

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

AMANDA ANGELOZZI SILVA

**A botânica clariciana: um estudo sobre a figuração das plantas em Clarice  
Lispector**

Versão corrigida

São Paulo  
2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

AMANDA ANGELOZZI SILVA

**A botânica clariciana: um estudo sobre a figuração das plantas em Clarice  
Lispector**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestra em Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, as demais artes e outras áreas de conhecimento.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Yudith Rosenbaum

Versão corrigida

São Paulo  
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A584b Angelozzi Silva, Amanda  
A botânica clariciana: um estudo sobre a figuração das plantas em Clarice Lispector / Amanda Angelozzi Silva; orientador Yudith Rosenbaum - São Paulo, 2023. 180 f.

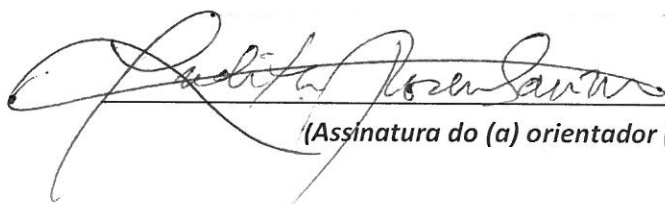
Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977. 2. Botânica. 3. Natureza. 4. Alteridade. 5. Espaço. I. Rosenbaum, Yudith, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Amanda Angelozzi Silva****Data da defesa: 06/03/2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): Yudith Rosenbaum**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/04/2023



---

(Assinatura do (a) orientador (a))

ANGELOZZI SILVA, Amanda. *A botânica clariciana*: um estudo sobre a figuração das plantas em Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestra em Literatura Brasileira.

Aprovada em: 06/03/2023

Orientadora: Professora Doutora Yudith Rosenbaum

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Evando Batista Nascimento

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Profa. Dra. Mariângela Alonso

Universidade de São Paulo (USP) – Universidade Federal do ABC (UFABC)

Prof. Dr. Ricardo Iannace

Universidade de São Paulo (USP) – Faculdade de Tecnologia de São Paulo (FATEC)

Dedico este trabalho ao meu avô Francisco, minha avó Tereza, meu tio João e meu padrinho Ernesto. Cada passo dado em minha vida carrega um pouco de vocês. Para sempre.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Yudith Rosenbaum, pela confiança e pelos ensinamentos desde a graduação e a iniciação científica até aqui. Você me ensinou sobre a pesquisa, mas também sobre compreensão, humildade e generosidade. Obrigada por todos esses anos de parceria.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira e ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, pela estrutura necessária para que a minha formação fosse possível.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

À banca de qualificação e de defesa deste mestrado, Evando Nascimento, Mariângela Alonso e Ricardo Iannace, pela leitura atenta e pelos apontamentos feitos, que contribuíram significativamente para este trabalho. Estendo este agradecimento à Cleusa Rios P. Passos, Simone Rossinetti Rufinoni e Vagner Camilo pelo apoio e indicações de leitura.

À minha mãe Rosângela, meu irmão Vinícius, minha tia Angelica e meu tio Gilberto, pela sorte de poder chamá-los de minha família e pelo apoio e pelo suporte na vida e nos estudos, para que eu pudesse chegar até aqui.

Ao Rafael, sempre meu primeiro ouvinte e leitor, pelo amor, pela paciência e pela atenção em todos os momentos. Obrigada por caminhar junto comigo não só por estes anos de pesquisa, mas por esta vida, eu adoro ser sua escritora preferida.

Aos meus amigos e colegas, claricianos ou não, aqui citados e também os que estão no coração, por me acompanharem em meu percurso acadêmico. Cada um a seu modo, seja de perto ou de longe, esteve presente nesta trajetória me apoiando, torcendo e acreditando em mim: Carolina Santucci, Cláudia Enabe, Eliane Fittipaldi, Fabiane Secches, Fernanda Sampaio, Fernando Borsato, Gabriel Isola-Lanzoni, Ivo Yonamine, Joanne Nascimento, Larissa Alves, Leones Teixeira, Mariana Bijotti, Mariana Borrasca, Thiago Cavalcanti e Reinaldo Rodrigues.

Às minhas psicólogas Luciana, Patrícia e Bruna pelo suporte necessário para a minha saúde ao longo de todo o processo da pesquisa.

Ao povo espiritual e aos orixás que me abençoam e me acompanham, pela minha existência e pelo privilégio de poder estar aqui, neste exato momento.

Citando Clarice, “Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria”. Muito obrigada a vocês por terem estendido essa mão a mim. O fazer acadêmico é, muitas vezes, solitário, por isso, compartilhar esta travessia com vocês foi e é, de fato, uma grande alegria!

Havia seiva em tudo como há sangue em nosso corpo.

Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*

Tudo é um, tudo é um...

Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*



## RESUMO

ANGELOZZI SILVA, Amanda. *A botânica clariciana*: um estudo sobre a figuração das plantas em Clarice Lispector. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestra em Literatura Brasileira.

A botânica representa um *topos* significativo na produção de Clarice Lispector, não figurando apenas como um elemento acessório nas narrativas, mas como uma alteridade mobilizadora nas trajetórias das personagens, bem como um espaço revelador que promove reflexão, admiração e transformações. Esta dissertação, que se insere na continuidade dos estudos sobre a literatura e as plantas que vem se ampliando na crítica literária e clariciana, busca investigar o modo como a autora se apropria literariamente desse campo do saber em sua obra, não só por meio das tramas dos enredos, mas também pelos recursos estilísticos que os conformam, abrindo caminhos possíveis de leitura. Na obra de Clarice Lispector, nota-se a procura incessante para alcançar o *núcleo do coração selvagem da vida*, isto é, o interesse em investigar as profundezas do ser humano, de sua existência e do que consiste a vida compartilhada entre todos os viventes. Ao longo dessa investigação, a autora mobilizou seres não humanos, especialmente os animais, largamente estudados por sua crítica, uma vez que eles representam uma origem para sempre perdida devido ao processo civilizatório; assim, o contato com os animais se revela enriquecedor para a vivência humana. Contudo, ainda aberto à investigação, o mundo vegetal também é representativo, anterior aos animais e diretamente presente na história do ser humano, compondo mais uma interessante peça da complexa formação da vida. O interesse pelas plantas por parte da autora é notável e presentifica-se ao longo de toda a sua obra, marcando de modo significativo várias tramas de seus diversos textos. O *corpus* de pesquisa busca evidenciar a importância da botânica em sua produção, mostrando as plantas como uma alteridade possível, o que é exemplificado por intermédio do estudo das rosas, e também tratando dos espaços reveladores em que predomina a natureza, mais do que apenas cenográficos, a partir da análise da presença de jardins e florestas. Mobilizando um estudo interdisciplinar entre áreas como a Literatura e a Biologia, esta dissertação privilegia ler a obra clariciana pela sua própria obra, buscando compreender a figuração das plantas mediante diálogos e referências em seus diversos romances, contos, crônicas, entrevistas e outros textos. Por fim, e não menos importante, será comentar a centralidade do tema nas produções claricianas, que internalizam procedimentos botânicos em sua construção.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Botânica. Natureza. Alteridade. Espaço.

## ABSTRACT

ANGELOZZI SILVA, Amanda. *Clarice Lispector's botany: a study about the figuration of plants in Clarice Lispector*. Dissertation presented to the Graduate Program in Brazilian Literature at the University of São Paulo to earn a Master's degree in Brazilian Literature.

Botany represents a significant *topos* in Clarice Lispector's production, not only as an accessory element in the narratives, but as a mobilizing otherness in the characters' trajectories, as well as a revealing space, capable of promoting reflection, admiration, and transformation. This dissertation, which is part of the continuity of studies on literature and plants that have been expanding, seeks to investigate how the author literarily appropriates this topic in her work, not only through the plot of the narratives, but also through the stylistic resources that conform them, opening possible paths of reading. In Clarice Lispector's work, it is notable the incessant search to reach *the core of the wild heart of life*, meaning, the interest in investigating the depths of the human being, of his existence and of what life shared among all living beings consists of. Throughout this investigation, the author mobilized non-human beings, especially animals, which are widely studied by criticism since they represent an origin forever lost to the civilizing process; therefore, the contact with animals becomes enriching to the human experience. However, still open to investigation, the world of plants is also representative as it is prior to animals and is directly present in the history of human beings, it composes another interesting piece of the complex formation of life. The author's interest in plants is remarkable, and is present throughout her work, significantly marking several plots in her various texts. The research *corpus* seeks to highlight the importance of botany in her production, showing plants as a possible otherness, exemplified by the study of roses, and dealing with revealing spaces where nature predominates, more than just scenographic, by analyzing the presence of gardens and forests. Mobilizing an interdisciplinary study between areas such as Literature and Biology, this dissertation also privileges the reading of Clarice's work through her own work, seeking to understand the manifestation of plants through the dialogues and references in her various novels, short stories, chronicles, interviews and other texts. Last but not least, it will be commented the centrality of the theme in Clarice's productions, which internalize botanical procedures in their construction.

**Keywords:** Clarice Lispector. Botany. Nature. Otherness. Space.

## Sumário

Plantar e regar: uma introdução.....	12
Capítulo 1 A figuração das plantas na obra clariciana .....	22
1.1 A alteridade clariciana e a busca pelo caroço .....	22
1.2 Entre animais e plantas.....	27
1.3 Diagrama da botânica na obra de Clarice Lispector .....	39
1.3.1 As crônicas e outros textos .....	39
1.3.2 Os contos .....	45
1.3.3 Os romances e outras narrativas longas.....	47
Capítulo 2 A rosa na condição de outro .....	74
2.1 O caso da rosa na literatura clariciana.....	74
2.2 “A imitação da rosa” e as rosas vermelhas .....	78
2.3 “Restos do carnaval” e a rosa de papel crepom .....	99
2.4 “Cem anos de perdão” e a rosa clandestina.....	108
Capítulo 3 O espaço que revela .....	118
3.1 O espaço na literatura e na obra clariciana.....	118
3.2 “Amor” e o Jardim Botânico .....	123
3.3 “Mistério em São Cristóvão”, o jardim e os seus jacintos .....	139
3.4 “A criada” e a floresta .....	154
Regar e colher e/ou uma conclusão que não conclui.....	169
Referências .....	174

## Plantar e regar: uma introdução

O ano de 2020 marca uma data de celebração na literatura brasileira: o centenário de nascimento da escritora Clarice Lispector. Do lançamento de seu primeiro livro até o último, sem contabilizar a produção informal desde a infância, em trinta e quatro anos de produção, a autora compôs uma extensa e complexa trajetória que contempla romances, contos, crônicas, dentre outras produções que transcendem as fronteiras delimitadoras de gênero e linguagem.

No ano de seu centenário, também o ano de início desta pesquisa, é incontável a quantidade de estudos sobre a autora nas mais diversas temáticas e abordagens críticas. Mesmo assim, as veredas de sua obra ainda revelam alguns caminhos a serem mais percorridos, que suscitam pesquisas no Brasil e no mundo e marcam a relevância e a atualidade que sua obra mantém. Um desses universos fundamentais para a compreensão do modo como Clarice desmonta as estruturas estabelecidas e mostra novas dimensões da existência é o botânico. A vastidão do reino vegetal, com suas plantas, flores e frutos, percorre diversas das folhas claricianas e perpassa, tal qual raízes de árvores, muitas vezes despercebida em leituras, porém nutre e sustenta relevantes tópicos na obra que devem ser colhidos e trazidos à superfície.

De acordo com o crítico Evando Nascimento, “Clarice Lispector trabalha a instituição literária a fim de poder *dizer tudo* sobre o humano” (NASCIMENTO, 2012, p. 129)<sup>1</sup>, em um sentido tanto de desrecalcamento da fala, quanto de esgotamento do assunto, segundo o autor. Contudo, a impossibilidade da empreitada de “dizer tudo” se encontra posta na própria obra da autora, mais especificamente em *Água viva*, que termina com a seguinte afirmação: “O que te escrevo *continua* [...]” (LISPECTOR, 2019, p. 94, grifos nossos). A vida, inumana e humana, é um complexo mistério, mistério esse que se iniciou desde o princípio da vida, com o acontecimento, ou não, da grande explosão. Dessa maneira, o esgotamento desse tema é impossível, por consequência, a escrita claricianiana está fadada ao ciclo natural de vida X morte e morte X vida, isto é, um renovar-se espiralado e constante, às voltas de assuntos similares, todavia, com diferentes e atualizadas abordagens em cada nova tentativa de texto.

A vontade de querer dizer tudo perpassa o movimento de curiosidade em saber de onde surgiu a vida e o ser humano, ou seja, como o “tudo” se formou. O movimento natural da dúvida é a pergunta, que se desdobra em investigações ao longo de sua obra.

---

<sup>1</sup> *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, publicado em 2012 por Evando Nascimento, é um livro pioneiro na área e um dos principais norteadores da presente pesquisa. Em sua primeira parte, percorre não só os humanos na obra claricianiana, mas também os animais, as coisas e as plantas. Seguido dele, o autor publicou, em 2021, *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*, outro estudo que oferece caminhos de reflexão sobre o tema.

Mas há perguntas que me fiz em criança e que não foram respondidas, ficaram ecoando plangentes: o mundo se fez sozinho? Mas se fez onde? em que lugar? E se foi através da energia de Deus – como começou? será que é como agora quando estou sendo e ao mesmo tempo me fazendo? É por esta ausência de resposta que fico tão atrapalhada. (LISPECTOR, 2019, p. 45)

Na ânsia de falar a respeito do humano, é inevitável a passagem pelo não humano, posto que ele precede o humano (e permanece) na história de sua existência. A evocação mais emblemática e amplamente estudada do não humano em sua obra é aquela referente aos animais<sup>2</sup>. Isso se deve ao fato de que animais<sup>3</sup> e humanos se unem pelo “it”, conforme consta em *Água Viva*: “[...] fomos modelados e sobrou muita matéria-prima – it – e formaram-se então os bichos” (LISPECTOR, 2019, p. 63). Em outras palavras, animais e humanos são compostos da mesma “matéria-prima”, estando cientificamente, mas também íntima, inevitável e ancestralmente ligados.

Ainda citando *Água Viva*, essa ligação milenar aparece na forma de nostalgia, que se refere ao que a autora chama de “grito ancestral”: “Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta. É o chamado” (LISPECTOR, 2019, p. 60). Assim, falar em animais na obra clariciana é falar sobre a miragem de uma origem para sempre perdida, à qual, porém, é possível chegar perto de vislumbrar, pois habita dentro do humano, mesmo que adormecida pelo processo civilizatório<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Existem cinco grandes reinos que contemplam todos os seres vivos: animais, bactérias, protozoários, fungos e plantas. Os seres humanos estão situados no reino dos animais. A fins de esclarecimento, quando empregado o termo “animais” neste trabalho, pretendemos nos referir aos animais que não são humanos, muito presentes na obra da autora, que, inclusive, para se referir a eles, usava também a palavra “bichos”.

<sup>3</sup> Os animais na obra clariciana foram tema da pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida por mim na FFLCH-USP entre os anos de 2016 e 2017 com a mesma orientadora. A partir das reflexões desse estudo, perguntas que se tornaram problemas de pesquisa surgiram, proporcionando o que se pode chamar de germen desta dissertação.

<sup>4</sup> A ideia de civilização/cultura vem amparada neste trabalho pela teoria psicanalítica, mais especialmente, por dois textos de Sigmund Freud, o primeiro, “A moral sexual ‘cultural’ e o nervosismo moderno”, de 1908; o segundo, “O mal-estar na civilização”, de 1930. Em suma, o sujeito, ao longo do desenvolvimento da vida em sociedade, teve de renunciar a uma série de desejos, intensidades e pulsões para a edificação do que é a civilização. Conforme Freud: “Em termos bem gerais, nossa civilização está baseada na repressão dos instintos. Cada indivíduo renunciou a um quê do que possuía, à plenitude de seu poder, às tendências agressivas e vingadoras de sua personalidade; dessas contribuições originou-se o patrimônio cultural comum de bens materiais e ideais. Além das necessidades da vida, foram provavelmente os sentimentos ligados à família, derivados do erotismo, que levaram os indivíduos a essa renúncia. Ela foi progressiva no curso da evolução cultural; seus avanços graduais foram sancionados pela religião; a parcela de satisfação instintual a que cada um renunciara foi oferecida à divindade como sacrifício; o bem comum assim adquirido foi declarado “sagrado”. Aquele que, devido à sua constituição inflexível, não pode acompanhar essa repressão de instintos, torna-se um “criminoso”, um *outlaw* [fora da lei] perante a sociedade, a menos que sua posição social e suas capacidades extraordinárias lhe permitam se impor como um grande homem, um ‘herói’” (FREUD, 2015, p. 225). A publicação de 1930 aprofunda a discussão, trazendo a reflexão das fontes de sofrimento e o desejo de retorno ao primitivo: “[...] boa parte da culpa por nossa miséria vem do que é chamado de nossa civilização; seríamos bem mais felizes se a abandonássemos e retrocedêssemos a condições primitivas. A asserção me parece espantosa porque é fato estabelecido — como quer que se defina o conceito de civilização — que tudo aquilo com que nos protegemos da ameaça das fontes do sofrer é parte da civilização” (FREUD, 2010, p. 25). Contudo, é importante considerar que essa nostalgia, segundo Freud, é uma ilusão, pois o psicanalista

O crítico Carlos Mendes de Sousa ampara essas colocações ao comentar a respeito dos animais em Clarice: “O lado animal da obra é uma revelação do animal interior que nos habita – em alguns casos, enjaulado dentro de nós” (SOUSA, 2011, p. 286). Para o crítico, os bichos são signos “óbvios e indispensáveis” na “caracterização de sua escrita”, posto que a autora atualiza de maneira singular o imaginário animal convencionalmente conhecido, se distanciando “de uma pura reprodução das expressões arquetípicas enraizadas no inconsciente coletivo” (SOUSA, 2011, p. 285).

Em síntese, os animais representam uma origem, uma ancestralidade, o instinto perdido no processo de aculturação, sendo o seu contato enriquecedor para a vivência humana, bem como a sua tematização uma das chaves para adentrar em uma das premissas da obra clariciana: a investigação do “tudo” humano.

Nota-se como procedimento de análise e escrita da autora uma espécie de escavação arqueológica<sup>5</sup>, em que a escritora narra encontros impensados e descreve insolitamente a matéria não humana. Esse procedimento retoma a colocação de Lúcio Cardoso que, sobre a obra da amiga, diz: “[...] Clarice não delata, não conta, não narra e nem desenha – ela *esburaca* um túnel onde – de repente repõe o objeto perseguido em sua essência inesperada [...]” (CARDOSO, s.p., apud FRÓES, 2012, p. 86, grifo nosso).

Partindo do entendimento de que a obra da autora tematiza o não humano para dizer sobre o humano, a hipótese que origina esta pesquisa vem da constatação de que há um antes que é anterior ao antes: uma vez que antes dos humanos há os animais na cadeia evolutiva, antes dos animais há outros seres vivos, como as plantas, compondo mais uma peça da complexa formação da vida até a chegada nos seres humanos.

Diversos campos do saber buscam compreender a origem da vida na Terra<sup>6</sup>, como a Biologia, a Filosofia e a Antropologia, por exemplo. Aproximando-nos do estudo evolutivo da espécie humana, a Teoria da Evolução, de Charles Darwin, aponta que todos os seres vivos são aparentados entre si porque todos surgiram do mesmo ancestral comum, que foi a primeira forma de vida do planeta. Isto é, essa primeira forma de vida possibilitou que, pelo processo evolutivo, surgissem todos os outros seres vivos. O ser humano, desse modo, não está

---

demonstra que culpamos a civilização pela miséria, mas ela também nos protege do sofrimento da vida, como do frio e da fome. Esse é um dos paradoxos da existência humana, um anseio de retorno ao primitivo, mas que também não traria a felicidade, a insatisfação sendo, em alguma medida, uma constante.

<sup>5</sup> Ver: “Nem tanto como o barro nas mãos do oleiro: A metáfora da criação em Clarice Lispector”, de Mariângela Alonso (2021), para um aprofundamento da discussão sobre a temática cosmogônica na obra da autora.

<sup>6</sup> Recomenda-se a obra clássica *A origem das espécies*, de Charles Darwin (2010) e os mais recentes *O despertar de tudo: uma nova história da humanidade*, de David Graeber e David Wengrow (2022) e *Sapiens – Uma breve história da humanidade*, de Yuval Harari (2020), a fim de maiores aprofundamentos sobre o tema.

posicionado no centro de todas as coisas, mas sim está inserido em um complexo legado que conta com uma extensa diversidade de seres e compartilhamento de parentesco<sup>7</sup>.

Simplificando um processo milenar, quando surgiu a primeira célula fotossintetizante, começou o processo de produção de oxigênio na atmosfera, que por sua vez, ao mesmo tempo em que causou a extinção de diversos seres vivos, também proporcionou o surgimento das mitocôndrias – responsáveis pela respiração celular e extensa complexidade dos seres sucessores – pelas células eucarióticas primitivas. Dentre os seres fotossintetizantes, surgiram as plantas, que serviram como base da cadeia alimentar, além de servirem de alimento para os animais mais primitivos. A evolução continuou e a extinção dos dinossauros permitiu o alvorecer dos mamíferos, iniciando-se, assim, a história do ser humano. Mesmo que os seres humanos estejam mais próximos dos primatas, foi a evolução das espécies ancestrais a eles como um todo que permitiu que houvesse um processo biológico evolutivo até a sua chegada. As plantas tiveram um papel fundamental nessa evolução, principalmente quando ocorreu a sua domesticação pela agricultura e o uso de suas propriedades medicinais, reduzindo mortes e colaborando para a sobrevivência da espécie humana.

Dessa maneira, vale dizer que, tal como os animais, as plantas estão diretamente presentes na história do homem, sendo antiquíssimas ancestrais e espectadoras da existência<sup>8</sup>. Quanto mais aparentados, mais características em comum, à vista disso, mesmo que os seres humanos estejam mais próximos dos primatas na evolução, eles também compartilham características, em menor ou maior quantidade, com os outros seres vivos, como as plantas: o núcleo organizado, a membrana plasmática, os traços de DNA e uma série de outros aspectos em sua estrutura. Além disso, as plantas sempre estiveram presentes no cotidiano do ser humano, desde embelezando ambientes, até contribuindo de maneira indispensável para a sua sobrevivência – e ainda se pode considerar do ponto de vista místico, mediante rituais e crenças diversas de culturas milenares ao redor do planeta.

Aproximando essas considerações à literatura de Clarice Lispector, a singular figuração da botânica é recorrente em suas manifestações ao longo da obra da autora. O apreço, interesse

---

<sup>7</sup> É interessante retomar o texto de Freud chamado “Uma dificuldade da psicanálise”, de 1917, para um aprofundamento das feridas narcísicas deixadas por Darwin e outras descobertas científicas. Conforme Freud (2010), o amor-próprio humano sofreu três afrontas por conta da pesquisa científica, foram elas a afronta cosmológica, a biológica e a psicológica. A primeira foi a descoberta de que a Terra não estava no centro do universo, fazendo cair a ilusão narcísica de seu papel dominante no universo. A segunda, a queda do abismo entre o ser humano e a natureza após as descobertas darwinianas de que o ser humano não é diferente ou melhor do que os animais, sendo ele próprio descendente dos animais e aparentado, inclusive, a algumas espécies. E por fim, a terceira, quando se deparou com os próprios limites de sua complexa psique.

<sup>8</sup> Recomenda-se *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*, do filósofo Emanuele Coccia (2018), para mais aprofundamentos sobre a importância das plantas para a vida.

e curiosidade de Clarice por temas relacionados às plantas, em especial pelas rosas, aparece em uma série de romances, contos, crônicas e relatos. Em suas palavras: “embora eu saiba que de uma planta brota uma flor, continuo *surpreendida* com os caminhos secretos da natureza” (LISPECTOR, 1999, p. 115, grifo nosso). A surpresa, como se vê, será a marca perene da autora diante dos “caminhos secretos da natureza” e da vida.

Na tentativa de abarcar o todo sobre o humano, a autora convocou a natureza em sua pluralidade, fazendo ver que o tratamento do não humano em sua obra está para além dos animais. Assim, adensando essas colocações, as plantas poderiam ser lidas como matéria “it” na investigação do que compõe a essência de ser – do verbo “ser” – humano.

Do mesmo modo que, conforme aponta o crítico Affonso Romano de Sant’anna (1995), habita na obra da autora uma “fauna mágica”, defende-se que também existe uma *flora mágica* a ser explorada em sua produção, que cria raízes, cresce e nutre-se no que é subterrâneo, naquilo que não se vê, mas pulsa em vida, há milhões de anos, marcando a ancestralidade humana.

Quando comparado ao volume de estudos a respeito dos animais, as plantas poucas vezes foram lidas na obra de Clarice Lispector com devido protagonismo. Essa pouca aparição foi comentada por Nascimento em seu artigo publicado no mês de dezembro de 2020 na edição da Revista *Cult* em comemoração ao centenário da autora: “Se intérpretes perceberam a importância dos animais, praticamente ninguém se deu conta da relevância das plantas na ficção clariciana” (NASCIMENTO, 2020, p. 18). E em seguida, na publicação de seu livro, em 2021, *O pensamento vegetal: A literatura e as plantas*, o crítico salienta a necessidade de remover da obscuridade os estudos das plantas na produção da autora, que emaranha as diversas formas de vida, performando tal hibridismo e intenção de não apenas tematizar, falando sobre, mas também sentir-com – seja com os animais, plantas ou coisas. É por meio da potência da diferença entre o eu e o outro, que o sujeito se vê transformado após a experiência com o outro.

Podem ser traçadas algumas hipóteses do porquê a figuração das plantas na obra clariciana ainda não ser tão explorada em sua crítica. De início, podemos evocar o artigo de William Rueckert, publicado em 1978, “Literature and ecology: an experiment in ecocriticism”, marco para os estudos da ecocrítica. Rueckert (1978) comenta que um dos problemas mais discutidos entre os ecologistas é encontrar maneiras de o ser humano conseguir coexistir com a natureza ao invés de destruí-la, e que o ato em si de destruí-la é um ato de potencial suicida.

Quando se pensa em plantas, grosso modo, pode-se pensar em seres de organização relativamente simples, imóveis, frágeis e decorativos. Ou então, relacionam-se as plantas a



um caráter mais imediato, isto é, a interação com elas reduzida apenas à extração de recursos para os seres humanos ou fins de embelezamento. De fato, dependemos das plantas para a nossa vida, no entanto, também dividimos história e existência com elas, não sendo coerente a ideia de um ser superior a outro. Logo, devemos, mais e mais, reeducar e redirecionar o nosso olhar para elas, nos afastando do utilitarismo prático do embelezamento de ambientes ou da comida no prato. A partir desse movimento, mais do que as ver como fonte de oxigênio e medicamentos, por exemplo, podemos aprender muito com elas. Em *Revolução das plantas* (2019), o botânico Stefano Mancuso chama a atenção para o poder de adaptabilidade das plantas, sua capacidade de defesa, de imitação e até mesmo de memória, apenas para citar alguns aspectos da riqueza e pluralidade do reino vegetal<sup>9</sup>.

Retornando a Rueckert, o autor recupera a Primeira Lei da Ecologia, que considera que tudo está conectado a tudo – o que, coincidentemente ou não, assemelha-se muito à reflexão de que “tudo é um” da personagem Joana em *Perto do coração selvagem* – primeiro romance da autora e que será comentado mais adiante. Segundo Rueckert:

I invoke here [...] the first Law of Ecology: “Everything is connected to everything else.” This is Commoner’s phrasing, but the law is common to all ecologists and all ecological visions. This need to see even the smallest, most remote part in relation to a very large whole is the central intellectual action required by ecology and of an ecological vision. (RUECKERT, 1978, p. 108)<sup>10</sup>

A crítica clariciana voltou-se largamente ao estudo dos animais, porém menos ao das plantas, o que, talvez, se deva ao fato de um olhar do ser humano, de modo geral, pouco voltado para outras formas de vida, aquelas mais distantes, diferentes e consideradas, talvez, mais frágeis e passivas. Rueckert (1978) chama a atenção à visão antropocentrista de conquista, domesticação e exploração das formas de vida por parte do ser humano, que parece enquadrar-se bem nessa reflexão em torno da crítica da obra clariciana.

De acordo com Ailton Krenak, é como se o ser humano “[...] tivesse elegido uma casta, a humanidade, e todos que estão fora dela são a sub-humanidade” (KRENAK, 2020, p. 10). Se estendida essa reflexão, é como se não houvesse apenas uma sub-humanidade, mas também uma sub-vida, indicando o que ou quem é mais válido e digno de olhar, preservação,

---

<sup>9</sup> Recomenda-se as reflexões do antropólogo Philippe Descola (2016) em *Outras naturezas, outras culturas*, em que pondera a respeito não apenas dos desastres ecológicos, mas também sobre a importância de relações de cumplicidade e de interdependência entre os habitantes humanos e não humanos do mundo, a fim de que se possa encontrar maneiras novas de se viver juntos.

<sup>10</sup> Em tradução livre: Eu invoco aqui [...] a primeira Lei da Ecologia: “Tudo está conectado a tudo”. Esta é uma de [Barry] Commoner, mas a lei é comum a todos os ecologistas e todas as visões ecológicas. Essa necessidade de ver mesmo a parte menor e remota em relação a um todo maior é a ação intelectual central exigida pela ecologia e para uma visão ecológica.

valor e respeito, relegando povos e também espécies à margem. Pode-se pensar, por consequência, que o processo de reconhecimento da alteridade, quando precário, é um dos sintomas que apenas fortalece o antropocentrismo e está relacionado à visão das plantas como um outro que não é considerado, que é desinteressante e/ou pouco importante. O caminho evolutivo que as plantas tomaram na história da vida na terra fizeram com que elas tenham se tornado muito diferentes de nós, o que, porém, não as faz menos seres vivos do que os humanos. Comenta Mancuso:

O resultado [da evolução] é que as plantas não têm rosto, membros ou, em geral, qualquer estrutura reconhecível que as aproxime dos animais, o que as torna praticamente invisíveis. Nós as consideramos uma mera parte da paisagem. Vemos o que entendemos e entendemos apenas o que é semelhante a nós. A alteridade das plantas depende disso. (MANCUSO, 2019, p. 95)

Em tempos como os atuais, em que a crise ambiental é uma questão brasileira, mas também mundial, parece ainda mais sintomático o olhar para a natureza, muitas vezes, como apenas um mero cenário, não somente na crítica clariciana, mas na crítica literária de modo geral. Os conceitos “cegueira botânica”<sup>11</sup> e “analfabetismo botânico”, embora sejam termos da Biologia, podem explicar esse fenômeno:

[...] a chamada “Cegueira Botânica”, [...] remete ao fato de as pessoas apresentarem, em geral, pouca percepção sobre as plantas que as circundam, com “sintomas” como a desatenção em relação às plantas presentes no cotidiano, a ideia de que os vegetais são apenas cenário para a vida animal e a falta de compreensão sobre o papel dos vegetais no ciclo do carbono (Wandersee; Schussler, 1999; 2002). [...] Uno (2009) denomina “Analfabetismo Botânico” ligado à falta não só de interesse pela temática, mas também de conhecimento, em diferentes níveis (dos mais pontuais e simples até os mais abrangentes e complexos). (URSI; BARBOSA; SANO; BERCHEZ, 2018, p. 13)

Isso posto, seja figurando como espaço revelador, ou como relato e fruto de reflexão e admiração, ou alteridade mobilizadora, o que é da natureza parece ser do interesse de Clarice Lispector, que percebe em sua produção até mesmo as mais singelas criaturas, mobilizando que esta pesquisa seja feita a fim de refletir, compreender e iluminar não só a trama dos enredos, mas também os recursos estilísticos que os conformam, deslocando as plantas e os espaços

---

<sup>11</sup> A maior atenção dada à zoologia do que à botânica reúne extenso debate na Biologia, tanto pela quantidade desigual de estudos e cursos, quanto também pela incapacidade em si de, muitas vezes, o ser humano reconhecer as plantas ao redor e/ou considerá-las indignas e inferiores. Isso afeta os currículos escolares, a preservação e a sustentabilidade do meio ambiente, as políticas públicas e, por que não, a leitura e a crítica literária. Contudo, valeria ponderar que há discussões recentes a respeito do capacitismo que o termo suscita e possíveis alternativas para ele, como o termo “impercepção botânica” ao invés de “cegueira botânica”. Portanto, recomenda-se a leitura da nota científica publicada por Suzana Ursa e Antonio Salatino em dezembro de 2022: “É tempo de superar termos capacitistas no ensino de biologia: ‘impercepção botânica’ como alternativa para ‘cegueira botânica’”, no Boletim de Botânica da Universidade de São Paulo.

naturais da obscuridade do olhar decorativo ou como meros palcos em que os enredos dos seres humanos acontecem. Nascimento reforça esse debate ao pontuar a necessidade de “[...] colocar no mesmo patamar por assim dizer existencial todos os viventes humanos e animais, não para reduzi-los a uma homogeneidade anódina, mas para vê-los em sua *rutilante diferença* não opositiva” (NASCIMENTO, 2021, p. 155). Desse modo, este trabalho é também um convite para um olhar diferenciado ao texto literário e à realidade ao redor<sup>12</sup>.

Considerando a exposição e associações apresentadas, a pesquisa aqui desenvolvida pretende refletir a respeito da botânica na prosa clariciana, com ênfase nos contos, observando que as plantas também representam, na dinâmica das relações socioafetivas, uma alteridade que mobiliza a interioridade das personagens, revelando o que está encoberto no vivido cotidiano; bem como, que o espaço botânico, isto é, aquele em que predomina a natureza<sup>13</sup>, é um elemento revelador nos caminhos da narrativa e no périplo subjetivo e socioadaptativo das personagens. O conceito de alteridade é empregado para pensar mediações entre sujeito e outro, isto é, entre a personagem e outras figuras presentes na obra, que podem assumir feições de sujeito e, assim, serem pensadas enquanto alteridades, como é o caso das plantas: flores, frutos e demais vegetais.

É importante considerar, no entanto, que o campo do saber da Biologia não é ficcional, mas científico, por isso, entender a autora enquanto uma bióloga, botânica e/ou cientista *stricto sensu* é contraditório. De acordo com aponta Nascimento (2021), a autora oscila entre metáfora e descrição, por esse motivo, enquadra-se na ficção e não em tratados de biologia. Dessa forma, Clarice faz um movimento interessante de se apropriar do discurso científico sem, todavia,

---

<sup>12</sup> Não é possível dissociar a vida da literatura, Clarice sendo uma autora que, justamente, escreve sobre a vida a partir da própria vida, logo, essas reflexões em muito estão alinhadas com a sua produção. Como afirma João Camillo Penna (2010): “Conforme dirá um dia Guimarães Rosa, segundo relata Clarice: ‘[Guimarães Rosa] disse que me lia, ‘não pela literatura, mas para a vida’.’ A frase de Guimarães Rosa mobiliza um grande mal-entendido, que interessa a Clarice construir em torno de sua obra, ao separar vida e literatura, *quando seria preciso unir os dois termos*. Lê-la “para a vida”, e não “para a literatura”, como se fosse possível separar uma coisa da outra, significa respeitar o segredo mantido por Clarice a quatro chaves de que a sua arte é, sim, *uma maneira de escrever a vida*, por meio de uma técnica que consiste em ocultar-se enquanto tal” (PENNA, 2010, p. 75, grifos nossos).

<sup>13</sup> Diante de novos estudos, natureza e cultura não são estanques e nem dicotômicas, segundo afirma Descola (2016). Segundo o antropólogo, por exemplo, há uma série de indígenas das Américas, como os achuar e os cri, que possuem uma maneira muito particular de tratar o humano e o não humano, ao considerar plantas e animais também como pessoas. Logo, para eles, não há distinção entre seres humanos e seres da natureza e o meio ambiente não é algo exterior a eles. É comum considerar que existe uma diferença entre natureza (como aquilo que existiu antes do ser humano, como os oceanos, florestas e atmosfera) e cultura (aquilo que é produzido pela ação humana) em um primeiro olhar, todavia, essa distinção é complexa, passível de reflexão e, inclusive, poderia ser reinventada para o futuro, a fim de encontrar novas formas de se habitar a terra. Nas palavras do autor: “Um modo de vida como os do achuar e a forma como concebem as plantas e os animais parecem-nos estranhos, afinal estamos tão profundamente submersos em nossas próprias crenças que tendemos a considerar as alheias com certo desdém e ironia divertida. Contudo, a antropologia nos mostra que o que nos parece eterno, este presente no qual estamos agora trancafiados, é apenas uma entre milhares de outras maneiras já descritas de se viver a condição humana” (DESCOLA, 2016, p. 26).

produzir um tratado científico, não sendo catalográfica, dominadora ou positivista. A autora, que por si só já não se enquadrava em definições, de maneira muito coerente, encontra a linha tênue e permanece na literatura. Por esse motivo, ela se apropria de maneira autoral, atualizada e literária desse campo do saber sem, porém, cruzar a linha.

Busca-se, portanto, compreender como reverbera essa apropriação na escrita clariciana, que se verte em uma botânica singular, a *botânica clariciana*. Nesse processo de investigação, é possível encontrar caminhos de conexão entre áreas de conhecimento que poderiam parecer tão distantes, como Crítica Literária e a Biologia. Há de se questionar se todas as ciências, no fim, não seriam, senão, humanas, e por isso, intercambiáveis e passíveis de diálogos produtivos, mas sempre cuidando para não enveredar na contradição de assumir a autora enquanto uma bióloga ou botânica. Onde começa e onde termina a cadeia cósmica e histórica é algo que, para Clarice e em chave diversa da científica, permanece indefinível e insondável.

Foram selecionados seis contos da autora como *corpus* de pesquisa, reunidos em dois grupos: a respeito do estudo do aparecimento da botânica como alteridade mobilizadora, focalizando-se o caso exemplar da rosa, foram selecionados os contos “A imitação da rosa”, “Restos do carnaval” e “Cem anos de perdão”; referente ao estudo dos espaços botânicos, os contos “Amor”, “Mistério em São Cristóvão” e “A criada”.

A seleção dos contos partiu de alguns critérios, como: (i) a presença de uma planta em posição central no conto, operando como catalizador ou emanador de um conflito com a personagem protagonista, (ii) a figuração da rosa como um signo que transcende seu significado imediato de flor e expande-se para outras significações contextuais, (iii) o espaço em que predomina a natureza como influência – e em alguns casos como matriz estruturante – para os acontecimentos na narrativa.

Para alcançar o objetivo da pesquisa, é de interesse observar os processos de deslocamento e reflexão das personagens nos referidos contos após o encontro com um ser vivo pertencente ao universo botânico, seja uma flor, uma planta, um jardim, entre outros casos. O espaço, muito além de mera locação, funciona como mediador dos encontros mobilizadores com as plantas. Do mesmo modo, o espaço botânico manifesta-se como uma materialização dos processos internos de autodescoberta e/ou crise.

Para além da análise dos contos apresentados, entendemos que é necessário o apoio do restante da obra da autora para compor o entendimento do porquê a planta é um operador tão relevante em sua produção literária. Referências a romances e crônicas serão indispensáveis, por conta disso, na complementação das análises dos contos, com ênfase nos volumes *Água viva* e *A descoberta do mundo*. Assim, inserida na continuidade de uma extensa e valorosa

tradição de estudos claricianos, alguns já citados e outros que ainda serão, esta pesquisa se realiza com o apoio da rica fortuna crítica da autora em conjunto com a leitura de sua obra por meio da própria obra e por propostas de abordagem rente ao texto literário.

A partir das colocações apresentadas, a dissertação foi estruturada da seguinte maneira: o primeiro capítulo, “A figuração das plantas na obra clariciana”, trata da figuração das plantas na obra clariciana, a partir de uma reflexão sobre o conceito de alteridade na obra da autora. Em seguida, são retomados e aprofundados apontamentos propostos nesta introdução a respeito dos animais e das plantas; por fim, é apresentado um abrangente levantamento do território da botânica em diversas obras de Lispector. O segundo capítulo, “A rosa na condição de outro”, se detém ao caso exemplar da rosa enquanto uma alteridade mobilizadora das subjetividades de personagens claricianas. Abre-se com uma breve reflexão sobre o sentido da rosa ao longo da história até a obra da autora e depois centra-se em análises pormenorizadas de “A imitação da rosa” – modelar ao se pensar na rosa clariciana –, “Restos do carnaval” e “Cem anos de perdão”. O terceiro capítulo, “O espaço que revela”, tece uma breve conceituação de espaço na literatura para situar o espaço clariciano e suas ressonâncias nas narrativas e nas personagens. Propõem-se análises detidas dos contos “Amor”, “Mistério em São Cristóvão” e “A criada” – investigando o espaço do Jardim Botânico, do jardim da casa e da floresta nos contos em questão. Finalmente, a dissertação é concluída com as últimas considerações e uma proposta de leitura da obra clariciana como um todo, em uma perspectiva botânica que está para além das tramas dos enredos, mas também nos procedimentos responsáveis pela totalidade de sua composição.

## Capítulo 1 A figuração das plantas na obra clariciana

### 1.1 A alteridade clariciana e a busca pelo caroço

O tempo da natureza é extremamente singular e independe das vontades do ser humano. Uma árvore, por exemplo, pode demorar décadas até chegar à fase adulta, bem como as flores, que levam semanas até desabrocharem – ainda que nem todos os brotos germinem. Além disso, o quão surpreendente é o tempo de movimento das plantas, que aparentam tamanha imobilidade, até que, sem aviso, elas silenciosamente já se moveram, fizeram nascer brotos e murchar folhas.

Em um movimento similar ao da natureza, a obra de Clarice Lispector é singular, complexa e organiza-se em uma dinâmica e tempo próprios. Quantas de suas narrativas aparentam também imobilidade, mas um movimento subterrâneo se constrói praticamente inaudito, até que irrompe, surpreendendo o leitor.

Devido a essas e outras particularidades complexas da produção de Clarice Lispector, definir um eixo central em sua obra é uma tarefa falha, porque limita a sua pluralidade. Porém, um paradigma se instaura ao mesmo tempo, pois é impossível abarcar qualquer obra em sua totalidade. Dessa maneira, considerando que a autora esteve às voltas de uma série de problemáticas, o que se pode fazer para equilibrar os dois polos é observar recorrências e comentá-las. Uma das questões insistentes na produção clariciana é a busca pelo núcleo (ou cerne, neutro, matéria-prima, matéria elementar, elemento primeiro, it, entre outras nomeações presentes na obra), a qual o crítico Luiz Costa Lima chama de “busca de definir o centro das coisas” (LIMA, 1969, p. 98) e o crítico Carlos Mendes de Sousa nomeia de “obsessão pelo âmago”:

Na obra de Clarice Lispector, ligando-se àquilo que prende e deslumbra e que faz da escritora uma das personalidades literárias mais fascinantes da literatura brasileira, impõe-se *a obsessão pelo âmago, pelo núcleo da vida*. Nada, nada é por acaso, nada é excrescência ou enfeite na literatura de Clarice: ‘eu não enfeito, eu escrevo simples’, diz a escritora em entrevista. A simplicidade é a fundura que levou a que *o exercício fosse o da busca*; reflecte-se aí o enfrentamento mais profundo do ser e da linguagem. *Clarice escreve o âmago*, escreve as figurações primordiais do impulso criador. (SOUSA, 2006, pp. 146 e 147, grifos nossos)

A obra clariciana parece nascer e se nutrir de uma raiz comum: a procura incessante de alcançar o *núcleo do coração selvagem da vida*, isto é, o “de dentro” – conforme termo empregado em *A paixão segundo G.H.* –, o âmago profundo e subterrâneo da existência humana. Contudo, essa busca engendra a sua impossibilidade, já que acessar o núcleo que se

esquiva implica em lidar com a distância e o intervalo inevitáveis entre a palavra e o ser<sup>14</sup>. Assim, a obra é construída não sobre a linha de chegada, mas sim sobre o processo que conduz até ela, isto é, o que dá o ritmo para a obra é o movimento de busca e tentativa, a impossibilidade sendo um motor para a produção – trazendo à tona outra semelhança com as plantas, o paradoxo que dos fins geram-se começos. Talvez esse seja um dos motivos da constância do tema da procura na obra clariciana.

O primeiro a apontar o traço da busca foi o crítico Antonio Candido que, em ocasião da publicação do primeiro livro da autora, o classificou como “romance de aproximação”, pontuando que seu ritmo era um “ritmo de procura” (CANDIDO, 1970, p. 129). Ademais, a própria Clarice traz diretamente essa temática com certa recorrência. Por exemplo, *A paixão segundo G.H.* é iniciado por seis travessões e os seguintes dizeres: “estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender” (LISPECTOR, 1986, p. 7). Em *Água viva*, a narradora diz: “Escrevo-te porque não me entendo” (LISPECTOR, 2019, p. 42), o movimento da escrita sendo o da busca pelo entendimento. Na crônica “Escrever”, de 1968: “escrever é procurar entender” (LISPECTOR, 1999, p. 134). Ainda no mesmo ano, na crônica “Delicadeza”: “nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa” (LISPECTOR, 1999, p. 143). Por fim, em *A hora da estrela*, o narrador Rodrigo pontua: “enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever” (LISPECTOR, 1998, p. 11).

A busca pelo centro da Vida<sup>15</sup> está materializada na obra de Clarice na trajetória subjetiva de auto (des)conhecimento de suas personagens. A autora consegue se aproximar do âmago ao submeter suas personagens a situações de conflito, uma vez que desconstruir a subjetividade culturalmente consolidada é condição indispensável para a geração de inquietações, que por sua vez rompem o véu do costume e do instituído e trazem à superfície as camadas mais subterrâneas do ser. O que oportuna o processo de revisão do que é existir no mundo é o encontro com uma alteridade, que atravessa a trajetória das personagens, desvelando a realidade encoberta pela rotina dos dias. Logo, o outro é mais um importante traço que fundamenta a sua produção e movimenta a subjetividade das personagens. A respeito disso, é válido retomar as colocações de Nádia Battella Gotlib:

<sup>14</sup> Vale retomar aqui a colocação de Gaston Bachelard (2008), ao comentar que o ser é uma espiral, que se designa exteriormente como um centro bloqueado, portanto, nunca conseguirá alcançar o seu centro.

<sup>15</sup> “Vida” é um termo complexo na obra clariciana, uma vez que assume uma série de acepções. A vida maior é a “impessoalidade soberba” que aparece tanto no conto “Amor” quanto no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Assumindo a limitação – e como seria diferente para um termo de tamanha amplitude – o termo “Vida”, com letra maiúscula, representa a vida não individualizada, e sim, enquanto conceito universal, sendo essa “Vida” a linha que conecta todos os viventes em uma experiência comum, coletiva e anterior à cultura. Com minúscula, Clarice parece apontar para a vida comum e individualizada, na qual a alma diária domina.

[...] a história da literatura de Clarice Lispector pode ser considerada como uma reiterada tentativa de exploração dessas relações de família, a partir da problematização da alteridade, num movimento de diálogo entre “eu” e “outro”, em que sempre esses dois lados de cada um, num complexo movimento de indagações, por espelhamentos, se contrapõem e se complementam. (GOTLIB, 1994, p. 95)

Percorrendo algumas das próprias palavras de Clarice ao longo de sua produção, nota-se que, de fato, o encontro – ou o confronto – com o outro permeia a construção da identidade e uma série de reflexões em sua obra, como na crônica “As três experiências”: “Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos” (LISPECTOR, 1999, p. 101). Em outra crônica, “Os prazeres de uma vida normal”, um dos prazeres descritos é a existência do outro: “[...] que prazer dos outros existirem e de a gente se encontrar nos outros. Eu me encontro nos outros” (LISPECTOR, 1999, p. 137). Em “Eu sei o que é primavera”, o outro aparece como condição vital da existência do sujeito: “[...] aceito que eu existo, aceito que os outros existam porque é direito deles e porque sem eles eu morreria [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 141). Ao outro, a cronista também dirige seus esforços e preocupação, como é o caso da crônica “O que eu queria ter sido”: “O que eu gostaria de ser era uma lutadora. Quero dizer, uma pessoa que luta pelo bem dos outros” (LISPECTOR, 1999, p. 150). Já na crônica “Dies irae”: “Mas tenho de proteger os outros – os outros têm sido a fonte de minha esperança” (LISPECTOR, 1999, p. 378). E ainda em “Ao correr da máquina”: “Quero que os outros compreendam o que jamais compreenderei” (LISPECTOR, 1999, p. 232).

Ao longo da passagem dos anos, é notável uma progressão e um adensamento do papel do outro na vida do sujeito, e mais especificamente, do outro em relação ao sujeito clariciano. Três passagens são marcantes, sendo a primeira, uma de suas crônicas mais emblemáticas, “Mineirinho”, publicada em 1962: “O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro” (LISPECTOR, 2016, p. 387). Seis anos depois, na crônica de 1968 “Em busca do outro”: “[...] meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada” (LISPECTOR, 1999, p. 119). Por fim, na crônica de 1971 “A experiência maior”: “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmagos dos outros: e o âmagos dos outros era eu” (LISPECTOR, 1999, p. 385). Portanto, se em um primeiro momento, quer-se ser o outro, depois, o processo empático se adensa, anseia-se sentir o outro e, mais além, sentir com o outro. Na última crônica, já não há mais uma fronteira que separa o sujeito do outro, pois ambos habitam dentro de si mesmos sincronicamente. Desse modo, a alteridade e o âmagos estão



imbricados na produção de Clarice Lispector, porque além de ambos permitirem seus afloramentos mútuos, também estão intimamente ligados. Segundo Pontieri:

[...] em Clarice *eu* e *outro* não se excluem nem estão rigidamente hierarquizados. Ambos estão integrados, numa convivência tensa de contrários. Entre eles, há cruzamento e reversibilidade. O eu só se define como tal porque há o outro para quem eu é um outro. E assim sendo, são também o *mesmo*, já que, em sua diferença, os dois se enraízam num solo comum. (PONTIERI, 1994, p. 28)<sup>16</sup>

Na crônica “Autocrítica no entanto benévola”, publicada no ano de 1969, a cronista diz: “E tantas vezes não consegui o encontro máximo de um ser consigo mesmo, quando com espanto dizemos: ‘Ah!’ Às vezes esse encontro consigo mesmo se consegue através do encontro de um ser com outro ser” (LISPECTOR, 1999, p. 201). Em outras palavras, o outro aparece enquanto um encontro primordial no desenvolvimento subjetivo, pois pode proporcionar o acercamento do sujeito com ele mesmo. Assim, de acordo com Pontieri em relação à alteridade na obra da escritora: “[...] não só os polos do ‘eu’ e do ‘outro’ não se excluem como, ao contrário, cada um é condição de possibilidade de existência do outro” (PONTIERI, 1999/2000, p. 331).

Logo, a relação entre o eu e o outro é de grande interesse na obra clariciana no que tange ao processo de despertar das personagens – seja para a própria impotência, alienação ou revelação luminosa<sup>17</sup>. O outro atravessa a trajetória das personagens enquanto “fator de desestruturação” – termo empregado por Daniela Mercedes Kahn (2005) – descobrindo o que não é conhecido, assimilado ou aceito, trazendo-o à tona. O procedimento do “de dentro” se manifestar no encontro – ou confronto – com o de fora parece ser um procedimento fundamental na obra da escritora em sua investigação do núcleo da Vida e de seu interesse em “dizer tudo” sobre o humano.

Entre os elementos que compõem o mundo visível e perceptível aos sentidos do sujeito clariciano está uma gama de diversos outros: de um cego mascarando goma, um ovo em cima da

---

<sup>16</sup> É interessante observar, a respeito da falta de hierarquia no processo de interação entre eu e outro, um paralelo de semelhança com as relações que as plantas estabelecem entre si. De acordo com Mancuso (2019): “[...] na natureza, são raras as hierarquias, entendidas como indivíduos ou grupos, que decidem pela comunidade. Não as vemos em toda parte, porque olhamos para a natureza com os olhos de seres humanos. Mais uma vez, nossos olhos só veem o que parece ser semelhante a nós e ignoram tudo o que é diferente de nós. [...] Na natureza, grandes organizações distribuídas, sem centros de controle, são sempre as mais eficientes” (MANCUSO, 2019, pp. 106 e 107). Tal como na natureza há nivelamento e não hierarquia, no sentido de que tudo tem a sua importância, a própria concepção de existência em Clarice Lispector também segue a mesma dinâmica. Conforme Nunes: “A existência universal, cósmica, nivela tudo quanto existe. Não há, no mundo de Clarice Lispector, senão uma hierarquia provisória. As grandezas são aparentes; tudo existe por demais. Mesmo o que é pequeno, insignificante ou vil, oculta um enorme poder de existir” (NUNES, 1969, p. 122).

<sup>17</sup> Na fortuna crítica da autora, esse termo assume uma série de terminologias. Ver: *A escritura de Clarice Lispector* (livro – 1979), de Olga de Sá; “O vertiginoso relance” (capítulo – 1980), de Gilda de Mello e Souza; e “O nu de Clarice Lispector” (artigo – 2010), de João Camillo Penna.

mesa, a animais, o mundo vegetal também aparece em destaque, promovendo importantes embates nas subjetividades das personagens, localizando o foco deste estudo<sup>18</sup>.

Dessa maneira, visto que Clarice busca a linha que costura a tessitura da Vida, comum entre humanos e não humanos, e que o núcleo consegue ser vislumbrado no encontro com a alteridade – que é o outro, mas também é o mesmo –, pode-se dizer que a autora maneja os esforços de sua busca em direção ao objetivo de alcançar o *caroço*, em um processo inverso ao evolutivo, isto é, retrocedendo até o mais primitivo<sup>19</sup> e basilar para encontrar aquilo que tudo liga. É dentro do fruto que residem as mais profundas verdades:

Iniciada, pressinto a mudança de estação. E desejo a vida mais cheia de um fruto enorme. Dentro desse fruto quem em mim se prepara, dentro desse fruto que é suculento, há lugar para a mais leve das insônias que é a minha sabedoria de bicho acordado: um véu de alerteza, esperta apenas o bastante para apenas pressentir. ah, pressentir é mais ameno do que o intolerável agudo do bom. (LISPECTOR, 1999, pp. 34 e 35)

Parece que o processo clariciano de traçar um contato com o aspecto mais vivo e orgânico se dá por meio do processo de despojamento do que é conhecido, alcançando uma perspectiva mais primitiva, atingindo, camada a camada, os subterrâneos do ser – mas que nem sempre se doam à escrita, já que tendem a se esquivar ao contato direto. Conforme *Água viva*: “Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruta. *Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva*” (LISPECTOR, 2019, p. 29, grifos nossos).

---

<sup>18</sup> É pertinente mencionar que a alteridade pode se manifestar nas narrativas claricianas também como *unheimlich*, Segundo Sigmund Freud (1919). O termo alemão já foi traduzido de diversas maneiras, como infamiliar, inquietante, estranho ou incômodo. A alteridade animal, muitas vezes, comparece na obra clariciano como *unheimlich*, causando um efeito de infamiliaridade e até mesmo de horror, como é o caso de animais como a barata em *A paixão segundo G.H.* e o rato em “Perdoando Deus” – aspecto já desenvolvido em um artigo meu, publicado em 2020, na *Revista Escrita*, sobre o conto. Porém, o animal também comparece como *unheimlich* no sentido do que é desconhecido e inapreensível, pois jamais será possível compreender em totalidade o universo interior dos bichos, já perdido pela humanidade civilizada e acessível apenas em breves vislumbres. Assim, o contato com os animais traz à luz o que deixou de ser familiar, mas que ainda habita oculto no âmago do ser humano. Em acréscimo, vale mencionar que existe uma experiência infamiliar mais intensa que a dos animais no contato com as alteridades botânicas, por serem um universo mais ancestral do que o dos bichos. Mesmo que familiares, por estarem presentes no cotidiano, sempre estará posta uma distância intransponível, por serem formas de vida milenares e com dinâmicas tão diversas das humanas, embora todos os seres, de alguma maneira, compartilhem de uma natureza comum. É esse o grande paradoxo do sujeito clariciano: estar em contato com o outro que, ao mesmo tempo que compartilha da mesma origem e traz à tona o que está no âmago do mesmo e próprio ser, é tão diverso e inatingível. Além disso, é preciso não esquecer que há classes de plantas que são, de fato, venenosas, mortíferas e imprevisíveis. Logo, é importante reconhecer e cuidar de um possível resquício romântico ao se pensar sobre as plantas.

<sup>19</sup> Importante ponderar que o termo “primitivo”, neste trabalho, não está sendo empregado como aquilo que está em um estágio menor de desenvolvimento, bárbaro, oposto ao civilizado de modo negativo ou pejorativo, mas no sentido que remonta ideias relacionadas à origem, primeiro e natural.

De acordo com Enrique Mandelbaum, na literatura não existe vida, existem palavras, porém Clarice consegue alcançar uma nova dimensão em sua literatura, tocando uma vida pulsante, devido à intenção que investe em seu texto:

[...] em literatura tampouco existe vida, principalmente se esta for compreendida como sendo do domínio do orgânico. Em literatura existem palavras, e todas elas limitadas ao texto que as sujeita. Se falávamos que Clarice atinge o orgânico, ou visceral, é porque algo no seu texto consegue transcender a espessura do papel e atingir uma vida que pulsa, mesmo, de verdade fora do texto, mas que é mobilizada na sua especificidade mais singular – o seu constante modificar-se – através do texto. O milagre da literatura: dar vida à vida. E se Clarice consegue isso, é porque algo da sua literatura vincula-se à vida. Não são as palavras. Elas por si próprias nada dizem. As palavras isoladas não atingem nem mobilizam o orgânico. É o esforço que as acompanha que as fazem [sic] reverberar na organicidade da vida. É através desse esforço que o texto dá vida à vida.

Em Clarice, o esforço concretiza-se numa escritura que [...] opera por desdobramentos, desdobramentos que são justificados pela certeza de que há uma verdade a ser dita. Tudo, em seus escritos, traz um mundo de relações que, num primeiro momento, mais esconde do que revela a verdade de cada um. Mas sua procura é sempre no sentido de atravessar esse primeiro nível e ir ao encontro da verdade. [...] Clarice constrói um cenário místico em seus textos pela sua vontade de entrar em contato imediato com o aspecto mais vivo da organicidade, dando ao texto o sabor de uma experiência. Os desdobramentos que ela realiza visam promover essa percepção imediata do elemento vivo. (MANDELBAUM, 1999, pp. 56 e 57)

O caroço é o âmago do fruto que, cultivado, brota em semente na terra e gera mais vida. Clarice Lispector semeia em sua obra um procedimento de criação “bio” – para empregar um termo da própria autora, em passagem de *Água viva*: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (LISPECTOR, 2019, p. 47). Isto é, o movimento de fundo de sua obra é o da própria Vida em seu sentido primordial, que não é o autobiográfico, ou seja, particularizante, e sim, a Vida que é compartilhada entre tudo e por todos, pulsando na natureza para além do ser humano. Buscar o caroço é buscar a Vida pela própria Vida, tornando vivo também o texto, como diz Mandelbaum (1999). Tal processo relembra mais uma passagem da autora, em *Água viva*: “Esta é a vida vista pela vida” (LISPECTOR, 2019, p. 31). Apenas assim é possível compreender e retornar ao antes do antes: “Estou me fazendo. Eu me faço até chegar ao caroço” (LISPECTOR, 2019, p. 51).

## 1.2 Entre animais e plantas

O primeiro romance publicado por Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, aparenta ter dado o tom da obra que viria a seguir, como se o seu nome definisse todo um

destino da escritora e de suas personagens, assumindo a função de um jardim para que o restante da obra, na mesma sintonia, florescesse. A respeito, comenta Nascimento:

[...] os temas-forma que emergem, por exemplo, no livro inaugural, publicado aos vinte e poucos anos, nada devem às obras da dita maturidade. Não há evolução na literatura de Clarice, um livro não é melhor do que o outro simplesmente por vir depois. Toda a C.L. já está em *Perto do coração selvagem*, mas cada livro terá vida própria, como um bicho, uma planta ou um objeto singular (o “objeto urgente”). (NASCIMENTO, 2012, p. 146)

Como se fosse a primeira semente plantada, o núcleo do selvagem coração é perseguido em toda a sua obra, os textos convergindo uns nos outros sem cessar. Avançando no traço do âmago/caroço anteriormente exposto, *Perto do coração selvagem* traz ainda mais uma questão que será persistente na produção clariciana: a ideia de que “tudo é um”, sobre a qual Joana fala ao observar o mar, dando-se conta de que existe algo comum em todos os viventes. Sobre isso, é possível retomar o comentário de Pontieri, ao traçar um paralelo entre Merleau-Ponty e Clarice Lispector:

[...] o ponto em que se tocam a filosofia de Merleau-Ponty e a ficção de Clarice Lispector parece estar na identificação de uma “carne universal”, de que comungam todos os seres. As obras de Clarice glosam, cada uma a seu modo, o mote de Joana, “tudo é um”; que é idêntico à constatação de G.H. de que “tudo está vivo e é feito do mesmo”; e à crença de Rodrigo, em que “todos nós somos um”. Nela, a experiência da alteridade mostra que o outro não é, como para Sartre, um outro eu. Ao contrário, o eu é que se reduz à condição de “outro do outro”. Literalmente: “eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu”. (PONTIERI, 1999/2000, p. 333)

A cena mencionada do primeiro livro da autora está situada no capítulo “Alegrias de Joana”, que se inicia da seguinte maneira:

A liberdade que às vezes sentia. Não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de *percepções por demais orgânicas* para serem formulados em pensamentos. Às vezes, no fundo da sensação tremulava uma ideia que lhe dava leve consciência de sua espécie e de sua cor. (LISPECTOR, 2017, p. 37, grifos nossos)

Salta aos olhos a arrojada ideia de uma percepção “orgânica” das coisas, uma vez que o termo “orgânico”, dentre as suas diversas acepções<sup>20</sup>, refere-se a tudo aquilo que é vivo. Dessa

<sup>20</sup> Para a biologia e a química, “orgânico” é tudo aquilo que faz ligações de carbono. Por outro lado, na literatura clariciana, a dimensão do orgânico é subvertida, não se tratando de uma literatura científica, mas que por meio da literatura faz uma apropriação modificada, absorvendo as definições e também as extrapolando. Em sua obra, o orgânico pode estar relacionado a um aspecto estrutural e estético, já que a obra é construída de ressonâncias e resíduos dela mesma, ou ainda ao argumento temático recorrente de compreender o funcionamento da natureza como um organismo vivo que envolve, em uma trama cuidadosamente costurada, todos os seres vivos. Indica-se a leitura do artigo já citado neste trabalho, de Enrique Mandelbaum (1999), “Quando o orgânico é apresentado

forma, é como se a liberdade não fosse algo conquistado concreta e racionalmente, porém inerente e naturalmente, que reemerge no sujeito após olhar atento. O fato de tais percepções darem a consciência de espécie e de cor reforça a hipótese de leitura apresentada, já que é a partir da percepção “orgânica” que se revela aquilo que constitui o ser, as categorias que designam e caracterizam os viventes em seus atributos comuns, surgindo naturalmente na consciência da personagem. Será justamente em um espaço natural, o mar, que se apresenta para a personagem o fio que une todas as coisas:

[...] Assim lembrava-se de Joana-menina diante do mar: a paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, do gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um..., entoara. A confusão estava no *entrelaçamento* do mar, do gato, do boi com ela mesma. A confusão vinha também de que não sabia se entrara “*tudo é um*” ainda em pequena, diante do mar, ou depois, relembrando. No entanto a confusão não trazia apenas graça, mas a realidade mesma. Parecia-lhe que se ordenasse e explicasse claramente o que sentira, teria destruído a essência de “tudo é um”. Na confusão, ela era a própria verdade inconscientemente, o que talvez desse mais poder-de-vida do que conhecê-la. A essa verdade que, mesmo revelada, Joana não poderia usar porque não formava o seu caule, *mas a raiz*, prendendo seu corpo a tudo o que não era mais seu, imponderável, impalpável. (LISPECTOR, 2017, p. 40, grifos nossos)

A noção de que “tudo é um” surge para a personagem também de uma maneira, para usar o termo de Joana, “orgânica” e natural, enquanto contempla o mar. Nesse momento, o tempo não é humano e nitidamente marcado, posto que a protagonista não consegue delimitar com precisão se o que ocorreu foi na infância ou foi pensado posteriormente. O que ela é capaz de estabelecer, entretanto, é o que compõe essa realidade que emergiu para ela: o entrelaçamento entre o mar, o gato, o boi e ela. Forma-se, assim, um triângulo entre o que é da natureza – o mar, corpo de água que incorpora em si diversos elementos, como o vegetal e o mineral –, animalidade – o gato e o boi, um domesticado e o outro selvagem – e humanidade – representada por ela mesma –, sendo que os três estariam entrelaçados, isto é, unidos e assemelhados entre si, compondo essa “carne universal” e retomando a anteriormente mencionada Primeira Lei da Ecologia, que considera que tudo está conectado a tudo.

A respeito dessa rede que tudo agrega, comenta João Camillo Penna:

[...] Tudo o que se convencionou chamar de “epifanias” no primeiro romance são desdobramentos de uma única experiência: a revelação da unicidade das coisas.

[...]

A revelação da verdade do mundo se encontra na rede de ligações que entrelaçam as coisas num conjunto único, o ponto enigmático de sua “confusão”. A fórmula ontológica enunciada com simplicidade e rigor pela

---

como lei: ressonâncias judaicas em Clarice Lispector” e o artigo de João Adolfo Hansen (1989) “Uma estrela de mil pontas” para diversas acepções do orgânico clariciano.

autora aos vinte anos consiste no sentimento de que as coisas remetem a algo que não é propriamente elas, mas à ligação, ao enlaçamento que as liga. A densidade filosófica da frase “tudo é um”, a única proposição ontológica, longamente analisada pela narradora, consiste em descobrir um ponto radicalmente não hierárquico de nivelamento de tudo o que existe, que iguala o mais pequeno ao mais grande, a partir do enquadramento único que revela a aparência das coisas sem distinguir-se destas mesmas aparências. (PENNA, 2010, pp. 75 e 76)

Dessa maneira, a existência é compartilhada entre todas as espécies nessa rede que tudo liga e faz compartilhar da mesma origem, sendo, inclusive um dos motes da produção da autora, conforme comenta Nascimento:

[...] o não humano não é o oposto do humano, mas faz parte estrutural do que ainda chamamos de Homem, sem com ele se identificar plenamente. Seriam as coisas, as plantas, os animais e as mulheres nos homens que a ficção clariciana nos convoca a pensar — esse é o verdadeiro chamado. (NASCIMENTO, 2012, pp. 67 e 68)

Essas colocações dialogam com reflexões anteriormente realizadas pelo crítico Benedito Nunes. Segundo Nunes, o animal se manifesta como *outro*, mas também como o *mesmo*, o próprio homem, não havendo, de fato, oposição:

[...] o animal é considerado o oposto do homem mas ao mesmo tempo uma espécie de simbolização do próprio homem. Na acepção comum, simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais primitivo, de mais rústico ou rude na sua existência. Por isso mesmo o animal para nós é o grande outro da nossa cultura [...]. (NUNES, 2011, p. 199)

Portanto, é possível afirmar que o humano e o não humano estão intimamente relacionados, já que um antecede o outro e, mais além, um habita dentro do outro, compartilhando os fios da teia complexa que une todos os viventes em uma origem comum.

Também na filosofia podemos encontrar uma possível interlocução com o que foi exposto até o momento – aspecto esse que brevemente observaremos. O “tudo é um” pode ser pensado por meio de referências da filosofia espinosiana, a qual, estava na biblioteca da autora<sup>21</sup>. Na obra *Breve tratado de Deus, do homem e do seu bem-estar*, Baruch de Espinosa disserta a respeito da existência de Deus. Para ele, tudo o que existe veio da natureza de Deus:

[...] dissemos que Ele é um ser do qual é afirmado tudo, a saber, infinitos atributos, cada um dos quais é infinitamente perfeito em seu gênero.

[2] Para expressar claramente a nossa opinião sobre isso, devemos formular previamente os quatro pontos seguintes:

1. Que não existe nenhuma substância limitada, mas sim que toda substância deve ser infinitamente perfeita em seu gênero, isto é, que no

<sup>21</sup> Ver: “O nu de Clarice Lispector”, de João Camillo Penna (2010), em que o ensaísta cita referências a Espinosa no romance inaugural da autora, ainda que ela o faça, como ele mesmo ressalva, de forma distante e “meio irônica meio séria” (PENNA, 2010, p. 76).

intelecto infinito de Deus não pode haver uma substância mais perfeita que aquela que já existe na Natureza.

2. Que tampouco existem duas substâncias iguais.
3. Que uma substância não pode produzir outra.
4. Que no intelecto infinito de Deus não há nenhuma substância além daquela que existe formalmente na Natureza. (ESPINOSA, 2012, p. 50)

Conforme Espinosa, todas as coisas têm substância eterna e não há duas substâncias iguais, isto é, Deus, homem, animais, vegetais, enfim, todos eles são um só. A substância de Deus não produz e nem cria nada, bem como não há nenhuma substância que já não exista na natureza. É de Deus que tudo emana, tudo operando dentro dele e não fora. Isto é, todas as coisas que existem na natureza são Deus, pois ele está presente de maneira imanente como substância. Assim sendo, existe apenas uma substância e ela permeia todos os seres da natureza, por isso, não só todos os seres estão unidos, como são todos a própria substância. Embora Clarice não atribua um estatuto divino à rede de ligações já mencionada, e guardadas as devidas proporções, esse tema clariciano da conexão entre os seres vivos pode evocar alguns aspectos da concepção espinosiana a respeito da substância.

A respeito do Deus de Espinosa, a consideração de Caio Augusto Leite auxilia na compreensão de que tudo foi originado de um único lugar e faz parte de um todo, sem hierarquias:

[...] para Espinosa, Deus – que ele também chama de Substância – é um ente que é absolutamente infinito e que com seus infinitos atributos exprime infinitas essências. [...] para Espinosa [...] tudo começa em Deus e é Deus, logo, não há uma causa primeira, uma causa segunda e assim por diante, mas sempre, em tudo o que existe, há a expressão da substância divina infinita de infinitos modos. Isso demonstra que a causa de tudo está sempre na Substância e nunca numa segunda coisa que gerará a terceira e assim por diante; perde-se, portanto, a noção de série e de mundos possíveis, pois só há um mundo – este – e apenas um Deus como causa (o que expressa) de tudo. (LEITE, 2018, pp. 90 e 91)

Também nas tradições dos povos originários brasileiros essa ideia de conexão é marcadamente presente. Segundo Krenak (2020), devido à realidade do consumo e do entretenimento, o ser humano se desconectou do organismo vivo da Terra e se dissociou dos outros seres, contudo, os outros seres são junto com o ser humano. De acordo com diversas narrativas indígenas ancestrais, todos já foram, em algum momento, natureza na dinâmica da origem da vida, tudo sendo natureza e não havendo separação entre a Terra e a humanidade:

As diferentes narrativas indígenas sobre a origem da vida e nossa transformação aqui na Terra são memórias de quando éramos, por exemplo, peixes. Porque tem gente que era peixe, tem gente que era árvore antes de se imaginar humano. Todos nós já fomos alguma outra coisa antes de sermos pessoas – essa mensagem atravessa narrativas de nossos parentes Ainu, que vivem no norte do Japão e na Rússia, dos Guarani, dos Yanomami, dos

parentes que vivem no Canadá e nos Estados Unidos. Quem sabe até os mesopotâmios, aquela gente muito antiga, tivessem histórias dessa natureza? Os ameríndios e todos os povos que têm memória ancestral carregam lembranças de antes de serem configurados como humanos.

[...] Pensando as florestas como entidades, vastos organismos inteligentes. Nesses momentos, os genes que compartilhamos com as árvores falam conosco e podemos sentir a grandeza das florestas do planeta. (KRENAK, 2020, pp. 51 e 52)

À vista dessas reflexões, seja pela filosofia, biologia, sabedoria ancestral ou ainda de tantas outras referências, a ideia de uma conexão entre todos os seres vivos aparece em diversas linhas de pensamento e autores, tal como nas narrativas claricianas, conscientemente ou não. Em sua obra, o contato com a alteridade é fundamental, pois faz possível uma aproximação com o caroço original, em um sentido de que rememora o primitivo que habita adormecido dentro dos humanos e que os unem aos não humanos. Tal processo é explicitado em *Água viva*:

Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. *Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto*, e no futuro: a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro. Desde já é futuro, e qualquer hora é hora marcada. *Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima*. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. Parece com momentos que tive contigo, quando te amava, além dos quais não pude ir pois fui ao fundo dos momentos. *É um estado de contato com a energia circundante e estremeço*. Uma espécie de doida, doida harmonia. Sei que meu olhar deve ser o de *uma pessoa primitiva* que se entrega toda ao mundo, primitiva como os deuses que só admitem vastamente o bem e o mal e não querem conhecer o bem enovelado como em cabelos no mal, mal que é o bom. (LISPECTOR, 2019, p. 30, grifos nossos)

Estar em busca do atrás do pensamento é afastar-se da lógica humana e racional, alcançando um plano da ordem do que é primitivo e instintivo: a matéria-prima. Complementa Nascimento: “Com Clarice, a palavra pensamento perde sua condição exclusivamente filosofante para ser um dado do sentimento-experiência que a proximidade com os bichos, por exemplo, possibilita” (NASCIMENTO, 2012, p. 36). Dessa maneira, embora não possa pintar ou escrever, porque a palavra não alcança o inclassificável do qual a narradora se refere, ela ainda funciona enquanto um meio de elaborar e alcançar a matéria-prima, em um movimento de fazer e desfazer, como já discorremos, tão próprio da botânica, que pela impossibilidade e pelo fim, isto é, pela morte, cria a vida.

A palavra última, isto é, a de agora, também é a primeira, aquela do passado ancestral, ou seja, tudo, no fim, é a mesma palavra, pois tudo está conectado e possui interconexão. Para



o alcance do âmago, é necessário recuperar o olhar primitivo de entrega, sem as amarras civilizacionais. Também há de deixar as amarras do texto e da literatura, desenvolvendo uma narrativa que não se classifica ou encaixa em qualquer gênero esperado e conhecido, mas nova, bem como esse estado verdadeiro. Por isso, o contato com os animais e outras formas de vida não humanas é fundamental para rememorar o âmago elementar e mobilizar a origem do próprio texto. Embora focalizando apenas os bichos, as colocações de Nunes, se estendidas a todos os não humanos, em muito amparam essa discussão:

Tem excepcional importância, na concretização dessa experiência, o encontro do homem com a natureza orgânica, especialmente com animais. Dir-se-ia que os bichos que a escritora descreve têm o ser à flor da pele, que eles nos comunicam mais rapidamente do que podem fazer as outras coisas, a presença da existência primitiva, universal, que o cotidiano, o hábito e as relações sociais mantêm represada. Através deles é que essa vida sempre ativa se infiltra no cotidiano, intensificando os nexos insuperáveis que nos ligam ao “terror primitivo”, ao vital e ao orgânico, nexos que a sociedade, a cultura e a história, em testemunho da impossibilidade da completa humanização de nossa natureza, não podem jamais desfazer. (NUNES, 1969, p. 125)

O contato com as plantas, assim como com os bichos, é fundamental, dado que compõem concretamente a complexa e extensa trama existencial, seja sob o ponto de vista evolucionista – conforme apresentado anteriormente – e até mesmo da criação de acordo com a Bíblia, uma vez que, precedendo o primeiro homem e a primeira mulher, foi criado o Jardim do Éden<sup>22</sup>.

O ponto de contato do ser humano com a alteridade animal, que proporciona o vislumbre do âmago, pode estender-se para a alteridade botânica, inclusive, com uma série de justificativas implícitas e explícitas na própria obra da autora, já que o animal e a planta já foram localizados em lugar de semelhança e dotados de complexidade subjetiva pela autora, fomentando essa relação. É o caso da crônica “Bichos (conclusão)”, em *A descoberta do mundo*, que dá

---

<sup>22</sup> O jardim é um símbolo importante em uma série de culturas ao redor do mundo, como para os romanos, chineses, persas, japoneses, egípcios, muçulmanos, ameríndios, astecas e muitas outras. Mas, detendo-se na tradição cristã, vale considerar que o jardim representa o Paraíso. Segundo o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2001), Adão cultivava o jardim, mostrando a predominância do reino vegetal no início da era cíclica, para, depois, Jerusalém ser uma cidade. De acordo com os autores: “O Jardim do Paraíso comporta fontes de jorram, regatos buliçosos, leite, vinho e mel (47, 15); fontes aromatizadas de cânfora ou gengibre; sombras verdes, frutos saborosos; em todas as estações, uma pompa real (83, 24); vestes preciosas, perfumes, braceletes, repastos refinados, servidos em ricas baixelas (52, 34) por efebos imortais *que são como pérolas soltas*. Pais, esposas, filhos estão presentes. Promete-se aos fiéis *mulheres purificadas* (huris), virgens e perfeitas. Os Eleitos estão na vizinhança do trono de Deus, e *seus rostos, nesse Dia, serão brilhantes aos contemplares o Senhor* (Corão 75, 22-23). O Paraíso é um jardim, e o jardim, um paraíso” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 514, grifos dos autores). É importante observar como a simbologia sagrada, pura e divina do jardim será, ao longo da obra clariciana, retomada, ao mesmo tempo que também subvertida e repensada. Por fim, ainda a respeito da simbologia do jardim, recomenda-se o artigo “O verde úmido subindo em mim: a mulher e a magia do jardim em Clarice Lispector”, de Vera Lucia Albuquerque de Moraes (2012).

continuidade às reflexões desenvolvidas em “Bichos (I)”, ambas datadas de março de 1971 e que reaparecem em 1973 em *Água viva*.

Tratando primeiro de “Bichos (I)”, a autora diz se arrepiar ao entrar em contato com bichos: “Pareço ter certo medo e horror daquele ser vivo que não é humano e que tem os nossos instintos, embora mais livres e mais indomáveis” (LISPECTOR, 1999, p. 332). Embora não humanos, existe uma linha que os une aos humanos, que é o compartilhar das mesmas intensidades. Por isso, ela afirma adiante na narrativa: “Quem se recusa à visão de um bicho está com medo de si próprio” (LISPECTOR, 1999, p. 333), isto é, com medo do núcleo adormecido pelo processo civilizatório, mas que ainda habita dentro de todos os humanos. O “grito ancestral” – anteriormente mencionado na Introdução – traz à tona o chamado e o arrepio que gera o contato com um bicho:

[...] às vezes sinto o mudo *grito ancestral* dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece com medo de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho, sou obrigada a assumir, exigentes como são, que se há de fazer, pobre de nós. (LISPECTOR, 1999, p. 334, grifos nossos)

A respeito do “grito ancestral”, comenta Veronica Stigger: “Confrontar o bicho, em Clarice, é como estar diante de um espelho que não apenas revela aquilo que se quer esconder, a animalidade, mas obriga a assumir o que, até então, se receava encarar” (STIGGER, 2016, p. 9). Segundo a pesquisadora, é por meio do grito que o humano consegue aproximar-se do animal, o grito representando, de algum modo, uma possibilidade de aproximar-se da natureza e do âmago:

Gritar é “revelar a carência”, deixar claro que não sabe como lidar com o bicho que se apresenta à sua frente e que [...] a obriga a assumir “instintos abafados”. Deixar o grito emergir é deixar-se levar por esses instintos, é sair “dos regulamentos”, mostrar o lado animal guardado “em segredo inviolável”.

[...]

Gritar é, em certa medida, libertar-se, romper as frágeis barreiras que delimitam aquilo a que convencionamos chamar de “cultura” (que abrange, entre outros aspectos, uma série de regras de conduta), em oposição à “natureza”, isto é, em oposição ao que há de selvagem e indomável em nós. (STIGGER, 2016, pp. 12 e 13)<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Pode-se pensar que a compulsão obsessiva do homem pelo controle da natureza e do meio ambiente de maneira geral se deva, justamente, ao medo do indomável selvagem dentro de cada um, o qual a obra clariciana olha de frente. Ou ainda – e, por que não, também – da necessidade de dar conta do mal-estar que é inerente aos seres humanos, criando uma falsa ideia de que há controle e possibilidade de diminuição do sofrimento que a imprevisibilidade e grandeza da natureza provocam. Vale retomar as três causas do sofrimento de acordo com Freud (2010) em *O mal-estar na civilização*, que amparam essas reflexões: “[...] por que é tão difícil para os homens serem felizes, a perspectiva de aprender algo novo também não parece grande. Já demos a resposta, ao indicar as três fontes de onde vem o nosso sofrer: a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade. No tocante às

O exercício corajoso de vislumbrar o caroco, porém, não vem de humanizar o animal, e sim de animalizar-se: “[...] eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa – há de respeitá-lhes a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil, vem simplesmente, é só não lutar contra, é só entregar-se” (LISPECTOR, 1999, p. 334). Dessa forma, o exercício não é de igualar o animal ao ser humano, e sim o de observar e analisar o processo evolutivo em retrospecto, não no sentido negativo de involuir, mas de buscar o cerne primeiro da Vida: “Um animal jamais substitui uma coisa por outra, jamais sublima como nós somos forçados a fazer. E move-se, essa coisa viva! Move-se independente, por força mesmo dessa coisa sem nome que é a Vida” (LISPECTOR, 1999, p. 332).

Em ambas as crônicas, a escritora relata uma série de histórias dos bichos que já a acompanharam em sua vida, a gama é extensa: gatos, galinhas, cachorros, coelhos, patos, micos, tartarugas, corujas, cavalos, peixes... No entanto, em “Bichos (conclusão)”, a autora surpreende ao trazer a história de uma rosa em meio aos relatos de animais<sup>24</sup>:

Mas sei da história de uma rosa. *Parece estranho falar nela quando estou me ocupando de bichos. Mas é que agiu de um modo tal que lembra os mistérios instintivos e intuitivos do animal.* Um médico amigo meu, Dr. Azulay, psicanalista, autor de *Um Deus esquecido*, de dois em dois dias trazia para o consultório uma rosa que ele punha na água dentro de uma dessas jarras muito estreitas, feitas especialmente para abrigar o longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e meu amigo a trocava por outra. Mas houve uma determinada Rosa. Era cor-de-rosa, não por artifícios de corantes ou enxertos, porém do mais requintado rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. E parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta, das próprias pétalas grossas e macias, que era com uma altivez linda que se mantinha quase ereta. Pois não ficava totalmente ereta: com infinita graciosidade inclinava-se bem levemente sobre o talo que era fino. *E uma relação íntima estabeleceu-se entre o homem e a flor: ele a admirava e ela parecia sentir-se admirada.* E tão gloriosa ficou, e com tanto amor era observada, que se passavam os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e túmida e fresca como flor nova. Durou em beleza uma semana inteira. Só depois começou a dar mostras de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que meu amigo a trocou por outra. E nunca a esqueceu. O curioso é que uma paciente sua que frequentava o consultório perguntou-lhe sem mais nem menos: “E aquela rosa?” Ele nem perguntou

---

duas primeiras, nosso julgamento não tem por que hesitar: ele nos obriga ao reconhecimento dessas fontes do sofrer e à rendição ao inevitável. Nunca dominaremos completamente a natureza, e nosso organismo, ele mesmo parte dessa natureza, será sempre uma construção transitória, limitada em adequação e desempenho. Tal conhecimento não produz um efeito paralisante; pelo contrário, ele mostra à nossa atividade a direção que deve tomar. Se não podemos abolir todo o sofrer, podemos abolir parte dele, e mitigar outra parte — uma experiência milenar nos convenceu disso” (FREUD, 2010, p. 24). A empreitada por abolir todo o sofrimento é sempre falha, pois o mal-estar é intransponível em nossa existência. Também será falho o exercício de abolir apenas uma parte, uma vez que o ser humano é e faz parte da natureza. Assim sendo, os esforços do ser humano pelo fim do sofrimento, que se dão mediante a dominação e a domesticação do meio ambiente em prol da civilização e dos seus anseios, o que pode ser chamado de ecocídio, na verdade, levam a outra abolição, não a do sofrimento, mas a da própria natureza e da raça humana, ato de potencial suicida já comentado por Rueckert (1978).

<sup>24</sup> O mesmo trecho aparece em *Água viva* (2019, pp. 59 e 60).

qual, sabia da que a paciente falava. Essa rosa, que viveu mais longamente por amor, era lembrada porque a paciente, tendo visto o modo como o médico olhava a flor, transmitindo-lhe em ondas a própria energia vital, intuía cegamente que algo se passava entre ele e a rosa. Esta – e deu-me vontade de chamá-la de “joia da vida” – tinha tanto *instinto de natureza* que o médico e ela haviam podido *se viverem um ao outro profundamente, como só acontece entre bichos e homens*. (LISPECTOR, 1999, pp. 336 e 337, grifos nossos)

A história da rosa – ou da Rosa – é contada com a preocupação de transparecer credibilidade, dadas as referências delimitadoras de quem era o proprietário da rosa – o qual também era um conhecido – e a localização do ocorrido, por ser um relato, talvez, que poderia ser considerada ficcional. A flor, que nada tem de artificial, aparenta estabelecer com o doutor uma relação de afetividade e troca. A rosa assume, em relação ao outro, também o lugar de sujeito e pode ser entendida enquanto uma alteridade nesse relato, pois aparenta corresponder ao olhar do psicanalista em troca mútua: quanto mais gozava do prazer de ser observada, mais retornava em vida e frescor. Embora não sendo um bicho, a mesma experiência conseguiu ser vivenciada, como constata no final do relato.

Ao afirmar no final da crônica “Bichos (conclusão)”: “Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias” (LISPECTOR, 1999, p. 337), a autora declara seu anseio de retornar à experiência que antecede a da humanidade. A temática reaparece em sua produção insistentemente, por uma série de personagens e situações, convergindo sempre ao mesmo centro.

Nesse escavar da existência, partindo do homem e retornando cada vez mais em direção ao cerne/carçoço, alcança-se formas de vida ainda mais primitivas, como os protozoários. É o que figura, por exemplo, em *A paixão segundo G.H.*, na cena em que, aproximando-se da vida primária, a personagem avança em direção à proteína pura. Na barata reitera essa existência humana que não é encerrada em si mesma, mas contínua. Conforme comenta Penna, “[...] a barata não deve ser percebida como algo abjeto, mas como um dos modos no contínuo do ser, de que faz parte o eu assim como a barata. [...] a barata é um modo de ser igual ao dela” (PENNA, 2010, p. 92).

– Segura a minha mão, porque sinto que estou indo. *Estou de novo indo para a mais primária vida divina*, estou indo para um inferno de vida crua. Não me deixes ver porque *estou perto de ver o núcleo da vida* - e, através da barata que mesmo agora revejo, através dessa amostra de calmo horror vivo, tenho medo de que nesse núcleo eu não saiba mais o que é esperança.

A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam.

Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irredutível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios *eu avanço, eu protozoária, proteína pura*. (LISPECTOR, 1986, pp. 56 e 57, grifos nossos)

O movimento de retorno também aparece na crônica “A geleia viva como placenta”, datada de janeiro de 1972. Afastada da lógica racional, no plano da inconsciência do sonho, esse primitivo se apresenta para a cronista no pesadelo narrado. Ocorre um emaranhamento de vida orgânica e primária no texto, pois tudo é a geleia viva: a noite, o batom, a morte e a própria narradora, que se vê espelhada naquela massa informe. Ainda em sonho, ela constata: “Vivo estava tudo. Tudo é vivo, primário, lento, tudo é primariamente imortal” (LISPECTOR, 1999, p. 402).

O sonho inicia-se no meio, como a existência do próprio ser humano, *in medias res*, que evoluiu enquanto a vida na Terra já estava em andamento – e assim também a deixará. O princípio é a geleia orgânica, que lembra a chamada “sopa primordial”, isto é, a mistura de compostos orgânicos que, possivelmente, deu origem aos primeiros organismos vivos na Terra. Ela tomou forma no processo evolutivo da vida, contudo, ela habita, mesmo que recôndita, dentro de tudo e de todos, lembrando a não forma, constitutiva do ser. Em sua ambiguidade natural, a geleia é viva e, ao mesmo tempo, assustadora, porque ela é o que há de mais indomável e impossível de enquadrar, pegajosa nas entranhas e infamiliar, ao mesmo tempo um outro e um mesmo.

Tudo não passara de um sonho. Mas percebi que um dos meus braços estava para fora do lençol. Como um sobressalto, recolhi-o: nada meu deveria estar exposto, se é que eu ainda queria me salvar. Eu queria me salvar? Acho que sim: pois acendi a luz da cabeceira para me acordar inteiramente. E vi o quarto de contornos firmes. Havíamos - continuava eu em atmosfera de sonho - havíamos endurecido a geleia viva em parede, havíamos endurecido a geleia viva em teto; havíamos matado tudo que se podia matar, tentando restaurar a paz da morte em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geleia viva. (LISPECTOR, 1999, p. 402)<sup>25</sup>

Também em *Água viva* – publicado no ano seguinte à crônica citada anteriormente – ocorre tal movimento em direção ao mais básico e primitivo. De acordo com Marco Antonio Coutinho Jorge, a obra condensa a mais fundamental ótica clariciana, sendo um livro que “[...] se atém a falar das experiências mais embrionárias dos sentidos” (JORGE, 1997, p. 108) e que “tematiza uma perplexidade constante em relação à vida” (JORGE, 1997, p. 112). O crítico continua:

Desse modo, as mais estranhas formas de vida merecem sua atenção: as mais tênues, como a própria água viva, nome que une num só termo os pares opositivos orgânico/inorgânico, vegetal/mineral, animado/inanimado. Também as mais perturbadoras, como a ostra: "Será que a ostra quando

---

<sup>25</sup> Recomenda-se alguns textos a respeito do conto em questão: “O território das pulsões”, em *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, de Yudith Rosenbaum (2004); “Espelho, espelho meu, existe alguém mais terrível do que eu...”, em *A via crucis do corpo*, de Daniela Mercedes Kahn (2005); e “Sonho e vigília em *Geleia viva*, de Clarice Lispector”, em *Armadilhas do saber*, de Cleusa Rios Passos (2009).

arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos." Assim, Clarice fala da gata, da galinha, do cavalo, do protozoário, da lesma, dos dinossauros, das corujas, das tartarugas, das abelhas, das formigas. E também dos ratos, das aranhas, dos caranguejos, dos escorpiões...

A vida é constante fonte de espanto e seu discurso quer se aproximar precisamente dessas vivências animais, sejam estas as mais rudimentares. Uma intuição quase inconfessável parece lhe indicar uma região de transigência entre o humano e todas essas formas vivas: "Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta. É o chamado". (JORGE, 1997, p. 113)

Tal como a autora aproxima-se das vivências animais, também as vegetais estão presentes em *Água viva*, pois quanto mais se adentra na floresta do "de dentro", mais penetra-se no mistério e regressa-se na linha do existir, o âmago apresentando-se como não humano:

É um tal mistério essa floresta onde sobrevivo para ser. Mas agora acho que vai mesmo. Isto é: vou entrar. Quero dizer: no mistério. Eu mesma misteriosa e dentro do âmago em que me movo nadando, *protozoário*. Um dia eu disse infantilmente: eu posso tudo. Era a antevisão de poder um dia me largar e cair num abandono de qualquer lei. Elástica. A profunda alegria: o êxtase secreto. Sei como inventar um pensamento. Sinto o alvoroço da novidade. Mas bem sei que o que escrevo é apenas um tom.

Nesse âmago tenho a estranha impressão de que *não pertencço ao gênero humano*. (LISPECTOR, 2019, p. 42, grifos nossos)

Acompanhando o movimento de retorno ao mais primitivo e anterior, pode-se também retomar o livro subsequente, *A hora da estrela*. De acordo com Stigger, nele haveria uma "[...] vontade explícita de transformar a própria literatura em algo que toca o primário [...]. O texto inicia-se justamente com uma imagem de origem, que é, na verdade, uma imagem de eterna continuação ou, em termos nietzschianos, de eterno retorno" (STIGGER, 2016, p. 21). De fato, logo no início da narrativa, figura o regresso ao que é ainda mais elementar e primitivo do que os protozoários, as plantas ou os animais: as moléculas, que podem ter originado a Vida. A origem das origens está marcada, paradoxalmente, no último livro publicado em vida pela autora, na cena em que duas moléculas disseram sim e fizeram surgir a vida:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou. (LISPECTOR, 1998, p. 11)

Pode-se conjecturar, assumindo a cadeia evolutiva, a tríade: humano X animal X natureza vegetal, em que, antes da pré-história humana, a pré-história da pré-história são os não humanos, consecutivamente, vegetais e animais, e antes deles há uma série de outras pré-histórias de protozoários, moléculas e geleia viva *ad infinitum*. Assim, realmente, a origem é uma miragem para sempre perdida ou que sequer existe, levando em consideração que o

universo jamais começou. Todavia, é possível vislumbrar os seus traços, que habitam no interior dos humanos e das tantas formas de vida outras. São as alteridades antecessoras que proporcionam o contato com a “matéria-prima” que une tudo em um, em um exercício de humildade e não de narcisismo, que abre mão de posicionar a humanidade como centro, medida e fundamento de todas as coisas. Eis a semente e a polpa clariciana.

### **1.3 Diagrama da botânica na obra de Clarice Lispector**

O trabalho do botânico é um trabalho de minúcia. Sua ocupação é o estudo de um outro muito diverso, que não possui a mesma estrutura, linguagem e nem a mesma comunicação, bem como, diverso, pois o mundo vegetal é vasto, abrangendo desde as algas que vivem nas águas, as imponentes e antigas árvores das florestas, até as flores delicadas dos bosques e jardins. Dessa maneira, a minúcia vem da sensibilidade ao detalhe dos menores sinais e de saber ler as ranhuras das folhas, que contam histórias milenares por meio de seiva e madeira. Clarice Lispector talvez fosse botânica se não escritora, uma vez que seu interesse pelo que permeia a botânica é manifesto ao longo de sua obra, não apenas enquanto um elemento temático recorrente, mas também, devido ao seu olhar atento e sensível às plantas, e até mesmo, porque o seu processo de concepção de obra, pode-se dizer, é botânico. A literatura clariciana é marcada pelo instante que se estende, pela minúcia do trato com a palavra e pelo pormenor que se desdobra. Microscópica e orgânica, atenta-se ao detalhe despercebido pelo olhar apressado e convoca o outro, mesmo que tão estranho em suas diferenças. É nos subterrâneos, do ser, da linguagem e do outro que se nutre a sua produção.

Esta seção busca mapear, para além do *corpus* de pesquisa escolhido, alguns dos momentos da obra clariciana em que a botânica aparece e analisá-los brevemente.

#### **1.3.1 As crônicas e outros textos**

Um bom ponto de partida para adentrar na apropriação da botânica pela autora, bem como, o modo como se apresenta essa alteridade e esse espaço vegetal, observando o que o seu contato representa para o sujeito clariciano, são as suas colocações na narração de suas crônicas, reunidas no volume *A descoberta do mundo*, obra publicada postumamente, em 1984, bem como seus escritos dispersos, reunidos no volume *Outros escritos*, também póstumo, com sua

primeira edição em 2005, e por fim, algumas reflexões de *Todas as cartas*, publicação do ano de 2020<sup>26</sup>.

Iniciando com *A descoberta do mundo*, um dos textos que mais se destaca, e um dos que motivou o tema desta dissertação, é a seção “Dicionário”, que faz parte da crônica “De natura florum”, datada de 3 de abril de 1971, porque cataloga e detalha uma infinidade de tipos de flores. Com poucas alterações, o texto comparece no livro publicado em 1973 *Água viva* (LISPECTOR, 2019, pp. 63-66), com as descrições da Palma, da Azaleia e da Flor de cactos subtraídas e com o acréscimo do Crisântemo.

Nas palavras de Marina Colasanti na contracapa da edição da crônica em livro ilustrado pela editora Global: “Clarice partiu de verbetes de algum dicionário floral que lhe caiu nas mãos, e aos poucos foi se aquecendo, entrando nos perfumes e no jogo por ela mesma proposto” (COLASANTI, 2021, s/p). De fato, a caracterização das flores é peculiar no texto, pois vai desde suas cores e de onde estão localizadas, até sentimentos e atitudes que as flores têm ou despertam nos outros: o Cravo é violento, já a Violeta, introvertida, a Orquídea, uma mulher esplendorosa, a Azaleia é feliz e dá felicidade, para citar alguns exemplos. Assim, observa-se que as flores são tratadas como uma forma de vida complexa e dotada de subjetividade.

Cravo - Tem uma agressividade que vem de certa irritação. São ásperas e arrebitadas as pontas de suas pétalas. O perfume do cravo é de algum modo mortal. Os cravos vermelhos berram em violenta beleza. Os brancos lembram o pequeno caixão de criança defunta: seu cheiro então se torna pungente. [...]

Violeta - É introvertida, sua introspecção é profunda. Ela não se esconde, como dizem, por modéstia. Ela se esconde para poder entender o seu próprio segredo. O seu perfume é uma glória mas exige da pessoa uma busca: seu perfume diz o que não se pode dizer. Um ramo de violetas equivale a “ama os outros como a ti mesmo”. [...]

Orquídea - É formosa, é exquise e antipática. Não é espontânea. Ela quer redoma. Mas é uma mulher esplendorosa, isto não se pode negar. Também não se pode negar que é nobre; é epífita, isto é, nasce sobre outra planta sem contudo tirar dela a sua nutrição. Minto: adoro orquídeas. [...]

Azaleia - Há quem a chame de azalea, mas prefiro mesmo azaleia. É espiritual e leve: é uma for feliz e que dá felicidade. Ela é humildemente bela. As pessoas que se chamam Azaleia - como minha amiga Azaleia - adquirem as qualidades da flor: é uma alegria pura lidar com elas. Recebi de Azaleia muitas azaleias brancas que perfumaram a sala toda. (LISPECTOR, 1999, pp. 338-340)

<sup>26</sup> Há de se comentar que não foi trazida a obra infantil da autora neste diagrama, pois ela centra-se mais nos animais, tendo raros momentos em que figuram as plantas. A botânica se encontra apenas em alguns detalhes, por exemplo, no desejo pelas cenouras do coelho em *O mistério do coelho pensante* e na ilha da amiga da narradora de *A mulher que matou os peixes*, que possui grande variedade de árvores, plantas, frutas e flores. Vale recordar, porém, da figura emblemática da figueira em *Quase de verdade*. A figueira invejosa engana as galinhas com a ajuda da bruxa, confundindo o dia e a noite, o que escraviza as galinhas. É interessante observar como nesta obra uma planta também se torna personagem, não apenas os animais, inclusive, uma das mais importantes do enredo, porque mobiliza os acontecimentos da história.



O detalhamento e riqueza descritivos impressionam, o que pode ser notado não apenas nessa, mas também em crônica anterior, “Eu tomo conta do mundo”, datada de 4 de março de 1970 – vale mencionar que essa crônica foi incorporada em *Água viva* (LISPECTOR, 2019, p. 67) e aparece logo após o dicionário de flores.

No Jardim Botânico, então, fico exaurida, tenho que tomar conta com o olhar das mil plantas e árvores, e sobretudo das vitórias-régias.

[...] Também não se trata de um emprego pois dinheiro não ganho por isso. Fico apenas sabendo como é o mundo.

Se tomar conta do mundo dá trabalho? Sim. [...] Observo em mim mesma as mudanças de estação: eu claramente mudo com elas.

Hão de me perguntar por que tomo conta do mundo: é que nasci assim, incumbida. (LISPECTOR, 1999, p. 276)

O fato de “tomar conta do mundo” parece explicar o porquê de as percepções sobre a natureza apresentadas serem tão elaboradas, pois a cronista muito se ocupou em olhar atentamente a vida vivendo. Por sua vez, as plantas e as árvores também olham de volta, não sendo meros seres passivos na dança de existir.

Essa cumplicidade com o mundo vegetal e a percepção das estações já foram tratadas em outra crônica, de 4 de outubro de 1969, “Primavera se abrindo”. Nela, a cronista diz sempre sentir as mudanças de estação e conta a história de quando ganhou uma Prímula de uma amiga – o mesmo acontecimento aparece em *Água viva* (LISPECTOR, 2019, p. 69). Além de ser usada para uma série de tratamentos médicos, essa planta pode ser cultivada enquanto ornamento. Contudo, nada de decorativo e simples havia nessa em específico, uma vez que a planta trazia em si o “segredo do cosmos”: “Essa planta, que aparentemente nada tem de singular, é dona do segredo da natureza” (LISPECTOR, 1999, p. 237).

O segredo reside no fato de a planta sempre saber quando chega a primavera e, por isso, mudar as suas flores, estando em plena harmonia e conexão com a natureza<sup>27</sup>. A cronista também diz pressentir as estações, ocorrendo um espelhamento entre ela e a planta e fazendo deprender que ela também detém o segredo da natureza. Talvez, na verdade, esse segredo habite em todos os seres, visto que todos fazem parte da mesma natureza, da mesma Vida, compartilhando uma origem comum.

O interesse sobre o segredo da natureza é desenvolvido mais longamente em outra crônica, datada de 13 de outubro de 1970, chamada “Um reino cheio de mistério”. Aqui, a

---

<sup>27</sup> A título de curiosidade, o fato de a planta “saber quando” é o momento de florescer é explicado por Stefano Mancuso quando o autor trata da memória das plantas: “[...] Seu sucesso reprodutivo e a capacidade de gerar descendentes são baseados, antes de mais nada, na capacidade de florescer no momento certo. Muitas plantas esperam certo número de dias para florescer, a partir da exposição ao frio do inverno. Portanto, são capazes de lembrar quanto tempo se passou” (MANCUSO, 2019, p. 24).

cronista comenta duas experiências que já teve com plantas: o pé de milho plantado quando criança e o pé de tomate, já adulta, na Suíça. Sobre os tomates, ela comenta: “Quando começaram a aparecer os ainda pequenos tomates verdes e duros achei inacreditável que eu mesma lhes tivesse provocado o nascimento: eu entrara no mistério da Natureza” (LISPECTOR, 1999, p. 317). O mistério das plantas consiste em sua ligação com todo o reino vegetal, cujo único objetivo é completar, pacientemente, o ciclo de nascer, crescer, amadurecer e morrer, livre de quaisquer outras preocupações e aprisionamentos, que são do encargo dos humanos<sup>28</sup>.

Entrar no Jardim Botânico é como se fôssemos trasladados para um novo reino. Aquele amontoado de seres livres. O ar que se respira é verde. É úmido. É a seiva que nos embriaga de leve: milhares de plantas cheias da vital seiva. Ao vento as vozes translúcidas das folhas de plantas nos envolvem num suavíssimo emaranhado de sons irreconhecíveis. Sentada ali num banco, a gente não faz nada: fica apenas sentada deixando o mundo ser. O reino vegetal não tem inteligência e só tem um instinto, o de viver. Talvez essa falta de inteligência e de instintos seja o que nos deixa ficar tanto tempo sentada dentro do reino vegetal. (LISPECTOR, 1999, p. 318)

A reconexão com o ciclo da natureza é alcançada no contato direto com as plantas, praticamente imersivo devido à amplitude e variedade do Jardim Botânico<sup>29</sup>, que possibilita um vislumbre da liberdade e espontaneidade perdidas pelas demandas civilizacionais.

A mesma reflexão sobre a vida natural e o seu mistério retornam, agora, na crônica “O ato gratuito”, datada de 8 de abril de 1972. Aqui, o ato gratuito<sup>30</sup> em questão é uma ida ao Jardim Botânico, motivada pela monotonia do lar, por um cansaço de lutar para viver e um anseio por liberdade:

O ato gratuito é o oposto da luta pela vida e na vida. Ele é o oposto da nossa corrida pelo dinheiro, pelo trabalho, pelo amor, pelos prazeres, pelos táxis e ônibus, pela nossa vida diária enfim – que esta é toda paga, isto é, tem o seu preço.

[...] Estava exausta do barulho da máquina de escrever. Então a sede estranha e profunda me apareceu. Eu precisava – precisava com urgência – de um ato de liberdade: do ato que é por si só. Um ato que manifestasse fora de mim o que eu secretamente era. E necessitava de um ato pelo qual eu não precisava *pagar*. Não digo *pagar com dinheiro* mas sim, de um modo mais amplo, pagar alto preço que custa viver. (LISPECTOR, 1999, p. 410)

---

<sup>28</sup> Vale comentar que “segredo” e “mistério” estão, e ao mesmo tempo não estão, na mesma chave de sentido. Embora ambos tratem de algo que não é revelado, seus motivos para tanto são diversos. Um segredo refere-se a algo que não pode ser revelado, mas que se sabe, enquanto um mistério não é sabido e é por isso que não se pode revelar.

<sup>29</sup> Recomenda-se a leitura do volume 62, número 1, da revista *Ciência e Cultura* (2010), que traz uma série de interessantes artigos a respeito dos Jardins Botânicos do Brasil e do mundo e a sua importância, profícuo para o aprofundamento da reflexão a respeito deles.

<sup>30</sup> No conto “A repartição dos pães”, presente em *A legião estrangeira*, também a gratuidade e a graça do gesto são pontos centrais.

A visita é marcada pela liberdade do ato, pois nele não há nenhuma obrigatoriedade, é quase que instintivo, tal qual o instinto da natureza que, conforme já apareceu na crônica anterior, é o de completar o seu ciclo natural, sem qualquer outra finalidade além do puro ser:

Eu ia ao Jardim Botânico para quê? Só para olhar. Só para ver. Só para sentir. Só para viver.

Saltei do táxi e atravessei os largos portões. A sombra logo me acolheu. Fiquei parada. Lá a vida verde era larga. Eu não via ali nenhuma avareza: tudo se dava por inteiro ao vento, no ar, à vida, tudo se erguia em direção ao céu. E mais: dava também o seu mistério.

O mistério me rodeava. Olhei arbustos frágeis recém-plantados. Olhei uma árvore de tronco nodoso e escuro, tão largo que me seria impossível abraçá-lo. Por dentro dessa madeira de rocha, através de raízes pesadas e duras como garras - como é que corria a seiva, essa coisa quase intangível e que é vida? Havia seiva em tudo como há sangue em nosso corpo. (LISPECTOR, 1999, p. 411)

Esse é mais um texto em que a reconexão com o que se é “secretamente”, isto é, com o carço, se dá a partir do contato com um ser vivo do universo botânico, cujo fundamento de existência é a entrega livre ao viver. Logo, a vida das plantas não consiste em trocar a sua vida por dinheiro, prazer, ambição ou quaisquer demandas outras, mas sim, de apenas viver, sem egoísmo e sem desigualdade. O reino vegetal proporciona a vivência não de *ser* humano, mas de apenas *ser*, arbitrária e desinteressadamente, bem como, olhar, ver, sentir e viver intransitivamente.

Agora detendo-se em *Outros escritos*, um texto do livro chama a atenção para o apreço da autora por assuntos botânicos, revelando um interesse e uma curiosidade a respeito do assunto, que não é meramente temático em sua obra. O texto em questão é sua declaração para a revista *Veja* a respeito de sua ida ao Congresso Mundial de Bruxaria que ocorreu em Bogotá no ano de 1975:

No Congresso pretendo mais ouvir que falar. Só falarei se não puder evitar que isso aconteça, mas falarei sobre a magia do fenômeno natural, pois acho inteiramente mágico o fato de uma escura e seca semente conter em si uma planta verde brilhante. Também pretendo ler um conto chamado ‘O ovo e a galinha’, que é mágico porque o ovo é puro, o ovo é branco, o ovo tem um filho. (LISPECTOR, 2015, p. 92)

Em sua fala, intitulada “Literatura e magia”, Clarice associa os fenômenos naturais com a magia, demonstrando fascínio por aquilo que não entende, como as sementes que trazem em si extensa vida verdejante. Para demonstrar a força que vê em tudo o que é natural, a autora conta uma série de histórias em que a natureza lhe causou perplexidade, como um dia de chuva que lhe deu surpreendente energia, ou como é inexplicável o sol, que nasce todas as manhãs. Uma dessas histórias é o caso de um pássaro que, em dado momento, é associado, justamente,

com o fascínio do mundo botânico e o seu trabalho secreto, repetindo o mesmo ponto da declaração anteriormente citada.

Um dia aconteceu outra coisa com um amigo meu. Ele tinha um lindo curió, pássaro raro de se encontrar no Rio, especialmente em Copacabana. Uma manhã, quando foi alimentá-lo, viu com tristeza que o curió tinha morrido. Não havia nada que pudesse fazer além de lamentar a morte do passarinho. Uma hora depois a empregada gritou, vem cá depressa, vem ver uma coisa. Todos foram para os fundos da casa e viram, tremendo um pouco, no chão, um curió. O passarinho não tentou escapar e foi posto na gaiola. Comeu e começou a cantar. Eu pergunto, por quê? Para quê? Também não existe resposta para o fato de haver, *numa pequena semente, numa simples semente de árvore, essa promessa de vida, o fenômeno de uma semente que contém vida é totalmente impossível*. Um escritor brasileiro disse que estar vivo é impossível, e eu acrescento que nascer é impossível. (LISPECTOR, 2015, p. 96, grifos nossos)

Por fim, é possível observar alguns pontos trazidos também pela própria autora em suas cartas. A leitura do volume *Todas as cartas* (2020) proporciona uma entrada em novas perspectivas em relação à autora e seu olhar atento direcionado às plantas. Cuidando para que não se cruzem os limites da obra ficcional com a correspondência pessoal, dois gêneros discursos distintos que envolvem respectivos aportes teóricos e reflexivos, é produtivo refletir sobre esses textos do ponto de vista de que essa experiência atenta com a natureza acaba por ressoar em sua obra. A primavera, por exemplo, comparece diversas vezes nas cartas para os amigos e família, ora como aquilo que dá certo tédio, ora como uma estação que proporciona intensa alegria após os duros invernos vividos nos anos que morou na Europa, tão diferente do sol que sempre esteve acostumada no Brasil. Foram selecionados dois episódios dentre as suas cartas para um breve comentário.

Em carta para Lucio Cardoso, no dia 26 de março de 1945, Clarice narra sua experiência em Posilipo, um bairro situado em Nápoles – do grego, “Posilipo” significa “pausa da dor”. Ela observa que: “A dor realmente fica um instante suspensa, tão doces são as cores, tão sem selvageria, tão belo, tão belo é o lugar com mar, árvores, montanha” (LISPECTOR, 2020, p. 157). Portanto, a potência da natureza é capaz de deslocar sentimentos, ainda que brevemente, algo que constantemente ocorre também com suas personagens, tomadas pelas experiências ao redor da natureza. Em seguida, ela conclui, no entanto, com alguma preocupação por conta dessa tamanha potência botânica, aparecendo a ideia do excesso da natureza, uma constante em

sua obra: “A minha impressão é quase ruim: há coisas bonitas em excesso, e parece que não tenho tempo ou força, o fato é que ficaria mais calma com uma” (LISPECTOR, 2020, p. 157)<sup>31</sup>.

Já em carta para uma de suas irmãs, Elisa Lispector, em 1º de maio de 1945, comenta como gostaria de não dar como presentes “coisas sólidas e feitas para usar”: “[...] o que eu teria verdadeiro prazer em dar para você: gardêneas, jasmims, rosas, orquídeas”. Entretanto, como estava em Roma, não era possível fazê-lo: “Esse é o seu gênero: flores, receber flores, usar flores, enfeitar a casa com flores” (LISPECTOR, 2020, p. 165). Além da importância das flores, vale a pena retomar que a ideia de “gênero” comparece na obra da autora com diversos sentidos, por exemplo, em *Água viva*: “Nesse âmagô tenho a estranha impressão de que não pertencço ao gênero humano” (LISPECTOR, 2019, p. 42, grifos nossos). Também aparece com a acepção de gênero discursivo, basta notar o seguinte trecho de *Água viva* – que foi publicado anteriormente como crônica em 29 de maio de 1971 com o título de “Máquina escrevendo” –: “Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 2019, p. 30).

### 1.3.2 Os contos

Para esta pesquisa, foram eleitos seis contos para o estudo a respeito da figuração da botânica na obra clariciana. Entretanto, há também alguns outros contos em que as plantas e espaços naturais compõem, sendo profícua a sua breve menção, antes de adentrar as análises.

O primeiro caso é o do conto “O búfalo”, publicado em *Laços de família*, obra de 1960. O texto narra a trajetória de uma mulher que procura romper, pelo reconhecimento do ódio, o ciclo do amor que a vida inteira lhe foi familiar. Sua pesquisa se faz em um Jardim Zoológico, por entre as jaulas de cada animal. Contudo, a sua busca pelo ódio é frustrada, pois, em vez dele, ela apenas identifica amor e entrega em todas as jaulas. Assim, estabelece-se entre a personagem e os animais enjaulados no zoológico uma relação de contraposição curiosa: os animais, fisicamente aprisionados, mostram-se mais livres em suas manifestações amorosas do que ela, solta do lado de fora, mas aprisionada em sua cadeia subjetiva. Dentre os diversos animais, a mulher também tem um encontro com uma planta, que nasce no chão por entre os trilhos da montanha-russa:

---

<sup>31</sup> Curioso observar como a visão da beleza do espaço lembra a experiência vivida, por exemplo, por Ana no Jardim Botânico no conto “Amor”, enquanto o receio que o excesso traz retoma o mesmo receio que tinha Laura em “A imitação da rosa”.

E ali estava agora sentada, quieta no casaco marrom. O banco ainda parado, a maquinaria da montanha-russa ainda parada. Separada de todos no seu banco parecia estar sentada numa Igreja. Os olhos baixos viam o chão entre os trilhos. *O chão onde simplesmente por amor – amor, amor, não o amor! – onde por puro amor nasciam entre os trilhos ervas de um verde leve tão tonto que a fez desviar os olhos em suplício de tentação.* A brisa arrepiou-lhe os cabelos da nuca, ela estremeceu recusando, em tentação recusando, sempre tão mais fácil amar. (LISPECTOR, 2016, pp. 250 e 251, grifos nossos)

Como nos animais, nas ervas a mulher também vê o amor, que sobrevivem até nas localidades mais impossíveis, inóspitas e complexas. A negação do amor torna-se, ao longo da narrativa, praticamente impossível, pois esse afeto está relacionado ao que é natural e intrínseco para todos os viventes. Além disso, a mulher frisa diversas vezes no conto o fato de ser primavera, o que é mais um entrave para a aprendizagem do ódio, por ser esse um tempo convencionalmente de beleza, felicidade, luminosidade e nascimento, oposto à carnificina e à subversão que ela procura, dificultando a sua empreitada.

Outro conto é “A partida de trem”, do livro *Onde estivestes de noite*, publicado no ano de 1974. A narrativa trata de uma viagem de trem, mais especificamente, no vagão em que se encontram a jovem Angela Pralini e a velha Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo. Ambas as personagens estão viajando para a fazenda, no caso da velha, para a casa do filho, já Angela, para passar seis meses com os tios. Chama a atenção, especialmente, o caso de Angela, já que ela está indo para o espaço natural e familiar após um rompimento amoroso, a fazenda representando uma oportunidade de se refazer<sup>32</sup>. Segundo ela, na fazenda, ganhará peso, se alimentará bem, entrará na floresta e se banhará no rio barrento, e assim, olhará para fora de si:

Eduardo a transformara: fizera-a ter olhos para dentro. Mas agora ela via para fora. Via através da janela os seios da terra, em montanhas. Existem passarinhos, Eduardo! existem nuvens, Eduardo! existe um mundo de cavalos e cavalas e vacas, Eduardo, e quando eu era uma menina cavalgava em corrida num cavalo nu, sem sela! Eu estou fugindo do meu suicídio, Eduardo. Desculpe, Eduardo, mas não quero morrer. Quero ser fresca e rara como uma romã. (LISPECTOR, 2016, p. 457)

Animada com as possibilidades que se abrem, bem como, quanto mais o trem aproxima-se da fazenda, mais é salientada a afinidade da personagem com a natureza: “Ela que adorava uma boa praia, com sol, areia e sol. O homem está abandonado, perdeu o contato com a terra, com o céu” (LISPECTOR, 2016, p. 463). A ideia do homem afastado da terra é intensificada com outra colocação da personagem, a de que ele é o deserto: “Você é o deserto, e eu vou para o Oceano, para os mares do Sul, para as ilhas Taiti” (LISPECTOR, 2016, p. 464).

---

<sup>32</sup> A fazenda como um espaço que proporciona o refazer-se já apareceu antes na obra clariciana: é o caso de Martim em *A maçã no escuro*.

Embora Eduardo seja uma imensidão, no caso, a do deserto, Angela busca uma imensidão de abundância e de vida, não de secura. Por isso, a aproximação do espaço natural verde e fresco representa um reencontro consigo mesma e tudo aquilo que era importante para ela, mas que foi abafado pela presença e influência de Eduardo em sua vida. A própria Angela, manifesta ser orgânica, estando na fazenda a oportunidade de se reencontrar, a natureza como um espaço fundamental nesse processo de reconexão plena consigo mesma: “Quero comer, Eduardo, estou com fome, Eduardo, fome de muita comida! Sou orgânica!” (LISPECTOR, 2016, p. 464).

Outros contos que aludem às plantas e à natureza em geral são, por exemplo, “A fuga”, na seção de *Primeiras histórias*, “Perdoando Deus” e “As águas do mundo”, ambos da coletânea *Felicidade clandestina*, de 1971, em que o mar se faz presente. A luz da manhã e do verão também aparece em alguns textos, despertando as personagens da obscuridade e promovendo reflexões, como ocorre em “O triunfo” e em “História interrompida”, ambos em *Primeiras histórias*.

Por fim, vale retomar a pigmeia em “A menor mulher do mundo”, conto da coletânea *Laços de família*. A personagem-título, em dado momento da narrativa, é apelidada pelo explorador francês Marcel Pretre de “Pequena Flor”, nome que acentua sua entrega, livre das amarras culturais à natureza e também a sua natureza. Desse modo, é interessante observar como o nome da personagem, clara alusão ao universo botânico, relaciona as plantas com aquilo que é anterior ao ser humano, seu contato sendo frutífero a fim de remover o véu que esconde a origem<sup>33</sup>.

### 1.3.3 Os romances e outras narrativas longas

Partindo para os romances e outras narrativas longas<sup>34</sup>, neles também existe um vasto repertório botânico a ser observado. A escolha, nesta seção, foi seguir um trajeto cronológico

<sup>33</sup> É possível retomar uma interessante colocação de Pontieri sobre o conto, ao comentar que a tensão do conto se dá pelo confronto direto entre o desconhecido e pré-verbal da pigmeia Pequena Flor com seu outro, o explorador francês: “[...] o espaço dos comportamentos civilizados, enrijecido em estereotípias que mascaram a existência do primitivo dentro de cada civilizado” (PONTIERI, 1999, p. 56, grifos nossos).

<sup>34</sup> Os gêneros textuais são algo de difícil delimitação na obra da autora, especialmente quando se trata de romances, uma vez que no leque de suas narrativas longas aparecem textos pouco tradicionais, como é o caso de *Água viva* e *Um sopro de vida* – esse último, classificado como “pulsações”. Adotamos a nomenclatura “romances e outras narrativas longas” para contemplar na mesma seção do capítulo casos como romances, mas também novelas e outras produções mais incomuns, para organizar a leitura, as conexões entre as obras e evitar possíveis desvios conceituais.

que seleciona alguns dos momentos botânicos marcantes para as narrativas, a começar por *Perto do coração selvagem*, de 1943, em que as plantas são associadas à criação da vida, como na passagem em que Joana observa Lídia grávida. É em um jardim que a protagonista vê Lídia repleta de vida e integrada à natureza<sup>35</sup>:

Joana caminhou até a janela, espiou o jardim onde brincaria o filho de Lídia, que estava agora no ventre de Lídia, que seria alimentado pelos seios de Lídia, que seria Lídia. Ou Otávio, *fruto verde*? Não, Lídia, a que se transmite. *Se a abrissem ao meio — ruído de folhas frescas se partindo — veriam-na como uma romã aberta*, sadia e rosada, translúcida como olhos claros. A base de sua vida era mansa como um regato correndo no campo. E nesse campo ela própria se movia segura e serena como um animal a pastar. (LISPECTOR, 2017, p. 127, grifos nossos)

Imagem semelhante reaparece ao final do romance, quando Joana se depara sozinha: “Otávio estava com Lídia, sentiu, foragido junto daquela mulher grávida, cheia de *sementes* para o mundo” (LISPECTOR, 2017, p. 161, grifos nossos). Lídia carrega vida dentro dela, como sementes, que plantadas no solo fazem gerar a vida. Também Lídia grávida é comparada com uma romã, fruta rica em sementes, portanto, rica em vida – aludindo ao mito de Perséfone. Assim, é como se o processo de nascer da vida fosse um só, relacionando os seres vivos aos processos e elementos naturais.

Também Joana aparece assemelhada à natureza no romance pelos olhos de Otávio, que, similarmente, em um jardim, observa-a tão graciosa como as flores, mais especificamente, rosas brancas. No entanto, a comunhão de Joana com a natureza faz Otávio querer destruir as flores<sup>36</sup>:

No jardim da prima Isabel cresciam outrora rosas brancas. Ele olhava-as muitas vezes perplexo, sem saber de que modo tê-las, porque diante delas seu único poder, o de criatura, era vão. Encostava-as ao rosto, aos lábios, aspirava-as. Elas continuavam a tremer delicadamente viçosas. Se ao menos elas tivessem grossas pétalas — costumava pensar —, se ao menos fossem duras... se ao menos ao tombarem se espatifassem no solo com um ruído seco... Sentindo penetrá-lo a graça crescente das flores, como a de Joana, como a de Joana quando mentia, ele era presa de um furor impotente: amassava-as, mastigava-as, destruía-as. (LISPECTOR, 2017, p. 155)

No caso de *O Lustre*, publicado em 1946, a protagonista Virgínia também aparece comparada com flores ao longo do romance. Para além disso, há uma cena em que é o vaso de flores na sala de personagem que lhe dá um impulso de viver e, mais especificamente, ânimo

<sup>35</sup> Não é a primeira vez em que o nome “Lídia” se refere a uma personagem integrada à natureza. O nome é comum na tradição literária, aparecendo, por exemplo, nas odes horácianas. Lídia também é uma das figuras femininas presentes nos poemas neoclássicos do século XVIII, enquanto pastora e musa, em plena harmonia com a natureza. Por fim, o nome Lídia é retomado pelo heterônimo neoclássico de Fernando Pessoa, Ricardo Reis. Clarice Lispector era leitora de Fernando Pessoa, o que faz conjecturar que a escolha do nome pode não ter sido arbitrária.

<sup>36</sup> Atenta-se ao fato de que a força de vida pode ser tanto fusão quanto agressão, retomando a força de Eros e de Tãatos.



para ir ao jantar de Irene. Nessa passagem, Virgínia interage diretamente com as flores, que são dotadas de traços de subjetividade, uma vez que, além de serem personificadas em sua descrição, interagem com a personagem, de maneira a se fecharem quando ela se aproxima:

Abriu a porta do seu pequeno apartamento, penetrou no frio e abafado ambiente da saleta. Leve mancha ondulava num dos cantos, expandia como uma luz frescuras quase apagadas. Ela gritou baixo, aguda – mas são lindas! – o aposento respirava de olhos semicerrados no silêncio das picaretas mudas das construções. *As flores erguiam-se em delicado vigor, as pétalas grossas e cansadas, úmidas de suor – o talo era alto, tão calmo e duro.* A sala respirava oprimida, adormecida. *As pétalas menores, como cabelos na nuca em verão, dobravam-se emurhecidas, cegas, porém ainda capazes de viver e de pasmar.* Virgínia apressou-se rindo até elas, inclinou a cabeça escura porém recuou ligeiramente assustada. Porque *elas se fecharam* hostis sem o menor perfume como se alguma coisa em sua natureza repelisse secretamente a natureza de Virgínia. Mas eu sempre me dei bem com flores – essa era a impressão enquanto se despia – tocou-as de leve com a ponta dos dedos, desapontada, avisada e já sem interesse. *Elas estremeciam.* Sem saber porque, fora dada afinal a permissão para se entristecer e ela a procurava sem realmente consegui-la durante toda aquela tarde de domingo. (LISPECTOR, 2011, pp. 64 e 65, grifos nossos)

É apenas após colher as flores e colocá-las junto ao corpo, úmido de suor – como as pétalas das rosas –, que ela consegue compreender com mais clareza o que sente e reúne a coragem para ir até o jantar. As flores são colocadas junto aos seus seios fartos – órgão que oferece o alimento e a energia para nutrir a vida:

Virgínia parou escutando por um instante o silêncio calmo que se seguira ao próprio alvoroço... um instante mais. Mais um momento. Estava absorta e sem pensamento mas parecia-lhe como numa doença da vontade que jamais teria forças para desejar se mover. [...] Moveu-se então, foi se pentear. [...] Antes de sair, com a mão no trinco da porta, aquela empertigada e cuidadosa sensação do pó de arroz e da fragilidade de sua aparência, lembrou-se e com lenta frieza pegou numa tesoura, *cortou o talo de três flores, das flores duras e opacas, prendeu-as ao decote do vestido, lá onde viviam seus seios grandes e seu coração, velados. Num protesto subia até seu nariz um cheiro verde, tão acre para os dentes, que a reanimou.* Não. Não queria ir ao jantar, tinha medo! — pensou pela primeira vez claramente num ligeiro lamento, interpretando a pálida algazarra que nascia tonta no seu peito... Não queria, era isso... Não, não era isso, como podia errar tanto?... pelo contrário... que confusão... queria ir com uma força tal... suspirou rapidamente, sentiu a cintura já suada sob o vestido leve que apertava... compreendeu que a tarde naturalmente fora triste e nunca alegre... Oh, pelo contrário, pelo contrário, *as flores empurravam-na para a frente num impulso alegre, nervoso... horrivelmente desesperado... e ela veria Vicente.* (LISPECTOR, 2011, pp. 66 e 67, grifos nossos)

No romance *A cidade sitiada*, de 1949, o espaço (e que, por conseguinte, engloba o reino botânico), é especialmente fundamental para a construção da protagonista Lucrecia Neves, pois a personagem parece se ver por meio do subúrbio onde mora, São Geraldo, em uma fusão de si

com o espaço exterior. Esse traço é visível, por exemplo, quando Lucrecia se separa de um de seus pretendentes, Felipe, depois que ele ofende o seu subúrbio, quase como se ofendesse também a ela.

A narração explicita o fato de Lucrecia se enxergar a partir do que está fora dela:

Esfregando mais lenta os sapatos, a sonhadora moça examinava com prazer sua fortaleza, não a espreitando mas olhando-a diretamente: preparava-se para estar diante das coisas com lealdade. Insistindo em se pousar como sobre o morro do pasto – assim olhava ela. Nessa moça, que de si sabia pouco mais do que o próprio nome, *o esforço de ver era o de se exteriorizar*. O pedreiro construindo a casa e sorrindo de orgulho – *tudo o que Lucrecia Neves podia conhecer de si mesma estava fora dela*: ela via. (LISPECTOR, 1998, p. 23, grifos nossos)

Quando Lucrecia reúne forças para olhar para fora de si mesma e, por consequência, olhar para dentro, ela se detém, primeiramente, em sua sala de visitas: a mesa, a chaminé, as folhas do calendário. Então, ela se atenta para a única flor em um jarro:

Assim era. E esfregando o sapato, a moça olhou esse mundo escuro repleto de bibelôs, da flor, da única flor no jarro: este era o subúrbio — ela engraxava furiosamente.

Eis a flor — mostrava o grosso caule, a corola redonda: a flor se demonstrava. Mas sobre o caule também ela era intocável, o mundo indireto. Inútil ser imóvel: a flor era intocável. Quando começasse a murchar, já se poderia olhá-la diretamente mas então seria tarde; e depois que morresse, se tornaria fácil: podia-se jogá-la fora tocando-a inteiramente — e a sala decresceria, andar-se-ia entre as coisas apequenadas com firmeza e desilusão, como se o que fora mortal tivesse morrido e o resto fosse eterno, sem perigo.

[...] Lucrecia Neves entortou a cabeça e tentou sorradeira espiar a flor viva. Aproximou-se mesmo, cheirou-a desconfiada. Entonteceu de tanto inspirar, a própria flor entontecia aspirada – ela se dava! Mas chegado certo momento – a pancada súbita do casco! – e o perfume tornou-se indevassável. Lá estava a flor exausta porém com o mesmo grau de perfume de antes... De que era feita a flor senão da própria flor. (LISPECTOR, 1998, p. 23)

De acordo com a personagem, pouco antes de deter seu olhar na flor: “O peixe era o único pensamento do peixe” (LISPECTOR, 1998, p. 23). Desse modo também o é a flor, feita de sua própria matéria e plena de si mesma. A flor que está no centro da sala aparece, metonimicamente, como o centro do mundo de Lucrecia: ela é o subúrbio, o mundo indireto. Logo, é como se o mundo de São Geraldo e sua condensação, que se dá na flor, fossem uma exteriorização de Lucrecia. Por sua vez, tudo na personagem se exterioriza, ela apenas podendo se conhecer fora de si mesma. Tudo se dá fora da protagonista para que ela possa sentir-se viva. Dessa maneira, a força da flor é vital para a sua existência, explicando o que acontece mais adiante na narração da cena, quando Lucrecia funde-se com a flor, comparando-se a ela: “Erguida por uma veemência tão rápida que se equilibrava no imóvel – como a flor no jarro” (LISPECTOR, 1998, p. 26). Nota-se, portanto, que existe alguma inteireza e coerência em cada

coisa de São Geraldo, os seres sendo constituídos da própria matéria de si mesmos. Já Lucrecia é constituída de São Geraldo, habitando dentro dela cada coisa e espaço em seu redor.

Pontieri se detém na análise desta obra em *A poética do olhar*, valendo retomar os comentários feitos por ela a respeito do capítulo “No Jardim”. Nele, diferente do que se esperaria, não se trata de um jardim real, mas sim de uma experiência onírica passada pela protagonista. Mesmo que não sendo, de fato, um jardim, o capítulo evoca diversos jardins da obra da autora, elemento natural caro em suas narrativas. Segundo Pontieri:

[...] o processo de deslocamento toma feição peculiar pois o sema *jardim* remete, a uma distância ainda maior que leva para além das fronteiras da obra, aos tantos jardins que na ficção clariciana funcionam como espaço de anulação da lógica do cotidiano. Entre o jardim botânico, de “Amor”; o jardim zoológico, de “O Búfalo”; e o jardim doméstico, de “Mistério e S. Cristóvão” há em comum o fato de fornecerem a ambiência para a irrupção de vivências turbulentas represadas, que são o avesso da estabilidade sempre precária da vida de todo dia. Em sentido semelhante, o jardim de *A Cidade Sitiada* faz aflorar a experiência onírica, o grande emblema do lado avesso em que se espelha e revê invertida a lógica diurna. (PONTIERI, 1999, p. 191)

De 1961, *A maçã no escuro* é um dos livros em que se verifica uma das interações mais intensas com as plantas. A aproximação é justificável, afinal, é o primeiro livro da autora a se passar totalmente em um espaço onde prevalece o mundo vegetal, no caso, a fazenda de Vitória, na qual a personagem protagonista Martim se abriga após um crime. É por meio de um processo de regressão que Martim consegue adentrar nos subterrâneos de seu ser e ter uma percepção mais aguçada tanto de si próprio quanto de tudo o que o cerca, bem como, tomar rédeas de sua vida a partir daquele momento. A ideia de regressão é novamente empregada, não no sentido negativo de retrocesso, mas no sentido de um retorno ao basilar da existência. Sobre esse processo de reconstrução de Martim, comenta Berta Waldman:

Desatado de todo e qualquer compromisso do convívio familiar, e destruída a ordem estabelecida, caberá ao protagonista a construção de uma nova ordem. Para isso, abdicará inclusive da palavra e do pensamento, de modo a refazer sua vida do ponto zero. (WALDMAN, 1992, pp. 60-62)

O retorno de Martim, mais do que às primeiras palavras e passos desajeitados, se dá a partir do contato com o anterior ao humano, isto é, os animais e as plantas. Assim como, habitar no interior, mais especificamente, “no coração do Brasil” (LISPECTOR, 2015, p. 15), também é fundamental nesse processo. É no espaço rural em que as reflexões e situações do romance estão situadas, oportunizando o acercamento da personagem com o interior de si mesma. Conforme colocação de Nunes:

“O Homem estava no coração do Brasil” – é a única referência regional precisa. No mais, quanto aos outros lugares por onde ele passa, encontramos indicações meramente tópicas – Vila Baixa, Montanha, Fazenda

etc. O importante é que esse homem, que “estava no coração do Brasil”, achasse, antes de mais nada, no centro da Natureza, em face das coisas. (NUNES, 1969, p. 115)

O livro inicia com um movimento de adensamento de foco, procedimento semelhante ao cinematográfico *zoom in*, aproximando-se, aos poucos, da cena narrada: primeiro, a concentração das lentes da narração está na noite e na lua, depois, no protagonista. É interessante observar que a narração caminha para um processo de integração entre ambiente natural e personagem: “Nada agora diferenciava o sono de Martim do lento jardim sem lua: quando um homem dormia tão no fundo passava a não ser mais do que aquela *árvore de pé* ou o pulo do sapo no escuro” (LISPECTOR, 2015, p. 9, grifos nossos). Desse modo, no silêncio e na noite, dormiam homem e jardim, aparentando que, longe da consciência da ação humana, na entrega à inconsciência do sono, chega-se na possibilidade de integração com o espaço natural<sup>37</sup>. Na escuridão é que os outros sentidos se sobressaem, além disso, na ausência de qualquer claridade não se distinguem as diferenças, integrando-se todos os seres.

No processo de integração, em que tudo faz parte de algo único, nota-se uma relação de reversibilidade entre os seres: o sono do homem não se distingue do jardim, bem como, a natureza, novamente, é dotada de subjetividade, propósito e narrativa de vida:

Algumas árvores haviam ali crescido com enraizado vagar até atingir o alto das próprias copas e o limite de seu destino. Outras já haviam saído da terra em bruscos tufos. Os canteiros tinham uma ordem que procurava concentradamente servir a uma simetria. Se esta era discernível do alto da sacada do grande hotel, uma pessoa estando ao nível dos canteiros não descobria essa ordem; entre os canteiros o caminho se pormenorizava em pequenas pedras talhadas. (LISPECTOR, 2015, p. 9)

No decorrer da cena, quando Martim suspira “dentro de seu largo sono acordado” (LISPECTOR, 2015, p. 11), ou seja, ainda entre consciência e inconsciência, ele se dá conta de si: “Até que – como quando um relógio para de bater e só então nos adverte que antes batia – Martim percebeu o silêncio e dentro do silêncio a sua própria presença. Agora, através de uma incompreensão muito familiar, o homem começou enfim a ser indistintamente ele mesmo” (LISPECTOR, 2015, p. 11). Isto é, suspenso o tempo inventado pelos homens e marcado pelo

---

<sup>37</sup> A relação entre a inconsciência do sono e das plantas, fortalecendo o seu processo de integração, aparece na crônica de 1970 “Um reino cheio de mistério”, escrita nove anos depois da publicação de *A maçã no escuro*, em que a cronista diz: “Cada manhã, ao acordar, a primeira coisa que fazia era ir examinar minuciosamente a planta: é como se a planta usasse a escuridão da noite para crescer. Esperar que algo amadureça é uma experiência sem par: como na criação artística em que se conta com o vagaroso trabalho do inconsciente. *Só que as plantas são a própria inconsciência*” (LISPECTOR, 1999, p. 317, grifos nossos). A criação literária aqui é explicitamente relacionada ao crescimento da planta, amadurecendo na inconsciência da noite e fortalecendo a ideia da obra da autora como tendo procedimentos análogos aos botânicos.

relógio, é possível ouvir o silêncio da natureza, por entre os intervalos breves das batidas dos ponteiros, é assim que Martim (re)encontra a si. A cena continua:

Então as coisas passaram a se reorganizar a partir dele próprio: trevas foram sendo entendidas, ramos começaram lentamente a se formar sob o balcão, sombras se dividiram em flores ainda irresolutas – com os limites ocultos pelo viço imóvel das plantas, os canteiros se delinearam cheios, macios. O homem grunhiu aprovando: com certa dificuldade acabara de reconhecer o jardim que nessas duas semanas de sono constituíra em intervalos a sua irredutível visão. (LISPECTOR, 2015, pp. 11 e 12)

Mais do que integrado ao ambiente como algo único, neste momento, o protagonista se percebe, na verdade, uma das peças que forma a natureza, em uma longa e complexa cadeia de humanos, vegetais e animais – os animais não aparecem explicitamente, mas por meio do próprio homem, que grunhe como um animal. Esse processo de compreensão aparece no signo do despertar: “O corpo inteiro do homem subitamente despertou” (LISPECTOR, 2015, p. 12). Dessa maneira, agora no plano da consciência, quando está acordado, ele enxerga a realidade em toda a sua complexidade, cujo ponto de princípio é a natureza:

Era como se o tivessem depositado solto num campo. E enfim ele acordasse de um longo sonho do qual haviam feito parte um hotel agora desmanchado num chão vazio, um carro apenas imaginado pelo desejo, e sobretudo tivessem desaparecido os motivos de um homem estar todo expectante num lugar que também este era expectativa. (LISPECTOR, 2015, p. 12)

O processo de encontro consigo mesmo por intermédio do silêncio e da natureza é uma situação frequente no romance, a natureza aparecendo na condição do princípio das coisas, conforme trecho em que Martim, após muito trabalhar, refugia-se por entre a natureza e a escuridão e grunhe novamente, como se vivenciasse a mesma experiência do início do livro.

[...] E guiado por uma obstinação de sonâmbulo, como se o tremor incerto de uma agulha de bússola o chamasse – ia enfim ao *terreno terciário de vida apenas fundamental, a par da sua*. E com um *suspiro de quem voltasse a si mesmo*, encontrava a sombra vacilante, o movimento dos ratos, as grossas plantas. Naquele porão vegetal, que a luz mal nimbava, o homem se refugiava calado e bruto como se *somente no princípio mais grosseiro do mundo aquela coisa que ele era coubesse*: no terreno rastejante a harmonia feita de poucos elementos não o ultrapassava nem ao seu silêncio. O silêncio das plantas estava no seu próprio diapasão: *ele grunhia aprovando*. Ele que não tinha uma palavra a dizer. E que não queria falar nunca mais. Ele que em greve deixara de ser uma pessoa. No seu terreno, ali sentado, ficava gozando o vasto vazio de si mesmo. Esse modo de não entender era o primeiro mistério de que ele fazia parte inextricável. (LISPECTOR, 2015, p. 66, grifos nossos)

A cena que se segue mostra que Martim, que não entendia de plantas ou animais, ao viver uma semana no sítio, alcança uma percepção de si e das coisas que vai para além do que é racional, mas é como se fosse instintiva e primária, anunciada, novamente, pelos dizeres

“grunhia aprovando”. Sua integração com a natureza é tamanha, que se ausenta a linguagem verbal, despertando o mundo primário, sem palavras ou signos verbais: “Seu grande *silêncio* não era apatia. Era uma profunda sonolência em guarda, e uma meditação quase metafísica sobre o próprio corpo, no que ele parecia estar atentamente *imitando as plantas de seu terreno*” (LISPECTOR, 2015, p. 67, grifos nossos). Martim quer desformatar-se, em um sentido de deixar de ser pessoa. O silêncio, desse modo, leva-o a um estado mais basilar e primário, aproximando-o do mundo vegetal.

Adiante, a descrição de seu estado continua:

O ar do campo deixara-o cru e enrugado, com os olhos mais claros. Ele se movia devagar na grande extensão, desimpedido enfim pela ausência de pensamentos. Mas se sua compacta ausência de pensamento era um embotamento – era o embotamento de uma planta. Pois como uma planta, ele estava alerta a si mesmo e ao mundo, com aquela mesma tensão delicada com que a grossa planta é planta até as suas últimas extremidades, com aquela delicada tensão com que a planta cega sente o ar onde suas duras folhas se engastam. (LISPECTOR, 2015, p. 68)

Mais próximo do estado de inconsciência das plantas, Martim vai se reaproximando de sua essência, isto é, cru e sem o olhar condicionado e apressado dos homens. É apenas dessa forma que o protagonista consegue enxergar a integração da vida em natureza, animais e humanos, rompendo com uma concepção hierarquizante, e sim, notando que todos fazem parte da mesma Vida, como uma colcha de retalhos.

Quanto ao homem, seus músculos trabalhavam com exatidão, lentidão e certeza. E nada o alterava como se ele carregasse consigo, em defesa intransponível pelos outros, o grande *silêncio das plantas* de seu terreno terciário. Para as quais voltava todas as tardes como um homem volta à sua casa. E onde ficava sentado sobre uma pedra.

E lá era bom. Lá nenhuma planta sabia quem ele era; e ele não sabia quem ele era; e ele não sabia o que as plantas eram; e as plantas não sabiam o que elas eram. E todos no entanto estavam tão vivos quanto se pode estar vivo: esta provavelmente era a grande meditação daquele homem. Assim como o sol brilha e assim como o rato é apenas um passo além da *grossa folha espalmada daquela planta* – esta era a sua meditação. (LISPECTOR, 2015, p. 73, grifos nossos)

Martim está entregue ao mais vasto e desconhecido, ao não saber e ao não distinguir, tanto a si mesmo, quanto os outros – no caso, as plantas. Assim, a Vida aparece como o traço que perpassa e une todas as coisas: como formando uma cadeia, o sol nutriu as plantas, um passo além da existência vieram os animais, até chegarem os humanos. Embora, por vezes, ele fosse tomado por uma inquietação e se sentisse superior às plantas, isso não abalava o “sistema de mundo” que havia se aberto para ele:

Mas essa inquietação quase apenas física sucedia-lhe apenas por instantes. E ainda lhe acontecia tão distante dele próprio que ainda *não*

*alterara a inteireza do sistema de mundo em que ele se movia. E, em breve, com o grande prazer que existe na contenção da própria energia, de novo ele se punha em estado de “pouco saber”. Pois essa era a condição essencial ao terreno. Em não saber, havia no homem uma alegria sem sorriso assim como a planta se cumpre, grossa. (LISPECTOR, 2015, p. 74, grifos nossos)*

À medida que avança o contato de Martim com as formas de vida para além da humana, as vegetais e animais, intensificado pela escuridão da noite, que aguça os seus sentidos, a sua percepção da existência integrada em um sistema aflora ainda mais. É quando escurece e os cheiros se adensam que a tessitura da Vida se faz vívida para ele<sup>38</sup>:

Foi quando começou a escurecer. [...] Aos poucos o ar se adensou, os sentimentos começaram enfim a mostrar sua natureza pouco divina, um desejo profundamente confuso de ser amado misturou-se ao cheiro humano da noite, e um vago suor começou a porejar, espalhando seu *cheiro bom e ruim de terra e de vacas e de rato e de axilas e de escuridão* – esse furtivo modo como aos poucos tomamos conta da terra: tínhamos enfim criado um mundo e tínhamos lhe dado a nossa vontade. O máximo de claridade cedera à nossa habitada escuridão: seria isso talvez o que Martim cada dia aguardava ali em pé? Como se nesse vergar-se da claridade lhe ensinasse como se faz *a união harmoniosa* – não inteligível mas harmoniosa, não com uma finalidade mas harmoniosa – como se nesse vergar-se da claridade para a escuridão se fizesse enfim *a união das plantas, das vacas e do homem que ele começara a ser*. Cada vez, pois, que o dia se tornava noite, renovava-se o domínio do homem, e um passo era dado para a frente, às cegas, finalmente às cegas como é o avanço de uma pessoa no querer. (LISPECTOR, 2015, p. 102, grifos nossos)

Vale pontuar que o processo de integração com a natureza, o qual Martim experiencia em *A maçã no escuro*, às avessas, pode lembrar o da personagem homônimo na literatura brasileira: o Martim de José de Alencar no romance *Iracema*, de 1865. Na narrativa oitocentista, Martim é aquele que rompe com a integração da natureza, sua união com a indígena Iracema simbolizando a dominação do homem branco sobre as terras americanas. Iracema, que vivia em plena harmonia com a floresta e era fundamental para a sua tribo, pois era detentora do segredo da Jurema, rompe com o seu destino e com a sua família ao fugir com Martim. O filho que a união gera representa o primeiro brasileiro, fruto do processo de miscigenação, relembrando a origem do povo brasileiro: aquele que, para existir, culminou no apartamento da cultura e sacrifício do povo originário indígena:

[...] como figuração do primeiro brasileiro, Moacir ilustra a condição nacional de um povo mestiço desterrado na própria terra que o trouxe ao mundo, da qual se aparta com a morte da mãe para ser criado e formado sob influência e valores do pai português, de quem se torna o companheiro de infortúnio, de acordo com o narrador. Portanto, já na gênese de nossa suposta

---

<sup>38</sup> O sentimento de estar vivo e de fazer parte do fio que une as coisas o qual Martim vivencia nesse momento assemelha-se ao sentido de graça sobre o qual Clarice Lispector escreve em crônica de 6 de abril de 1968 “Estado de graça – trecho”: “O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe” (LISPECTOR, 1999, p. 91).

identidade encarnada por esse primeiro mestiço, sintomaticamente sem rosto ou feições nítidas no romance, o encontro e a união das raças e culturas formadoras apóiam-se em um descompasso estrutural entre a influência hegemônica do branco e a escamoteação, o sacrifício e, mesmo, a supressão da alteridade indígena: é a lógica da formação supressiva, argutamente definida por Pasta Júnior como constitutiva de nossa história. (CAMILO, 2007, s.p.)

Dessa forma, estaria marcada na gênese do povo brasileiro o afastamento da natureza, contato que é tão próprio da cultura indígena, a qual foi sacrificada no processo colonizador. A própria natureza dá presságios no livro sempre que Martim aproxima-se de Iracema de acordo com Camilo:

[...] como a própria reação de Iracema ao ver Martim pela primeira vez já prefigurando a *doce escravidão*, referida por Machado, da virgem pagã ao guerreiro cristão. Ou ainda a chegada de ambos à cabana de Araquém, acompanhada do pio agourento da cauã. Há, além disso, as constantes aproximações e recuos da ará, a *jandaia* cujo *canto* dá nome à província. Mais do que símbolo das tradições americanas, os psitacídeos, aves falantes ou cantantes, foram tomados pelo imaginário cristão associado a muitas visões do paraíso como transfigurações de anjos do céu, das almas dos justos ou dos profetas, segundo informa Sérgio Buarque de Holanda. É nesse sentido que podemos entender a reação da companheira fiel de Iracema, que tende a se achegar a esta quando Martim se encontra ausente, e a se afastar, alvoroçada e aos gritos, quando ele se aproxima, renunciando e lamentando, assim, a desgraça que sua presença representará para a índia e seu povo. (Nesse sentido, a reação da jandaia opõe-se à fidelidade canina de Japi, presente de Poti e símbolo da sujeição e da lealdade deste ao guerreiro branco.) (CAMILO, 2007, s.p.)

Logo, percebe-se um processo inverso em *A maçã no escuro*, no qual, o protagonista, que divide o mesmo nome do romance romântico, não compartilha, contudo, do mesmo destino. Não mais invasor, o Martim clariciano é fugitivo dos humanos e disruptor de suas leis, encontrando refúgio e compreensão junto à natureza e percebendo-se parte de um todo muito maior do que ele. Não necessariamente a coincidência dos nomes foi proposital, porém, interessa observar os caminhos que convergem nos fluxos da literatura e da natureza.

O romance seguinte da autora, *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964, é uma narrativa marcada pela ideia de aprofundamento: não mais se contentando com as superfícies, o movimento é o de escavar a terra que encobre as profundezas daquilo que é a existência e a linhagem dos seres. O produto dessa escavação é o contato com o “de dentro”, isto é, com a mais profunda matéria-prima – e diversas outras denominações – que formou a vida humana e as demais vidas anteriores a ela: “[...] eu sentia com susto e nojo que ‘eu ser’ vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana” (LISPECTOR, 1986, p. 54). Assim como as plantas, é do não humano que provém o humano, experiência essa de



reconhecimento, mesmo que com estranhamento. A respeito dessa experiência de escavação da/na própria existência, vale retomar o apontamento de Nunes:

A visão da existência, que se detêm nas coisas, que penetra nos animais, vai ainda mais longe. Ela [Clarice Lispector] desce até a raiz das coisas, radiografando, como em *A Paixão Segundo G.H.*, o núcleo originário a todas comum e em todas igual – *a coisa das coisas*. Não sendo propriamente substância infinita, à maneira de Spinoza, nem tampouco matéria-prima aristotélica, a coisa das coisas é uma espécie de *vis ativa*, misto de pneuma – sopro físico atuante – e de existência em ato, contingente, injustificável, absurda, diante da qual se extasia a consciência nauseada. Todas as coisas do mundo resumem-se num só núcleo, neutro, inexpressivo. A glória da natureza espande sobre esse abismo sem fundo. (NUNES, 1969, pp. 126 e 127)

Tal processo de regresso ao primordial da Vida não ocorre por vontade intencional da personagem, que é surpreendida com uma barata no quarto da antiga empregada, Janair, evento que desencadeia essas reflexões e enfrentamentos. A jornada de G.H. é rumo ao exterior, já que o processo de exploração de si passa pela objetivação e impessoalização, a personagem perdendo-se como sujeito construído para se encontrar no outro fora de sua enclausurada subjetividade; e também é interior, isto é, para dentro de si mesma e em direção do que está no cerne primitivo da Vida. Para exemplificar esse processo de interiorização, destacam-se duas passagens: “É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno. [...] Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado” (LISPECTOR, 1986, p. 19) e “[...] Estou indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua. Não me deixes ver porque estou perto de ver o núcleo da vida [...]” (LISPECTOR, 1986, p. 56).

O inferno talvez seja uma das mais fortes imagens de aprofundamento, sobretudo se considerada história de que ele foi formado após a queda de Lúcifer do Céu, gerando um profundo buraco até o centro da Terra<sup>39</sup>. Além disso, se pensado segundo a tradição popular, em que no Inferno habitam seres demoníacos e fogo ardente, ele é uma imagem importante para associar ao que antecede o humano, pois conforme G.H.: “[...] o demoníaco é antes do humano” (LISPECTOR, 1986, p. 97).

A ideia de “núcleo da vida” e de “primária vida” aparecem na mesma chave de sentido que a ideia de descobrir as profundezas, como aquilo que está no âmago profundo da Vida. Por isso, se possível fosse escavar a história do homem, ali se chegaria. Stigger reforça essa colocação, em suas palavras: “A ida em direção à ‘vida primária’ [...] revela-se não como uma

<sup>39</sup> A tradição literária sobre a formação do inferno é extensa. A referência mais conhecida é a de *A divina comédia*, de Dante Alighieri, que por sua vez, dialoga com a escolástica e a visão cosmológica de Ptolomeu, dentre outras.

previsível ascensão, mas como uma descida, em certa medida, uma descida de volta à terra, o fundo comum de humanos e animais, elemento de vida e morte” (STIGGER, 2016, p. 19).

Figurações relacionadas à profundidade estão presentes ao longo de todo o livro, seja na imagem da massa branca que sai do “de dentro” da barata, seja no infernal – que paradoxalmente também é divino –, ou mesmo na recorrência de elementos vegetais pouco convencionais na obra clariciana até aquele momento, como raízes e lama. Nem sempre referidos diretamente às plantas, os termos são emprestados do universo botânico para se fazer ver a jornada interior que a personagem trava. Por exemplo, quando G.H. observa a barata, ainda presa à porta do guarda-roupas, ela diz:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, *matéria-prima* e plasma seco, que ali estava, enquanto *eu recuava para dentro de mim* em náusea seca, *eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama* – era lama, e nem sequer lama já seca mas *lama ainda úmida e ainda viva*, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as *raízes de minha identidade*.

Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma pessoa viva! tenho nojo e maravilhamento por mim, *lama grossa lentamente brotando*.

Era isso era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela *descobria a identidade de minha vida mais profunda*. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas. (LISPECTOR, 1986, p. 53, grifos nossos.)

A personagem recua para dentro de si mesma, em contato com o seu interior recôndito, retrocedendo séculos, isto é, no seu mais primitivo, naquilo que a formou. Da mesma maneira que as raízes de uma planta nascem nos subterrâneos e fazem brotar a vida que se vê na superfície, muitas vezes, sem qualquer resquício do quão complexas e enormes são as suas profundezas, assim também G.H. consegue observar o interior de si mesma: uma lama úmida, na qual estão as suas raízes/identidade.

Uma hipótese do motivo da recuperação desses termos para conseguir descrever sua experiência, a própria narradora oferece: o que ela viveu foi algo pré-humano, inexplicável e insólito, porém, que é possível dar conta com uma linguagem mais humana se for o desejado. Aparenta que, como o cerne foi vislumbrado por meio do não humano, a linguagem para tratar e traduzir tal evento deve também remeter ao que não é humano:

O que vi não é organizável. Mas se eu realmente quisesse, agora mesmo, ainda poderei traduzir o que eu soube em termos mais nossos, em termos humanos, e ainda poderei deixar desapercebidas as horas de ontem. Se eu ainda quisesse poderei, dentro de nossa linguagem, me perguntar de outro modo o que me aconteceu. (LISPECTOR, 1986, p. 64)

A barata faz desencobrir, ou seja, trazer à superfície, as intensidades recalçadas e aquilo que não se via, mas concentrava o cerne da Vida. Por isso, de acordo com Stigger, a travessia de G.H. é rumo ao inumano, que, por sua vez, faz parte do ser humano:

[...] ver-se diante da barata é ver-se diante do animal que a convoca a ser, também ela, animal, que, em outras palavras, *a obriga a revelar “instintos abafados”*. Por isso, afirma: “Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que *o mundo não é humano*, e de que *não somos humanos*”. E esta constatação não é má; pelo contrário, é tranquilizadora: “Não, não te assustes! certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentizada de que eu vivia, é que *o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente*”. Assim, percorrer o curto caminho que a leva ao quarto da empregada se transforma numa *travessia rumo ao inumano*, que começa por se completar quando G. H. se depara com a barata, isto é, com aquilo que ali se apresenta como a “vida mais primária”, e termina quando ela come o inseto. Berta Waldman, em estudo sobre Clarice Lispector, se pergunta: “por que, entre tantos outros animais, a escolhida para interagir com G. H. foi a barata?”. “Talvez porque”, responde ela, “se trate de um animal cuja ancestralidade precede o surgimento da vida humana na terra, o que dá à oposição mulher-barata o contraste máximo”. A própria G. H. assinala a ancestralidade da barata: “sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente”. (STIGGER, 2016, p. 18, grifos nossos)

Embora esteja na barata a vida primária que se apresenta na obra, também há outras figurações botânicas que não são apenas um recurso descritivo, mas agentes na experiência da personagem, como é o caso das batatas – tubérculos de caule subterrâneo. Na primeira menção, a narradora menciona sobre o gosto terroso do vegetal:

Ah, meu amor, as coisas são muito delicadas. A gente pisa nelas com uma pata humana demais, com sentimentos demais. Só a delicadeza da inocência ou só a delicadeza dos iniciados é que sente o seu gosto quase nulo. Eu antes precisava de tempero para tudo, e era assim que eu pulava por cima da coisa e sentia o gosto do tempero.

Eu não podia sentir o gosto da batata, pois a batata é quase a matéria da terra; a batata é tão delicada que - por minha incapacidade de viver no plano de delicadeza do *gosto apenas terroso* da batata – eu punha minha pata humana em cima dela e quebrava a sua delicadeza de coisa viva. Porque o material vivo é muito inocente. (LISPECTOR, 1986, pp. 149 e 150, grifos nossos)

Essa passagem é importante, pois retorna após G.H. provar da massa branca da barata:

Não, meu amor, não era bom como o que se chama bom. Era o que se chama ruim. Muito, muito ruim mesmo. Pois minha *raiz*, que só agora eu experimentava, tinha gosto de batata-*tubérculo*, misturada com a terra de onde fora arrancada. No entanto esse gosto ruim tinha uma estranha graça de vida que só posso entender se a sentir de novo e só posso explicar de novo sentindo. (LISPECTOR, 1986, p. 160, grifos nossos)<sup>40</sup>

A paronomásia batata *versus* barata é fundamental, porque o neutro, a matéria-prima, o âmagô foi tocado, organicamente, pelo paladar. Antes, o gosto do nulo era mascarado por temperos nas batatas, não sendo plenamente vivenciado, mas agora, ele é sentido em sua

<sup>40</sup> Interessante observar que o movimento sequencial desses referentes destacadas é de recuo, mostrando também no plano da escritura que é preciso ir aos subterrâneos, de si e/ou da terra, para alcançar o neutro.

totalidade, a partir da massa branca da barata. Apenas agora G.H. consegue atingir a “delicadeza dos iniciados”, por meio de vias não humanas. Tanto batata quanto barata trazem em seu cerne algo comum: representam as raízes – a primeira explícita, a outra simbólica – da Vida. É por elas que se pode alcançar e sentir a lama úmida e ainda viva.

As batatas novamente aparecem no romance seguinte da autora, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, do ano de 1969, de modo muito parecido com o romance anterior. A aprendizagem do mundo e de si mesma conduz Lóri, em dado momento da narração, até uma feira de frutas, legumes, peixes e flores, passeio que desencadeia uma série de reflexões. A personagem observa com atenção os peixes – anteriormente, Lóri diz gostar muito do cheiro dos peixes, que é um misto do bom e do ruim –, as suculentas peras, as beterrabas e os nabos. Porém, é nas batatas que seu pensamento mais se intensifica:

[...] Sua pesquisa do mundo não humano, para entrar em contato com o neutro vivo das coisas que, estas não pensando, eram no entanto vivas, ela passeava por entre as barracas e era difícil aproximar-se de alguma, tantas mulheres trafegavam com sacos e carrinhos.

Afinal viu: sangue puro e roxo escorria de uma beterraba esmagada no chão. Mas seu olhar se fixou na *cesta de batatas*. Tinham formas diversas e cores nuancizadas. Pegou uma com as duas mãos, e a *pele redonda era lisa*. A pele da batata era parda, e fina *como a de uma criança recém-nascida*. Se bem que, ao manuseá-la, sentisse nos dedos a quase insensível existência interior de *pequenos brotos*, invisíveis a olho nu. Aquela batata era muito bonita. Não quis comprá-la porque não queria vê-la emurcheçar em casa e muito menos cozinhá-la.

*A batata nasce dentro da terra*. E isso era uma alegria que ela aprendeu na hora: a batata nasce dentro da terra. E dentro da batata, se a pele é tirada, ela é mais branca do que uma maçã descascada.

A batata era a comida por excelência. Isso ela ficou sabendo, e era de uma leve aleluia. (LISPECTOR, 1998, p. 88, grifos nossos)

É explícita uma motivação similar entre G.H. e Lóri: entrar em contato com o neutro vivo. Enquanto a (des)aprendizagem de G.H. se dá por intermédio da barata, o inseto, um dos passos da aprendizagem de Lóri se dá pelas batatas, o vegetal. Assim como a massa branca da barata, o interior da batata também é claro, quase branco. Nas batatas que a personagem observa, habitam diversos outros brotos, ela estando cheia de vida. Além disso, sua pele/casca é como a de um recém-nascido, a batata representando tanto a criação quanto a criatura. Desse modo, a batata é fonte de importantes aprendizagens, pois ela é a própria raiz das coisas e portadora de grande mistério: um tubérculo que nasce dentro da terra, nos subterrâneos, e depois vem à luz, sendo ao mesmo tempo o fruto e a semente.

O aprendizado da vida se dar pela terra já é algo anunciado logo nas primeiras páginas do livro, em que Lóri emula a terra no ato de se perfumar:

[...] passou perfume na testa e no nascimento dos seios – *a terra era perfumada com cheiro de mil folhas e flores esmagadas: Lóri se perfumava e essa era uma das suas imitações do mundo, ela que tanto procurava aprender a vida* – com o perfume, de algum modo intensificava o que quer que ela era e por isso não podia usar perfumes que a contradiziam: perfumar-se era de uma sabedoria instintiva, vinda de milênios de mulheres aparentemente passivas aprendendo, e, como toda arte, exigia que ela tivesse um mínimo de conhecimento de si própria: *usava um perfume levemente sufocante, gostoso como húmus, como se a cabeça deitada, esmagasse húmus, cujo nome não dizia a nenhuma de suas colegas professoras: porque ele era seu, era ela, já que para Lóri perfumar-se era um ato secreto e quase religioso [...]* (LISPECTOR, 1998, pp. 10 e 11, grifos nossos)<sup>41</sup>

Tal como a terra era perfumada, ela também se perfuma, sendo o perfume o que realça aquilo que ela é. O cheiro escolhido é justamente um cheiro terroso: o húmus<sup>42</sup> é um composto orgânico produzido pelo processo de decomposição de matéria orgânica. Se o perfume realça aquilo que Lóri é, Lóri – bem como todos os humanos – é fruto de uma linhagem mais antiga, que contempla as formas vivas anteriores e não humanas, o perfume lembrando essa raiz.

Retornando à cena da feira, observar as diversas formas de vida retoma a reflexão do “tudo é um”, mediante a ideia da interligação de toda a vida em um conjunto comum, em que tudo tem o seu lugar e a sua importância: “[...] cada coisa da feira tinha uma importância em si mesma, interligada a um conjunto – mas qual era o conjunto?” (LISPECTOR, 1998, p. 89). Dessa maneira, o contato com os frutos oportuna o contato com a própria raiz:

Via tudo até encher-se de plenitude de visão e do manuseio das frutas da terra. Cada fruta era insólita, apesar de familiar e sua. A maioria tinha um exterior que era para ser visto e reconhecido. O que encantava Lóri. Às vezes comparava-se às frutas, e desprezando sua aparência externa, *ela se comia internamente, cheia de sumo vivo que era*. Ela estava procurando sair da dor, como se procurasse sair de uma realidade outra que durara sua vida até então. (LISPECTOR, 1998, p. 90, grifos nossos)

A personagem, novamente, imita a natureza, no caso, as frutas, ela se percebendo também um sumo cheio de vida. Contudo, ela ainda não se arrisca à experiência radical com o âmagu, pois não compra as batatas. Ela não quer nem ver a batata perecer intocada e nem a consumir. O momento de contato mais explícito com o âmagu ocorre com outro fruto: as maçãs. Embora as batatas sejam a “comida por excelência”, as maçãs são “a melhor comida”, como aponta o início do livro. Assim, as maçãs têm seu lugar marcado na narrativa, sendo as responsáveis pela entrada da personagem no que chama de “estado de graça”:

<sup>41</sup> A ideia do perfumar-se enquanto uma sabedoria instintiva já aparece anteriormente na crônica “Os perfumes da terra”, de 1968, publicada em *A descoberta do mundo*.

<sup>42</sup> O húmus também comparece em *Água viva*: “Mas há também o mistério do impessoal que é o ‘it’: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. *Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento*. Meu ‘it’ é duro como uma pedra-seixo” (LISPECTOR, 2019, p. 43, grifos nossos).

Foi no dia seguinte que entrando em casa viu a maçã solta sobre a mesa.

Era uma maçã vermelha, de casca lisa e resistente. Pegou a maçã com as duas mãos: era fresca e pesada. Colocou-a de novo sobre a mesa para vê-la como antes. E era como se visse a fotografia de uma maçã no espaço vazio.

Depois de examiná-la, de revirá-la, de ver como nunca vira a sua redondez e sua cor escarlate — então devagar, deu-lhe uma mordida.

E, oh Deus, como se fosse a maçã proibida do paraíso, mas que ela agora já conhecesse o bem, e não só o mal como antes. Ao contrário de Eva, ao morder a maçã entrava no paraíso.

Só deu uma mordida e depositou a maçã na mesa. Porque *alguma coisa desconhecida estava suavemente acontecendo. Era o começo — de um estado de graça.* (LISPECTOR, 1998, pp. 94 e 95, grifos nossos)

A batata é arredondada como a maçã, entretanto, sua casca é resistente e sua cor é vívida, em vez de parda, é escarlate. Além disso, a força da maçã está em sua tradição, considerando a referência bíblica que a própria narração indica: a maçã proibida do Éden. A maçã está no centro da origem da vida humana como ela é hoje, isto é, na realidade e não no Paraíso, representando o desejo e sua concretização por vias que não as passivas.

A experiência humana compreende também as dores, dores das quais, inclusive, Lóri está tentando sair. Em processo inverso, Lóri entra no Paraíso em vez de ser expulsa, experienciando um estado conciliador de abertura para o mundo, lucidez, leveza e entendimento sem esforço: “Passava-se a sentir que tudo o que existe – pessoa ou coisa – respirava e exalava uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Esta energia é a maior verdade do mundo e é impalpável” (LISPECTOR, 1998, pp. 95 e 96). Esse estado de integração somente pode se realizar por vias não humanas, uma vez que, por si só, ele não é humano, sendo possível apenas em raros e breves momentos:

Lóri não sabia explicar por que, mas achava que os animais entravam com mais frequência na graça de existir do que os humanos. Só que aqueles não sabiam, e os humanos percebiam. Os humanos tinham obstáculos que não dificultavam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto que os animais tinham esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto.

O Deus sabia o que fazia: Lóri achava que estava certo o estado de graça não nos ser dado frequentemente. Se fosse, talvez passássemos definitivamente para o “outro lado” da vida, que esse outro lado também era real mas ninguém nos entenderia jamais: perderíamos a linguagem em comum. (LISPECTOR, 1998, p. 96)<sup>43</sup>

Dois eventos anteriores parecem possibilitar que se desdobrem reflexões tão profundas acerca do universo botânico: o mergulho no mar e a visita ao restaurante na Floresta da Tijuca, que representam dois modos de vivenciar a natureza, um deles pela água e o outro, pelas folhas.

<sup>43</sup> É possível observar que a autora juntou ao livro trechos da crônica publicada um ano antes, em 1968, “Estado de graça”, presente em *A descoberta do mundo*.

Primeiramente a respeito do mergulho no mar, Lóri sabe que há algo a aprender, mas não sabe ainda por onde começar, até que, em uma madrugada, decide ir à praia:

Então havia alguma coisa que se podia aprender... o quê? Aos poucos saberia, certamente. Lóri queria aprender, não sabia por onde começar e tinha também pudor.

Como eles haviam estado na piscina e lá, não somente soubera ver pela primeira vez a mutação feérica e ao mesmo tempo opaca do sol, como sentira o mundo, então iria experimentar o mundo sozinha para ver como era. Mas dessa vez não na piscina, onde encontraria gente, mas no mar, em hora em que ninguém aparecia. [...]

Vestiu o maio e o roupão, e em jejum mesmo caminhou até a praia. Estava tão fresco e bom na rua! Onde não passava ninguém ainda, senão ao longe a carroça do leiteiro. Continuou a andar e a olhar, olhar, olhar, vendo. [...] Alguma coisa se desencadeara nela, enfim. E aí estava ele, o mar.

Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. (LISPECTOR, 1998, pp. 51 e 52)

A aprendizagem da vida deve ocorrer sem a mediação de terceiros humanos, sendo uma caminhada a ser assumida com as outras formas de vida, que nem sempre são consideradas enquanto alteridades possíveis. Logo, a solidão dos homens é necessária, por isso a ida ao mar na madrugada é tão importante. É nesse espaço que se dá a entrega para o desconhecido, como um batismo necessário para depois comungar da matéria da vida, a maçã – o mesmo fruto que, paradoxalmente, expulsou o ser humano do Jardim em pecado, será o responsável por reinserir Lóri à natureza vital. Isto é, é preciso, primeiro, um processo de iniciação em entrega para proporcionar, em seguida, o estado de graça de entrega total.

No mar, Lóri se dá conta do quanto a vida é ilimitada e está para além tanto do seu entendimento, quanto do entendimento de todos os seres humanos, que estão adormecidos para esse mistério. É o cheiro do mar que a “desperta” – novamente, o termo “despertar” é uma chave de compreensão na narrativa: “O cheiro é de uma maresia tonteante que a *desperta* de seu mais adormecido sono secular” (LISPECTOR, 1998, p. 53, grifo nosso).

Após a ida ao mar, Lóri adentra em outra existência não humana: o verde. Ulisses a convida para um almoço na Floresta da Tijuca:

Em silêncio rodaram pelas ruas até atingirem a floresta, cujas árvores estavam mais vegetais que nunca, enormes, encipoadas, cobertas de parasitas. E quando a densidade orgânica das plantas e capim altos e árvores, mais pareceu se fechar, chegaram a uma clareira onde estava o restaurante, iluminado por causa da escuridão do dia. (LISPECTOR, 1998, p. 72)

O ambiente, no coração da floresta densa, enseja que um dos tópicos de conversa sejam as folhas, mostrando que Ulisses possui olhos atentos aos detalhes da natureza, auxiliando para que Lóri também aguçe as suas percepções:

Ela apertou as mandíbulas, olhou para a lua gelada, olhou o zênite da esfera celeste.

Ele esmagava uma folha que caíra da árvore sobre a mesa do bar. E como para lhe dar de presente alguma coisa, ele disse:

— Sabe o que é sarcófila?

— Nunca ouvi esta palavra, respondeu.

— Sarcófila é a parte carnosa das folhas. Segure esta e sinta.

Estendeu-lhe a folha, Lóri tasteou-a com dedos sensíveis e esmagou-lhe a sarcófila.

Sorriu. Era lindo dizer e pegar em: sarcófila. (LISPECTOR, 1998, p. 75)

Um pouco depois de tocar na sarcófila, o de dentro da folha<sup>44</sup>, Lóri tem a atenção aflorada para as folhas. Ela, que não cria em milagres, vê como milagres as folhas. No plano da escritura, o signo léxico “folha” também é valorizado, aparecendo em uma cadeia anafórica semântica:

Mas possuía um milagre, sim. O milagre das folhas. Estava andando na rua e do vento lhe caíra exatamente nos cabelos: a incidência de linha de milhões de *folhas* transformada em uma que caía, e de milhões de pessoas a incidência de reduzi-lo a ela.

Isso lhe acontecia tantas vezes que passou a se considerar modestamente a escolhida das *folhas*. Com gestos furtivos tirara a *folha* dos cabelos e guardara-a na bolsa, como o mais diminuto diamante. Até que um dia, abrindo a bolsa, encontrara entre os mil objetos que sempre carregava a folha seca, engelhada e morta. Jogara-a fora: não lhe interessava o fetiche morto como lembrança. E também porque sabia que novas folhas iriam coincidir com ela. Um dia uma *folha* que caíra batera-lhe nos cílios. Achou então Deus de uma grande delicadeza. (LISPECTOR, 1998, p. 79, grifos nossos)<sup>45</sup>

É possível notar que, após o mergulho no mar e o almoço na Floresta da Tijuca, a temática botânica manifesta-se diversas vezes no livro, como nos episódios previamente citados da feira, da maçã e das folhas, mas também em alguns outros que valem a menção, como quando a personagem se refere aos aromas da natureza. Primeiramente, ela menciona uma lembrança do cheiro dos cravos: “Um dos meus alunos antigos [...] comprara um cravo para pôr na lapela e ir a uma festa. Festa, meu Deus, o mundo é uma festa que termina em morte e em cheiro de

<sup>44</sup> “Sarcófilo” é um termo que caiu em desuso, hoje usa-se “parênquima foliar”.

<sup>45</sup> Esse trecho do livro retoma outra crônica, “O milagre das folhas”, que também aparece em *A descoberta do mundo*, datada de janeiro de 1969. As tantas conexões com crônicas publicadas antes do livro fazem ver que a autora escrevia o romance e entregava partes dele semanalmente para o Jornal do Brasil. Assim sendo, *Uma aprendizagem* performa como um arranjo de fragmentos em busca de um todo, tal como a própria personagem Lóri, em seu percurso rumo ao feminino mais íntegro e autêntico.



cravo murcho na lapela” (LISPECTOR, 1998, p. 77). Os cravos desencadeiam, em seguida, as ponderações sobre os jasmims: “Quando eu morrer quero cravos presos no meu vestido branco. Mas não jasmim, que eu amo tanto e que sufocará a minha morte” (LISPECTOR, 1998, p. 77). Ainda sobre os jasmims:

Para o mundo de perfumes, Lóri já acordara. Quando voltava da rua de noite, passava pela casa vizinha cheia de dama-da-noite, que lembrava o jasmim, só que mais forte. Ela aspirava o cheiro da *dama-da-noite* que era noturno. E o perfume parecia matá-la lentamente. Lutava contra, pois sentia que o perfume era mais forte do que ela, e que poderia de algum modo morrer dele. Agora é que ela notava tudo isso. Era uma iniciada no mundo. (LISPECTOR, 1998, p. 78, grifo nosso)<sup>46</sup>

Se antes Lóri perfumava-se instintivamente, agora Lóri frui dos odores da natureza com uma camada de consciência e detalhamento, graças ao despertar do mergulho no mar. O mundo natural vivenciado por Lóri é complexo, nele os extremos se encontram: o cheiro da flor é tão intenso que, ao mesmo tempo que seduzia, podia matá-la.

Assim sendo, a inserção de Lóri no mundo e na aprendizagem da vida é paulatina e ocorre por meio da natureza: primeiramente, pelo olfato e pelo tato – há o toque do mar, das folhas e dos quase imperceptíveis bulbos das batatas –; posteriormente, a aprendizagem alcança o paladar, ao morder da maçã, proporcionando a chegada nos prazeres humanos.

*Água viva*, livro subsequente, publicado em 1973, articula uma série de referências do universo botânico, algumas delas, que nunca haviam aparecido na obra até então, já outras, trazidas de suas crônicas. Conforme visto anteriormente, é o caso do dicionário de flores, que compareceu em crônica anos antes. Após essa passagem, é interessante observar uma história indígena<sup>47</sup> que é nova na produção clariciana: o caso da planta que fala.

Tenho que interromper porque – Eu não disse? eu não disse que um dia ia me acontecer uma coisa? Pois aconteceu agora mesmo. Um homem chamado João falou comigo pelo telefone. Ele se criou no profundo da Amazônia. E diz que lá corre a lenda de uma *planta que fala*. Chama-se *tajá*. *E dizem que sendo mistificada de um modo ritualista pelos indígenas, ela eventualmente diz uma palavra*. João me contou uma coisa que não tem explicação: uma vez entrou tarde da noite em casa e quando estava passando pelo corredor onde estava a planta ouviu a palavra “João”. Então pensou que era sua mãe o chamando e respondeu: já vou. Subiu mas encontrou a mãe e o pai ressonando profundamente. (LISPECTOR, 2019, p. 66, grifos nossos)

<sup>46</sup> Posteriormente, no já mencionado dicionário de flores, de 3 de abril de 1971, a dama-da-noite aparece, sendo salientado o seu cheiro e o seu perigo. Além disso, vale mencionar que em 7 de abril de 1973, o trecho sobre os jasmims, com poucas alterações, também é publicado como crônica.

<sup>47</sup> Mais histórias indígenas apareceriam anos depois, com a publicação do livro infantil *Doze lendas brasileiras: como nasceram as estrelas*, em 1977.

A história está posicionada entre a catalogação das flores e o trecho em que a narradora diz tomar conta do mundo, revelando sua incumbência de olhar as plantas e as árvores – trechos já anteriormente trazidos na seção de crônicas deste capítulo. Por conta do profundo contato com o que há de vivo na natureza, o olhar é atento para as diversas formas viventes, explicando a riqueza de detalhes com que expõe informações precisas, como alturas, cores e localizações das plantas, mas também, o que as flores despertam nos outros e traços de uma possível personalidade. Assim sendo, a narrativa criada torna possível que o relato se torne verossímil, como se a taja fizesse parte da catalogação das flores e o evento contado fosse possível.

Para além das histórias, a própria concepção do livro relaciona-se com o mundo vegetal, por vezes o emulando, em um sentido de que a construção da obra não segue a lógica racional e humana da linearidade e objetividade, mas é descontínua e até mesmo caótica, de acordo com normas próprias.

A narradora, tão alinhada e em harmonia com as plantas, árvores, flores e animais, combina o código humano com o processo não humano na construção da sua narração e associa o processo de escrita à ideia de emaranhamento ao unir a botânica com referenciais civilizacionais: “Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer” (LISPECTOR, 2019, p. 31). As referências humanas e botânicas fundem-se, tornando-se difícil distinguir os limites entre uma e outra. Essa integração proporciona uma entrada possível no que originou o mundo e os seus viventes, o que reforça a ideia de que, talvez, o contato com o âmago primitivo e profundo apenas se dê, de fato, fora das dinâmicas e concepções humanas.

Mais uma relação possível entre natureza e escrita se dá em outra passagem, em que, por duas vezes, a palavra é associada com uma selva:

*A densa selva de palavras* envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva. Também eu estou truculentamente viva – e lambo o meu focinho como o tigre depois de ter devorado o veado. (LISPECTOR, 2019, p. 39, grifos nossos)

Um mundo fantástico me rodeia e me é. Ouço o canto doido de um passarinho e esmago borboletas entre os dedos. Sou uma fruta roída por um verme. [...] Nesta *densa selva de palavras* que envolvem espessamente o que sinto e penso e vivo e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que no entanto fica inteiramente fora de mim. Fico me assistindo pensar. O que me pergunto é: quem em mim é que está fora até de pensar? Escrevo-te tudo isto pois é um desafio que sou obrigada com humildade a aceitar. [...] As vísceras torturadas pela voluptuosidade me guiam, fúria dos impulsos. Antes de me organizar, tenho que me desorganizar internamente. Para experimentar

o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me. (LISPECTOR, 2019, p. 72, grifos nossos)

A natureza está no entorno da narradora e envolve o seu pensamento, onde as palavras, as ideias e o próprio livro são concebidos. O enlace entre sujeito e natureza é tamanho que ocorre um movimento de integração, a narradora assemelhando-se a um animal – o tigre –, e também, a um vegetal – a fruta. O contato e a fusão com o não humano acendem aquilo de mais profundo no ser, que são as vísceras, bem como, a herança primitiva, que são os instintos que guiam.

O crítico Marco Antonio Coutinho Jorge comenta que a obra *Água viva* trata da língua “[...] como *língua materna*, língua visceral que quer dar voz ao terrível desamparo do bebê, com suas vivências parciais e evasivas à linguagem de um corpo ainda despedaçado que almeja obter um traço de unidade” (JORGE, 1997, p. 109). Nesse sentido, talvez o livro traga a língua materna da primeira mãe, a mãe-natureza, construindo-se a fusão entre o emaranhado do verde e das palavras. A intenção de retorno viria de dar novamente o valor e a atenção a tudo o que caiu na normalidade da civilização, segura e acomodada em seus avanços, e atentar de novo aos gostos, aos cheiros, às texturas, às cores, tal como fazem as plantas que, se não sensíveis ao ambiente, perecem.

Tal língua longínqua quer dar palavras às formas mais simples da vida; trata-se, nela, de uma celebração contínua da vida, e, mais do que isso, de um texto que deseja dizer a vida: um texto que pretende reduzir a zero a distância que separa real e simbólico. (JORGE, 1997, p. 110)

O produto de uma obra cuja empreitada é dar forma ao informe, tornar o impossível, possível, o indizível, letra, naturalmente, não poderia ser se não insólito, uma vez que sua raiz e princípio é, justamente, o emaranhado da selva e das palavras: “[...] o texto de Clarice Lispector não é um texto de experiências formais; é, antes disso, um texto de experiência em que a palavra apresenta a mais íntima aderência aos sentidos” (JORGE, 1997, p. 114).

Em mais um trecho, a narração manifesta querer a profunda desordem orgânica, conectando-se às ideias de selva e emaranhamento:

Quero a *profunda desordem orgânica* que no entanto dá a presentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma *falta de construção*. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas. A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto.

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto voo. Então

adivinha-se o jogo das ilhas e veem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim:

“*Tronco luxurioso.*”

E banho-me nele. *Ele está ligado à raiz que penetra em nós na terra.* Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: “selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais”. Isto te diz alguma coisa? A mim fala.

Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É.

Estou no seu âmago.

Ainda estou.

Estou no centro vivo e mole. (LISPECTOR, 2019, p. 39)

Como uma árvore faz parte de algo muito maior do que ela dentro de uma floresta, ou uma flor dentro de um jardim inteiro, a concepção de escrita também deve ser vista pela mesma ótica: como um conjunto de ilhas que apenas toma forma para os olhos a uma longa distância. Ela está relacionada a algo muito maior, que é a raiz que penetra e conecta todos à terra. A escrita do âmago não pode ser senão emaranhada, convulsiva, desconexa e verde, explicitamente relacionada à natureza.

Por fim, o processo botânico de criação pode ser observado quando a narração convoca o seu interlocutor a ler aquilo que não está dito: “Ouve-me, ouve o meu silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 2019, p. 31). Em um primeiro momento, poder-se-ia pensar que a comunicação pelas vias do silêncio seria impossível, contudo, também a natureza se comunica por intermédio do silêncio e dos movimentos quase que imperceptíveis. O universo botânico não possui a mesma linguagem e códigos humanos, mas é capaz de expressiva comunicação e interação.

De acordo com Stigger (2016), é descendo às entranhas da terra que pode ser possível recuperar uma linguagem que se perdeu, isto é, anterior à fala, uma linguagem primordial. A narradora de *Água Viva* faz esse movimento quando diz estar entre o que grita e o que germina: “[...] E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando de folhas [...] estou no meio do que grita e pulula” (LISPECTOR, 2019, p. 37), pois assimila para o seu relato os procedimentos que observa em seus entornos. Ainda segundo Stigger, “[...] a narradora desce ao nível do chão, numa tentativa de se fundir à terra [...], e se mistura aos elementos da natureza” (STIGGER, 2016, p. 11). Dessa maneira, a narrativa construída precisa atravessar vias não humanas, podendo, assim, aproximar-se do âmago, tangenciar o mistério e tocar o caroço<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Na capa do manuscrito de *Água viva*, possível de se ler tanto nos arquivos da Fundação Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, quanto na edição especial da obra, lançada pela editora Rocco em 2019, consta que o livro se trata de um “anti-livro”. Um dos motivos para que a obra não seja aquilo que se espera pode ser justamente os procedimentos botânicos, inesperados e desconstruídos, justificando essa colocação da capa.

Em *A hora da estrela*, última obra da autora publicada em vida, no ano de 1977, a personagem Macabéa aparece em alguns momentos comparada a plantas, como por exemplo, em relação a sua origem. Tendo perdido os pais com apenas dois anos de idade e com poucas lembranças, Rodrigo S.M., narrador do livro, relaciona o nascimento da personagem com a imagem de brotar: “[...] já não sabia mais ter tido pai e mãe, tinha esquecido o sabor. E, se pensava melhor, dir-se-ia que havia *brotado da terra* do sertão em cogumelo logo mofado” (LISPECTOR, 1998, p. 29, grifos nossos).

Se em um primeiro momento Macabéa é comparada a um cogumelo mofado, isto é, um fungo, em seguida, Rodrigo a compara ao capim: “Ela era subterrânea e nunca tinha tido *floração*. Minto: ela era *capim*” (LISPECTOR, 1998, p. 31, grifos nossos)<sup>49</sup>. Capim são gramíneas predominantemente rasteiras que, por si só, são ambíguas, pois determinados tipos de capins são inofensivos, já outros servem de alimento para diversos animais ou têm importantes propriedades medicinais, porém alguns tipos podem torna-se pragas que impedem o crescimento de outras espécies e arruinam plantações<sup>50</sup>. Macabéa parece estar entre o que é simples e pequeno e aquilo que é insignificante e sem importância, sendo destrutiva, talvez, apenas para o próprio narrador, que desvaloriza seu feminino ao aproximá-la do capim e não de uma rosa. Por outro lado, como o capim, Macabéa é também resistente, conforme afirma Waldman:

Macabéa, a alagoana, é feita de matéria rala, quase imponderável. Persistente, tem o heroísmo de seus irmãos bíblicos, os macabeus. [...]

Em sua simplicidade, Macabéa é apresentada como o ser sem fissuras, contínuo, que existe em pleno “coração selvagem”, no espaço paradisíaco onde os seres participam do núcleo das coisas, espaço que se mostrou impossível para as outras personagens de Clarice. Por isso, Macabéa é aproximada ao animal [...] e à natureza [...]. (WALDMAN, 1992, pp. 93 e 94)

A floração de uma planta costuma se dar na primavera, quando ela produz a estrutura chamada de flor. A personagem, para Rodrigo, parece nunca ter chegado nesse estágio de maturação e beleza, segundo o narrador: “Pois até mesmo o fato de vir a ser mulher não parecia

---

<sup>49</sup> É oportuno mencionar que o capim faz parte do grupo das plantas que são angiospermas e, por isso, os capins são plantas que possuem flores, mesmo que não atrativas e improváveis. Portanto, comparar Macabéa ao capim, mesmo que seja pejorativo aos olhos de Rodrigo, parece algo extremamente acertado, uma vez que a floração de Macabéa é como a dos capins: nem todos conhecem ou já viram, mas é verdadeira, simples e inesperada, bem como toda a sua existência espontânea e incomum.

<sup>50</sup> Tomando o capim como uma erva daninha, é interessante atentar ao apontamento de Mancuso: “Sempre amei ervas daninhas; sua capacidade de sobreviver onde não são desejadas sempre me fascinou, assim como sua inteligência e adaptabilidade. [...] Sempre que possível, deveríamos aprender com elas. Para mim, repito, elas são simpáticas, tanto quando se tornam úteis como o centeio como quando não se importam com o homem como todas as demais” (MANCUSO, 2019, p. 58). A colocação do botânico auxilia do ponto de vista de que Macabéa não age como o homem (Rodrigo/sociedade) espera, por isso incomoda e é indesejada, mas, com sua grande capacidade de resistência, ainda sobrevive até mesmo nos ambientes mais inóspitos.

pertencer a sua vocação. A mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Talvez, a vocação de ser mulher nunca tenha chegado, dado que Macabéa está destinada a apenas existir, na mais singela e pura simplicidade. Em dois momentos o narrador reitera essa ideia: “É que tinha em si mesma uma certa *flor fresca*. Pois, por estranho que pareça, ela acreditava. Era apenas fina *matéria orgânica*. Existia. Só isto” (LISPECTOR, 1998, p. 39, grifos nossos) e “Aliás cada vez mais ela não se sabia explicar. Transformara-se em *simplicidade orgânica*” (LISPECTOR, 1998, p. 63, grifos nossos).

A comparação com o capim retorna ao fim do livro, quando a personagem se dirige ao apartamento de madama Carlota para a leitura das cartas sobre o seu futuro. De acordo com Rodrigo, o capim é algo pequeno e insignificante, no qual Macabéa se reconhece:

O apartamento térreo ficava na esquina de um beco e *entre as pedras do chão crescia capim* – ela o notou porque sempre notava o que era *pequeno e insignificante*. Pensou vagamente enquanto tocava a campainha da porta: *capim é tão fácil e simples*. Tinha pensamentos gratuitos e soltos porque embora à toa possuía muita liberdade interior. (LISPECTOR, 1998, pp. 71 e 72, grifos nossos)

Após o atropelamento da protagonista, a ideia da insignificância é reiterada por meio do capim que nasce na sujeira, entre as pedras do esgoto. É na adversidade que nasce e sobrevive o capim, e ao capim Macabéa retorna, sendo a única natureza possível para a sua tão grande e paradoxal simplicidade. Na passagem, é interessante observar a alteração de sentido da palavra, que começa positiva, elevada, e termina no campo oposto, no plano do texto, estando demonstrada a existência paradoxal de Macabéa:

Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci. [...]

Voltando ao capim. Para tal exígua criatura chamada Macabéa a grande natureza se dava apenas em forma de capim de sarjeta – se lhe fosse dado o mar grosso ou picos altos de montanhas, sua alma, ainda mais virgem que o corpo, se alucinaria e explodir-se-lhe-ia o organismo, braços pra cá, intestino para lá, cabeça rolando redonda e oca a seus pés – como se desmonta um manequim de cera. (LISPECTOR, 1998, p. 80)

Não é apenas nos entornos de Macabéa que há uma botânica peculiar, pois também há natureza relacionada aos personagens Olímpico e madama Carlota. No caso de Olímpico, enquanto Macabéa era capim, ele era um galho seco: “Nascera crestado e duro que nem galho seco de árvore ou pedra ao sol” (LISPECTOR, 1998, p. 57). Já madama Carlota – que inclusive chama Macabéa de flor diversas vezes –, tem em torno de si apenas flores sintéticas: “Enquanto isso olhava com admiração e respeito a sala onde estava. Lá tudo era de luxo. Matéria plástica

amarela nas poltronas e sofás. E até *flores de plástico*” (LISPECTOR, 1998, p. 72, grifos nossos). Dessa forma, mesmo que insignificante – tanto no sentido da falta de importância, quanto da pequenez –, há vida resistente, verde e autêntica em e ao redor de Macabéa, diferente da secura de Olímpico e da artificialidade de Carlota.

Na obra póstuma da autora, *Um sopro de vida*, de 1978, tanto o Autor quanto a protagonista Ângela Pralini, em momentos da narrativa, aparecem relacionados a referências botânicas. O Autor, no início do livro, diz que sua vida é feita de fragmentos, assim como a de Ângela, e completa constatando: “Seria a história da casca de uma árvore e não da árvore” (LISPECTOR, 2015, p. 9). Quando Ângela tem a palavra, a mesma fala aparece, quando diz que algo se quebrou dentro dela e que, após a cicatrização, passou a olhar-se de fora para dentro: “Quando eu me olho de fora para dentro eu sou uma casca de árvore e não a árvore. Eu não sentia prazer. Depois que eu recuperei meu contato comigo é que me fecundei e o resultado foi o nascimento alvoroçado de um prazer todo diferente do que chamam prazer” (LISPECTOR, 2015, p. 23).

Mesmo que aparentados nesse sentido, o Autor adverte que ele é diferente de Ângela, personagem que nasceu a partir de uma semente plantada na terra por ele:

É preciso não esquecer que difiro basicamente de Ângela. Além do mais, o homem que sou, tenta em vão inquieto acompanhar os meandros bizantinos de uma mulher, com desvãos e cantos e ângulos e carne fresca – e de repente *espontânea como uma flor. Eu como escritor espalho sementes. Ângela Pralini nasceu de uma semente antiga que joguei em terra dura há milênios. Para se chegar até a mim foi preciso milênios sobre a terra?*

Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? *Somos frutos da mesma árvore? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. O que é ela? ela é as ondas do mar. Enquanto eu sou floresta espessa e sombria.* (LISPECTOR, 2015, p. 14, grifos nossos)

Em essência, Ângela brotou da terra, representando aquilo que há de mais orgânico, fresco e natural. A personagem reafirma essas suas origens ao longo da narração, como por exemplo, ao falar das suas raízes: “Minhas raízes estão na terra e dela me ergo desnuda” (LISPECTOR, 2015, p. 27). Ou ainda, ao revelar profundo apreço por mexer nas coisas do mundo e, mais especificamente, na terra:

Hoje varri o terraço das plantas. Como é bom mexer nas coisas deste mundo: nas folhas secas, no pólen das coisas (a poeira é filha das coisas). Meu cotidiano é muito enfeitado.

Estou sendo profundamente feliz.

AUTOR. – Fale, Ângela, fale mesmo sem fazer sentido, fale para que eu não morra completamente.

ÂNGELA. – Estou em agonia: quero a mistura colorida, confusa e misteriosa da natureza. Que unidos vegetais e algas, bactérias, invertebrados,

peixes, anfíbios, répteis, aves, mamíferos concluindo o homem com os seus segredos. (LISPECTOR, 2015, pp. 18 e 19)

A atividade a preenche ao mesmo tempo em que revela um desejo de união de todas as coisas que compõem, juntas, a Vida: desde as estruturas mais simples até a vegetais, animais e humanos.

Mesmo que, segundo o próprio Autor, sejam diferentes, ele e Ângela possuem mais um aspecto em comum: o interesse pela formação e constituição da Vida. O Autor, inclusive, assemelha-se a Rodrigo S.M., quando diz que o mundo nunca começou<sup>51</sup>:

AUTOR. – Eu tenho medo de quando a terra se formou. Que tremendo estrondo cósmico.

De camada em camada subterrânea chego ao primeiro homem criado. Chego ao passado dos outros. Lembro-me desse infinito e impessoal passado que é sem inteligência: é orgânico e é o que me inquieta. Eu não comecei comigo ao nascer. Comecei quando dinossauros lentos tinham começado. Ou melhor: nada se começa. É isso: *só quando o homem toma conhecimento através do seu rude olhar é que lhe parece um começo*. Ao mesmo tempo – aparento contradição – eu já comecei muitas vezes. Agora mesmo estou começando. (LISPECTOR, 2015, p. 15, grifos nossos)

É pelo exercício de aprofundamento, mediante a escavação das camadas mais subterrâneas, que se chega ao homem original. Contudo, a concepção de um início é humana e racional, como também é a ânsia por descobrir esse começo de todas as coisas, pois na natureza, que é simples e se organiza no milagre e no puro ser, não há tais preocupações:

AUTOR. – Ângela vive numa *atmosfera de milagre*. Não, não há razão de espanto: o milagre existe: o milagre é uma sensação. Sensação de quê? de milagre. *Milagre é uma atitude assim como o girassol vira lentamente sua abundante corola para o sol. O milagre é a simplicidade última de existir. O milagre é o riquíssimo girassol se explodir de caule, corola e raiz – e ser apenas uma semente. Semente que contém o futuro*. (LISPECTOR, 2015, p. 24, grifos nossos)

O milagre é conceituado de maneira semelhante ao milagre das folhas, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Em ambos os casos, ele apenas é perceptível após uma integração intensa com o que é da natureza. No caso de Ângela, ela nasce, simbolicamente, da semente na terra e vive na mesma atmosfera de milagre, o que proporciona que ela compreenda que a natureza é o que une todas as coisas: “O que é a natureza senão o mistério que tudo engloba? Cada coisa tem o seu lugar” (LISPECTOR, 2015, p. 47). Esse mistério, que comparece também em outros diversos textos da autora, é o da Vida entregue a apenas viver e gerar mais Vida, bem como integrada e conectada com as diversas outras formas de vida.

---

<sup>51</sup> *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* foram escritos ao mesmo tempo, porém, a autora só chegou a finalizar o primeiro deles, assim sendo, parece natural que ocorram similaridades entre as histórias, sobretudo em relação à segunda, que não foi finalizada por Clarice.



Próximo ao final da obra, Ângela retoma essa questão, retornando ao tópico do “tudo é um”, em que a Vida aparece como um todo que converge a um ponto único, todos os seres tendo uma estrutura similar de profundezas e superfícies, raízes e caules, escuridões e luzes.

Ela atingiu um êxtase ao perder a multiplicidade ilusória das coisas do mundo e ao passar a *sentir tudo como uno*. É alguma coisa que é alimentada nas raízes plantadas na escuridão da alma e sobe até atingir uma “consciência” que no fundo é luz sobrenatural e milagre. (LISPECTOR, 2015, p. 62, grifos nossos)

Como os ciclos da natureza, a obra de Clarice Lispector mostra-se também cíclica, terminando no mesmo ponto em que começou. Além disso, como as plantas que crescem e florescem ao longo do tempo, em sua produção é perceptível um aumento das aparições de temas botânicos, em especial nas décadas de 1960 e 1970, marcadas por muitos apontamentos ao redor da temática em crônicas, que culminaram na publicação de *Água viva*<sup>52</sup>.

Após esse diagrama extenso, parece evidente que as plantas são uma presença constante nos textos da autora em diversos aspectos, sejam eles descritivos ou espaciais, e até mesmo como importantes encontros na trajetória das personagens, mobilizadores de suas subjetividades. A botânica não se apresenta em sua produção de maneira convencional e suas referências interligam-se ao longo de toda a obra da autora, ressoando nos textos e proporcionando profícuas relações. Igualmente, a intensa aparição botânica em momentos centrais das diversas narrativas traz luz ao fato de que, ainda pouco estudadas pela crítica, ela é um tópico fundamental para o estudo do texto clariciano. Espera-se que, além do *corpus* dessa pesquisa, esse levantamento fomente que mais estudos sejam desenvolvidos sobre a obra da autora acerca do tema em questão.

No capítulo seguinte, trataremos, mais especificamente, sobre a aparição das rosas na obra clariciano e o quanto a sua potência botânica é marcante nas trajetórias subjetivas das personagens.

---

<sup>52</sup> José Miguel Wisnik (2018) e Yudith Rosenbaum (2020) comentam que a experiência estrangeira e os diversos deslocamentos que a autora fez ressoam, em alguma medida, em sua obra e em sua escrita. Dessa maneira, é possível criar como hipótese que tratar da botânica e especialmente da natureza brasileira pode ser uma tentativa de enraizamento, uma vez que, por muitos anos, a autora morou fora do Brasil, em países como EUA, Suíça e Itália, devido ao casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente, e manifestava saudades e solidão neste tempo fora do país nas cartas que escrevia à família e amigos. Reencontrar a natureza conhecida e convivida por tantos anos, ainda mais morando em locais de pouco sol, por exemplo, poderia ser um reencontro consigo mesma e com aquilo que lhe era mais familiar. Além disso, outro fator que pode agregar a esse interesse pela terra seja os tempos duros vividos no Brasil ditatorial, especialmente a partir de 1968, sendo o falar da natureza e, principalmente a nativa e brasileira, uma maneira de encontrar o país em meio à violência, à instabilidade e à desesperança. Não deixa de ser curiosa a temática do enraizamento, a busca por enraizar-se como uma forma de pertencer, seja morando ou não no país, a busca da raiz com aquilo que conecta, a mesma raiz que sustenta e nutre uma planta na terra.

## Capítulo 2 A rosa na condição de outro

### 2.1 O caso da rosa na literatura clariciana

No conjunto da Obra relativamente vasta que deixou, Clarice Lispector tematiza muitas das figurações do outro – o diferente, o estranho – produzidas pela tradição do Ocidente. Na confluência de valores oriundos do pensamento da Grécia Clássica e do judeu-cristianismo, nossa cultura tem em geral considerado o outro como o inferior a excluir ou escravizar. Um acontecimento de particular relevância histórica ilustra com clareza esse processo. Por ocasião da descoberta do continente americano pelos europeus, o contato com os índios recolocou de modo candente a questão da alteridade. Vários documentos de época mostram as polaridades que os espanhóis construíram ou retomaram para o uso, sobretudo, dos polemistas que tratavam de decidir-se se os indígenas eram escravizáveis ou não. Assim, em situação de oposição excludente ou hierarquizante, em que o primeiro termo é tido como superior, defrontam-se: homem e mulher, tanto quanto esposo e esposa; adulto e criança, tanto quanto pai e filho; espanhol e índio; humano e animal; alma e corpo; razão e apetite; bem e mal, espírito e matéria. Dessa lista já faziam parte ou fariam posteriormente outros pares: rico e pobre, são e louco, civilizado e primitivo e, last but not least, eu e outro. (PONTIERI, 1994, p. 26 e 27)

Para tratar de alteridade, uma das escritoras mais instigantes certamente é Clarice Lispector, cuja procura do *outro* advém de sua inquietante e singular paixão pela existência, em uma busca incessante pelo núcleo da vida, conforme apresentado no capítulo anterior. Ao longo da história, segundo Pontieri, fez-se uma hierarquia entre o eu e o outro, o outro dado sempre como o diferente e, por isso, errado, devendo ser assimilado, dominado, suprimido. A produção de Clarice Lispector, por sua vez, assume o contato entre a *alteridade* e o *eu* enquanto uma necessária potência e não entende como alteridade apenas o outro que é um ser humano, mas amplia a gama de possibilidades de relações e de aprendizados.

O outro na obra clariciana, em diversos momentos, aparece em uma relação transitória, seja como diferença em relação ao eu da personagem protagonista, seja como similaridade, em um jogo dinâmico dos polos da alteridade e da identidade. Justamente por esse movimento complexo que opera nas narrativas e, sobretudo, no périplo subjetivo das personagens, a alteridade é motivo de questionamento interior e tensões no ego construído das protagonistas. O estatuto que certos elementos adquirem nas relações entre eu e mundo faz com que a irrupção do outro signifique uma revelação – às vezes provocação perturbadora –, que desloca o sujeito do campo do que lhe é conhecido para inseri-lo em um universo de incertezas, que é, muitas vezes, o território do si mesmo.

De acordo com Nunes, os seres humanos que habitam as narrativas claricianas estão constantemente “refletindo acerca do que sentem” (NUNES, 1969, p. 117). Dessa maneira, as

ressonâncias dos acontecimentos e dos encontros, bem como as trajetórias desses seres humanos, são fundamentais para compreender sua produção. Conforme o crítico:

A história dos personagens enquanto indivíduos é, para Clarice Lispector, um meio de acesso à dimensão recôndita, secreta, da existência, que já possui significado ontológico. Vemos o que é pessoal e subjetivo em cada indivíduo refletir uma realidade profunda, impessoal e transcendente. Parodiando André Gide, podemos afirmar que o que interessa a Clarice Lispector não são os indivíduos em si, mas a paixão que os domina, a inquietação que os conduz, a existência que os subjuga. (NUNES, 1969, p. 117)

Por conta desse processo é que, ainda segundo Nunes (1969), as personagens da autora estariam em constante estado de ameaça. Nessa iminente irrupção de uma nova realidade, a existência das personagens claricianas – e de todos os seres humanos – é periclitante, podendo, a qualquer momento, ser afetada pelas coisas do mundo. Essa compreensão é importante, porque traz luz ao fato de que não são apenas entre seres humanos que ocorrem trocas afetivas, sejam elas positivas ou até mesmo negativas. Essas relações acontecem entre todas as coisas do mundo, pois tudo faz parte da grande rede de conexões que compõe a Vida e, apenas por viver, já se torna impossível impedir o afetar e o ser afetado.

O mundo natural na obra de Clarice Lispector é rico e complexo, logo, desconsiderar as trocas entre as espécies é retomar uma visão hierarquizante da Vida, não partilhada pela autora, que assume desde sua primeira publicação que “tudo é um” – como já desenvolvido no primeiro capítulo deste estudo –, e também não coerente com a existência na Terra, que é compartilhada. Citando Nunes:

Conglomeradas ou separadas, inteiras ou em estado de resíduo – rochas e deserto, sal e mar, plantas, galinhas, bois, esterco, ovo, barata etc. – *as coisas vivem de uma vida própria, assediando a consciência*. O prestígio delas é completo. Plenas, ricas, inesgotáveis, *nada têm de accidental*. As qualidades sensíveis que possuem *irradiam-se como ondas incessantes*. Luminosidade, aspereza, odores, sabores, não são puros qualia sensíveis; são qualidades do ser, essências materiais, determinações específicas.

[...]

As qualidades do mundo, vivas, diversificadas, contêm um sentido ontológico. É que as coisas, com os aspectos sensíveis que as constituem, assinalam, em conjunto, a glória da Natureza. E dessa glória participam mesmo aquelas marcas penumbrosas, sórdidas, desagradáveis, violentas do ser, *cujas percepções provoca a náusea ou apenas a atitude contemplativa extática*. (NUNES, 1969, pp. 123 e 124, grifos nossos)

Desse modo, olhar para as plantas como um outro possível é fundamental, mostrando o quanto o olhar da autora é, como salienta Nascimento (2021), fortemente descolonizador, ao desnaturalizar tanto as relações entre masculino e feminino quanto também a separação dos seres humanos de todas as outras espécies e coisas. A rosa é uma dessas plantas extremamente

recorrente na ficção da autora e aparece como um elemento determinante do estabelecimento da tensão interior, crucial nas trajetórias das personagens.

Muito presentes na tradição literária, de Dante até Drummond, as rosas também perpassam a mitologia clássica, o cristianismo, o hinduísmo e a alquimia, entre outras. De acordo com o *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), a rosa, conhecida por sua beleza, perfume e perfeição, é a flor simbólica mais empregada pela cultura ocidental e corresponde ao que é o lótus, na Ásia. Na tradição indiana, ela serve de referência à beleza da Mãe divina. Já na tradição cristã, a rosa representa a taça que recolhe o sangue de Cristo ou a própria transfiguração do sangue de Cristo. Por sua vez, na tradição muçulmana, o *Jardim das Rosas* é um espaço de contemplação. Na tradição grega, foi Atena quem nasceu na Ilha das rosas, e as roseiras eram consagradas tanto por ela quanto por Afrodite. Também a deusa Hécate é representada com um arranjo de rosas na cabeça, dando às flores o simbolismo da regeneração. Para os alquimistas, especialmente as rosas brancas e vermelhas eram as preferidas, denominadas por eles como as roseiras dos filósofos. Por fim, as rosas se tornaram símbolo do amor, do dom do amor e do amor puro ao longo da história.

Por sua vez, Clarice Lispector revê o sentido da rosa como algo que atravessa apenas o imaginário do amor e a simbologia da feminilidade, esquivando-se do sentimentalismo e afirmando a rosa como imagem de potência feminina, reverso da sua aparente fragilidade, pequenez, passividade e delicadeza de flor. Os encontros com as rosas na produção clariciana relacionam-se com o desejo, as potencialidades, a sexualidade e a ação. As rosas, entregues e livres, parecem despertar a ainda não conhecida, não aceita ou não explorada força interior, revelando possibilidades. Dessa forma, as rosas têm seu sentido revisitado nas narrativas claricianas e, após o encontro com elas, suscitam importantes reflexões e revisões no processo de autoconhecimento do subterrâneo – que por vezes jamais é trazido à superfície – da mulher.

Em dois interessantes contos do controverso livro *Via crucis do corpo*, por exemplo, as rosas aparecem em figuração inesperada. No primeiro, “O corpo”, narrativa que conta a história dos polígamos Xavier, Beatriz e Carmem, após o assassinato do marido Xavier, efetuado pelas esposas, é plantada uma rosa no túmulo do homem: “Beatriz, muito romântica que era – vivia lendo fotonovelas onde acontecia amor contrariado ou perdido – Beatriz teve a ideia de plantarem rosas naquela terra fértil” (LISPECTOR, 2016, p. 543). O orvalho, que envolvia o jardim, abençoava o assassinato, isto é, sendo o oposto da vida e da beleza, como Beatriz, que ao mesmo tempo era romântica, mas também uma assassina. Logo, o conto, que já subverte a ordem, por exemplo, pela presença da relação polígama, inverte também a figuração das rosas, não o símbolo do amor, mas o arremate da violência que havia acabado de ser efetuada. Assim,

ela funciona como símbolo da disrupção daquilo que se esperava de uma esposa, ao menos na época – por volta da década de 1970 –, conforme a convenção social da mulher, em sua delicadeza, inocência e servidão fiel ao marido.

No segundo, “Ruído de passos”, uma senhora, que contava com oitenta e um anos de idade, chamada dona Cândida Raposo, debate consigo mesma, e posteriormente com o seu médico, a respeito da necessidade de prazer, isto é, a libido, que para ela não cessava, não importava a idade. O nome da mulher é interessante, pois ao mesmo tempo que “cândida” é sinônimo de pureza e ingenuidade, também é um fungo que se prolifera e uma marca de produtos de limpeza que podem manchar roupas, logo, habita dentro dela a contradição e a complexidade.

Ela se sente envergonhada por ainda existir essa necessidade de prazer e por não ter ninguém com quem realizar o seu desejo, já que, segundo ela, ninguém mais a quer. Ao conversar com seu ginecologista, ela reflete sobre se satisfazer sozinha, em uma sugestão à masturbação: “E... e se eu me arranjasse sozinha? o senhor entende o que eu quero dizer?” (LISPECTOR, 2016, p. 568). Quando ela, porém, realiza o ato, é tomada pela vergonha e pela tristeza: “Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfiz-se. Mudos fogos de artifício. Depois chorou. Tinha vergonha” (LISPECTOR, 2016, p. 568).

Chama a atenção no texto – que por si só já é disruptivo, como o anterior, considerando especialmente a época de sua publicação, período em que havia um grande pudor em relação ao corpo e ao sexo das mulheres – como a sexualidade é envolta pela culpa, sendo que aquela senhora sempre teve uma “vertigem de viver”, vertigem essa que também traz uma sugestão sexual. As rosas comparecem no plano de fundo desse sentimento voraz que é a vida, em seus tantos sentidos, entremeada por tristezas e prazeres:

A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso a piorava. Quando ouvia Liszt se arrepiava toda. Fora linda na juventude. E tinha vertigem quando cheirava profundamente uma rosa. (LISPECTOR, 2016, p. 567)

Neste capítulo, pretende-se explorar a rosa no contexto de produção clariciana e o quanto elas são repensadas em sua obra como potência de abertura para o feminino, para a sensualidade e para a sexualidade. Nos três contos que serão analisados neste capítulo – “A imitação da rosa”, “Restos do carnaval” e “Cem anos de perdão” –, o encontro com as rosas representa um contraponto que causa uma cisão daquilo que era esperado na trajetória das três personagens protagonistas e é significativo para se refletir sobre esse *topos* na obra clariciana. No caso de Laura, a volta para a loucura e a saída do papel doméstico aprendido e

constantemente reforçado, e no caso das duas crianças, sem nome, a abertura de uma investida para fora do território da infância e da descoberta da adolescência e do mundo adulto.

As três personagens se abrem para o outro-rosa e se deixam afetar por ele, esses momentos sendo transformadores e trazendo a possibilidade de experienciar o que é novo, como a sexualidade e o erotismo, para cada personagem em suas devidas proporções. O encontro com as rosas funciona como um mobilizador da saída da passividade em direção à exploração das potencialidades do corpo e do feminino, fazendo com que as três protagonistas, após o encontro, se vejam diferentes de como eram antes, e cada uma, a sua maneira, lidará com essas transformações no pós-encontro.

Portanto, as rosas não representam apenas meros ornamentos embelezadores dos espaços, ou objetos rotineiros e pouco significativos nos rumos tanto da vida quanto da narrativa, tal como as meninas e mulheres figuram como apenas a delicadeza e o encanto. Estes encontros são potentes para revelarem aquilo que habitava recôndito, bem como rever o olhar atribuído ao que pode vir a ser a mulher e também ao que pode representar a rosa, modelares para refletir a respeito da obra clariciana como um todo.

## 2.2 “A imitação da rosa” e as rosas vermelhas

“A imitação da rosa”, publicado na coletânea *Laços de família*, narra, em terceira pessoa, a história de Laura, uma dona de casa que não tem filhos e que é casada com Armando. O conto apresenta um encontro botânico revelador com uma alteridade da natureza, no caso, belas rosas silvestres em um vaso na sala da casa de Laura. Todavia, antes de iniciar a análise da cena e compreender o impacto das flores na trajetória da personagem, é importante percorrer os encaminhamentos da narração desde o seu início, conhecendo a personagem até o encontro mobilizador.

No momento da enunciação, Laura se encontra “bem” de novo, o que dá indícios de que houve um período anterior ao conto de uma possível instabilidade, em que ela não esteve “bem”. As aspas, contudo, fazem duvidar se agora ela está bem de fato, indicando uma ironia e conferindo certa artificialidade em relação ao seu estado.

Mas agora que *ela estava de novo “bem”*, tomariam o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela, o braço no dele, e depois jantariam com Carlota e João, *recostados na cadeira com intimidade*. Há quanto tempo não via Armando enfim se recostar com intimidade e conversar com um homem? A paz de um homem era, *esquecido de sua mulher*, conversar com outro homem sobre o que saía nos jornais. Enquanto isso ela falaria com Carlota

sobre *coisas de mulheres*, submissa à bondade autoritária e prática de Carlota, recebendo enfim de novo a *desatenção e o vago desprezo* da amiga, a sua rudeza natural, e não mais aquele carinho perplexo e cheio de curiosidade – e vendo enfim Armando esquecido da própria mulher. E ela mesma, enfim, voltando à *insignificância com reconhecimento*. Como um gato que passou a noite fora e, como se nada tivesse acontecido, encontrasse sem uma palavra um pires de leite esperando. As pessoas felizmente ajudavam a fazê-la sentir que agora estava “bem”. Sem a fitarem, *ajudavam-na ativamente a esquecer*, fingindo elas próprias o esquecimento como se tivessem lido a mesma bula do mesmo vidro de remédio. Ou tinham esquecido realmente, quem sabe. Há quanto tempo não via Armando enfim se recostar com abandono, esquecido dela? E ela mesma? (LISPECTOR, 2016, pp. 159 e 160, grifos nossos)

É possível identificar cinco tempos no conto: o da infância de Laura, em que estudava com sua amiga Carlota no Sacré Coeur; o de “antigamente”, aquele em que Laura andava com Armando de braços dados e com calma; o tempo nebuloso do qual, agora, retornou, talvez uma possível internação psiquiátrica, devido à menção de visitas que recebia do marido e às prescrições médicas que seguem no tempo do agora, presente da enunciação do conto. Por fim, o quinto tempo é aquele que paira sobre o do agora, tempo do enunciado, trazendo as possibilidades do que ela faria, repleto de planos, agora que estava “bem”.

A sensação de incerteza permeia o conto, repleto de perguntas e construções com verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo (que indica possibilidades, desejos e acontecimentos condicionados a outros) e no futuro do pretérito do indicativo (também chamado de condicional, que indica acontecimentos que poderiam ter ocorrido). Esses tempos e modos verbais, portanto, são marcados não pelas concretudes, mas pelas probabilidades e impossibilidades.

Ao acompanhar os planos de Laura, o conto trata de maneira sutil a respeito das construções de gênero, já que há uma divisão clara entre homens e mulheres. Os homens têm sua paz nas conversas com outros homens, quando se esquecem de suas esposas, tratando dos assuntos dos jornais, enquanto as mulheres, do outro lado, falam de “coisas de mulher”, submissas. Dessa maneira, de acordo com Lucia Helena (1991), o destaque para os papéis destinados tradicionalmente aos homens e às mulheres, bem como a ênfase na face sombria dos laços de família, são possíveis vias de criticar o modelo patriarcal e seus códigos de gênero, fazendo com que o leitor questione a respeito do senso comum que determina o que é ser homem e o que é ser mulher.

É possível observar que Laura se esforça para caber nas delimitações sociais do que é ser uma mulher, mas nem sempre é bem-sucedida em sua empreitada, pois até em relação com Carlota, com quem deveria conversar com maior paridade, recebe desatenção e desprezo. Logo, excluída das conversas entre os maridos e coadjuvante em sua relação com a amiga, vê-se a ambiguidade de seus laços, entre o afeto e o desafeto, em que Laura não habita nem entre

homens e nem entre mulheres, mas em um espaço à parte, o seu próprio universo, que constrói com minúcia em seus planos. A personagem se reconhece nesse lugar de insignificância, seja por não conhecer outro onde habitar; seja porque é estável e cômodo; seja, ainda, para não retornar ao tempo em que não estava “bem”, em que era o centro dos olhares e preocupações de todos, querendo, agora, apenas esquecer e ser esquecida.

Talvez por isso o esquecimento – ou o fingimento do ato de esquecer – seja contínuo, praticado e aceito por cada um a sua volta e também por ela mesma, sendo repetido em diversos momentos da narrativa. A fim de manter o controle, que faz do viver algo mais organizável, sólido e seguro, cria-se um ciclo de apagamento dela mesma e de seu passado, em que a desordem é gerida pela sua supressão, planejando-se e criando-se uma realidade outra, a qual se pensa possuir domínio.

Essa busca pelo conforto é algo almejado pela personagem e reforçado não só por essa suplantação da desordem pelas vias do esquecimento, mas também por outras ações, que vão desde uma simples tentativa de recostar-se com intimidade na cadeira com seu marido, até quando ela suprime traços de personalidade e possibilidades de conflito. Laura usa roupas marrons que camuflam seus olhos, sua pele e seus cabelos castanhos, tornando-a praticamente invisível, uma sombra diante dos outros, e não se impõe como um sujeito ativo em suas relações.

Assim, Laura se mantém a salvo no tempo dos planos, das possibilidades e dos desejos, tempo esse que se torna a sua realidade, porém, não é, de fato, real, pois não é concreto, ocorrendo apenas no espaço de sua mente, salva de atritos, interferências e desordens. Lá, ela se mantém segura, porque se algo fugir dos planos, basta apenas replanejar. E nos momentos em que não pode viver no futuro de seus planos, ela aplica um método rigoroso de listagem, manifestando gosto pelo método, buscando manter uma rotina e uma ordem, seja por ter sido mandada, por exemplo, por seu médico, seja por não conhecer outro modo de viver, nunca sendo realmente possível compreender quem é mesmo Laura. Fortalecem-se, dessa maneira, mais incertezas na narrativa, visto que não são nítidas as fronteiras de quem é Laura e de quem ela deve ser; do que é imposto pelos outros e do que é um cuidado plausível para se sobreviver; do que é uma vida plena e do que é apagamento ou alienação.

Desde os tempos do colégio, a jovem Laura copiava o caderno e lia os livros que eram mandados pelas freiras sem questionar, como “Imitação de Cristo”, ainda que não entendendo, diferente de Carlota. A amiga, sempre segura de si e de sua personalidade, era subversiva e, quando adulta, tem até mesmo uma casa que transparece essa sua imagem de potência. Por sua vez, a adulta Laura, com suas roupas de camuflagem e sua casa pouco chamativa, se encontra



no impessoal, sendo a impessoalidade a sua própria personalidade. Contudo, em breves momentos, e diferente de quando mais jovem, Laura se permite questionar algumas ordens e lugares comuns. Por exemplo, ao refletir sobre o que mandou o médico, nota uma contradição, pois como era possível cumprir orientações de maneira natural e descompromissada? Ou deixar-se esquecer, se o ato de esquecer justamente implica em lembrar: quando se esquece, se esquece de *algo*. De todo modo, embora questionasse vez ou outra, ela não deixa de cumprir as ordens, não dando vazão para qualquer possibilidade da desordem se instalar. Esse caráter ambíguo de Laura, que acompanha os laços que ela estabelece e também suas atividades diárias, foi comentado por Lucia Helena:

Fiel à ambiguidade que percorre a obra, por um lado Laura é a imagem em espelho de uma sociedade patriarcal, pois todos os seus atos são um reflexo da tentativa de não se contrapor a Armando, o marido, ou de subservientemente respeitar as convenções repressivas institucionalizadas pelo casamento, pela educação e pela religião católica em que foi criada. Por outro lado, durante todo o tempo em que Laura faz este movimento de aceitação passiva, desenvolve-se no texto o movimento contrário, o que, graças à focalização narrativa, adensa a tensão psicológica pela qual aquelas barras aprisionantes acabam por ser abaladas, ainda que Lispector não abra às personagens uma senda de plenitude, encontro com sua própria identidade, ou libertação. (HELENA, 1991, p. 30)

Nas tentativas de suplantando o vazio com planos, listas e copos de leite, isto é, estar em constante atividade para não parar e pensar, o vazio apenas parece se apresentar mais, juntamente com o tempo do passado, ampliando essas ambivalências. Laura trava a tarefa dupla de manter a sua integridade, para não retornar ao tempo de antes, mas ao mesmo tempo se conformar ao que está em sua volta, sejam os outros e/ou as convenções. Isso culmina em, constantemente, ter o outro enquanto fundamental para a própria constituição subjetiva. Maria Lucia Homem comenta que Laura “[...] não tem uma forma própria, mas, ao contrário – busca *delinear algo de si através do outro* [...]” (HOMEM, 2004, p. 50, grifos nossos). Essa formatação da personagem, segundo a autora, pode ser chamada de artificial, “[...] pois há algo construído a partir de fora, fôrmas externas à personagem, no limite de um fingimento necessário” (HOMEM, 2004, p. 52). Portanto, por mais que, por vezes, posicione-se como um alguém questionador, Laura não consegue sustentar esse questionamento, restando a impessoalidade, até sua casa externalizando quem ela é, ou o que sobra a ela ser, fazendo ver o seu estado de não pertencimento e alheamento, tanto ao espaço quanto a si mesma:

Sentou-se no sofá *como se fosse uma visita na sua própria casa* que, tão recentemente recuperada, arrumada e fria, *lembrava a tranquilidade de uma casa alheia*. O que era tão satisfatório: ao contrário de Carlota, que fizera de seu lar algo parecido com ela própria, Laura tinha tal prazer em fazer de

sua casa uma coisa impessoal; de certo modo perfeita por ser impessoal. (LISPECTOR, 2016, p. 162, grifos nossos)

Conforme a narrativa avança, o tempo nebuloso de seu passado vai se delineando para o leitor, em oposição ao seu estado presente. Laura retornou de uma condição de super-humana: ela, tão deslocada dos espaços, retornou de um muito particular, o da perfeição do planeta Marte. Diferente da vida pacata que sempre levou, das pressões do colégio, das tarefas domésticas e do cansaço rotineiro da monotonia, sua existência como super-humana era oposta à atual e indecifrável para aqueles que conheciam apenas a sua faceta contida e comum:

E ela retornara enfim da perfeição do planeta Marte. [...] Há quanto tempo não se cansava? Mas agora sentia-se todos os dias quase exausta e passara, por exemplo, as camisas de Armando, sempre gostara de passar a ferro e, sem modéstia, era uma passadeira de mão cheia. E depois ficava exausta como uma recompensa. Não mais aquela falta alerta de fadiga. Não mais aquele ponto vazio e acordado e horrivelmente maravilhoso dentro de si. Não mais aquela terrível independência. Não mais a facilidade monstruosa e simples de não dormir – nem de dia nem de noite – que na sua discricção a fizera subitamente super-humana em relação a um marido cansado e perplexo. [...] ela super-humana e tranquila no seu isolamento brilhante, e ele, quando tímido, vinha visitá-la levando maçãs e uvas [...] esforçando-se no seu heroísmo por compreender, ele que a recebera de um pai e de um padre, e que não sabia o que fazer com essa moça da Tijuca que inesperadamente, como um barco tranquilo se empluma nas águas, se tornara super-humana. (LISPECTOR, 2016, pp. 162 e 163)

Sua condição de super-humana confunde, pois ao passo que a narração indica uma espécie de alívio por conta do retorno, o vazio dentro dela era horrível ao mesmo tempo que também era maravilhoso, bem como a independência, mesmo que terrível, opondo-se com a volta, que indica um estado de dependência de alguém ou algo ao seu redor.

Para não retornar a esse vazio e evitar a luz clara que se alastrou em um dia de descuido e tentação, Laura preenche-se daquilo que é comum e não excessivo, de um tédio constante, porém, protetor. Entretanto, não aparenta que ela faça isso totalmente por si, mas também pelos outros, demonstrando mais uma vez a centralidade que o outro tem em sua vida. Seu potente, incontido e luminoso não cabe no cotidiano doméstico, nas coisas de mulher, no domínio da amiga expansiva e na necessidade de o marido esquecer-se da esposa, isto é, não cabe nas convenções e nos laços que já foram combinados e estabelecidos, não sendo um estado facilmente administrável nem por ela e nem por aqueles em seu entorno: “No cansaço [...] havia um lugar bom para ela, o lugar discreto e apagado de onde, *com tanto constrangimento para si e para os outros, saíra uma vez*. Mas como ia dizendo, graças a Deus, voltara” (LISPECTOR, 2016, p. 164, grifos nossos).

Assim sendo, aprendido e reforçado, o gosto pelo impessoal, pelo apagado e pelo previsível foi se conformando para Laura como o único lugar possível e como aquela que ela era, não uma super-humana, mas uma simples-humana. Após tanto chamar a atenção para si e de sentir-se constrangida por ter se desviado do que era esperado, apenas o que ela busca é não ser mais o centro e nem a protagonista de nenhuma situação.

Embora exista contraste entre o discreto terreno e o extravagante marciano que Laura habitou por um momento, cria-se mais um dos tantos paradoxos do conto, já que ela troca uma perfeição por outra: antes a do planeta Marte, agora, a do planeta Terra, com suas imposições, vida doméstica, aparências e ânsia por manter tudo em sua ordem. Talvez, justamente por essas duas forças serem tão opostas, e ao mesmo tempo símiles, que o fino fio que mantém Laura em pé seja possível de se romper com facilidade e precise de tamanho esforço, e até mesmo privação, para se manter íntegro. Será a reveladora potência de um encontro botânico, algo da natureza, que, contudo, trará à tona algo da natureza de Laura, como demonstrando, com tantas camadas suplantado. Por isso, o preparo do conto até o encontro com as rosas no jarro é fundamental em comparação com o que virá para que seja possível observar as nuances e os contrastes intercambiáveis das diversas facetas da mesma personagem: a Laura que era (a menina no colégio que copiava sem questionar), a Laura que é (a mulher que cuida da casa e que, mesmo que questione, ainda segue as prescrições), a Laura que brevemente foi (a super-humana do planeta Marte) e a Laura que será (a mulher após a visão das rosas).

A aparição das rosas tem início de maneira desprezível e inofensiva, na sala de sua casa:

[...] Oh como era bom rever tudo arrumado e sem poeira, tudo limpo pelas suas próprias mãos destras, e tão silencioso, *e com um jarro de flores*, como uma sala de espera. Sempre achara lindo uma sala de espera, tão respeitosa, tão impessoal. Como era rica a vida comum, ela que enfim voltara da extravagância. *Até um jarro de flores*. Olhou-o.

– Ah como são lindas, exclamou seu coração de repente um pouco infantil. Eram miúdas rosas silvestres que ela comprara de manhã na feira, em parte porque o homem insistira tanto, em parte por ousadia. Arrumara-as no jarro de manhã mesmo, enquanto tomava o sagrado copo de leite das dez horas. (LISPECTOR, 2016, p. 167, grifos nossos)

O ambiente que remete a uma sala de espera é almejado pela personagem por ser respeitoso e impessoal, sendo uma extensão de sua própria impessoalidade. Aprofundando o olhar à cena, é como se Laura tivesse conseguido adentrar no que estava atrás das portas em seu período de super-humana e agora regressado ao espaço intervalar que é a sala de espera. A sala alude a um lugar de passividade, que funciona no conto como mais um reforço da centralidade do outro em sua constituição subjetiva, porque em uma sala de espera nada

acontece, afinal, é nela que se espera o chamar do outro para que algo possa acontecer. Além disso, ela também alude a um local protegido e estável, sabe-se exatamente o que ocorrerá dentro dela: nada além da passagem do tempo. Entretanto, para além da identificação de Laura com esse espaço controlado e seguro, o “de espera” assumindo o sentido de um local previsível em que se aguarda, é possível observar que o “de espera” assume outro significado: o de ser aquilo que se espera, afinal, ela buscava sempre corresponder ao que era esperado que ela fosse. Por fim, a sala de espera pode servir de prenúncio para o que se dá após o encontro com as rosas, pois estando na sala, é questão de tempo até algo acontecer.

Retornando ao jarro de flores, em sua primeira menção, ele aparece apenas como mais um dos elementos da sala, assim como as poltronas e as cortinas, limpas e cuidadosamente organizadas, que juntos compõem o todo do ambiente, portanto, os olhos não necessariamente deveriam se deter de modo particularizado a elas. Contudo, enquanto Laura contempla a vida comum que construiu em seu entorno, sem extravagâncias e imprevistos, ela repete que há ali um jarro de flores, dando uma maior ênfase ao jarro. É essa segunda menção que chama a atenção para o objeto, não enquanto mais um elemento do ambiente, mas como algo singular. Ela, que tentava, a fim de não amolar os outros, suprimir o gosto pelo detalhe e sua tendência a repetir as mesmas histórias, repete a menção ao jarro e se detém em sua beleza.

Embora seja comum nas narrativas claricianas pontos de cisão como “e foi então”, neste conto o que marca a mudança e introduz a alteridade é o “até”, que apresenta o jarro de flores em sua singularidade. A preposição “até” permite duas possibilidades de leitura para o trecho: a primeira é a de que, dentre os diversos elementos elencados na sala, existia *até* um jarro de flores; ou, que o retorno de Laura da extravagância se deu *até* aquele momento, isto é, *até* a visão das flores, que muda tudo. De tantos elementos inanimados e sem vida naquela sala, como poltronas e cortinas, nenhuma poeira e demasiado silêncio, havia na sala um ponto de vida, talvez mais vivo do que a própria Laura, em seu estado de contenção.

A cisão que o jarro promove é tamanha que, em seguida, inaugura-se o discurso direto no conto, sendo o primeiro momento em que Laura fala por si e não por meio da voz narrativa, isto é, por um terceiro. A beleza das flores é tão notável que remove a personagem do adormecimento e do silêncio, ela mesma emitindo uma exclamação e uma opinião sem uma refutação em seguida, deslocando-se, naquele momento, da esfera da mente e concretizando a sua fala na realidade. Lucia Helena menciona que “[...] o foco narrativo revela que o presente de Laura é uma espécie de ponto neutro e silencioso, adentrado pela violência dos laços familiares” (HELENA, 1991, p. 31), dessa maneira, é como se a fala de Laura representasse

uma primeira cisão da dinâmica na qual ela está inserida de violência silenciosa, apagamento, anuência a tudo e todos, papéis de gênero e construções limitantes.

Quanto mais as rosas são olhadas, mais elas são particularizadas, pois primeiro era apenas um jarro de flores, para em seguida se saber de quais flores se tratavam: rosas silvestres. Compradas na feira e ordenadas no jarro por Laura enquanto bebia o seu copo de leite, que representa a ordem e a previsibilidade, ela tenta imprimir às rosas essas mesmas características. Homem propõe uma interessante leitura a respeito dessa dualidade, em que o copo de leite<sup>53</sup> e as rosas funcionam como mais um elemento de oposição no conjunto da narrativa:

[...] copo de leite que poderia funcionar como o pêndulo do relógio que marca o tempo e preserva da ansiedade. Quem sabe poderíamos pensar o copo de leite como o antípoda e talvez o antídoto para a rosa? Duas flores, com cores e sentidos tão diversos. (HOMEM, 2004, p. 54)

A saída da previsibilidade da ordem e da rotina suscitada pelas rosas já tem início antes mesmo da disposição delas na sala, mas em sua compra na feira. A fim de não assumir para si toda a ousadia de ter saído do que era previsto, Laura atribui à insistência do vendedor o motivo da compra. Nota-se que ela divide a responsabilidade e também a culpa com o outro por seu imprevisto, mais uma vez não se apropriando de sua ação e nem daquilo que deseja.

A gradação das rosas se intensifica quanto mais elas são olhadas por Laura, que repete as afirmações de que elas eram bonitas:

Nunca vi rosas tão bonitas, pensou com curiosidade. E como se não tivesse acabado de pensar exatamente isso, vagamente consciente de que acabara de pensar exatamente isso e passando rápida por cima do embaraço em se reconhecer um pouco cacete, pensou numa etapa mais nova de surpresa: “sinceramente, nunca vi rosas tão bonitas”. Olhou-as com atenção. Mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer, e ela não conseguia mais analisar as rosas, era obrigada a interromper-se com a mesma exclamação de curiosidade submissa: como são lindas. (LISPECTOR, 2016, pp. 167 e 168)

As ordens do médico para Laura eram de que ela não se esforçasse e se deixasse abandonar, que fosse suave naquilo que tentasse, desinteressada e natural. Porém, a visão das rosas desloca Laura desse desinteresse suave e afastamento que a mantém segura, construído com afinco. Ela tenta resistir, buscando retomar à primeira visão da rosa, de apenas uma simples

---

<sup>53</sup> Vale considerar que o copo de leite é o nome de uma flor aparentemente inofensiva, no entanto, que possui um alto teor de toxicidade quando se há contato com as mucosas ou ingestão. Logo, a ambiguidade entre alimento e planta é interessante, pois Laura constantemente ingeria copos de leite, como se estivesse, na verdade, envenenando-se ao tentar manter o controle e a ordem. Por fim, recomenda-se que não haja copos de leite em casas com crianças devido a sua manipulação poder gerar algum risco de acidentes, mas Laura não tinha filhos, portanto essa preocupação não era necessária.

surpresa por serem bonitas, mas falha, porque não consegue manter seu olhar na superfície. O seu olhar se aprofunda novamente, tornando-se uma atenção mais detida:

Eram algumas rosas perfeitas, várias no mesmo talo. Em algum momento tinham trepado com ligeira avidez umas sobre as outras mas depois, o jogo feito, haviam se imobilizado tranquilas. Eram algumas rosas perfeitas na sua miudez, não de todo desabrochadas, e o tom rosa era quase branco. Parecem até artificiais! disse em surpresa. Poderiam dar a impressão de brancas se estivessem totalmente abertas mas, com as pétalas centrais enrodilhadas em botão, a cor se concentrava e, como num lóbulo de orelha, sentia-se o rubor circular dentro delas. Como são lindas, pensou Laura surpreendida. (LISPECTOR, 2016, p. 168)

Tal qual o planeta Marte era perfeito, também as rosas o eram, o que talvez justifique a atração cada vez maior que elas despertam em Laura. Elas, já anteriormente qualificadas como miúdas, agora ganham mais contornos, por estarem prestes a desabrochar. Contendo uma espécie de mistério inerente, por ainda estarem em processo de maturação e florescimento, as rosas são intrigantes, uma vez que não se pode domá-las, não se sabe quando desabrocharão e como ficarão; elas se mantêm apenas aguçando a curiosidade sobre elas. As rosas silvestres<sup>54</sup>, portanto, são a oposição dos elementos do entorno da personagem, e inclusive dela própria, que se mantêm estanques, imóveis e controlados, pois estão em movimento, multiplicidade e vida ativa, crescendo e mudando. Desse modo, elas são a desordem e a mudança materializadas, abrindo um precedente de questionamento e contraposição mais robusto do que apenas o pensamento abstrato que logo era abafado por Laura ou por um outro externo, por isso elas representam uma alteridade que é tão importante quanto também perigosa.

As rosas possuem uma caracterização que leva à interpretação, inclusive, de uma possível personificação. Trepando ávidas, livres e ruborizadas umas sobre as outras, elas trazem em si uma forte sugestão sexual, apoiada tanto pela ambiguidade do verbo “trepas”, quanto por como são descritas. Com seus entornos de cores menos vívidas, mas com o centro enrodilhado e de cores mais concentradas, as rosas possuem semelhança com o órgão sexual feminino. O centro, onde sentia-se um rubor circular, pode aludir ao clitóris, envolvido pelas pétalas, como

---

<sup>54</sup> Após a publicação de “A imitação da rosa”, as rosas silvestres retornarão à obra clariciana na crônica publicada em 25 de maio de 1968, no *Jornal do Brasil*, “Rosas silvestres”. No texto, que trata do apreço da contista por rosas silvestres, são reiteradas algumas das informações fornecidas no conto, que oferecem mais conexões produtivas para a análise. Na crônica, será comentado que as rosas silvestres “[...] têm um mistério dos mais estranhos e delicados: à medida que vão envelhecendo vão perfumando mais” (LISPECTOR, 1999, p. 105). Quanto mais próximas da morte, são mais aromáticas, atraindo e embriagando cada vez mais aqueles que as possuem. Posteriormente na narrativa, Laura se desfaz das rosas a fim de se proteger do retorno da loucura, o que ascende o questionamento de, se por ventura tivesse mantido as rosas por dias em sua sala, também não teria se perdido com seu perfume cada vez mais intenso e inebriante. Além disso, “[...] as rosas silvestres são de planta trepadeira e nascem várias no mesmo galho” (LISPECTOR, 1999, p. 106), isto é, reiterando o caráter plural das rosas, que nascem múltiplas no mesmo galho.

os lábios e a pele, em camadas, ao redor do órgão. A comparação ao lóbulo de orelha, circular, reforça essa leitura, aproximando as rosas do corpo humano.

Uma possível associação sobre essa rosa-vagina clariciana é a série de pinturas de *close-ups* de flores da pintora estadunidense Georgia O’Keeffe<sup>55</sup> produzidas entre as décadas de 1920 e 1940, quando a artista se dedicou à pintura representativa, tendo as flores como seu principal objeto. Em muitas dessas pinturas, é possível identificar a representação subjetiva do órgão sexual feminino. Georgia, como Clarice, era uma observadora das flores, imprimindo técnicas aprendidas na fotografia em suas pinturas. Chama a atenção especialmente a tela “Flower of life II”, em que a pintora representa a anatomia sexual da flor<sup>56</sup>. Assim como na flor se faz a vida, pelo processo de polinização que faz nascer o fruto, é também da vagina que nasce a vida no parto natural. Logo, há uma interessante relação entre a flor clariciana e a flor okeeffeana no sentido de que ambas figuram a vida e exploram o erotismo da criação que é conectado entre os diversos seres. Será por conta da visão da flor, e inclusive de sua conotação sexual, que se iniciará um processo que trará à tona uma nova Laura.

Após o jogo feito, denominação aberta que pode aludir ao ato sexual, sem qualquer pudor por estarem no meio da sala e sendo vistas, as rosas ficam tranquilas e gozando do prazer, contendo em si uma carga de erotismo e de desejo, sobre a qual comenta Lucia Helena:

A maneira pela qual as rosas são apresentadas altera a imagem da protagonista, ao oferecer-se ao leitor uma riqueza de significações latentes que indicam tanto a tensão de Laura em relação às energias de um prazer para o qual ela jamais se liberara, como a sua bela intuição do amor, enquanto contemplava as rosas. De tal maneira, que entre Laura e as rosas cria-se um elo de desejo relacionado ao prazer e ao erotismo. Algo se agita no interior de Laura, quando ela se põe face a face com aquele buquê de rosas perfeitas e múltiplas no mesmo talo, que se inclinavam umas sobre as outras, como num ato amoroso. Rosas que, depois de terem jogado o seu jogo, se tornaram tranquilas e imóveis.

O fragmento é belíssimo e nele narrador e focalizador se misturam na descrição das rosas e na sugestão de corpos fazendo amor. Este é na verdade o único momento do conto em que a sugestão do desejo se clarifica. A passagem inteira é a inscrição e a leitura do desejo de Laura a partir da imitação do desejo das rosas. E, neste sentido, a imitação das rosas pode ser lida como a imitação do desejo (HELENA, 1991, p. 33)

De fato, visto que Laura não se permite o prazer – sua alienação atingindo também as esferas sexual e corporal, nos termos de Homem (2004) –, ao presenciar a beleza extrema e em excesso das rosas, que tentou manter em ordem no jarro, mas sem sucesso, sente-se perturbada e constrangida sem saber o motivo. Tal liberdade, avidez, potência e despudor, inclusive sexual,

<sup>55</sup> Esta pista tem os créditos do professor Ricardo Iannace, que durante o exame de qualificação deste trabalho fez a sugestão de que essa relação fosse traçada. Aqui agradeço a generosidade do professor.

<sup>56</sup> Indica-se, para mais sobre a vida e obra da artista, o site oficial de seu museu <https://www.okeeffemuseum.org/>.

era algo com que ela não estava acostumada, levando uma vida contida, usando as roupas apagadas e tendo a casa impessoal. Portanto, a visão das rosas abre o precedente de questionar os papéis de gênero e os estereótipos que rondam o feminino, abrindo caminhos possíveis para que a personagem se depare com uma sensualidade e uma sexualidade que não lhe foram permitidas até então.

São raros os momentos em que Laura vivencia a intimidade, o erotismo e o corpo sem ser escondido no vestido de cor neutra. Embora ela e o marido tivessem intimidades, especialmente nos momentos em que Armando elogiava o corpo de Laura e ambos faziam jogos de malícia e manha um com o outro, esses momentos não se aprofundam. Homem destaca o caráter repetitivo da intimidade que se estabelece entre os dois, em que Armando sempre fala das coxas grossas de Laura, e ela responde sempre que é devido à insuficiência ovariana. Segundo Homem:

Perde-se, assim, o caráter de inventividade do desejo e cai-se quase num teatro, ao estilo de uma classe média patriarcal, correta e respeitosa dos limites entre o privado e o público, e que estabelece a priori os papéis e mesmo as falas de cada integrante do cenário. No entanto, isso não basta, uma vez que a conquista do feminino situa-se muito além do desempenho de um papel ou mesmo da libertação de um suposto domínio masculino. [...] Trata-se de, para cada mulher, buscar decifrá-lo, construindo a sua própria feminilidade – processo que não pôde ser levado a cabo por Laura. (HOMEM, 2004, pp. 61 e 62)

Laura guardava para si as poucas intimidades, não confidenciando nem mesmo para a sua amiga Carlota, sendo o desejo algo a ser vivenciado no claustro e/ou em segredo, não abertamente:

[...] Às vezes ele [Armando] era muito sem-vergonha, ninguém diria. Carlota ficaria espantada se soubesse que eles também tinham vida íntima e coisas a não contar, mas ela não contaria, era uma pena não poder contar, Carlota na certa pensava que ela era apenas ordeira e comum e um pouco chata [...]. (LISPECTOR, 2016, p. 166)

É possível notar que a dimensão do teatral, encenado e, futuramente, imitado, é algo presente na vida de Laura, no sentido de que ela está em função do que não é autêntico, mas de reproduzir acordos previamente estabelecidos, sejam eles entre os que estão a sua volta, sejam contratos sociais. Além de dever se comportar conforme se espera de uma mulher casada, ela deve atuar, como fazia na infância, o aprendizado. Também atuar o esquecimento do passado, o *script* da lista de afazeres, o abandonar-se sem esforço que o médico orientou, o jogo do desejo discreto performado com o marido, a amizade sem afetividade com Carlota... Até mesmo o seu estado é “bem”, entre aspas, o que denuncia o seu oposto, como a gola do vestido, que precisa ser adjetivada como verdadeira para marcar alguma verdade no amontoado de



encenação que é sua vida. Talvez por isso que as rosas pareçam artificiais para ela, quando na verdade são o que há de mais autêntico e verdadeiro. As rosas destoam de tudo o que está em seus entornos, sua vida sendo o que ela conhece enquanto natural, logo, as rosas soam como artificiais.

Já que na vida da personagem não há espaços de autenticidade, de improviso e de um bem que é real e sem aspás, apenas espaços de encenação e de planos, também não há caminhos para a descoberta da identidade e da feminilidade, até o encontro com as rosas. Basta observar que quando Laura desvia do roteiro ensaiado e acordado entre seus pares, ela busca retornar aos acordos estabelecidos, como ao comprar as rosas na feira em um ato impensado e inédito, pois em seguida ela se justifica, ou quando começa a ser repetitiva com suas histórias, prontamente se censurando em seguida. Essa dinâmica pode ser estendida até mesmo em sua impossibilidade de ter filhos, posto que em seguida sente a falta, como se a ausência dessa insígnia de mulher a fizesse ser menos e sempre faltar algo, restando apenas performar a casa que não é acolhedora, mas um ninho vazio e impessoal.

Assim, Laura não assume os papéis plenamente, seja porque falta, seja porque vive atuando, fadada à cisão pois não pode ser completamente a mulher do patriarcado, a marçiana, a esposa de Armando, a amiga de Carlota e nem sequer pode coincidir consigo mesma. Logo, enquanto as rosas apropriam-se dos espaços e tornam a sala um lugar de acontecimento e de abertura, já que ali, independentemente de tudo, elas estão vivendo livres, todos os espaços se vertem em salas de espera para Laura, em que ela não pode criar e se abrir, apenas resta ter como parâmetro o outro que fornece o roteiro para a formação de seu eu.

As rosas, portanto, abrem para Laura a possibilidade do encontro com novos parâmetros de feminilidade e de identidade, pois trazem à tona a luminosidade, a beleza, a naturalidade, a abertura livre e a potência cegante, feminina, sensual e sexual, extremos que ela procurava conter ou sequer tinha a perspectiva de possuir. Buscando referências nas outras alteridades a sua volta, a rosa, contudo, não representa um outro limitante, pelo contrário, é um outro plural e que dá vazão para a sua veia questionadora, original e rebelde, que é constantemente silenciada e contida em prol da proteção.

Na obra clariciana, as rosas aparecem com essa conotação que remete ao feminino e ao sexual com frequência, o que é especialmente abordado na seção “Dicionário” da crônica “De natura florum” – já citada no capítulo anterior. Na crônica, a rosa aparece como a flor feminina, com gosto agradável e um aroma que remete ao mistério feminino:

Rosa - É a flor feminina, dá-se toda e tanto que para ela própria só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é de um mistério feminino, se

profundamente aspirada, toca no fundo íntimo do coração e deixa o corpo todo perfumado. O modo de ela se abrir em mulher é belíssimo. Suas pétalas têm um gosto bom na boca, é só experimentar. As vermelhas ou as *príncipe negro* são de grande sensualidade. As amarelas dão um alarme alegre. As brancas são a paz. As cor-de-rosa são em geral mais carnudas e têm a cor por excelência. As alaranjadas são sexualmente atraentes. (LISPECTOR, 1999, p. 338)

Isso posto, não seria exagero analisar que, na falta de referências para a formação do feminino e do erotismo – uma vez que tanto a Laura marciana quanto Carlota são inacessíveis –, a rosa apareça como uma alteridade possível enquanto parâmetro para a personagem, especialmente ao desabrochar, em que se abre em mulher, trazendo à tona a sua potência de atração e sedução sexual, algo que Laura não tinha a possibilidade de vivenciar.

A personagem busca manter um distanciamento seguro das rosas ao não legitimar o seu desejo de tê-las e dividindo com o vendedor o motivo da compra. Para proteger-se ainda mais, ela vai além, e começa a planejar dar as flores: “[...] Laura teve uma ideia de certo modo muito original: por que não pedir a Maria para passar por Carlota e deixar-lhe as rosas de presente?” (LISPECTOR, 2016, p. 168). Novamente, ela divide a sua ação com um terceiro, agora, a empregada, posto que as rosas estavam causando incômodo: “[...] aquela beleza extrema *incomodava*. Incomodava? Era um *risco*. Oh, não, por que risco? apenas incomodava, eram uma *advertência*, oh não, por que advertência? Maria daria as rosas a Carlota” (LISPECTOR, 2016, p. 168, grifos nossos). É interessante observar como a personagem se pergunta e já em seguida se responde, debatendo consigo mesma a respeito do motivo de as rosas representarem um incômodo e, por isso, ser preciso dá-las, o que indica a sua cisão<sup>57</sup> começando a se intensificar.

O ato de dar as rosas também é dividido, porque representa tanto um agrado à amiga quanto um modo de livrar-se do incômodo que elas estavam gerando. Os afetos começam a tomar mais forma, pois se antes o que sentia era atenuado e sem motivo aparente – “[...] *sem saber por quê*, estava *um pouco constrangida, um pouco perturbada*. Oh, *nada demais*, apenas acontecia que a beleza extrema incomodava” (LISPECTOR, 2016, p. 168, grifos nossos) –, agora, a beleza extrema aparece como um motivo mais concreto para dar as rosas, o incômodo tornando-se risco e advertência. Vale lembrar que, inclusive, o mesmo sentimento de constrangimento foi sentido por Laura na época em que se perdeu na luz, então, sentir-se constrangida olhando as rosas é um alerta importante de perigo para a personagem.

<sup>57</sup> Recomenda-se a leitura do artigo "O desejo negado", de Yudith Rosenbaum, em que a crítica trata do conto em questão e analisa a cisão de Laura. Ver: ROSENBAUM, Yudith. "O desejo negado". Em *Sexe et sexualité, de la pratique sociale à la représentation dans les lettres et les arts visuels*. (Orgs. Olinda Kleiman e Eliane Robert Moraes). CREPAL: Paris, 2022, pp. 171-186.

As rosas começam a afetar Laura paulatinamente, visto que elas influenciam a personagem a começar um processo de sair da passividade e da obscuridade ao aproximá-la de seu oposto: Carlota. No colégio, enquanto Laura tinha aversão à confusão e estava sempre arrumada, o que fazia Carlota não a admirar, a amiga já era “[...] naquele tempo *um pouco original* [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 160, grifos nossos). Mais velha, dando-se conta de que ter cabelos loiros ou pretos era um excesso que ela não ambicionava, Laura novamente reitera, buscando a confirmação do marido, que “[...] Carlota era até *um pouco original* [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 167, grifos nossos). Agora, ao pensar em dar as rosas à Carlota, sua ideia que é *muito original*, sendo o primeiro momento em que ela mesma se atribui essa característica. Portanto, o que Laura identificava na amiga ela também é capaz de alcançar, começando a sair do lugar da neutralidade. Isso indica o quanto a presença das rosas vai começando a transformar a personagem.

A sombra e o peso do tempo em que foi o centro das atenções se impõem, Laura fazendo grande esforço para que não ocorra novamente. Ecoando a orientação do médico, entregar as rosas parece a opção mais segura. Contudo, não é a opção mais fácil e nem a mais prazerosa. Tomada a decisão, ao colher as rosas do vaso para fazer o embrulho, Laura entorta a cabeça e entrefecha os olhos vendo suas mãos e as rosas. Olhando por outro ângulo, é como se fosse aberta uma outra possibilidade, a de que ela não entregasse as rosas, afinal, elas eram suas. Como se fosse um outro eu dentro de seu próprio eu, a cisão da personagem se intensifica ainda mais é possível delimitar a Laura ousada, que era constantemente reprimida, falando com a Laura contida: “(...) o pensamento ficou levemente mais intenso, quase tentador: não dê, elas são suas. Laura espantou-se um pouco: porque as coisas nunca eram dela” (LISPECTOR, 2016, p. 171).

Essa outra Laura busca convencer Laura que ficar com as rosas era a melhor opção, já que, de qualquer forma, elas nem durariam por tanto tempo e já seriam abandonadas quando morressem. A própria narrativa dá o indício de que esse pensamento é imprudente, pois ao argumentar que as rosas não significavam grande risco, a narração se interpõe anunciando “enganou-se ela”, opondo o discurso que está sendo construído e antecipando o perigo que aquela tentação representa. Assim, dois discursos competem entre o seguro e conhecido, e o ousado e novo, isto é, as facetas de Laura dialogam, uma tentando se sobressair a outra e tomar posição principal. Embora o ousado e novo seja declaradamente o mais perigoso, o caminho de apagar a si mesma e seus desejos também não deixa de ser, criando um impasse na narrativa. Conforme Lucia Helena, Laura assume, paradoxalmente, tanto um papel inibidor quanto de rebelião:

[...] existência de uma relação paradoxal entre Laura e os outros, e dela consigo mesma. De um lado, Laura tem a tendência de *repetir o mesmo papel inibidor*. Por outro lado, ela é a focalizadora de um inesperado ato de rebelião, que aponta para *a sua capacidade de pensar autônoma e livremente*. Este ato se manifesta também paradoxalmente, pois ocorre a partir do momento em que ela, cheia de hesitações, decide dar as rosas para Carlota, *o que a faz intuir que está se destituindo e privando da única coisa bela, perfeita e luminosa que ela já tivera*. Privando-se, por extensão, *daquilo mesmo de que ela sempre fora socialmente destituída*. (HELENA, 1991, p. 36)

Como um pêndulo, o comportamento cauteloso vai e volta: “Ela sabia por quê. Porque devia dá-las. Oh ela sabia por quê” (LISPECTOR, 2016, p. 172). Fica cada vez mais explícito que a potência das rosas pode conduzir Laura de volta ao seu estado anterior. Para conter o excesso, ela não podia nem ter coisas bonitas e nem sequer ser bonita: “[...] uma coisa bonita era para se dar ou para se receber, não apenas para se ter. E, sobretudo, nunca para se ‘ser’. Sobretudo nunca se deveria ser a coisa bonita” (LISPECTOR, 2016, p. 172). O gosto pela impessoalidade, então, vai ficando mais claro na narrativa, pois se trata de um mecanismo de defesa. Além disso, também se evidencia o quanto era difícil para ela separar o *ter* e o *ser*, explicando a sua casa como uma extensão de sua impessoalidade, por exemplo. Logo, ter as rosas não era apenas ter o excesso e a beleza, mas incorporar o excesso e a beleza, algo que ela não podia vivenciar sem correr o risco de perder-se mais uma vez na extravagância.

Em seu debate consigo mesma, a Laura ousada se utiliza do mesmo mecanismo da Laura contida para convencê-la de que deve manter as rosas ao convocar o discurso de um terceiro, no caso, a autoridade do médico: “[...] E mesmo o próprio médico lhe dera a palmada nas costas e dissera: ‘não se esforce por fingir que a senhora está bem, porque a senhora *está* bem’, e depois a palmada forte nas costas” (LISPECTOR, 2016, p. 173). A ênfase, por meio das aspas, que no início do conto estavam no “bem”, agora é deslocada para o verbo “estar”, que aparece em itálico, como um meio de tirar o foco do perigo e convencer de que ela pode ficar com rosas, afinal agora dará conta da luz. Entretanto, mesmo que decidida em sua mente, ela não consegue externalizar esse desejo para a sua empregada e torná-lo concreto no plano da realidade, porque não está acostumada a ser o sujeito ativo:

Olhou-as, tão mudas na sua mão. *Impessoais na sua extrema beleza*. Na sua extrema tranquilidade perfeita de rosas. Aquela última instância: a flor. Aquele último aperfeiçoamento: a luminosa tranquilidade.

Como uma viciada, ela olhava ligeiramente ávida a perfeição tentadora das rosas, com a boca um pouco seca olhava-as.

Até que, devagar, austera, enrolou os talos e espinhos no papel de seda. [...] (LISPECTOR, 2016, p. 173, grifos nossos)

As rosas e Laura se identificam, pois as rosas também tinham a sua impessoalidade, ou, essa característica aparece agora porque Laura pode estar se projetando nas flores. De todo

modo, entregar as rosas é uma tarefa difícil, visto que se desfazer delas é se desfazer de uma parte sua, de uma Laura que pode ser bela, verdadeiramente tranquila, luminosa, potente e emanando desdém. Perdê-las é perder a possibilidade de contar uma história diferente da que tem sido construída desde a sua infância: “[...] as rosas estavam na mão da empregada, não eram mais suas, *como uma carta que já se pôs no correio! não se pode mais recuperar nem riscar os dizeres!* não adianta gritar: não foi isso o que quis dizer!” (LISPECTOR, 2016, p. 174, grifos nossos).

As fronteiras entre o ter e o ser para Laura acirram-se cada vez mais, pois as rosas revelam-se como uma chave para libertar a outra Laura, ousada, destemida e, por que não, marciana. A personagem, que passou pelas mãos das freiras, do pai e do padre até ser entregue ao marido pode agora tomar as rédeas de seu próprio destino e dar lugar à faceta negada dela mesma, que ela mantém contida em prol da segurança e da estabilidade. Nas palavras de Homem, o ser e o ter estão amalgamados nas relações entre eu e outro:

A relação com o Outro pode se estabelecer basicamente através de duas vias: a da identificação e a do desejo. Esse outro serve como ideal ou modelo para o que se quer ser ou como objeto que se quer ter. Ser e ter que quase nunca estão assim tão didaticamente separados, mas se entrecruzam nos volteios de nossos investimentos psíquicos. (HOMEM, 2004, p. 57)

Depois de entregues, as rosas seguem se fazendo presentes, mesmo na ausência, mostrando que a marca deixada por elas em Laura não pode ser apagada ou desfeita. Antes, a rosa emanava extrema beleza e potência, agora ela emana a falta e o vazio de que Laura não podia possuir nada nunca. É tentando escapar do perigo de se perder na luz e na tranquilidade alerta que as rosas poderiam trazer de volta que, justamente, na falta, esse lugar retorna, mostrando também que não é possível ter o controle sobre tudo e se blindar na sala de espera, porque algo sempre pode irromper inesperadamente, abrir a porta e entrar.

A progressão lexical que o conto explora faz evidente o impacto que as rosas causaram em Laura quando saíram de lá, pois deixam “um lugar claro dentro dela” e “um lugar sem poeira e sem sono dentro dela” (LISPECTOR, 2016, p. 175). A narração indica que, progressivamente, a luz vai invadindo Laura, não pela presença, como se pensou, das rosas, mas pela falta que elas deixaram: “Uma ausência que entrava nela *como uma claridade*”. Tendo entrado a claridade, a falta se acomoda e pulsa: “E *na clareira* as rosas faziam falta”. A ambiguidade da palavra “clareira” intensifica a falta, pois uma clareira é uma espécie de bosque claro, por não ter cobertura de vegetação, e onde nascem diversas espécies de plantas. Na clareira, o contrassenso, já que onde deveria nascer a vida, apenas há a falta do que deveria estar ali, ampliando o estado de vazio – e do ninho vazio da ausência de filhos e da dificuldade de performar plenamente os

papéis sociais – que Laura, cada vez mais, ingressa. Então, a claridade se espria, tanto nela quanto nos entornos: “Como se pinga limão no chá escuro *vai se clareando todo*”; “Assim como o vaga-lume acende” e “Da rua subiam os primeiros ruídos da escuridão e *as primeiras luzes*” (LISPECTOR, 2016, p. 175, grifos nossos).

Além da progressão da claridade, há também a progressão de uma tranquilidade perigosa. Não mais os planos, as listas e os desejos tão próprios de Laura, que imaginava tempos calmos e felizes para si e para os seus, não mais o cansaço que ela sentia sempre ao longo do dia, mas um estado de tranquilidade alerta, que a preenche aos poucos: “O *centro da fadiga se abria* em círculo que se alargava”. Em seguida, o cansaço vai se diluindo dentro dela cada vez mais, “Seu *cansaço ia gradativamente se clareando*”, até acabar por completo, “*Sem cansaço aliás*”; “*Já não estava mais cansada*” e “*Até bom que não estava cansada*” (LISPECTOR, 2016, p. 175, grifos nossos).

Laura perde a noção do tempo, mais um indicativo do desgarramento da personagem da realidade: “Mas ainda era cedo. Com a dificuldade de condução ele demorava. Ainda era de tarde. Uma tarde muito bonita. Aliás já não era mais de tarde. Era de noite” (LISPECTOR, 2016, p. 175). No momento em que a transição do que é cedo ou tarde e de quando já é noite passa sem que ela se dê conta, a narração migra de foco, não mais em Laura, mas em Armando. Talvez, porque Laura já tenha se esvaziado por completo, perdido a rosa, o tempo e os planos, restando apenas a luz intensa e cegante.

Armando também é um alguém cheio de planos, pois, ao colocar a chave na fechadura e, depois entrar na casa, ele imagina o que aconteceria e como encontraria a sua esposa. Na sala, ele a veria e sentiria um alívio contido e paz ao vê-la bem, um sorriria para o outro e ela estaria como sempre esteve: “chatinha, boa e diligente, e mulher sua” (LISPECTOR, 2016, p. 176). O afeto e preocupação do marido são notáveis, assim como alguma culpa por, da última vez, não ter podido evitar que ela se perdesse na luz:

Ela ia sorrir para que de novo ele soubesse que *nunca mais haveria o perigo dele chegar tarde demais*. Ia sorrir para ensinar-lhe docemente a confiar nela. Fora inútil recomendarem-lhes que nunca falassem no assunto: eles não falavam mas tinham arranjado uma linguagem de rosto onde medo e confiança se comunicavam, e pergunta e resposta se telegrafavam mudas. Ela ia sorrir. *Estava demorando um pouco porém ia sorrir*. (LISPECTOR, 2016, p. 176, grifos nossos)

Enquanto o marido de Ana, no conto “Amor”, a conduz de volta após a experiência no Jardim Botânico, “[...] segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, *afastando-a do perigo de viver*” (LISPECTOR, 2016, p. 155, grifos nossos), Armando almeja o mesmo e busca que não se repita o perigo do tempo anterior, carregando consigo a tensão de

novamente não chegar tarde demais: “E na porta mesmo ele estacou com aquele ar ofegante e de súbito paralisado como se tivesse corrido léguas para não chegar tarde demais” (LISPECTOR, 2016, p. 176). Vê-se que Armando, como Laura, também dividia responsabilidades e ações, tendo isso em comum com a esposa, no sentido de que não atribuía a ela a responsabilidade de se manter íntegra e presente, tomando para si que a partida da esposa na primeira vez poderia ter sido evitada se ele tivesse chegado a tempo para impedir e conduzi-la em seu retorno, afastando-a do perigo. Portanto, é possível encontrar um paralelo entre os contos, pois ambos os maridos, embora não compreendessem, notavam algo de incomum em suas esposas e, pelas vias do afeto, tentavam acolhê-las.

Uma vez que Laura e Armando não tocavam no assunto daquilo que ocorreu com ela anteriormente, o sorriso de um para o outro era a comunicação que eles tinham para mostrar que estavam presentes. Na ausência da palavra e de uma compreensão mais concreta do que acontecia, o sorriso era a via que preenchia o espaço intervalar que as incertezas deixavam e estabelecia um diálogo ainda que mínimo para indicar o lastro dos dois na realidade. Se, de acordo com o dizer popular, um sorriso diz mais do que mil palavras, a ausência de Laura se torna certa quando o seu sorriso, tão esperado por Armando, demora e, no fim, não chega, sendo o silêncio e a ausência reveladores.

Quando Armando entrou na casa, “a luz inundou a sala”, isto é, a luz de fora que entrou com sua chegada, iluminou a sala, dando a entender que a sala não estava clara<sup>58</sup>. A claridade na qual Laura estava era vista apenas por ela, que mesmo no escuro da noite e da sala, ela estava mergulhada não em qualquer luz, mas em sua luz. Para Laura será sempre claro a partir de agora. Ela anuncia que aquele passado, que não havia passado realmente, retornou:

Calma e suave, ela disse:

– Voltou, Armando. Voltou.

[...]

– Voltou o quê, perguntou afinal num tom inexpressivo.

Mas, enquanto procurava não entender jamais, o rosto cada vez mais suspenso do homem já entendera, sem que um traço se tivesse alterado. Seu trabalho principal era ganhar tempo e se concentrarem reter a respiração. O que de repente já não era mais difícil. Pois inesperadamente ele percebia com horror que a sala e a mulher estavam calmas e sem pressa. Mais desconfiado

<sup>58</sup> Nove anos depois da publicação de “A imitação da rosa”, em 7 de junho de 1969, a crônica publicada no Jornal do Brasil “A noite mais perigosa” assemelha-se à cena vivida por Laura. Não em uma sala de estar/de espera escura, mas em uma sala de visitas escura, uma mulher, coberta pelo medo, também é atraída pela visão de uma flor: “[...] senti que por mais escura enchia-se de uma claridade que não iluminava – e que eu tremia no centro dessa difícil luz [...] como se eu nunca vira uma flor – e com medo pensei que aquela flor é a alma de quem acabara de morrer – e eu olhava aquele centro iluminado que se movia e se deslocava – e a flor me impressionava como se houvesse uma abelha perigosa rondando a flor – uma abelha gelada de pavor – diante da irrespirável graça desse bruxuleio que era a flor [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 200). A flor também possui uma luz, ainda que oscilante, que atrai e ao mesmo tempo intimida e traz algum mau agouro, por ter “cheiro de flor de cemitério”, como se conduzisse quem a cheirasse para um outro mundo, tal qual Laura será conduzida.

ainda, como quem fosse terminar enfim por dar uma gargalhada ao constatar o absurdo, ele no entanto teimava em manter o rosto enviesado, de onde a olhava em guarda, quase seu inimigo. E de onde começava a não poder se impedir de vê-la sentada com mãos cruzadas no colo, com a serenidade do vaga-lume que tem luz. (LISPECTOR, 2016, p. 177)

Tal como Laura, que entorna a cabeça para olhar e entender as rosas, esse outro indecifrável, agora é Armando que faz isso ao olhar para Laura, o que a aproxima cada vez mais das rosas: “Como se nunca fosse entender, ele enviesou um rosto sorridente, desconfiado” (LISPECTOR, 2016, p. 177). Novamente paira sob o casal o não dito, pois não se diz o que voltou e eles se comunicam pouco por meio de palavras, talvez, porque já não houvesse o que comunicar.

Armando, primeiramente, não entende e desconfia, em seguida, tenta negar entender, paradoxalmente, justamente pelo motivo de já ter entendido. Se, ao longo do conto, prevalecem os verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo e no futuro do pretérito do indicativo, indicando possibilidades, “voltou” é afirmativo, no pretérito perfeito do indicativo, anunciando o que é terrivelmente real e está posto na sua frente. Ao mesmo tempo, o verbo “voltar” é intransitivo, isto é, sem complemento, anunciando o mergulho na solidão que Laura fará a partir de agora. O verbo é acompanhado apenas pelo vocativo, “Armando”, aquele que, a partir de agora, terá a voz e tomará a narração, também só.

Em seu último lastro de si mesma antes de perder-se novamente na luz, Laura consegue dizer ao marido que foram as rosas:

– Não pude impedir, disse ela, e a derradeira piedade pelo homem estava na sua voz, o último pedido de perdão que já vinha misturado à altivez de uma solidão já quase perfeita. Não pude impedir, repetiu entregando-lhe com alívio a piedade que ela com esforço conseguira guardar até que ele chegasse. Foi por causa das rosas, disse com modéstia. (LISPECTOR, 2016, p. 177)

O conto finaliza com Laura mergulhando na solidão da jornada que, a partir de agora, fará sem todas as alteridades que, outrora, serviram de parâmetro para a constituição dela mesma. Sem mais as freiras, ou médicos, amiga e marido, ficam para trás os tantos outros que, ao mesmo tempo em que a auxiliavam a guiar o seu caminho e ser quem ela era, também podiam ser aprisionantes ao serem definidores de suas ações e de quem ela era. A partir de agora, nem mesmo a sala de espera, apenas a calma que, paradoxalmente, era alerta, e o silêncio e a luz. Ao processo vivenciado por Laura, Rosenbaum dá o nome de “centrifugação”:

[...] o conto se precipita para um final habilmente construído por um processo que se poderia chamar de “centrifugação”, pois o núcleo egóico da personagem, que se esforça para manter-se íntegro nas primeiras páginas do conto, é atravessado por fantasias e afetos conflituosos ao longo da narrativa,



esfacelando-se em pedaços para evitar a irrupção do mal em toda a sua radicalidade. E o que se sucede é a emergência de um mal maior, a loucura como refúgio para a frágil personalidade de Laura. Nas frases finais do conto, o olhar que apreende o real já não é mais o da mulher, recolhida ao seu mundo inatingível, mas, sintomaticamente, o do homem, que reassume assim o centro do lar [...]. (ROSENBAUM, 2006, pp. 123 e 124)

Armando observa a esposa, ainda processando a volta daquilo que já ocorrera uma vez. Laura já não mais estava atada aos laços que a mantinham firme no chão da família, do lar, da vida pacata e da ideia do que era normalidade. O título do conto começa a se clarificar, pois é atribuído à Laura uma característica de planta: ela havia desabrochado. E tal como as flores, que livres em sua potência, haviam causado algum incômodo em Laura quando as observava, agora é Laura que o faz com Armando: “[...] desviou os olhos com vergonha pelo despudor de sua mulher que, *desabrochada* e serena, ali estava” (LISPECTOR, 2016, p. 178, grifos nossos). Laura, portanto, imita as rosas, desabrochada e ausente, mesmo que na presença, como o foram as rosas, presentes, em sua ausência.

Laura imita porque não consegue encaixar-se nos contornos e se conformar aos padrões, em outras palavras, manter o papel de atriz no teatro de sua vida artificial<sup>59</sup>. Ela, porém, vai além da imitação, de tal maneira que dá continuidade ao ciclo das rosas, já que as rosas ainda estavam por desabrochar e a personagem toma o seu posto e continua o processo que elas começaram, desabrochada. Em vista disso, Laura vai além da imitação porque torna-se a rosa. Na impossibilidade de tê-la, o caminho é sê-la, pois assim jamais a perderá. Contudo, o ter e o ser amalgamados implicam em abrir mão, isto é, ser a rosa implica em deixar tudo o que é conhecido e embarcar na jornada solitária, talvez para sempre:

Ela estava sentada com o seu vestidinho de casa. Ele sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. Com timidez e respeito, ele a olhava. Envelhecido, cansado, curioso. Mas não tinha uma palavra sequer a dizer. Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem. Que já partira. (LISPECTOR, 2016, p. 178)

Nasce uma nova Laura, a experiência de encontro com a rosa revelando o intenso jogo de alteridades que não se dá apenas para com os outros, mas também com a própria personagem protagonista.<sup>60</sup> Laura aparece como o outro de si mesma, uma vez que existe uma Laura

<sup>59</sup> Recomenda-se a leitura de “A perfeição da rosa”, de Michel Riaudel (2021), em que o autor explora a dimensão teatral em “A imitação da rosa”.

<sup>60</sup> Gabriel Giorgi (2016), em comentário a respeito de *A paixão segundo G.H.*, comenta que no mundo doméstico, voltado a si, emerge o animal e a relação com o animal – no caso, a barata –, fazendo com que o animal se torne interior, íntimo e interiorizado, diferentemente do que o autor nota em análise de *Meu tio iauaretê*, de Guimarães Rosa, quando o animal se encontra no espaço do *fora* da cultura. Em suas palavras: “O fora selvagem que dera ao animal um princípio de inteligibilidade se torna aqui doméstico, íntimo; o animal irrompe num dentro que se multiplica em membranas, em umbrais, em dobras, e muda a concepção dos limites e distribuições entre interior

esvaziada que busca se identificar com uma Laura contida e doméstica e se diferenciar de uma Laura super-humana e iluminada. No processo tortuoso de formação de sua própria identidade e feminilidade, atravessada especialmente por Carlota, um outro feminino inalcançável, e distante da mãe que não pode ser, o caminho encontrado é criar um eu possível, longe de tudo o que é impossibilitante, viajando para outro planeta:

As limitações da própria vida, a parte falível que nos cabe, não havia sido processada psicicamente por Laura, de tal forma que ela se refugia na perfeição marciana, já antevista na figura de Cristo. A castração, o limite, não existia em seu planeta, somente nessa Terra tão esquisita de gente que envelhece e se cansa, falível. (HOMEM, 2004, p. 65)

O trem instiga a reflexão, afinal, é uma imagem de movimento para uma Laura que constantemente se mantinha segura na imobilidade, planejando, listando, desejando, mas não se movendo. Entretanto, o movimento não se concretiza, já que Laura está imóvel, sentada no sofá e ausente. Por um lado, Laura pode ter se libertado das amarras e imposições, por exemplo, do copo de leite sempre na mesma hora. Todavia, até que ponto o local em que agora habita, solitária, também não é aprisionante, em um trem com local de partida, mas incerto quanto à chegada? Até que ponto Laura realmente pode ter se libertado se a liberdade se dá pelas vias da imitação de um outro e não da autenticidade? Até que ponto, para se opor a uma ordem, deve-se ir de um extremo a outro? Até que ponto a possível loucura é um refúgio quando representa uma experiência de desligamento? Até que ponto seria o perder-se na luz uma possibilidade de, ao mesmo tempo, encontrar-se? Até que ponto seria sua partida uma espécie de nascimento, como o ciclo natural da semente que brota? Paradoxalmente, os pontos que concluem orações e períodos apenas se abrem em mais perguntas e continuidades, sendo o paradoxo uma das grandes marcas desta narrativa, o que justifica a sua conclusão ser a própria inconclusão, as prisões internas e externas intercambiando-se.

O final do conto até poderia ser lido por uma perspectiva de liberdade e otimismo, pois se Laura regressou do longe para a sala de espera uma vez, quem sabe não pode fazê-lo novamente. No entanto, da primeira vez, Laura se tornou super-humana “[...] como um barco tranquilo se empluma nas águas [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 163), isto é, o barco não partiu, o que pode ter possibilitado o seu retorno, diferente do trem, que se perdeu de vista e não se

---

e exterior, entre o próprio (e a propriedade, a casa, o corpo, o domínio do ‘eu’ e do indivíduo) e o impróprio. Isto tem uma consequência decisiva: a de complicar a distribuição de posições e lugares nos quais se constitui a diferença humano/animal” (GIORGI, 2016, p. 111). A irrupção do fora selvagem acirrando os limites não ocorre apenas entre humanos e animais, mas também entre humanos e plantas, como se vê, por exemplo, na relação entre Laura e a rosa. O confronto do olhar e, em seguida, o intenso processo de subjetivação e dessubjetivação nublam as fronteiras entre interior e exterior ao passo que a personagem se funde à rosa, interiorizando-a, ao mesmo tempo em que vai perdendo conexões com o seu fora.

sabe para onde, nem quando ou se irá retornar. Assim, o conto termina deixando o leitor tal qual Laura surpreendida com as rosas, olhando para o texto e se deparando com a potência que o outro-planta pode ter no périplo subjetivo de uma personagem. E do mesmo modo que Armando olha para Laura, o leitor fica curioso e sem palavras para o final da narrativa, aberta como a sua personagem protagonista: bela e desabrochada.

### 2.3 “Restos do carnaval” e a rosa de papel crepom

“Restos do carnaval” foi publicado pela primeira vez em 16 de março de 1968 no Jornal do Brasil. Depois, no ano de 1971, na coletânea de contos *Felicidade Clandestina*, e faz parte de um conjunto de contos que possuem notas marcadamente autobiográficas, segundo Gilberto Figueiredo Martins (2010), juntamente com “Felicidade clandestina” e “Cem anos de perdão”. A leitura desses textos traz luz a reflexões necessárias tanto sobre a vida quanto a obra de Clarice Lispector e como as duas se entrelaçam. Conforme a história de vida da autora, é sabido que a doença da mãe e a infância na periferia recifense repercutiram em seu modo de ver e estar no mundo – como se nota, por exemplo, na crônica “Pertencer”, publicada no Jornal do Brasil em 15 de junho de 1968 –, ressoando em suas narrativas, como é o caso deste conto. Não se pretende uma análise biografizante do conto, entretanto, é importante mencionar o quanto essas semelhanças acrescentam camadas interessantes de reflexão para o texto em questão.

Vale, antes de dar início à análise, considerar que o conto “Restos do carnaval” não trata especificamente de uma planta de fato, isto é, orgânica, mas feita de papel, uma fantasia de carnaval. Contudo, a imagem da rosa é produtiva e chama a atenção por marcar um momento transformador para a personagem protagonista, que se torna rosa, retomando a potência botânica nas narrativas claricianas, objeto deste estudo, e por isso foi selecionado para este capítulo. Recuperando os dizeres de Eduardo Viveiros de Castro (2018) em análise dos animais que comparecem em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, e *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, tanto a onça é feita de palavras quanto também a barata. Logo, não é tão desarrazoada a inclusão da rosa, duplamente de papel, neste estudo.

O conto, narrado em primeira pessoa, tem início *in medias res*, isto é, no meio de uma conversa que já se estabelecia previamente. O acontecimento é de tal maneira contínuo que até o título faz parte da narração, não havendo uma cisão entre ele e o primeiro parágrafo, um complementando o outro: “Restos do carnaval / Não, não deste carnaval” (LISPECTOR, 2016,

p. 397). Em meio à narração, o leitor faz as vezes ou do interlocutor desse diálogo, ou do intrumetido, que surpreende a conversa começada e para a fim de escutar.

De início, já é possível compreender que a narrativa possui dois tempos, o do presente e o do passado, embora a personagem seja a mesma, aquela que narra a história que ela mesma vivenciou na infância: “[...] não sei por que este [carnaval] me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete” (LISPECTOR, 2016, p. 397). A criança do passado coexiste com a mulher do presente, que cresceu, habitando dois “eus” na narração, uma menina em sua inocência e sede pelas alegrias infantis, e uma mulher, já com o afastamento e a maturidade que o tempo lhe conferiu.

A memória é uma história que se conta, lacunar, composta de retalhos e de restos. Ela muda de acordo com a perspectiva e também o conhecimento ganho pelo tempo e pelas experiências de vida. Tendo isso em perspectiva, o conto adquire uma interessante sobreposição intertextual de ficções: tanto a do ato literário em si, por parte da autora, quanto a do exercício da rememoração, por parte da narradora.

A ambientação da história é o carnaval, que já aparece em uma primeira associação com o universo botânico, porque quando a festividade chegava, o mundo desabrochava: “Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate” (LISPECTOR, 2016, p. 397). É possível observar que os três dias de festejo, que precedem a quarta-feira de cinzas, são cíclicos como o ciclo das plantas, uma vez que se abre em festa e em cores, para em seguida murchar no recolhimento e na lembrança de que a vida é transitória. Então, da mesma maneira que na tradição cristã se vem e se volta ao pó, se vem e se volta para a terra, de onde brotará nova vida da semente.

Os dois “eus” que coexistem na narrativa nem sempre possuem contornos definidos, pois nem sempre é possível compreender se aquelas conclusões já eram da menina ou deram-se posteriormente, com o afastamento temporal e crítico da adulta. De qualquer maneira, a situação na qual vivia a criança vai se desenlaçando à medida que a história é contada.

Embora não participasse das festividades em virtude das preocupações com a mãe doente, que enredavam a família, encontrava a sua felicidade no lança-perfume, no saco de confete que ganhava e fazia durar pelos três dias de festa. Além disso, olhava a diversão que os outros desfrutavam das escadas do sobrado onde morava. Ali, ela habita um espaço limiar, entre a casa e a rua, e não participa ativamente do ritual da festa, como aponta Martins, restando a ela apenas ser uma “voraz espectadora do alheio” (MARTINS, 2010, p. 29). A adulta, por sua vez, narra a cena e se compadece dessa outra, que na verdade é ela mesma, devido a tamanha humildade da infância vivida: “Ah, está se tornando difícil escrever. Porque sinto como ficarei

de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que *um quase nada já me tornava uma menina feliz*” (LISPECTOR, 2016, p. 397, grifos nossos). A possibilidade de se maquiarem era outro elemento capaz de trazer alegria à infância difícil da menina:

Não me fantasiavam: *no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança*. Mas eu pedia a uma de minhas irmãs para enrolar aqueles meus cabelos lisos que me causavam tanto desgosto e tinha então a vaidade de possuir cabelos frisados pelo menos durante três dias por ano. Nesses três dias, ainda, minha irmã acedia ao meu *sonho intenso de ser uma moça* – eu mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável – e pintava minha boca de batom bem forte, passando também ruge nas minhas faces. Então eu me sentia bonita e feminina, *eu escapava da meninice*. (LISPECTOR, 2016, p. 398, grifos nossos)

A infância parece ter sido um elemento usurpado dessa personagem, pois a doença da mãe ocupava a todos da família. Não havia espaço para vivenciar as banalidades que, porém, são importantes para a criança, o que a forçava a se alegrar com tão pouco, já que tão pouco as vivenciava. Portanto, o modo de escapar da frustração de não poder participar da festa que todos os anos ocorria, e todos os anos não passava de um desejo de participação não realizado, era deixar de ser criança, afinal, o carnaval era “de criança”. A maquiagem, e em seguida a fantasia, proporcionam, então, se não a passagem para fora dos domínios da infância, ao menos o seu disfarce temporário, um respiro na dificuldade. A respeito desse tema, discorre Mariana Borrasca Ferreira, em seu estudo a respeito dos mascaramentos no conto:

[...] Ela diz que, ao fazer isso, a irmã “acedia” ao seu “sonho intenso” de “ser uma moça”, a menina que ansiava por sair de uma “infância vulnerável”. Essa fuga, ela experimenta, visualiza, no batom (maquiagem) e, pode-se pensar, vai encontrar na adolescência, com a escolha da máscara que cobrirá sua vulnerabilidade. A maquiagem, mesmo para a menina, tem essa capacidade de encobrir, de projetar sobre si um alguém outro, no caso, da protagonista do conto, de envelhecer, disfarçar a infância. É com o ruge e o batom bem forte que, nos três dias de carnaval, ela “escapava da meninice”, fuga não definitiva da fragilidade da infância. Recobrir-se com a pintura, aqui, pode ser entendido como um modo de, ao mesmo tempo, evitar e possibilitar a entrada no mundo maior dos outros. (FERREIRA, 2018, p. 71)

Mais do que o carnaval perder sua importância e deixar de ser uma falta, desvincular-se da infância representa se desvincular da vulnerabilidade desse lugar de apagamento das necessidades infantis, da frustração de não poder vivenciar esta infância com as suas levezas e brincadeiras, e da inocência que pairava, dificultando reunir o repertório necessário para lidar com aquela situação familiar. Logo, a percepção que a personagem tem de que “o rosto humano também fosse uma espécie de máscara” (LISPECTOR, 2016, p. 398) elucida a alegria da maquiagem e de mudar o cabelo, pois, justamente, isso mascara a realidade difícil, ainda que

apenas por um breve momento, carapaça que os adultos aprendem a vestir para poderem viver a vida e que ela também almeja, conscientemente ou não.

Ao mesmo tempo, o medo que a máscara gera acende a tomada de conhecimento de que não é possível viver de outra forma, a vida estando fadada a ser, em alguma medida, disfarçar, esconder e ficcionalizar. Segundo Martins, o processo da menina de olhar e de ser olhada é um movimento duplo de retração, projeção e introjeção, pois “Olhar o outro é também olhar-se no outro” (MARTINS, 2010, p. 30). Ferreira corrobora essa leitura:

Quando um mascarado conversava com ela, a narradora comenta que entrava em “contato indispensável” com o seu “mundo interior”, povoado por seres mágicos, mas, também, “por pessoas com o seu mistério”. Isto é, o mistério do Outro, do mascarado, parece provocar o seu próprio, fazendo com que ela entre em contato consigo mesma, relação de espelhamento e alteridade em relação à construção do autoconhecimento. O “susto” com os mascarados, então, é “essencial” para ela, revelando-a a si mesma. (FERREIRA, 2018, p. 70)

A conjunção adversativa “mas” opõe a dinâmica dos outros carnavais, visto que anuncia que um carnaval específico não será como os outros, porque ela, que nunca pode se fantasiar, se fantasiará: “É que a mãe de uma amiga minha resolvera fantasiar a filha e o nome da fantasia era no figurino *Rosa*. Para isso comprara folhas e folhas de papel crepom cor-de-rosa, com as quais, suponho, pretendia imitar as pétalas de uma flor” (LISPECTOR, 2016, p. 398). A cena é repleta de ludismo, a menina assistindo a fantasia se formando boquiaberta com tanta beleza. Se dá o inverso do bem-me-quer e malmequer, já que em vez das pétalas serem retiradas, como tanto é retirado da menina, a flor é formada na sua frente, pétala por pétala. A felicidade é, mais uma vez, vivenciada pelo outro e observada pela menina, que se regozija mesmo assim, posto que tem tão pouco, conformada.

A flor é criada pela mãe da amiga com suas próprias mãos, que portam o lúdico e podem construir a fantasia e incentivar o sonho e a brincadeira da filha. Essa perspectiva, relativa à presença da mãe, acrescenta uma nova camada de leitura para o conto. De acordo com a análise de Martins (2010), há uma relação entre os contos “Felicidade Clandestina” e “Restos do carnaval” para além da questão autobiográfica. No primeiro, a narradora tem inveja de sua colega, não apenas porque ela possui o livro *As reinações de Narizinho*, mas também por ela possuir um pai dono de livraria, a fonte inesgotável dos desejos. Já no segundo, a inveja não é propriamente do objeto da amiga, a fantasia, mas da fonte, a mãe, que cria com suas próprias mãos: “[...] livro de histórias e roupa de crepom, embora perecíveis, são sinais inequívocos da possibilidade de satisfação e realização, provas materiais de ser possível mascarar-se para viver como outro, num outro mundo [...]” (MARTINS, 2010, p. 33).

Por isso, parece ser razoável ponderar que o primeiro conto suscita o viés da desigualdade social de maneira marcadamente mais explícita, enquanto o segundo, focaliza mais o campo do afetivo e emocional. É com as próprias mãos que a mãe constrói não só a fantasia, mas a proximidade e o vínculo com a filha, e não o desfaz, o que se dá, dadas as circunstâncias infelizes, entre a mãe doente e a protagonista. Dessa maneira, a inveja comparece causada pela falta da festa, da brincadeira, da infância e da leveza, mas, sobretudo, pela falta da mãe. Enquanto uma mãe afasta a filha da realidade, conduzindo-a para o festejo do carnaval, a outra mãe traz a menina de volta à realidade, lembrando a doença e a impossibilidade de felicidade plena e inocência, rompendo a ficção, o conto de fadas e o encanto, pois faz pairar não a criação, que dá vida, mas a morte.

A locução “foi quando”, um importante marcador nas narrativas claricianas, introduz o ponto de virada do conto, esclarecendo também do que se trata o seu título. É com o que resta do carnaval da amiga que ela poderá ter a sua sonhada festa, isto é, com o resto de uma se dará o todo da outra:

Foi quando aconteceu, por simples acaso, o inesperado: sobrou papel crepom, e muito. E a mãe de minha amiga – talvez atendendo a meu apelo mudo, ao meu mudo desespero de inveja, ou talvez por pura bondade, já que sobrara papel – resolveu fazer para mim também uma fantasia de *rosa* com o que restara de material. Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma. (LISPECTOR, 2016, pp. 398 e 399)

O disfarce do cabelo frisado e do batom agora se torna uma fantasia completa, permitindo que a menina se vista de rosa e deixe de ser uma criança com uma mãe doente e uma infância com seus percalços e preocupações, para ser uma menina que apenas se ocupa com as suas brincadeiras, mesmo que por um dia. Vale lembrar que os “restos do carnaval” do título ganham a ambiguidade de serem tanto os restos do papel crepom da fantasia quanto os resíduos da memória que narra o conto.

Ainda que a amiga fosse a “*Rosa*”, com letra maiúscula, enquanto ela a “*rosa*”, com letra minúscula – conforme bem observado por Ferreira (2018) a respeito de como se dá a grafia das palavras no conto –, isto é, mesmo que não fosse a rosa original e principal, mas uma rosa derivada, ela podia ser uma outra de si e ter outra imagem de referência para se basear que não a de uma menina vulnerável. Acrescenta-se no conto, dessa maneira, uma terceira camada de ficção além daquela da autora e a da narradora, a da personagem protagonista: é por meio da fantasia, de encarnar esse outro, que a menina pode também vir a ser outro. Isso é reforçado pelos diversos sentidos que “fantasia” adquire. Segundo Martins, o

[...] sentido desliza continuamente entre a roupa carnavalesca e a criação imaginária, permitindo que a menina pobre e cobiçosa experiencie fantasiosamente a posse material e a realização do desejo de se tornar moça e de ser *outra que não ela*. (MARTINS, 2010, p. 31)<sup>61</sup>

Mesclam-se, portanto, o espelhamento e a alteridade no complexo processo de subjetivação da menina, porque a rosa é ao mesmo tempo um outro para a menina quanto quem ela mesma poderá vir a ser.

Com a amiga, planeja a roupa que usará por baixo do adorno de rosa, sendo sua grande preocupação a chuva que pode desfazer a fantasia, algo menos grave se comparado à doença da mãe, por exemplo. Entretanto, dura pouco a vivência da infância e o escape daquela realidade difícil quando uma piora da mãe interrompe a sua festa:

Mas por que exatamente aquele carnaval, o único de fantasia, teve que ser tão melancólico? [...] Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto essa não posso sequer entender: o jogo de dados de um *destino* é irracional? É impiedoso. (LISPECTOR, 2016, p. 399)

Quando não podia comemorar o carnaval, a festa já estava perdida e a falta era um hábito que se conformava dentro da menina. Entretanto, quando surge a possibilidade de comemorar, ela tem algo com o que sonhar e se agarrar, criando expectativas e planos. Desse modo, ao perder novamente seu festejo, retorna a um lugar pior do que aquele que ocupava antes, pois antes ela perdia o que já não tinha, mas agora, ela perde o que estava ao seu alcance, sendo muito pior. A sensação de injustiça de um destino que não permite que se tenha nada traz grande frustração, que até na vida adulta não é superada, sendo a lembrança do carnaval melancólica e a reflexão crítica daquele tempo dura para a narradora.

A menina, que precisa correr com a fantasia ainda inacabada para comprar remédios para a mãe, depara-se com a verdade derradeira de que não pode ser outra que não ela mesma, pois embora estivesse fantasiada, sua realidade é inescapável e não fantasiável. E uma vez que a fantasia sequer estava pronta, seu ritual não se finaliza – vestia as roupas, mas o rosto não estava pintado –, não havia máscara, armadura ou escudo que a protegesse da realidade a qual vivia ou que tornasse aquela frustração mais palatável: “[...] mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil” (LISPECTOR, 2016, p. 400). Por isso, ver a felicidade das pessoas espantava, afinal, era um contraste com a sua face vulnerável, não só pela frustração da expectativa quebrada, mas pelo conflito familiar e a

---

<sup>61</sup> Ferreira (2018) também acrescenta mais um sentido para o vocábulo fantasiar, visto que, como a família não escondia da menina a realidade do estado de saúde da mãe, isto é, não fantasiava ou suavizava a situação. Assim, sem eufemismos em sua vida, o carnaval se tornava o único momento do ano para poder vivenciar uma realidade paralela e assumir um papel outro e uma narrativa de vida outra.



preocupação com a mãe, que tiravam a legitimidade também dela de querer e precisar ser criança. Quando a situação se acalma, ela pode reaver a comemoração, mas não soa mais da mesma maneira:

Quando horas depois a atmosfera em casa acalmou-se, minha irmã me penteou e pintou-me. *Mas alguma coisa tinha morrido em mim*. E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, *eu fora desencantada; não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina*. Desci até a rua e ali de pé *eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados*. Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas *com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria*. (LISPECTOR, 2016, p. 400, grifos nossos)

Não moça, mas uma menina vestida de moça, não rosa, mas uma menina fantasiada de rosa. A atmosfera lúdica da brincadeira, e ao mesmo tempo a perspectiva de fuga de sua realidade, mesmo que momentânea, se esvaem. Assim, o bem-me-quer e malmequer retornam a sua ordem, despetalando a expectativa, a infância e a alegria da menina, deixando-a sem lugar, sem referência e sem a alegria que poderia vivenciar.

A imagem da morte que o carnaval suscita, e não a da festa, é antecipada, pois chega antes da quarta-feira de cinzas. As cinzas trazem a perspectiva da fragilidade da vida, sujeita à morte, tal qual as ruas, que ficam mortas após a festa. No caso, antes mesmo da festa, após a corrida à farmácia, a fantasia e o festejo já não fazem mais sentido. Embora a menina tentasse escapar, pairava a doença da mãe e a vulnerabilidade de sua vida. Toda a possibilidade de escape e de encontrar alegria era carregada pela culpa de um luto já previamente vivenciado e esperado, com a morte sempre à espreita. Se depois do carnaval sempre vinham as quartas-feiras de cinzas, como esconder as vulnerabilidades da infância e da vida quando o destino teimava em sempre colocá-las à vista da menina? O processo de crescer, que deveria ser orgânico e ocorrer naturalmente em seu tempo, e não de maneira forçada e urgente, de uma maneira ou de outra não se dá para a personagem, bem como o vínculo afetivo que se esperava ser estabelecido com a mãe. De acordo com Ferreira:

Considerando esse fantasiar-se como um passo no processo de aprendizagem da criação da máscara para o “ritual da vida”, interessa notar que, no caso da amiga, tem-se um ensinamento passado em família, de geração para geração, a construção da versão de si sendo aprendida com a própria mãe. Já no caso da protagonista, a aula é oferecida pela mãe da amiga, que ela observa à distância [...]. (FERREIRA, 2018, p. 75)

Adensando a análise, é produtivo observar que, mais do que à brincadeira e à elaboração do que se passa com a mãe e o laço entre elas, a rosa também está intrinsecamente relacionada à perspectiva de ser moça e de crescer, posto que, para ser a rosa, não basta a fantasia de papel crepom, mas os cabelos arrumados e a maquiagem no rosto, isto é, cumprir com insígnias que

são, especialmente, da feminilidade, e correspondentes aos adultos, não às crianças. Então, fantasiar-se de rosa, que representa ser outra de si mesma ao fingir ser o outro, representa também o desejo do rito de passagem para a maturidade, a fim de não ser só mais uma simples menina, mas uma moça, uma adulta, uma mulher.

Não sendo mais uma criança, não só o carnaval perde sua importância, como todas as coisas de criança, suprimindo a dor e a frustração dessas vivências que não podem ser experienciadas, tal como amenizando a dor de lidar com a doença da mãe ainda em criança. O afastamento temporal, todavia, mostra que, mesmo adulta, a mácula da brincadeira não vivida e do sofrimento da mãe não se esvaem com o amadurecimento e com o tempo.

A imagem da rosa é uma chave para compreender todo esse processo, pois a rosa, como já comentado na seção anterior, traz consigo a potência feminina, imagem forte e recorrente na obra clariciana. É a rosa a flor que se abre em mulher, justamente o que a menina almeja, isto é, a passagem do crescer e vir a ser mulher. Quando o ritual não se completa, porém, revelando que não passa de algo artificial, afinal, é apenas uma fantasia, um encanto de fada, e não uma realidade orgânica, a menina se sente humilhada, como um palhaço. Mas esse processo é interrompido quando um outro chega e reconhece a menina como rosa:

Só horas depois é que veio a *salvação*. E se depressa agarrei-me a ela é porque tanto precisava me salvar. Um menino de uns 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, *numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos já lisos, de confete*: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considerei pelo resto da noite que enfim *alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa*. (LISPECTOR, 2016, p. 400, grifos nossos)

A cena, protagonizada pelas duas crianças, é importante para mostrar que não basta apenas *ser*, é preciso ser reconhecido pelo outro para legitimar esse *ser*. Assim, por mais que a rosa, por si, fosse um outro e, ao mesmo tempo, um eu, a alteridade externa também se faz fundamental na formação da subjetividade. Embora vestida e pintada, a menina não se reconhecia como uma rosa-moça, mas apenas como um palhaço pintado que, artificialmente, encarnava aquela figura. Contudo, quando o menino a legitima como tal, ela consegue assumir para si que é uma rosa-moça, efetuando-se o que Nascimento (2021) dá o nome de *intertroca*, já que a rosa e a menina intertrocam papéis em uma intensa relação de alteridade.

O *dever* ou *tornar-se outro* é um conceito deleuzeano com o qual Nascimento constantemente dialoga em sua crítica. O conceito de intertroca surge de uma passagem de *A hora da estrela* e, segundo o crítico, é “[...] uma experiência da alteridade que somente os momentos mais fortes de ficção conseguem encenar, como verdadeiro *ato de fingir* [...]”

(NASCIMENTO, 2021, p. 158). Ainda de acordo com o crítico, é uma experiência quase impossível, porque consiste em “[...] sentir-se outro, ou melhor, o sentir-se *como* o outro ou a outra se sentiriam [...]” (NASCIMENTO, 2021, p. 158). Por fim, após essa rara vivência, o crítico comenta que não há aprisionamento, uma vez que o sujeito retorna ao seu estado, todavia, sempre alterado, transformado após essa experiência. À vista disso, nota-se que é na projeção que a intertroca pode se fazer, no espaço intervalar do *entre*. Diferentemente do caso de Laura em “A imitação da rosa” – em que a intertroca falha na medida que a personagem se perde e se aprisiona na passagem, isto é, a alteridade da rosa é absoluta e não ocorre passagem por outras alteridades, mas um aprisionamento sem retorno –, a intertroca tem funcionalidade concreta para a menina neste conto, tal qual também ocorre em outros textos claricianos, como “Encarnação involuntária” e “Mineirinho”, posto que ela encarna provisoriamente o outro e depois retorna transformada, tornando-se rosa e tendo, após a experiência transformadora, um produto precioso para a sua trajetória subjetiva.

Portanto, é possível observar que é apenas em conjunto com o outro que o ritual pode ser concluído, um outro, de preferência, externo ao ambiente familiar, por que, no caso da menina, ainda era vista por seus pares como uma criança. Conforme a leitura de Ferreira:

Com o reconhecimento dele, ela sente que era, sim, uma rosa, agora não mais fantasia, grafada em itálico, mas rosa na realidade, parte integrante do corpo do texto. Vendo a aceitação dele da máscara que então trazia, imagem que misturava a *rosa* e a menina, ela também passa a aceitar sua fantasia como reflexo de si mesma, e, internalizando-a, desabrocha, desfecho que destaca o papel essencial da alteridade na composição e aceitação das máscaras criadas. (FERREIRA, 2018, p. 77)

Além disso, o encontro da menina com o rapaz, quatro anos mais velho do que ela e que desperta interesse, afinal, era um menino “muito bonito”, sugere o primeiro despertar da menina para o universo do feminino, iniciando, de fato, o processo de passagem para o território que não é mais da infância, que é mais denso do que apenas cumprir uma insígnia de feminilidade como a maquiagem. Isso se dá pela imagem simbólica do confete despejado. No caso, o rapaz cobre com confete a cabeça da menina vestida de rosa, como a abelha, ou outros animais, faz no centro da flor com o pólen. A polinização consiste, por meio dos grãos do pólen, em transferir as células masculinas para o receptor feminino da flor. Logo, o encontro da criança com o rapaz, isto é, o contato entre o feminino e o masculino, organicamente, e não de maneira artificial, simbolicamente representa o processo de amadurecimento que a menina, rosa-moça, passa.

O encontro inesperado entre a botânica e a literatura se faz ainda mais visível quando esse processo é descrito na obra da autora, na crônica “De natura florum”, também de 1971, como *Felicidade clandestina*:

Néctar – Suco doce que muitas flores contêm e que os insetos buscam com avidez.

Pistilo – Órgão feminino da flor, que geralmente ocupa seu centro e contém o rudimento da semente.

Pólen – Pó fecundante produzido nos estames e contido nas anteras.

Estame – Órgão masculino da flor, composto pelo estilete e pela antera na sua parte inferior em torno do pistilo que, como acima foi dito, é o órgão feminino da flor.

Fecundação – União de dois elementos de geração (masculino e feminino), da qual resulta o fruto fértil. (LISPECTOR, 1999, p. 338)

É de maneira simbólica que esse processo orgânico da planta é transfigurado para o processo de saída da infância e abertura em mulher da menina em “Restos do carnaval”, que se dá sem aviso, afinal, não é algo que pode ser fabricado, por ser natural e orgânico. Portanto, a figuração da rosa é fundamental para que, realmente, ela possa ser um outro que não ela mesma, ainda que temporariamente, para aprender e sair transformada da experiência. Isso proporciona que, em seguida, ela seja vista por um rapaz e não mais se sinta uma criança, saindo do  *fingir ser* e indo em direção à realidade do  *ser*.

#### 2.4 “Cem anos de perdão” e a rosa clandestina

O último conto deste capítulo, como apontado na seção anterior, foi publicado na obra *Felicidade Clandestina* e faz parte do conjunto de três contos que compõem notas autobiográficas da infância da autora. De acordo com Martins: “A perplexidade diante da ‘tragédia social’ originada da incômoda combinação de modernização e exclusão social, na cidade do Recife, durante os anos 20/30, marca o *modo de ver* da menina Lispector” (MARTINS, 2010, p. 23). Embora Recife também fosse enfatizada como “reduto de nacionalidade” e “identidade cultural”, Martins observa que a escritora “percebia criticamente os efeitos das transformações sociais que as metrópoles em crescimento sofriam e sua contribuição para renovar e acentuar traços de diferença e atraso” (MARTINS, 2010, p. 24).

O conto, de fato, enfatiza as diferenças entre classes sociais, tanto implícitas como explícitas, porém, há também outras camadas de diferenças trazendo à luz outras marcas de sociabilização tanto na infância quanto na fase adulta, marcas essas que aparecem mediante a figuração das rosas. A história começa com a narradora rememorando os tempos de sua

infância, em que roubava rosas: “Quem nunca roubou não vai me entender. E quem nunca roubou rosas, então é que jamais poderá me entender. Eu, em pequena, roubava rosas” (LISPECTOR, 2016, p. 408).

Logo nas primeiras linhas, já é estabelecido o lugar em que o leitor deve se posicionar: ou ele é aquele que entende, ou aquele que não entende o roubo de rosas. Os que entendem, possuem um nível de compreensão do narrado que alcança uma dimensão para além do corpo do texto, uma vez que também roubaram. Por isso, a narrativa serve como um espaço que proporciona recuperar uma lembrança e reviver a mesma sensação do roubo, como o é para a narradora. Os que não entendem, além de, possivelmente, não alcançarem a mesma simpatia pela narradora e até mesmo serem julgadores de sua atividade, não compartilham da mesma experiência, assim, podendo experienciar a situação narrada apenas no nível manifesto da narrativa, mas não no nível da memória pessoal.

Em seguida, o leitor é introduzido ao espaço, tempo, personagens e acontecimento. No passado, anunciado pelo uso do pretérito imperfeito do indicativo, a narradora e uma amiga brincavam de fazer de conta a quem pertencia cada palacete nas “ruas dos ricos”, como elas mesmas chamam, em Recife.

Havia em Recife inúmeras ruas, as *ruas dos ricos*, ladeadas por palacetes que ficavam no centro de grandes jardins. Eu e uma amiguinha brincávamos muito de decidir *a quem pertenciam os palacetes*. “Aquele branco é meu.” “Não, eu já disse que os brancos são meus.” “Mas esse não é totalmente branco, tem janelas verdes.” Parávamos às vezes longo tempo, a cara imprensada nas grades, olhando. (LISPECTOR, 2016, p. 408, grifos nossos)

Uma primeira diferença, mesmo que sutil, já aparece na caracterização das “ruas dos ricos”, porque se existem, especificamente, as dos ricos, também existem outras, as dos pobres. A narradora não diz que aquela é sua rua, marcando que ela não pertence àquele lugar, só indo lá para brincar. Tal ordenação espacial pode nos remeter a passagem de Osman Lins em que, ao analisar o romance *Oscarina* de Marques Rebelo, tece um comentário que pode se aplicar ao conto em questão: “O delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta” (LINS, 1976, p. 70). Além disso, a relação dos palacetes e seus portões com as meninas, do lado de fora, evidencia o traço do não pertencimento, que pode justificar a brincadeira de possuir na imaginação, território pleno em possibilidades.

Dessa maneira, ao brincarem de terem casas, as crianças acessam, pelo faz de conta, a maturidade. Uma possui os palacetes brancos, portanto, a outra não pode tê-los, pois eles já têm dono, mostrando que, mesmo na brincadeira e na infância, os limites da propriedade já estão

traçados e internalizados. E mesmo que não estivessem, as grades marcam objetivamente quais são os limites do público e do privado que não podem ser transgredidos, restando olhar, o que não é crime.

Em uma dessas brincadeiras, as duas meninas param para olhar uma casa rodeada pela natureza: “[...] paramos diante de uma que parecia um pequeno castelo. No fundo via-se o imenso pomar. E, à frente, em canteiros bem ajardinados, estavam plantadas as flores” (LISPECTOR, 2016, p. 408). O motivo jardinesco aparece envolto pela fantasia dos olhos da criança, que vê um castelo no palacete, quase como em um conto de fadas, até que os seus olhos se detêm em uma rosa:

[...] isolada no seu canteiro estava uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa-vivo. Fiquei feito boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era. E então aconteceu: do fundo de meu coração, eu queria aquela rosa para mim. (LISPECTOR, 2016, p. 408)

A rosa não era mulher feita ainda, como a menina, aparecendo a primeira imagem de espelhamento entre menina e planta: a menina era uma criança, tal qual a rosa, que desabrocharia. A cor também chama a atenção, pois a flor não era de um mero rosa qualquer, mas sim de um rosa vivo, que fazia a flor se sobressair no jardim, podendo ser vista até mesmo de longe, da rua.

A menina, mais e mais, vai adentrando nos territórios da maturidade, porque o desejo que antes era um faz de conta infantil, passa a ser concreto e possível quando é direcionado à rosa. As escolhas lexicais da autora adensam a compreensão do trecho: antes, a rosa era observada de maneira ingênua pela menina, isto é, com alguma inocência e sem pretensões; depois, marcado no texto com a expressão “e então aconteceu”, o olhar muda e a rosa passa a ser objeto do querer da menina; desse modo, apenas olhar e imaginar já não preenchem seu anseio de incorporação, quer-se possuir.

O que a rosa desperta na menina é enfatizado três vezes na narrativa: “[...] eu *queria* aquela rosa para mim. Eu *queria*, ah como eu *queria*” (LISPECTOR, 2016, p. 408, grifos nossos). Contudo, o alvo da narradora parece impossível, visto que não há ninguém a quem pedir, e mesmo se houvesse, não lhe dariam a rosa. Não havia jardineiro nem ninguém na rua e as janelas da casa estavam fechadas, como se o mundo estivesse em suspenso e só houvesse o silêncio, a menina, a rosa e a atração entre elas, como uma raiz invisível que as unisse. Se no meio do caminho do eu-lírico de Drummond havia uma pedra, no meio do silêncio da narradora de Lispector havia uma flor, mais uma vez, assemelhando a menina com a rosa: “No meio do *meu silêncio* e do *silêncio da rosa*, havia o meu desejo de possuí-la como coisa só minha” (LISPECTOR, 2016, pp. 408 e 409, grifos nossos).

Pode-se ordenar o conto em três momentos fundamentais, marcados pelo advérbio de tempo “então”: o primeiro deles evidencia o aparecimento do desejo da menina de possuir a rosa, um desejo diferente daquele infantil dos palacetes, conforme visto anteriormente. No segundo “então”, o desejo é tão incontrolável que um plano é elaborado para obter a rosa:

*Então não pude mais. O plano se formou em mim instantaneamente, cheio de paixão. Mas, como boa realizadora que eu era, raciocinei friamente com minha amiguinha, explicando-lhe qual seria o seu papel: vigiar as janelas da casa ou a aproximação ainda possível do jardineiro, vigiar os transeuntes raros na rua. Enquanto isso, entreabri lentamente o portão de grades um pouco enferrujadas, contando já com o leve rangido. Entreabri somente o bastante para que meu esguio corpo de menina pudesse passar. E, pé ante pé, mas veloz, andava pelos pedregulhos que rodeavam os canteiros. Até chegar à rosa foi um século de coração batendo. (LISPECTOR, 2016, p. 409, grifos nossos)*

A criança, ao longo de seu crescimento, conquista aos poucos a sua autonomia, até a sua chegada à fase adulta. A rosa desperta na menina mais uma entrada no mundo que não é o da infância, uma vez que ela assume um papel ativo rumo ao que deseja, no sentido de que reconhece o que anseia e vai em direção de sua conquista autonomamente, sem que ninguém precise agir por ela – o que marca esse segundo momento do conto. A menina planeja “friamente” alcançar a rosa, isto é, não se trata mais do faz de conta imaginário da brincadeira, e sim, um plano objetivo e embasado, com delegação de tarefas e um fim a se atingir.

O papel ativo da menina apenas se amplifica, pois ela sai do lugar da observação, colada na grade, para ocupar o lugar de quem adentra as grades que antes lhe eram limitadoras. Ativamente, ela vai em busca de seu objeto de desejo – por sua vez, a amiguinha cúmplice permanece no lugar da observação e, possivelmente, não sai da infância, por consequência.

Uma passagem da autora pode servir de apoio nesse momento da análise: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não esmaguem as palavras nas entrelinhas” (LISPECTOR, 1999, p. 201). De fato, a autora escreve tanto na página em si quanto nos espaços aparentemente vazios entre as palavras. Uma série de imagens habita, pode-se dizer, clandestinas no texto, isto é, em suas entrelinhas. No caso, nas entrelinhas do texto, é como se a protagonista fizesse a passagem para um novo território ao atravessar as grades, fortalecendo a ideia de que o conto tematiza um momento de desabrochar da menina para fora da infância, despertado pela rosa<sup>62</sup>. O “esguio corpo de menina” lembra que ela ainda é uma criança, mas não a limita ou a impede da realização do que quer, e sim, essa característica é usada ao seu favor.

---

<sup>62</sup> Neste momento, é interessante recuperar a crônica da autora, já citada no primeiro capítulo, “Um reino cheio de mistério”: “Entrar no Jardim Botânico é como se fôssemos trasladados para um novo reino. Aquele amontoado de seres livres” (LISPECTOR, 1999, p. 347). Logo, se ao entrar no Jardim Botânico, alcança-se um novo reino, que é livre, parece que a entrada também em outros jardins pode ser transformadora.

Eis-me afinal diante dela. Paro um instante, perigosamente, porque de perto ela ainda é mais linda. Finalmente começo a lhe quebrar o talo, arranhando-me com os espinhos, e chupando o sangue dos dedos.

E, de repente – ei-la toda na minha mão. A corrida de volta ao portão tinha também de ser sem barulho. Pelo portão que deixara entreaberto, passei segurando a rosa. E então nós duas pálidas, eu e a rosa, corremos literalmente para longe da casa. (LISPECTOR, 2016, p. 409)

Os momentos em que a menina adentra o portão ou quando passa de observadora à personagem ativa, assim como ao quebrar o talo e retornar à rua, marcam a transformação da menina ao longo do texto, atravessando e quebrando um ciclo a fim de iniciar um novo, fora da infância. A passagem, além de estar no plano do enredo, está também no da narrativa, por meio dos verbos: se antes a menina “queria aquela rosa”, ou seja, um desejo que podia ou não se consolidar, expresso pelo tempo verbal da possibilidade, o futuro do pretérito do indicativo, agora a rosa, assertivamente, “era” dela, no pretérito imperfeito do indicativo.

Espelhada, também a rosa passa por uma transformação ao longo da narrativa. A princípio, quando a menina a observava pelo ângulo das grades, a rosa estava “apenas entreaberta”, porém, ao passar pelas grades e ficar frente a frente com ela, “ela era ainda mais linda”. Quando a menina finalmente tem a rosa para si, essa estava, segundo a personagem, “toda na minha mão”. Logo, existe uma progressão da qualificação da rosa nas escolhas lexicais desse trecho, porque a rosa estava somente entreaberta (“apenas”), passando para estar melhor do que antes (“ainda mais”). Quando está nas mãos da menina, a rosa é inteira e completa (“toda”), tal como a menina, que completou a sua missão após várias etapas. Essa gradação mostra uma caminhada em direção a um clímax importante, que se inicia a partir do último “então” do texto, e introduz mais um espelhamento entre a menina e a rosa, pois se antes estavam em silêncio, agora ambas estão pálidas: “E então nós duas pálidas, eu e a rosa, corremos literalmente para longe da casa” (LISPECTOR, 2016, p. 409).

O que movia a menina era o “desejo de possuí-la” simplesmente pelo puro desejo de ter a rosa como algo seu: “O que é que fazia eu com a rosa? Fazia isso: ela era minha” (LISPECTOR, 2016, p. 409). Agora, sua missão está completa e ela nada faz com a rosa, apenas aproveita a sensação e volta para a posição de observadora. Entretanto, após vivenciar a experiência de abrir o portão e quebrar o talo, assumindo-se como agente da realização dos seus desejos, não é mais possível retornar ao faz de conta. Como os ciclos da natureza, esse se fecha e um novo recomeça, por ter sido tão bom, a menina volta a querer roubar rosas:

Foi tão bom.

Foi tão bom que simplesmente passei a roubar rosas. O processo era sempre o mesmo: a menina vigiando, eu entrando, eu quebrando o talo e



fugindo com a rosa na mão. Sempre com o coração batendo e sempre com aquela glória que ninguém me tirava. (LISPECTOR, 2016, pp. 409 e 410)

Observamos que o desejo da menina não é apenas um desejo pela flor, mas por tudo que envolve o processo até alcançar a rosa, enfatizado pela repetição do “foi tão bom”. O primeiro é isolado no parágrafo, contemplativo e concentrado na fruição dessa sensação por ela mesma, já o segundo vem com a explicação e o que sucedeu depois. O gosto da menina passa pela dimensão de perigo e transgressão, que se dá na contramão do instituído e regrado, o que a agrada.

De fato, o seu processo de crescimento passa por tudo aquilo que, cada um em sua medida, é condenado e escondido: a invasão do palacete, no afronte ao que, legalmente, não deve ser feito, que é a invasão à propriedade privada e o roubo, bem como a entrada no território que não pertence mais à infância, tal qual também ocorre em “Restos do carnaval”. Esse processo se dá por meio da sugestão sexual, que aparece no conto de maneira simbólica e, como boa parte das imagens da narrativa, clandestina. Martins pontua a respeito dessa questão:

A posse da flor cobiçada – e na qual a menina se quer projetada, já que rosa “altaneira” mesmo nem sendo “mulher feita ainda” – coincide com o processo de maturação sexual da garota de “corpo esguio”, como rito de passagem. Muito mais claramente do que em “Restos de carnaval”, as imagens sexuais aqui proliferam. O perfume deixa a “vista escura” e causa “tonteira”; o sangue ritualmente brota e é levado à boca; tudo num movimento “de paixão” e realizado durante “um século de coração batendo”, “sempre com aquela glória que ninguém me tirava”. (MARTINS, 2010, p. 39)

A flor preenche o desejo da menina, que a queria para cheirar até ter a “vista escura” e “ficar tonta”. Porém, após conseguir a rosa, o desejo se reacende, ela desejando novamente mais rosas para fruir daquela glória mais uma vez. Assim, interessa tanto gozar do prazer da rosa, quanto as preliminares de chegar àquela sensação final, desde o flerte da observação até a conquista daquilo que se cobiça<sup>63</sup>.

A sugestão sexual é ainda mais evidente quando a menina leva a rosa para a sua casa. A casa, como sendo o ambiente doméstico da intimidade, do refúgio e da estabilidade, auxilia no processo de abrir-se para dentro e interiorizar o vivido<sup>64</sup>. Nesse espaço, privado e seguro, a rosa é colocada na água, o que a estimula a abrir-se: “[...] pétalas grossas e aveludadas, com vários

<sup>63</sup> O processo de fruição das preliminares também aparece em “Felicidade Clandestina”, quando a menina experiencia o livro antes de dar início à leitura. Pode-se observar, de fato, uma continuidade entre os três contos de notas autobiográficas da autora, em que se dão as primeiras investidas no mundo fora da infância: as descobertas do desejo (em “Felicidade Clandestina”, entre a menina e o livro), as descobertas do outro (em “Restos do carnaval”, entre a menina e o menino) e as descobertas de si (em “Cem anos de perdão”, da menina dentro de seu quarto, ao final do conto). Portanto, há um entrelaçamento entre o desejo, o outro e o si mesmo, com uma ênfase que é diferente em cada conto.

<sup>64</sup> Recomenda-se o estudo de Bachelard a respeito das casas no primeiro capítulo de *A poética do espaço*.

entretons de rosa-chá. No centro dela a cor se concentrava mais e seu coração quase parecia vermelho” (LISPECTOR, 2016, p. 409). A rosa é antropomorfizada, uma vez que tem um coração em seu centro de tons vivos. Todavia, suas pétalas grossas, bem como o centro de cor mais concentrada, podem sugerir outro órgão: o sexual feminino – como ocorre em “A imitação da rosa”. Dessa maneira, a passagem do mundo da infância para o mundo adulto assume novas e mais complexas feições, podendo ser essa uma sugestão à masturbação. O sangue após a quebra do talo também aparece na mesma chave, podendo ser uma alusão ao sangue menstrual, marcando um novo tempo que a menina vivenciará a partir de agora: a sua menarca<sup>65</sup>.

As imagens sexuais intensificam-se no parágrafo final, a respeito do roubo das pitangas. Martins dá a pista para o que chama de “defloramento imaginário” (MARTINS, 2010, p. 39).

Também roubava pitangas. Havia uma igreja presbiteriana perto de casa, rodeada por uma sebe verde, alta e tão densa que impossibilitava a visão da igreja. Nunca cheguei a vê-la, além de uma ponta de telhado. A sebe era de pitangueira. Mas pitangas são frutas que se escondem: eu não via nenhuma. Então, olhando antes para os lados para ver se ninguém vinha, eu metia a mão por entre as grades, mergulhava-a dentro da sebe e começava a apalpar até meus dedos sentirem o úmido da frutinha. Muitas vezes na minha pressa, eu esmagava uma pitanga madura demais com os dedos que ficavam como ensanguentados. [...] (LISPECTOR, 2016, p. 410)

A cena carrega forte conotação sexual e pode ser assumida como outra cena de masturbação e, possivelmente, de penetração e/ou “defloramento” – usando o termo de Martins (2010). Quando ninguém vê, às escondidas e clandestinamente, a menina “metia a mão por entre as grades”, isto é, forçando novamente os limites que se impõem para apalpar a fruta que se esconde – em possível alusão ao clitóris. A possibilidade de leitura da penetração e/ou defloramento se fortalece devido ao momento em que menciona os dedos ensanguentados, dessa vez, não pelo sangue menstrual, mas pelo possível romper do hímen. Por isso, talvez não seja um defloramento imaginário, mas um defloramento simbólico, visto que a cena parece ultrapassar o plano da imaginação para alcançar a concretude simbólica em que se operam deslocamentos consistentes.

O lugar das pitangas também é sugestivo, pois elas estão nos entornos da igreja. Dessa forma, é como se existisse uma moral esperada e permitida em contraste com o fruto proibido e tentador nos entornos, tencionando uma dualidade entre o que é permitido e o que não é – relembrando um jardim ainda mais matricial que o Botânico de Clarice, o Jardim do Éden.

---

<sup>65</sup> Vale retomar, mais uma vez, a definição de “rosa” da crônica “De natura florum”. Conforme o texto, a rosa é uma flor feminina que preenche o coração quando é profundamente aspirada. Assim, a rosa despertar tantos processos importantes no amadurecimento da mulher, sobretudo quando observamos a coerência interna da obra clariciana.

Agora que o portão se entreabriu e o desejo foi reconhecido, outras amarras aparecerão para limitar esse território recém-descoberto. O portão não pode ser aberto totalmente, mas se pode passar por entre ele, isto é, algum espaço, mesmo que estreito, existe entre a norma que impede e a ação que subverte a proibição.

Não só no espaço, a posição das pitangas na narrativa também é sugestiva, porque, no ciclo vegetal, primeiro nasce a flor para depois brotar o fruto, isto é, a semente que o encontro da rosa semeou ganha maturidade e força para a experiência com as pitangas ser como foi. Nascimento complementa, em suas palavras: “[...] a sexualidade brota já na infância, para mais tarde amadurecer e frutificar, tal como acontece com os vegetais” (NASCIMENTO, 2021, p. 165).

É possível conjecturar que, talvez, o desejo da menina não seja a rosa encerrada em si mesma, mas o que ela representa; logo, o ter e o ser, como nos contos anteriormente analisados, estão intimamente relacionados em “Cem anos de perdão”, o que explicaria os tantos momentos em que a menina e a rosa são espelhadas, a rosa não figurando no conto apenas como um *outro* externo, mas também um *outro* da intimidade da menina e de que ela deve se apropriar. Depois de reconhecida e ativamente conquistada, a rosa assume o lugar do *mesmo*.

Em outros termos, o que é externo mobiliza o interno, descobrindo aquilo que estava encoberto. Quando a menina possui a rosa, acessa algo dentro de si, como se a rosa fosse o que faltava para alcançar outra camada dela mesma. Após a menina retirar a rosa do jardim, lê-se a seguinte passagem: “Pelo portão que deixara entreaberto, passei segurando a rosa” (LISPECTOR, 2016, p. 409). Finalmente, o portão não está mais fechado e a menina não está mais do lado de fora. O desejo, enfim, pode transitar: nasce, renova-se e a personagem pode ir em busca de mais rosas, isto é, vivenciar e exercer o seu desejo. Então, conforme pontuado por Gaston Bachelard em *A poética do espaço*, o homem, isto é, todo ser humano, é um ser entreaberto, a menina tendo conseguido, finalmente, a chave para isso:

[...] na superfície do ser, nessa região onde o ser quer manifestar-se e quer esconder-se, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados também de hesitação, que poderíamos concluir por esta Fórmula: o homem é o ser entreaberto. (BACHELARD, 2008, p. 225)

A planta aparece como o elemento que conjuga o dentro e o fora, não apenas se abrindo, como também abrindo um espaço intersticial entre ela e a menina, sujeito e planta se conjugando para fazer passagens e deslocamentos subjetivos, fundamentais no processo de desenvolvimento da personagem.

É interessante observar que não é possível haver um mediador para que se alcance a satisfação de concretizar um desejo. Não seria a mesma sensação se as rosas fossem ganhas; elas devem ser conquistadas na clandestinidade, como se o desejo só pudesse ser manifesto às escondidas. Entretanto, ele é imperativo, uma vez que as flores estão plantadas na frente da casa. Apenas a menina, pelos próprios meios, pode transpor os limites impostos moral e socialmente e lançar-se no mundo que não é mais o da infância.

Por isso, o roubo<sup>66</sup> é um dado importante de clandestinidade no conto, posto que, além do aspecto social implícito de serem essas as suas primeiras investidas contra o mundo da propriedade e das classes sociais, a menina rouba aquilo que, na verdade, sempre pertenceu a ela, castrando o poder de fora e se rebelando contra a própria castração, pois não obedece ao limite imposto tanto externa quanto internamente. Isso explicaria o porquê de ela se valer da máxima do “quem rouba ladrão, tem cem anos de perdão”: ela obtém o perdão não porque “rouba”, e sim porque rouba de volta, recuperando o que é seu de direito. A ruptura, seja em relação ao que é esperado, seja a sua infância, é tamanha que está expressa até mesmo no título do conto, com a máxima cortada ao meio, como o talo da flor.

Retomando o apontamento anterior, o conto é construído por uma série de entrelinhas, posto que coexistem duas tramas, sendo a primeira, a de uma menina que rouba rosas, e a segunda, aquela que trata do amadurecimento de uma menina e de sua iniciação sexual. A primeira trama é manifesta, porém, a segunda é clandestina, como a temática sexual, que é muitas vezes um tabu, sobretudo para as meninas<sup>67</sup>. Desse modo, operam os planos da subordinação e da transgressão – seja às diferenças e distâncias sociais, seja às castrações dos desejos. O encontro com a rosa desperta o que é novo para a personagem e pode simbolizar um rompimento com o que é da infância para o despertar do desejo e sua consequente concretização. A sensação de poder que a conquista das rosas proporciona é tamanha que o roubo é sempre repetido. O leitor, convocado desde o início do conto, é levado a ler as pistas que a narração deixa, adentrando o texto e forçando os seus limites, como a menina que penetra nos portões da casa, corta o talo, rega a flor e espreme as pitangas até o sumo.

O que permite a entrada do leitor nos territórios do texto é a sua estruturação lacunar e silenciosa, que convida à participação, para que o leitor escave o que não está manifesto e colha

---

<sup>66</sup> Não é a primeira vez que o roubo aparece de maneira subvertida na produção clariciana. Rosenbaum (2013) lembra que Joana, em *Perto do coração selvagem*, também subverte o sentido convencional do ato de roubar ao atribuir a ele uma conotação que não é negativa, pois é roubar que torna tudo mais valioso.

<sup>67</sup> Em aula intitulada “Ritos do desejo em ‘Felicidade Clandestina’”, para o Instituto Moreira Salles em 2020, a professora Yudith Rosenbaum comenta o aspecto dos planos manifesto e latente (à luz do ensaio “Teses sobre o conto”, de Ricardo Piglia), sendo mais um ponto de conexão interessante entre os contos. A aula está disponível no site do instituto: <https://site.claricelispector.ims.com.br/sobre/ritos-do-desejo-em-felicidade-clandestina/>.

as sugestões plantadas. Martins corrobora essa ideia de leitor ativo: “Participa da cena do julgamento [do roubo das rosas], ainda, como testemunha e cúmplice, alguém de quem se espera – ou se exige – participação e compreensão – o leitor [...]” (MARTINS, 2010, p. 38, colchetes nossos).

Aprofundando, a narração é julgamento – bem como defesa e absolvição – tanto da narradora, que confessa o ocorrido, quanto do leitor. Visto que o leitor é uma testemunha e um cúmplice, ele também será absolvido da culpa do crime de ler. Desde o início, o leitor é convocado à participação, seja por entender ou não o roubo – e assim lhe caberá o julgamento –, seja em relação à amiguinha que, talvez, faça as vezes do leitor na história. Conforme o leitor avança a leitura, avança como cúmplice do crime, logo, nem mais a menina é passiva, nem o é o leitor. Da mesma maneira que as pitangas pedem para ser colhidas e não morrerem no galho virgens, o texto pede para ser lido. Portanto, tanto aquele que entende quanto aquele que não entende o crime, o leitor também tem os seus cem anos de perdão.

## Capítulo 3 O espaço que revela

### 3.1 O espaço na literatura e na obra clariciana

A narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. Pode-se, apesar de tudo, isolar artificialmente um dos seus aspectos e estudá-lo [...] que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador. Note-se ainda que o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo. Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas. (LINS, 1976, pp. 63 e 64)

Longos estudos já foram tecidos ao longo de anos de crítica literária acerca dos elementos da narrativa. Um deles, citado acima, é o de Osman Lins, que além de tratar do espaço na obra de Lima Barreto, ocupa-se da reflexão a respeito da teoria do espaço na literatura como um todo. De fato, embora o espaço seja relativo, em menor ou maior grau, à realidade, ele também não é puro mimetismo, pois está permeado de motivos que podem influenciar o percurso de uma obra, bem como aguçar os olhos do leitor para o mundo que o cerca, o que adverte da importância de sua percepção dentro de uma obra literária.

Segundo Antonio Dimas (1994) a literatura, especialmente brasileira, nunca foi indiferente em relação ao espaço, ele sendo imperativo nas produções, que, ao transcorrer das décadas, passaram desde o localismo até o nacionalismo, o *locus amoenus* e o *locus horrendus*. Dimas (1994) comenta que, no Romantismo, por exemplo, os poetas e prosadores refugiavam-se na natureza devido ao sofrimento ou ao mal do amor. Ainda em referência ao professor, embora o Realismo não exaltasse o campo, o espaço da cidade era fundamental nas obras, como o causador da perversão moral. De acordo com Dimas: “A atenuação do descritivismo, romântico ou realista, só se daria por empenho e reorientação dos escritores que fundaram o romance contemporâneo” (DIMAS, 1994, p. 40).

O espaço, portanto, esteve e segue marcado nas obras literárias. Entretanto, pode-se indagar: e fora da literatura, teremos sido indiferentes em relação ao espaço ao nosso redor também? A pergunta é pertinente quando se pensa que, inevitavelmente, toda leitura e interpretação está permeada por repertório e vivência pessoal. Isso posto, e retomando a reflexão trazida na Introdução desta dissertação, em tempos de crise ambiental e sanitária, em que parece ser lei a tendência antropocêntrica e autocentrada do ser humano, que não mede esforços para o enriquecimento e conquista própria em detrimento dos outros e do futuro do planeta, talvez se possa hipotetizar o motivo de, muitas vezes, o espaço, especialmente aquele

que predomina a natureza, não ter tanta ênfase nas leituras das obras. Assim, o olhar míope dirigido ao mundo ao redor pode estar se espraiando também para a literatura enquanto sintoma.

O espaço na literatura, seja ele urbano ou natural, tal como não é puro mimetismo, não é pura ficção, estando atrelado ao mundo. Dada, evidentemente, a reflexão crítica sobre ecologia e preservação, que ao longo das últimas décadas tem ganhado mais expressão e tomada de consciência, parece sintomático pensar que uma categoria como o espaço seria apenas cenográfica, quando, em verdade, o ser humano está conectado com o mundo ao seu redor, influenciando e sendo influenciado, pois a existência no planeta nunca é solitária e sempre estará envolta em relações de reciprocidade, seja com o humano, seja com o inumano. Não seria diferente na literatura, porque até mesmo a ausência de um espaço desenvolvido pelo autor tem algo de revelador.

Dadas essas reflexões, retomando a representação do espaço na literatura, Luis Alberto Brandão comenta que, a cada época, o espaço ganha novos pontos de vista e roupagens:

Um breve exame da história da cartografia é suficiente para demonstrar que as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cultura possui com o espaço, relação que abarca possibilidades de percepção e uso, definidas por intermédio de condicionantes econômicos, sociais e políticos. [...] a cartografia moderna fundamenta-se na concepção iluminista de um espaço passível de ser minuciosamente e racionalmente apreendido e, conseqüentemente, apropriado e controlado.

[...]

“Sendo o espaço um ‘fato’ da natureza, a conquista e organização racional do espaço se tornou parte integrante do projeto modernizador”, afirma David Harvey (1993, p. 227), defendendo uma periodização na qual ao movimento de racionalização do espaço do Iluminismo se seguiria, a partir de meados do século XIX, a tipicamente modernista “compressão do tempo-espaço”, cuja ênfase no sentido de mudança e progresso revelaria o caráter heterogêneo e não absoluto do espaço. Tal compressão, por sua vez, se radicalizaria a partir dos anos 60-70 do século XX, gerando a espacialidade disruptiva caracterizadora da “condição pós-moderna”, em que se constata o conflito entre, por um lado, a tentativa de preservar e constituir lugares de identificação, e, por outro, a progressiva abstração e virtualização dos espaços, sobretudo de natureza pública. (BRANDÃO, 2005, pp. 115 e 116)

Embora não seja da intenção desta seção a empreitada de refletir pormenorizadamente a respeito da teoria do espaço – trabalho já tão bem executado por uma série de intelectuais – essas considerações preliminares são interessantes para refletir a respeito de onde está situado o objeto de estudo em questão.

Na obra de Clarice Lispector, quer seja nos contos, quer em outras produções, percebemos que os espaços em que ocorrem as narrativas são fundamentais para seu curso, não sendo, de modo algum, mera descrição cenográfica. A espacialidade do texto clariciano aparece, muitas vezes, como um modo de traduzir o intraduzível, isto é, materializar os estados

subjetivos das personagens, como perplexidade, abertura ao novo, relações interpessoais ou identitárias. Logo, o espaço corporifica as reverberações dos acontecimentos e é revelador, tanto à personagem, que passa por uma vivência da ordem de uma negatividade ou positividade, quanto ao leitor, que penetra no fluxo interno e/ou externo ao qual o texto conduz. Revelando antes mesmo do acontecimento ocorrer, o espaço demonstra a sua tamanha força no texto. Dessa corporificação, o espaço adquire características disruptivas típicas da literatura moderna – recuperando o termo de Brandão (2005) – sendo, dentro da obra, lugar da identificação e de abstração, e fora da obra, um espaço de experimentação literária. Nunes também agrega à discussão, ao afirmar:

Os meios citadinos ou rurais, antes de serem ambientes determinados, com fisionomia precisa, são circunscrições do Espaço. Até os lugares expressamente designados, como o Jardim Botânico em “Amor”, ou o Zoológico em “O Búfalo”, apresentam-se como partes permutáveis de uma cena vasta e ilimitada, a Natureza em si, ou a realidade compacta das coisas, que coincidem com o mundo, em que o homem se situa e localiza a sua existência.

No universo da romancista, o ambiente é Espaço, e o Espaço meio de inserção da existência. As paisagens naturais e urbanas, que não adquirem importância por si mesmas, mas pela maior ou menor carga de coisas que encerram, são situações equivalentes. Traduzem aspectos parciais de uma só situação global. Exteriorizam, integralmente, em cada caso, o *ser-no-mundo* da existência humana. Daí a inevitável abstração de particularidades locais, de dados sociais, e, por fim, dos elementos objetivos da realidade. (NUNES, 1969, p. 114)

Assim, o espaço, isto é, o externo, está intimamente relacionado à experiência interior da personagem. Fora e dentro intercambiam-se em uma “infinita circularidade” (2006, p. 147), conforme termo usado por Carlos Mendes de Sousa. Essas categorias aparecem em relação que ora é de integração, ora de repulsão, ora de trânsito, ora de aprisionamento.

Não haveria outra maneira de trabalhar o espaço se não de modo disruptivo, uma vez que as experiências vivenciadas pelas personagens claricianas são de tamanho conflito, desabrigo e brusquidão. Retomando novamente Brandão (2005), se cada época e cultura trata do espaço de maneira diversificada, essa categoria mostra a sua maleabilidade e possibilidades diversas de análise, sendo um campo interessante para ser trazido à lume, especialmente ao se tratar de Clarice Lispector. O *corpus* escolhido para esta dissertação centra-se exatamente nas décadas de radicalização do espaço de acordo com Brandão, as décadas de 1960 e 1970, característica que parece servir bem à autora, intencionalmente ou não.

Os espaços na obra clariciana funcionam como reveladores da interioridade e, muitas vezes, ensejam o contato com uma alteridade mobilizadora e proporcionam viradas relevantes nas trajetórias das personagens nas narrativas. Eles provocam o deslocamento e a autorreflexão,



agindo mais do que apenas cenários ilustrativos e/ou palco dos acontecimentos, sendo signos complexos e atualizados pela autora, capazes de interessantes trocas e potencializando a relação do eu com o outro e do eu com o mundo. Retornando mais uma vez a Nunes:

Trata-se da verdadeira ampliação onírica do mundo. O quarto de G.H. está dentro do edifício, o edifício na cidade, a cidade no país, o país no continente, o continente no universo, o universo etc. *Os lugares são pontos que só existem em relação a outros pontos*, e todos formam *imagens permutantes, que representam uma totalidade indivisa, vasta e indefinida*. (NUNES, 1969, p. 115, grifos nossos)

Inegavelmente, o ser está inserido em um tempo e um espaço, e o espaço e o tempo estão relacionados ao ser, em uma relação mútua de troca afetiva, a existência estando baseada não só nas relações de alteridade entre um ser e outro ser, mas também entre um ser e um espaço. Por isso, o espaço deve ganhar cada vez mais abertura dentro das leituras de uma obra literária, especialmente ao se tratar de Clarice Lispector, em que o ser, o outro e o mundo, isto é, a existência, são constantemente colocados à prova e à reflexão.

Entretanto, deve-se atentar para não imprimir ao espaço um olhar a partir do ser humano e não a partir do próprio espaço per se, enxergando-o como mera ferramenta para a compreensão da personagem ou do fluxo narrativo. Se assim for, o risco de a análise recair no erro de tratar o espaço como algo que está a serviço do ser humano e não como uma categoria tão importante quanto as outras que tecem o complexo fio narrativo pode surgir, não sendo muito diferente de vê-lo como apenas um cenário, sem grande importância em uma obra. Tanto na vida como na arte, o espaço vive integrado ao ser, não existindo para servi-lo, e sim em mútua convivência. E como estão integrados os elementos da narrativa, também está integrada a experiência do mundo com a da obra, uma refletindo a outra tanto no ofício do autor, quanto no do crítico.

Retomando a produção clariciana, especialmente os espaços naturais são altamente não convencionais. A respeito, Nascimento contribui para a discussão:

[...] jardim zoológico, jardim botânico, parque, e até mesmo um buquê de rosas silvestres, são componentes da domesticação da fauna e da flora, como também, por tabela, do próprio humano, mas que na ficção clariciana, paradoxalmente, despertam sentimentos “primitivos”, “selvagens”, não estritamente humanos, sendo instrumentalizados para lançar as personagens fora de si mesmas e fazê-las reencarnar e intertrocar seus lugares com as alteridades. Longe da *prisão domiciliar*, que as encarcera cotidianamente. Dissemina-se, desse modo, uma *natureza desnatural* (em parques, jardins, zoos e vasos de flor), nem puramente natural, nem artificial [...]. (NASCIMENTO, 2021, p. 177)

Na obra de Clarice Lispector, a natureza é capaz de acessar a matéria-prima, seja enquanto um outro explícito, como a rosa, seja como um espaço no qual se vive e interage,

possibilitando, mesmo que brevemente, vivências e reflexões do que já estava adormecido no ser sobre si e sobre seu lugar no mundo. Por isso, se o espaço faz parte da identidade, o seu esquecimento muito diz a respeito do próprio ser humano, que muitas vezes não se reconhece como parte da conexão, e sim como centro da conexão. O apagamento do espaço da natureza no texto literário denuncia tanto a cegueira/impercepção botânica, quanto o sentimento de dominação e domesticação da natureza, ambos prejudiciais para o ser no mundo.

Dessa forma, mais do que um espaço em que há natureza, os espaços naturais também remetem, em alguma medida, ao primitivo, e permitem deslocamentos necessários para a reflexão da existência do ser humano. Na empreitada de dizer sobre o humano, Clarice cria uma espécie de conexão em sua obra: ao tratar tanto de temas que se assemelham entre si, quanto de personagens que tem trajetórias de rupturas e descobertas, cada uma a seu modo, mas ainda semelhantes, unem-se as existências dos seres humanos, não havendo hierarquia entre eles e sim partilha. Uma personagem pode funcionar, logo, como metonímia de todos os seres humanos em interação com o tempo e o espaço, afetando e sendo afetado por eles, rompendo o cotidiano e a falsa sensação de controle sobre as coisas da vida.

Percebe-se que o espaço é mais do que aparenta, sendo necessário um esforço para transpor o olhar desatento no momento da leitura, esforço esse que também as personagens claricianas em suas vivências, por quererem ou não, devem fazer. As colocações de Lins parecem condizentes com essas reflexões:

Observa-se que em algumas narrativas o espaço é rarefeito e impreciso. Mesmo então – excetuada, evidentemente, a eventualidade de inépcia –, há desígnios precisos ligados ao problema espacial: intenta-se, por um lado, concentrar o interesse nas personagens ou nas motivações psicológicas que as enredam; pode ser também que se procure insinuar – mediante a rarefação e a imprecisão do espaço – que essas mesmas personagens e as relações entre elas são mais ou menos gerais, eternas por assim dizer, carentes, portanto, de significado histórico ou sociológico: de significação circunstancial. Entretanto, inclusive neste caso, *alcançam em geral vibração mais intensa aquelas obras onde o espaço atua com o seu peso.* (LINS, 1976, p. 65, grifos nossos)

Não é meramente ilustrativo o modo como Clarice Lispector posiciona aqui e ali seus espaços nas narrativas, dessa maneira, o espaço é intencionalmente disposto tanto para afetar o leitor quanto as personagens. Muitas vezes o espaço é absorvido ou acrescentado às personagens, que mudam após o que vivenciaram nesses lugares que, aparentemente, eram inofensivos, e onde habitam também outros seres, inclusive humanos, que podem ser definidores em suas trajetórias existenciais.

Nos três contos que serão analisados a seguir, observam-se aspectos permutantes: tanto Ana quanto a mocinha sem nome e Eremita têm como elo comum um espaço experienciado que as tira de si mesmas: Ana descobre a Vida que habita no subterrâneo dela mesma e no mundo, que pulsa incontrolável no conto “Amor”; a mocinha, a fragilidade de sua pouca idade diante de situações espantosas, o que revela algo dela mesma no conto “Mistério em São Cristóvão”; e Eremita, uma sensação de inteireza e potência, levando-a, até mesmo, a roubar, assumindo um papel ativo de quem faz e disruptivo de quem vai contra as normas estabelecidas, e não o papel passivo de quem serve e tudo aceita no conto “A criada”. Portanto, os espaços botânicos dos jardins, nos dois primeiros contos, e da floresta, no último, manifestam-se como reveladores de laços invisíveis, rituais de maturação, jogos de poder e de subserviência, entre outras derivações nas narrativas, refletindo a potência da flora mágica na obra clariciana e a importância de trazer à luz os espaços, especialmente os naturais, nas análises interpretativas da obra da autora.

### 3.2 “Amor” e o Jardim Botânico

O conto “Amor”, publicado na coletânea *Laços de família*, narra a trajetória de Ana, uma dona de casa de classe média, mãe e casada, vivendo a rotina de seus dias. A narração do conto é construída com interessantes escolhas lexicais que remetem ao universo botânico, como raízes e árvores, ao descrever quem é a personagem e o que ela sente. Os filhos de Ana, por exemplo, são descritos como “uma coisa verdadeira e sumarenta” (LISPECTOR, 2016, p. 145). A palavra “sumarento”, etimologicamente, vem de “sumo”, isto é, aquilo que tem muito caldo, muito suco, como uma fruta. De acordo com o popular modo de dizer que os filhos são os frutos de um casamento, uma primeira associação botânica já se faz possível nas primeiras linhas da narrativa, fazendo ver que Ana cultiva a sua família, seu lar e seus filhos, que são saudáveis e plenos de vida. Essa associação fica ainda mais evidente no trecho seguinte, no mesmo parágrafo:

O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. *Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam* árvores. *Crescia* sua rápida conversa com o cobrador de luz, *crescia* a água enchendo o tanque, *cresciam* os filhos, *crescia* a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (LISPECTOR, 2016, p. 145, grifos nossos)

Enquanto está no bonde, a memória da rotina e da vida até aquele momento permeia os pensamentos de Ana. Seu lar é como uma espécie de fazenda, lá a natureza circula: entram o calor, o vento, a luz e a água, os quais proporcionam que o cultivo aconteça, associado ao seu esforço. Assim, Ana é comparada a um lavrador, aquele que lavra a terra – no caso, não a dos outros, mas a própria, comprada com custo e que estava sendo paga “aos poucos”. Seu lar e seus filhos são seus frutos, plantados e cuidados por ela com o que ela tinha e tem em mãos, talvez não sendo o melhor, mas sendo o que ela tem a seu alcance, dentro de suas possibilidades. Seu trabalho, de fato, dá resultados, pois tudo a sua volta cresce.

Porém, Ana não para, enxuga a testa e contempla a sua criação e os frutos de seu trabalho, uma vez que, se interromper o seu trabalho, se defrontará com o vazio e com as possibilidades das outras sementes que não plantou. Quando fica sozinha, a personagem sente a sombra de um outro tempo e de um outro *eu* se aproximar e também crescer: “Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as *árvores que plantara* riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se” (LISPECTOR, 2016, p. 145, grifos nossos). A estabilidade habilmente construída na limpeza dos móveis, na comida preparada e na criação dos filhos vacila, e o vazio precisa ser preenchido com amenidades para que se mantenha sob controle – aspecto esse que suscita aproximações entre Ana e Laura, duas mulheres que se entregam ao seu fazer doméstico e às atribuições desse lugar social, sem parar as suas atividades para se protegerem do vazio.

As árvores parecem anunciar como é a construção da vida de Ana. A personagem construiu seu universo enraizado da maneira mais sólida possível e busca mantê-lo desse modo. Enfatizada diversas vezes na narração, seu modo de viver foi uma escolha, certas sementes foram plantadas e não outras, a fim de se ter uma vida mais organizada e compreensível, mas sem felicidade. As árvores se riem dela, mostrando o vacilar da estabilidade que a personagem pensa ter, acreditando ter o controle inquebrável de tudo; como um tronco enraizado na terra, a voz narrativa constata que Ana “[...] sentia-se mais sólida do que nunca [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 145). A existência de Ana é pautada no cuidado do seu cultivo, mas, quando observa que, crescidas, as árvores vivem autônomas, ela perde sua função, voltando a ser não mais a Ana lavradora, mas apenas Ana Ø.

A rotina supostamente tranquila de Ana é constantemente perturbada por pensamentos intrusivos e sons que invadem a plenitude de seu lar, como o fogo que estoura e a tesoura

“dando estalidos na fazenda”<sup>68</sup> (LISPECTOR, 2016, p. 145). Aos poucos, o leitor conhece mais da intimidade da protagonista pelas pistas dadas na narração e nota que sua tranquilidade é falsa, conforme comenta Sousa, e é por isso que não se fixa:

As tentativas de calafetar o mundo, julga-as a personagem conseguidas no lar. Porém, é falso o apaziguamento produzido sobre uma construção armadilhada. A juventude anterior e perigosa é a juventude que antecede o casamento com o homem que “era um homem verdadeiro” e que lhe dera os filhos que “eram filhos verdadeiros”. Do ponto de vista enunciativo, a adjetivação constitui um modo de operar a denúncia [...]. O narrador encontra outra forma de denunciar a verdadeira doença através do discurso indireto livre, que dá a conhecer o pensamento “sensato” da protagonista. É pelo jogo irônico que o leitor tem acesso à desconstrução do caso: o que se diz ser “verdadeiro” para a protagonista é antecipadamente apresentado ao leitor como “não-verdadeiro”. Para o narrador, a verdadeira vida é a outra, a que foi ocultada, a que está por detrás da máscara, da cobertura, e que a todo o momento pode estalar. (SOUSA, 2006, p. 134)

Assim sendo, a composição do conto, bem como o mundo de Ana, constrói-se em uma estrutura de oposições duais e paradoxais. Um dos grandes paradoxos de Ana é seu desejo de “sentir a raiz firme das coisas” (LISPECTOR, 2016, p. 146), porém, não se aprofundar nem na vida e nem em suas relações, seja com o outro, seja consigo mesma. Embora metaforicamente plante e cultive, a personagem não se aprofunda no esforço da criação para não ser abalada pela “íntima desordem”. Então, ela assume o “gosto pelo decorativo” em detrimento do “desejo vagamente artístico”, uma “vida de adulto” em vez da “felicidade insuportável”, viver “algo enfim compreensível” e não uma “exaltação perturbada” (LISPECTOR, 2016, p. 146). Contudo, a criação, de fato, nunca poderá ser senão caótica e repleta de infortúnios, pois na natureza, como na vida, nem tudo é passível de controle. Por consequência, a personagem, que embora pense que alcança, não alcança a dimensão daquilo que é verdadeiro.

O desejo de criar, pelas próprias mãos, um universo estável, verdadeiro e previsível é a ferramenta da personagem para, por meio do espaço controlado, ter uma vida e uma interioridade controladas. Mas a desordem ainda invade a casa fazendo com que algo cresça pelos entornos – nas entrelinhas –, o sol alto bata e a hora da tarde chegue, inevitavelmente, todos os dias. De acordo com Nádya Battella Gotlib, aos poucos, o material contido aumenta na própria narrativa, mesmo que Ana se defenda daquilo que não é compreensível para ela:

[...] a essa altura, o leitor já não acredita mais no que lê. E lê o contrário do que o narrador lhe afirma. Está instaurado o processo narrativo tipicamente clariceano: dizer algo querendo dizer justamente o contrário do

---

<sup>68</sup> O termo “fazenda” contém significados interessantes, uma vez que se refere tanto ao espaço rural quanto a um pano ou tecido, esse último sentido, o caso do contexto do trecho. A escolha lexical permite retomar a chave de sentido da Ana lavradora, que costura o tecido, mas também cultivava a terra, no caso, sua rotina doméstica e sua casa cuidadosamente ordenada.

que se afirma. Repete-se, assim, no plano do narrar, o procedimento que se segue no plano do narrado: assim como a personagem, de repente, vê-se levada por uma inquietação antes reprimida e tão bem “apaziguada”, o narrador, de repente, encontra-se a narrar uma outra verdade contrária àquela que suas palavras, aparentemente, traduzem... Eis o movimento do processo de desrecaleque desenhado na própria trama narrativa. (GOTLIB, 1994, p. 95)

Dando fim ao primeiro momento do conto, que contextualiza o leitor a respeito do lar de Ana e de quem ela é, retorna-se à cena que abre a narrativa: dentro do bonde, a personagem carrega as compras para o jantar de sua família e de seus convidados. Tal qual na casa, também no bonde o espaço não é um mero espectador dos acontecimentos, mas um agente ativo na cena. O vacilar nos trilhos, juntamente com o fogão e com a tesoura, anuncia que algo de incontrolável pela personagem pode, a qualquer momento, irromper.

O bonde *vacilava nos trilhos*, entrava em ruas largas. Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável. Ana *respirou profundamente* e uma *grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher*.

O bonde *se arrastava, em seguida estacava*. Até Humaitá *tinha tempo de descansar*. Foi então que olhou para o homem parado no ponto. (LISPECTOR, 2016, p. 147, grifos nossos)

Ana, vendo que a hora perigosa da tarde está chegando ao fim e logo ela novamente terá função e não será ameaçada pelas possibilidades, deixa-se relaxar. Entretanto, diferente de quando está em casa, dentro de suas fortalezas forjadas, privadas e restritas, que a lembram constantemente de quem ela é – ou de quem ela escolheu ser –, agora, Ana está fora de suas proteções, lançada no ambiente público e aberto da rua. O mesmo vento, que antes batia nas cortinas que ela mesma cortara, agora bate diretamente em seu rosto, sem a mediação do espaço construído para a sua proteção. Ela detém sua atenção não mais no encosto do banco ou no saco de tricô, mas fora de si, de sua rede e de seu controle, deparando-se com o homem. Aos poucos, ele ganha contornos: primeiro, ela visualiza que ele está parado, depois, que está *realmente* parado, em seguida nota seus pés e mãos, para só em seguida constatar que se tratava de um cego e que ele mascava chicles. É no processo de se aproximar paulatinamente da figura do homem que Ana se afasta do seu raso lugar de segurança, mergulhando fundo no perigo que tanto tentou se proteger:

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe violento, espaçado. *Inclinada, olhava o cego profundamente*, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, *cada vez mais inclinada* – o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão – Ana deu

um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava – o bonde estacou, os passageiros olharam assustados. (LISPECTOR, 2016, pp. 147 e 148, grifos nossos)

Quanto mais Ana se inclina para o cego, menos se dá conta de que está se deslocando da realidade que forjou, o cego ficando mais nítido, enquanto suas compras, isto é, seu lugar de pertencimento, menos, até a rede cair no chão, assustando a todos, principalmente a ela. A brusquidão do que acontece serve como um despertador, tal qual a parada do bonde, sacudindo e acordando a personagem do transe desse local em que ela mesma se posicionou para viver sua rotina: “Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgira-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível” (LISPECTOR, 2016, p. 148). Ela retorna, pois a expressão facial ressurgia, dando um indício ao leitor de que, em algum momento, a expressão já fora usada pela personagem, talvez, no tempo anterior a sua atual vida doméstica, tempo passado que ela havia escolhido não viver mais. Ana retorna ao território do incontido e do incontrolável, em que nem mais as gemas cabem dentro de suas cascas<sup>69</sup>. O trem dá a arrancada para outros caminhos, sendo que a familiaridade de antes agora passa a ser incômoda:

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. (LISPECTOR, 2016, p. 148)

Ana inicia um processo, que se intensificará cada vez mais, de experienciar vivências e afetos extremos, muito diferentes da apatia anterior: piedade, hostilidade, espanto, sofrimento, bondade... Dessa maneira, se antes de ver o cego, a personagem almejava, de maneira protetora, a “raiz firme das coisas”, após a visão, ela adentra no âmago das sensações e das emoções, vivenciando o que está fora das mediações do espaço do apartamento, da maternidade e dos afazeres domésticos, sem o enraizamento que tem o sentido de fixação:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. (LISPECTOR, 2016, p. 149)

Perdida em pensamentos e novas sensações, Ana se dá conta de que já passou do seu ponto, então desce do bonde. Se antes o bonde “vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas”

---

<sup>69</sup> De acordo com Pontieri, o que é pastoso e viscoso é frequente na produção clariciana e remete a uma “[...] experiência inaugural que, por sê-lo, inscreve-se no corpo de uma matéria anterior à forma” (PONTIERI, 1999, p. 95). Experiências como a da massa branca da barata em *A paixão segundo G.H.* e a da geleia viscosa que ganha vida em “A geleia viva como placenta” são outros casos em que esse processo de experienciar o núcleo da Vida também se dá.

(LISPECTOR, 2016, p. 147), agora, a personagem caminha por uma “rua comprida, com muros altos, amarelos” (LISPECTOR, 2016, p. 150), como se, quando ainda não havia visto o cego, o mundo fosse repleto de espaços vazios a sua volta; porém neste momento, após a visão do cego, não há como escapar, existindo apenas um caminho estreito e delimitado a percorrer. Logo, se a missão de Dorothy, em *O mágico de Oz*, é andar pela trilha dos tijolinhos amarelos, a de Ana é percorrer os muros amarelos em direção aos portões que levam ao Jardim Botânico – na zona Sul do Rio de Janeiro –, mundo rico de natureza e, de alguma maneira, mágico também, pois não é usual, mas de fenômenos difíceis de serem explicados e fator de transformação de sua pacata vida.

A respeito, Lins (1976) comenta que, antes da visão do cego, é como se Ana vivesse em um mundo desabitado, o que proporciona um contraste quando ele é visto, havendo a ocupação do vazio. Dessa forma, a rua comprida e com muros altos apenas reforça a ideia de que os vazios foram preenchidos, estabelecendo-se mais uma relação de contraposição no conto.

Ana é como se seguisse num bonde fantasmagórico. Quando ela vê o cego é que percebemos por que tomou o bonde; e por que o trajeto, até agora, realiza-se num mundo desabitado. Viesse a pé ou de automóvel, poderia deter-se à vista do cego que masca chicletes, quando a breve cena, breve e importante, tem de ser rápida, para que essa fugacidade comunique certa impressão de magia e de incerteza: uma aparição. O cego visto na rua logo fica “atrás para sempre” e, simples coisa vista, associa-se ao bonde, às ruas largas e ao vento úmido que anuncia “o fim da hora estável”. Pela sua impessoalidade, pelo seu caráter de coisa, inscreve-se no puro espaço, um elemento a mais no espaço hostil em que, por algum tempo, Ana se move, antes de apagar “a chama do seu dia”. E se não vemos seres vivos no bonde e no trajeto, é para ressaltar a figura do cego, que assim nos surge solitária e como ampliada, coisa ocupando o vazio, numa paisagem sem habitantes visíveis. (LINS, 1976, p. 71)

Os espaços da casa, da rua e do bonde que envolvem Ana ao longo do conto até este ponto são primordiais tanto para a vivência da própria protagonista, de encontro com aquilo que por tanto tempo abafou em si mesma com distrações, quanto são fundamentais para o curso da narrativa, enquanto meios de explicitar o que ocorre com a personagem, bem como anunciar o que ainda ocorrerá. A descrição dos espaços também é importante para o leitor, que vivencia juntamente com Ana os acontecimentos, visualizando as cenas em cada pormenor. É necessário desbravar esses espaços, uma vez que eles são contrastes diretos com o Jardim Botânico, espaço natural que requer atenção. Citando Gotlib:

A passagem dessas duas realidades – da ordem (doméstica) e da desordem (selvagem) – representa-se pela disparidade dos espaços, polarizados no *de dentro* e no *de fora* de casa, ou seja, no apartamento e no Jardim Botânico. E no trajeto de um a outro há estágios que assumem tom ritualístico de paulatino ingresso no mundo novo e até então desconhecido. (GOTLIB, 1994, p. 95)



O Jardim Botânico concilia as esferas do doméstico e do selvagem, sendo um belo exemplo de um dos tantos paradoxos presentes no conto. De acordo com Hugo Segawa (2010), eles surgiram no Brasil na virada do século XVIII para o século XIX. No período, a terra era considerada uma riqueza, dessa maneira, segundo Segawa (2010), reuniram-se plantas de diversas partes do globo, juntamente com todo o conhecimento sobre elas. O Jardim, então, proporciona a sensação de unidade, de sem fronteiras, e também proporciona a sensação de contato com a natureza, seja por meio dos estudos, seja por meio dos passeios. No entanto, mesmo que as plantas habitem livres, o espaço em si não é natural, já que foi criado pelas mãos do ser humano, que transportou as plantas até ali. Além disso, criando muros e casas aos arredores, estipulando até onde termina o espaço da natureza e inicia o espaço da civilização. O Jardim, por conta disso, aparece como um espaço complexo, em que habitam o selvagem e o domesticado, o natural e o artificial, o que é livre ao mesmo tempo em que é contido, um espaço propício, portanto, para a vivência completa que Ana passará.

Segawa cita o filósofo Karl Gottlob Schelle, autor de *A arte de passear*, que comenta sobre a importância do passeio na natureza:

Mantendo-nos primeiro no campo da natureza, observamos que a natureza é muito mais bela e variada do que a monotonia sem encanto de uma região privada de qualquer vegetação que dá ao espírito, aliás, de diversas maneiras, essa impressão de harmonia durante o passeio e que o põe em contato com inúmeros fenômenos muito agradáveis. (SEGAWA, 2010, p. 51)

De fato, será o passeio e a observação do Jardim que moverá Ana da monotonia do espaço privado e sem natureza de seu apartamento<sup>70</sup>. Mas não apenas porque o Jardim em si tenha esse poder, mas também a própria Ana permite-se ser tocada pela experiência de harmonia desarmoniosa que ele proporciona. Segawa (2010), novamente retomando as ideias de Schelle, afirma que a natureza somente pode agir se há predisposição do observador em seu passeio, estando com a alma ingênua e não apenas passiva. Ana é uma observadora ingênua e se deixa abandonar pela visão do Jardim, pois é simples e sincera em cada passo, não esperando o que está por vir, e por consequência, sendo arrebatada pelo espetáculo que a natureza oferece.

---

<sup>70</sup> O mesmo movimento ocorre na já previamente citada crônica “O ato gratuito”, em que, cansada da monotonia e das tarefas em seu apartamento, a personagem foge dessa espécie de enclausuramento ao se dirigir ao Jardim Botânico em um táxi. Ainda no caminho, ela já experimenta a sensação de liberdade, que se intensifica na chegada ao Jardim, que é marcado pela abundância e pelo exagero, contrastantes em relação a sua realidade doméstica. Além dessa crônica, também é produtivo retomar uma outra, “Um reino cheio de mistério”, que já foi anteriormente citada, pois nela, ao atravessar os portões do Jardim Botânico, é descrito que é como se ocorresse um movimento de ser trasladado para um novo reino, experiência muito semelhante a que ocorrerá com Ana, mostrando a potência do *topos* da natureza e do Jardim Botânico na produção da autora.

Sentada em um banco de um atalho, Ana passa a contemplar o Jardim Botânico, aproximando-se e dando-se conta de mais e mais detalhes. A personagem passa tempo razoável de sua vida protegida de experiências periclitantes – não se sabe ao certo quanto, porém pode-se depreender, como comentado nos parágrafos acima, que houve um tempo anterior ao lar e à vida de mãe e dona de casa, a “juventude anterior” –, desse modo, é sugestivo que sua experiência se passe em um atalho, para dar conta de todo o tempo que perdeu vivendo nas beiradas e não no âmagô. A aleia, isto é, os arbustos enfileirados, delimitam o caminho, todavia, os ramos cobrem o atalho, mostrando que, por mais que Ana tenha um caminho a percorrer no Jardim, ele não será previsível e ela precisará se lançar na experiência sem saber exatamente para onde ela a levará. O clima de mistério e indagação é latente:

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, *pequenas surpresas entre os cipós*. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. *De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada?* Como por um zunido de abelhas e aves. *Tudo era estranho*, suave demais, grande demais. (LISPECTOR, 2016, p. 150, grifos nossos)

À medida que a personagem se aprofunda na experiência, mais elementos o Jardim revela, como o gato<sup>71</sup>, os ramos e suas respectivas sombras, e os pássaros. Tudo surpreende, intensificando o novo lugar que Ana ocupa, oposto ao do lar, não mais o lugar conhecido e previsível, não mais o lugar da onipotência de ter o controle das coisas, mas o lugar de ser mais uma criatura, afetando e sendo afetada pelo meio: “E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber” (LISPECTOR, 2016, p. 150). Perceber-se em uma emboscada é perceber que esse mundo novo a seduz para cada vez mais perto, mas essa aproximação faz com que o mundo antigo seja, paralelamente, deixado para trás – a adjetivo “fascinante”, repetido três vezes na narração enquanto ela está dentro do Jardim, fortalece essa análise, dado que “fascinante” é aquilo que tem o poder de fascinar, isto é, exercer atração.

Aprofundando-se mais, seu olhar alcança as árvores e os seus frutos. Ana nota que no Jardim existe uma reversibilidade constante entre morte e vida, vida e morte – algo presente na obra da autora, especialmente em relação ao seu processo de escrita, procedimento comentado na Introdução desta dissertação. Os mesmos frutos que são doces e alimentam, igualmente mancham o banco e parecem ser “pequenos cérebros apodrecidos” (LISPECTOR, 2016, p.

---

<sup>71</sup> O gato que Ana encontra no Jardim pode trazer ao leitor a associação com Cheshire, gato encontrado por Alice em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. Gotlib faz essa associação, comentando que, assim como Alice, “[...] Ana desloca-se para fora do tempo e do espaço dos controles, enfrentando o estado de ‘risco’, que marca a ‘crise’” (GOTLIB, 1994, p. 96). A entrada no *novo mundo*, por Alice, tal qual a no *novo reino*, por Ana, também pode ser associada, como proposto anteriormente, à entrada no *mundo mágico*, por Dorothy, demonstrando a riqueza de possibilidades de leituras do texto clariciano em questão.

151). No entanto, a morte e o fim não são um receio dentro do Jardim, já que onde há morte, há vida nascendo, fazendo ver o ciclo da natureza: “O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos” (LISPECTOR, 2016, p. 151).

Os frutos assemelhem-se com cérebros traz à tona um possível vislumbre de Ana: ela, os animais e a natureza, no fim, compartilham características, são feitos da mesma matéria e, conseqüentemente, partilham também destino. Não há vida vivida solitariamente no claustro do lar, tudo faz parte de uma conexão, inclusive ela, isto é, todos os seres humanos. O trabalho do Jardim era secreto, pois não era percebido pelos olhos apressados e superficiais, voltados apenas para as necessidades próprias ou os afazeres do lar, as paredes do apartamento como que separando a personagem do mundo exterior.

O sentimento de conexão da personagem se intensifica quando ela começa a refletir sobre os seus semelhantes, abandonando o enclausuramento de sua classe social: “Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe a garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 151). Do mesmo modo, sua conexão se aprofunda quando ela passa a se conectar com o próprio Jardim, isto é, com a natureza, começando a integrar-se a ela: “Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos, enviados pela vida mais fina do mundo” (LISPECTOR, 2016, p. 151). Assim, quando Ana se dá conta do trabalho secreto do Jardim, percebe algo também de si mesma. Conforme Rosenbaum:

A experiência do excesso que a personagem vislumbra no “trabalho secreto” do Jardim é o que ela desconhece em si mesma: ruídos, cheiros, tatos, erotismo de uma natureza (sua e do Jardim) “faiscante” e “sombria”, que a levam a perverter o sentido até então instituído: “A moral do Jardim era outra”. Também Ana era outra, vivendo agora aquela estrangeira que nela habitava como uma “doença de vida”.

A dimensão pulsativa do Jardim parece fundir-se à personagem, contagiá-la com sua intensidade. Ana experimenta a sensação de algo vasto e indefinido, uma conexão nova entre ela e o mundo. As plantas surgem em sua carnalidade e se mesclam à sensorialidade e ao psiquismo da personagem (ROSENBAUM, 2020, p. 6)

Quanto mais tempo Ana passa no Jardim, mais seu olhar se acostuma com as espécies a sua volta, por consequência, se de início ela se indagava e pensava que tudo era muito grande, suave ou estranho, agora as coisas são fascinantes e olhadas, não por alto, mas com toda a sua atenção. Dentre as espécies encontradas, há animais como aranhas de “luxuosas patas”, “parasitas folhudas” e esquilos. Não apenas o reino animal, mas também o vegetal vem à tona:

há volumosas dalias e tulipas, vitórias-régias “monstruosas”, pequenas folhas com cor de “mau ouro e escarlates” e outras folhas que, de tão integrada, Ana já antecipa o cheiro adocicado<sup>72</sup>.

As descrições inusitadas são interessantes para notar que Ana vê e nomeia o mundo a partir de percepções próprias, e não mais mediada pela vida do apartamento, mostrando a intensidade de sua experiência. Essa leitura é amparada pelas colocações de Moisés, quando comenta que as descrições claricianas indicam o eu se espelhando e se identificando com as coisas ao seu redor, processo muito similar ao que ocorre entre Ana e o Jardim:

A técnica descritiva de Clarice Lispector promove uma espécie de descascamento fenomenológico, que busca apreender cada objeto em sua íntima e intransferível individualidade. [...] esse descritivismo almeja reproduzir aquele momento imponderável da percepção em que o sujeito se identifica com o objeto, na tentativa de finalmente aparecer para si mesmo, naquele instante irrepetível, também revestido da mesma íntima e intransferível individualidade, detectada nas coisas: a **essência**, não só dos objetos, mas de si mesmo. A consciência que se debruça sobre as coisas, para aprender-lhes a essência, está na verdade tentando aprender a essência de si mesma. Como se o mundo fosse o espelho do eu, e como se aprender a imagem refletida equivalesse à apreensão do eu verdadeiro. (MOISÉS, 1989, p. 155)

A vivência no Jardim é tão extrema e fora dos contornos que a voz narrativa constata: “O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno” (LISPECTOR, 2016, p. 151). Além disso, a visão do Jardim também conduz Ana ao mundo da invenção, segundo Gotlib, em que se cria um “outro” ilimitado, contendo dentro de si tudo, até mesmo os paradoxos: “Equivalem-se, nesse estágio, o fascínio e o nojo, o amor e o ódio, o claro e o sombrio, e, também em graus extremos, a vida plena, esgotada até a última gota, ou seja, até a morte, e este seu oposto que aí é também paradoxalmente seu igual, a própria morte” (GOTLIB, 1994, p. 96).

Ana está tão imersa em sua observação e entrega, assimilando cada vez mais as dualidades e paradoxos em vez de assumir um único posicionamento para a sua vida, que não se dá conta da passagem do tempo. Todo o tempo em que está no Jardim, Ana contempla a Vida e a dinâmica do que é existir. De acordo com Rosenbaum, em seu passeio, “repleto de alumbramento e estranhamento, fascínio e repulsa”, Ana experimenta “com êxtase e terror o perigo de viver ao comungar com a natureza de si mesma e do Jardim”, chamado pela autora de Éden às avessas, “em que inferno e céu se misturam” (ROSENBAUM, 2020, p. 8). Desse

---

<sup>72</sup> Dez anos depois, a autora escreveria a obra “De natura florum”, já comentada anteriormente, em que exercita a descrição inusitada da natureza. Duas flores que aparecem em “Amor” também aparecem na crônica: “Tulipa - Só é tulipa quando em largo campo coberto delas, como na Holanda. Uma única tulipa simplesmente não é” e “Vitória-régia - No Jardim Botânico do Rio há enormes, até quase dois metros de diâmetro. Aquáticas, lindas de morrer. Elas são o Brasil grande. Evolventes: no primeiro dia brancas, depois rosadas ou mesmo avermelhadas. Espalham grande tranquilidade. A um tempo majestosas e simples. Apesar de viverem no nível das águas, elas dão sombra” (LISPECTOR, 1999, p. 339 e 340).

modo, o espaço natural proporciona um contato com uma esfera sua abafada pelo seu cotidiano estável e inventado. Isso porque, afastada do trabalho e de seu lugar social, ela se afasta do tempo prático do Homem, entrando no tempo natural da Vida, em que é possível enxergar a natureza e a conexão das coisas em vez das obrigações, das tarefas e do papel de cuidado que desempenha. Apenas no não lugar, no não tempo, no não mãe, no não esposa, no não lar, que é possível que essa outra realidade se abra para ela. Essa experiência multissensorial que Ana experimenta é comentada também por Nascimento:

[...] Curiosamente, quando ela penetra no Jardim ainda brilha a luz da tarde, mas logo se vê tomada pelas sombras e penumbras. Como se a vivência que experimenta fosse de outra natureza, não coincidente nem com o tempo nem com o espaço habituais. A vida rotineira se encontra suspensa, a partir do encontro banal: ver um cego mastigando numa via pública. Chamaria isso de *experiência de emaranhamento*, lançando-a para o desconhecido. No entanto, aí ela reconhece suas raízes, como uma planta que fora desenraizada do local onde estava arraigada para ser replantada noutro solo, quiçá *enxertada* noutro tronco, onde paradoxalmente se reencontra e se desconhece. Daí que a vivência no Jardim, esse éden às avessas, vai ser multissensorial, fazendo eclodir de vez a poética das sensitivas: uma composição de plantas selvagens e de feras, mundo vegetal e animal, como também mundo mineral, inelutavelmente entrelaçados. Tudo isso a leva a outra percepção da existência, mais radical, encipoada, sumarenta, vertiginosa. (NASCIMENTO, 2021, p. 171)

É iniciado mais um novo momento na narrativa quando ela se lembra da rotina forjada no lar. Subitamente, o estado de contemplação é interrompido pelas obrigações domésticas e pela sua vida anterior – esse ponto, relacionando-se com o início da narrativa, ambos marcados pela memória da vida privada como mãe e dona de casa. Como se o fio que se partira na arrancada do bonde tivesse sido unido por folhas e cipós, mas não pudesse estar assim para sempre, urge a necessidade de ser reatado por Ana:

Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto. (LISPECTOR, 2016, pp. 151 e 152)

A conjunção adversativa “mas” rompe com o estado que Ana vivenciava e agarrar o embrulho retoma a rede conhecida, dando o impulso necessário para a saída do Jardim. Momentos antes, ela pisava na terra e a aspirava “com delícia”, mas agora ela sente culpa pelo mundo que deixou para trás, ainda que por pouco tempo. A culpa recai sobretudo quando se lembra das crianças, retomando na personagem o peso social da responsabilidade materna, bem como da culpa materna, tão comum entre as mulheres.

O Jardim Botânico marca Ana com afetos diversos aos que experimentava anteriormente: ela adentra nele pesadamente e atordoada após a visão do cego, passa pela calma e ao mesmo tempo pela estranheza do que lá vê, saindo dele de sobressalto e com dor. Esses afetos são muito diferentes da apatia e da tranquilidade forçada de antes e mobilizam também os seus sentidos, que até antes da visão do cego sequer apareciam na narrativa: ela sente sob seus pés a terra fofa, sente aromas e gostos doces e visualiza até mesmo os menores seres nos troncos das árvores. Se antes ela apenas ouvia o barulho de estrondos dentro de casa, no Jardim ela pode ouvir o silêncio e, por consequência, o que habitava recôndito dentro dela mesma. Sua integração ao Jardim alcança tal ponto que o próprio vigia não a vê, como se ela se enraizasse no banco, como uma estátua que era parte do lugar. Segundo comentam Ozíris Borges Filho e Ana Maria Barbosa Lima, é possível notar essa fusão entre a personagem e o Jardim:

O próprio Jardim pode ser relacionado ao interior da protagonista, uma vez que o mesmo se encontra cercado por muros. [...] É nesse espaço de intimidade protegida que ocorrerá um mergulho no interior da protagonista. O Jardim Botânico passa a ser um espaço subjetivo e repleto de elementos que emprestam à personagem significações que refletem a mudança psicológica pela qual a mesma está passando. Tem-se, portanto, nesse momento, uma homologia entre o estado psicológico de Ana e o espaço em que a mesma se encontra. O seu espaço interior se estende ao espaço exterior. (FILHO; LIMA, 2006, p. 231)

A partir do momento em que Ana sai do Jardim em direção a sua casa, recomeçam os questionamentos e as angústias, suspensos no período em que estava dentro dele. Agora, é seu lar que parece estranho: “A sala era grande, quadrada, as maçanetas *brilhavam* limpas, os vidros da janela *brilhavam*, a lâmpada *brilhava* – *que nova terra era essa?* E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver” (LISPECTOR, 2016, p. 152, grifos nossos). Tudo dentro do apartamento é demasiadamente limpo, organizado e parado, diferente do Jardim, em constante movimento e criação, com dinâmica e ordem próprias, bancos sujos e animais e plantas habitando e ocupando o espaço livremente. Em sua casa não havia vida e sim impessoalidade, o excesso de limpeza e de luz artificial, marcados pela repetição do verbo “brilhar”, acentuando a discrepância entre os dois espaços.

Ana, que por seu apartamento protegeu-se da imprevisibilidade e desarmonia de si e do mundo – tal qual também o fez Laura, em sua casa/sala de espera –, criando seu lar como um lavrador a sua colheita, percebe-se, na verdade, em uma espécie de cativeiro: ela até pode ter tudo o que precisa para sobreviver, porém não tem o mais importante: a Vida. A cena da chegada na casa sucede com o encontro entre Ana e o filho:

[...] O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força,

com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a. Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal – o cego ou o belo Jardim Botânico? – agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mamãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe te esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. O sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o. (LISPECTOR, 2016, p. 152)

Ana não é e nem nunca poderá ser a “mãe perfeita”, assim como a esposa, dona de casa e mulher, pois a empreitada é impossível. Naturalmente, a personagem possui muitas dúvidas e preocupações, que foram especialmente acendidas com a visão do cego e a experiência do Jardim. Para além disso, pela vida não se fazer sozinha, viver é uma constante relação com as coisas do mundo, mundo esse que também não é perfeito, pleno de contradições, cérebros apodrecidos, grandes e minúsculos seres. A complexidade e enormidade da existência a impede de ser perfeita, ao mesmo tempo em que, pela sua falta de perfeição, é tão rica e produtiva.

Após a visão do cego, Ana constata, observando de dentro do bonde, que “[...] as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 148). Entretanto, após a experiência de integração com a Vida que ela passa dentro do Jardim, ela nota que não só as outras pessoas, mas ela também é periclitante, o é toda a experiência de viver. Conectada e não mais separada da realidade ao seu redor, ela ama o mundo, preocupa-se com as pessoas e percebe que todos vivem juntos, uns precisando dos outros. O amor se estende ao filho em forma de proteção, todavia, é seguido da apreensão de não saber mais conciliar as tão paradoxais experiências do de fora e do de dentro: se amar demais ao mundo de fora, ela deixa o seu mundo particular? E se amar demais o seu mundo, é possível ainda amar o mundo de fora? Talvez, o pedido ao filho de que não a deixe esquecê-lo esteja nessa chave de sentido: de alguma forma, o filho pode segurar o fio partido, para que ele não se rompa novamente e em definitivo.

Desde que chega em casa, Ana não solta a rede de tricô, como que se prendendo ao menor lastro que a traz a sua realidade doméstica conhecida, para de novo não se perder. Contudo, parece ser uma tarefa vã, porque tal como as gemas já não se conformam mais dentro de suas cascas, a ostra também já não se conforma mais dentro da crosta. Isto é, Ana já não cabe mais dentro da realidade que ela forjou nas fortalezas de seu lar, apaziguando a vida de

fora e sua intimidade. Uma vez do lado de fora, tendo vivenciado a Vida pulsando de maneira tão verdadeira no Jardim, não parece mais possível levar uma vida pacata e artificial como antes:

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver (LISPECTOR, 2016, p. 153).

Tanto não havia possibilidade de fugir, que Ana começa a perceber o Jardim dentro de sua própria casa:

[...] O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu *a pequena aranha*. Carregando a jarra para mudar a água – havia o horror da *flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos*. *O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha*. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé *a formiga*. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d’água caíam na água parada do tanque. Os *besouros de verão*. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, *os mosquitos* de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos. (LISPECTOR, 2016, pp. 153 e 154, grifos nossos)

Por mais que tivesse tentado se proteger, o seu lar também está inserido na dinâmica da existência, não isolado. O que era imperceptível para ela, agora é notado: nos mais insignificantes e menores lugares, a vida e os ciclos da natureza se fazem. Antes da visão do cego, a progressão da visão de Ana alcançava apenas o que era da esfera da casa: a conversa com o cobrador de luz, os filhos, a mesa com comida, o marido e as empregadas. Agora, entretanto, seu olhar alcança o que estava sempre ali, secreto, fazendo ver que a casa nunca foi somente dela e controlada por ela, mas também de posse de outras criaturas que tecem o mundo junto com ela e que agora ela consegue enxergar e considerar. Mesmo pisando na formiga, ela tenta capturar o momento banal do jantar “como a uma borboleta” (LISPECTOR, 2016, p. 154), não conseguindo mais se desvencilhar da experiência que viveu no Jardim.

Seus familiares “[...] dispostos a não ver defeitos” (LISPECTOR, 2016, p. 154) são como um dia ela foi, contentes com a falta de aprofundamento na raiz das coisas e com a vida vista apenas sob um único ponto de vista, sem os paradoxos, dualidades, ranhuras, inconstâncias e imprevisibilidades, pensando, porém, que é isso o verdadeiro. Ana já aparece apartada da cena, pois eles se riam de tudo e não discordavam, entretanto, ela mesma não mais se inclui nesse modo de viver e apenas observa a interação dos familiares. No Jardim, Ana constata a



*crueza* tranquila do mundo, paralelamente, agora ela também é crua e rude, olhando para a janela, *bruta*:

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma *mulher bruta* que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. *O que o cego desencadeara caberia nos seus dias?* Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico. (LISPECTOR, 2016, pp. 154 e 155, grifos nossos)

Se antes a água enchia o tanque, agora as gotas caem na água parada, assim como Ana, que antes não podia parar para olhar o horizonte, como um lavrador, mas agora o faz. O produto são duas experiências opostas vivenciadas pela personagem e, em ambas as extremidades, ela não pode viver: não pode estar alheia ao mundo de fora em uma vida artificial dentro do apartamento, mas também não pode viver alheia à sociedade, para sempre sendo uma espectadora do Jardim, pois no vazio não há Vida e o cheio é demasiado para se carregar. Em ambos os polos, Ana é coadjuvante, não atuando em sua própria existência, logo, ela deve aprender a conciliar esse aprendizado em seu cotidiano, atando as duas pontas do fio partido sem, porém, estrangular-se. A natureza dentro do apartamento vivendo em harmonia com sua rotina parece, talvez, ser um bom modo de começar, isto é, assumindo o trânsito inevitável do de fora e do de dentro.

O conto, encaminhando-se para o final, começa a dar indícios do retorno de Ana à rotina de antes do Jardim. Ocorre, finalmente, o primeiro discurso direto da narrativa, que é um grito sobressaltado da personagem para o seu marido após ter ouvido um dos estalos do fogão, que haviam cessado, mas voltam, como no início do conto.

Embora a vivência do trágico paradoxo da Vida no Jardim ainda seja recente, Ana volta a querer tentar controlar aquilo que é incontrolável, isto é, a existência, não querendo que seu marido também sofra: “Não quero que lhe aconteça nada, nunca!” (LISPECTOR, 2016, p. 155). No entanto, até mesmo ele sabe que isso é impossível: “Deixe que pelo menos me aconteça o fogão dar um estouro, respondeu ele sorrindo” (LISPECTOR, 2016, p. 155). Ele então a afasta do perigo de viver, conforme Rosenbaum (2020), em papel avesso ao desempenhado pelo cego, aquele que fez Ana adentrar no selvagem coração da vida. É deixada, todavia, uma dúvida para o leitor: o marido estaria a afastando do perigo de viver *fora* do apartamento ou do perigo de viver *dentro*? A hipótese que nos parece mais cabível seria a primeira, uma vez que acaba a “vertigem de bondade” (LISPECTOR, 2016, p. 155), em possível alusão ao aprendizado do

amor no Jardim. Dessa forma, a personagem, mais e mais, aproximando-se da vida que levava, o que, entretanto, não quer dizer que retornará exatamente a ser quem ela era.

O conto termina anunciando, mais uma vez, o paradoxo: “E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia” (LISPECTOR, 2016, p. 155). Pela primeira vez na narrativa, Ana não está olhando para fora de si, ou seja, para o apartamento e a família ou para o Jardim, mas para si mesma, tentando ordenar-se ao pentear os cabelos e desfazer os nós. Porém, olhar-se no espelho é sempre um olhar invertido, assim como está a personagem após a experiência que vivenciou, em que revisitou todo o seu modo de viver até aquele ponto.

Se Ana sopra a pequena flama do dia, acaba com qualquer luminosidade ao redor, estando, então, na escuridão. Talvez, sua escuridão seja literal, apenas o escuro para proporcionar o sono merecido após um dia cansativo. Contudo, a hora perigosa da tarde era justamente a hora que precedia a noite, isto é, a escuridão. Quando o sol baixa, o lavrador recolhe-se e o fim de seu propósito é escancarado: agora o trabalho apenas se inicia na claridade da manhã seguinte. Logo, o escuro da noite é o prenúncio do perigo, Ana lançada, agora sem proteções, aos seus temores.

Mas se o marido de Ana a afasta do perigo de viver, qual seria o perigo ao qual ela é lançada? Como a experiência de viver se atualizou após o Jardim, a lacuna é impossível para o leitor preencher. O que resta é a suposição de que, se Tirésias era o cego que via o futuro, talvez o destino de Ana seja justamente o destino ao qual o cego a lançou, o de também estar, para sempre, na escuridão. Essa leitura está apoiada nas considerações de Rosenbaum:

Ao primeiro tempo narrativo, empenhado em construir e desmontar gradualmente o falso edifício de solidez de Ana, seguem-se agora imagens deflagradas pelo efeito dos olhos abertos do cego, cuja alusão à vidência de Tirésias – que vê na escuridão – revela a cegueira de Ana em relação à sua própria história. (ROSENBAUM, 2020, p. 4)

Vale refletir sobre essa escuridão, que pode ser desconstruída, não sendo necessariamente algo negativo. Os olhos podem se acostumar com a escuridão, não representando, após a experiência vivenciada, uma Ana perdida e alienada dentro de si mesma, mas uma Ana que não mais se limita, não mais se conforma nos contornos externos e não mais desconhece a sua própria história, afinal, apesar da escuridão, o cego não deixa de viver. No escuro, pode se dar a entrada máxima em si, não havendo distrações externas e até mesmo qualquer luz cegante. Portanto, talvez seja na luz que não se enxergue, a escuridão funcionando enquanto um meio.

Além de todas as análises já feitas sobre o cego, talvez, a cegueira seja mais um prenúncio, como os estalidos do fogão e da tesoura, do que ocorrerá com Ana em seu périplo ao longo da narrativa. No Jardim, o ilimitado se mostra, o tempo não parece correr como de costume, a morte não é o que se espera, a vida sendo infinita, assim como o é a morte, em sua relação de reversibilidade. O movimento repetitivo do cego na escuridão pode antecipar o mistério da existência que se abre para ela nos portões do Jardim, em que a vida apenas gera mais vida e a morte apenas mais morte, em um ciclo perpétuo. A escuridão aparece como o signo desse ilimitado, como também o mascar do chicle, cíclico, movimento sem movimento, porque não sai do lugar. Seria a chave, mas ela cabe nos seus dias? Saber que se caminha e se volta para o mesmo lugar, evolui-se apenas para recomeçar e que nada termina ou começa pode ser, ao mesmo tempo que um alívio, uma angústia. Como o cego masca goma na escuridão, Ana penteia seu cabelo na escuridão, sem nenhum mundo no coração. Pode ser que novos mundos se construam, bem como, pode ser que nenhum se erga, aceitando-se o sentido na falta mesmo de sentido.

De acordo com Bachelard, “A imaginação é infinda. O cofre é o calabouço dos objetos para o ser que se esconde (segredo). Toda a intimidade se esconde” (BACHELARD, 2008, p. 100). Não mais aberta ao leitor, a intimidade de Ana agora é um segredo, pois no coração não há mundo e nada mais se sabe sobre seus pensamentos. Estaria Ana escondida em seu calabouço, já que o que viveu talvez não caiba nos seus dias? E estaria, portanto, o acontecimento interiorizado no ser, fazendo das gavetas de sua penteadeira o lugar em que guarda e interioriza a experiência? O que viveu pode não caber em seus dias, mas cabe na memória, que agora elaborará o acontecimento? Seria a escuridão um fator de perda ou de libertação? Cheio de hipóteses, fica o leitor no escuro, tal qual a vela, apagada. Ana enterra o seu tesouro e o tira de vista do leitor, da narração e, talvez, até dela mesma. Resta virar a página e se deparar com o vazio... Ou com um novo texto.

### 3.3 “Mistério em São Cristóvão”, o jardim e os seus jacintos

Dando continuidade ao estudo dos espaços botânicos na obra de Clarice Lispector, destaca-se o conto “Mistério em São Cristóvão”, publicado em *Laços de família*<sup>73</sup>. O espaço do

---

<sup>73</sup> De acordo com Sousa, a primeira coletânea de contos da autora se chamaria *Mistério em São Cristóvão*, indicando uma importância desse conto em seu conjunto, ainda que, hoje, ele não seja tão estudado: “Em 1952, Clarice Lispector publicou um pequeno livro intitulado *Alguns contos*, integrado na coleção “Cadernos de Cultura” do Serviços de Documentação do Ministério da Educação e Saúde (a primeira impressão do volume intitulava-se

jardim de uma casa e os jacintos lá plantados mobilizam os acontecimentos dessa narrativa, além de espelharem os estados de ânimo dos personagens – a mocinha, os três mascarados e a família, todos sem nome – e trazerem à luz os laços da família que ali vive.

O conto é iniciado com elementos da natureza para, apenas depois, centrar-se naquilo que foi construído pelo homem, aproximando-se da cena aos poucos: “Numa noite de maio – os jacintos rígidos perto da vidraça – a sala de jantar de uma casa estava iluminada e tranquila” (LISPECTOR, 2016, p. 235). Conforme a leitura de Gilberto Araújo (2020), embora o primeiro parágrafo da narrativa transpareça estabilidade, os jacintos irrompem, contra a monotonia, o que se pode ver pela escolha da sintaxe, dos fonemas e da morfologia. O crítico analisa que os jacintos aparecem entre travessões, intrometendo-se na frase e não estando ligados a nenhum verbo, e também têm grande força opositora, pois

[...] semeiam a vibração (“perto da vidraça”) e estridência (“jacintos rígidos”) onde predomina a assonância aberta e nasalizada (“*Numa noite de maio [...] a sala de jantar de uma casa estava iluminada e tranquila*”). Estrídula, a vogal /i/ alastra-se pelo parágrafo em todas as posições possíveis dentro de uma sílaba, replicando sonoramente a potência dos jacintos.

[...] a escritora salienta a violência em todos os níveis do texto, inclusive no morfológico: além do adjetivo “rígidos” para qualificar os “jacintos”, o imponente plural aí empregado contrasta com o singular indefinido de “uma noite de maio” e de “uma sala de jantar”, ambas indefesas à soberania floral. (ARAÚJO, 2020, pp. 3 e 4)

No Brasil, maio é um dos meses do outono, e embora os jacintos floresçam na primavera, quando bem cuidados, podem florescer ao longo de todo o ano, como é o caso desses, no jardim de uma casa na Zona Norte do Rio de Janeiro. A cena aproxima-se mais e, pela narração, o leitor entra na casa e conhece seus moradores, que estão ao redor da mesa:

Ao redor da mesa, por um instante imobilizados, achavam-se *o pai, a mãe, a avó, três crianças e uma mocinha magra de dezenove anos*. O sereno perfumado de São Cristóvão não era perigoso, mas o modo como as pessoas se agrupavam no interior da casa tornava arriscado o que não fosse o seio de uma família numa noite fresca de maio. Nada havia de especial na reunião: acabara-se de jantar e conversava-se ao redor da mesa, os mosquitos em torno da luz. O que tornava particularmente abastada a cena, e tão *desabrochado o rosto de cada pessoa*, é que depois de muitos anos *quase* se apalpava afinal o progresso nessa família: pois numa noite de maio, após o jantar, eis que as crianças têm ido diariamente à escola, o pai mantém os negócios, a mãe trabalhou durante anos nos partos e na casa, a mocinha está se equilibrando na delicadeza de sua idade, e a avó atingiu um estado. Sem se dar conta, a família

---

*Mistério em São Cristóvão*, mas teve que ser recolhida por causa de um erro na capa: o nome Clarice aparecia grafado com dois “s”). A edição de *Alguns contos* acabou por ter uma circulação muito restrita. O volume continha seis contos, posteriormente integrados em *Laços de família*: “Mistério em São Cristóvão”, “Os laços de família”, “Começos de uma fortuna”, “Amor”, “Uma galinha”, “Um jantar” [...]” (SOUSA, 2006, p. 149). Também trata a respeito o crítico Gilberto Araújo (2020), que inicia o seu artigo “A flor e a fera: Uma leitura de ‘Mistério em São Cristóvão’, de Clarice Lispector” com um levantamento genético do conto, produtivo para compreender essa importância da narrativa no conjunto da obra clariciana.

fitava a sala feliz, vigiando o raro instante de maio e sua abundância. (LISPECTOR, 2016, p. 235, grifos nossos)

O sereno é mais um elemento natural que aparece no conto. No caso, o sereno, conhecido também como orvalho, costuma se formar, justamente, em noites calmas e limpas, após algumas horas do pôr do sol. A tradição popular diz que “pegar sereno” pode ser perigoso e provocar ou piorar doenças, como a gripe, por conta da friagem. Entretanto, na narrativa, ele parece arriscado por outro motivo: ele é um elemento externo à família. Protegida, não apenas por conta da casa em si, com seu portão e suas paredes, mas pelo laço familiar invisível, a família pode ter a sua união, que tem sido aos poucos conquistada, abalada pela interferência externa. O receio existe porque, após muito tempo, a família consegue quase identificar progresso – importante atentar para a presença do advérbio “quase”, que indica que o progresso está próximo, mas ainda não chegou –, pois tudo caminha bem com cada componente da casa. A interessante escolha lexical do trecho “*desabrochado* o rosto de cada pessoa” indica que cada um na casa está mudando, abrindo-se, soltando-se e mostrando-se, indício de que, ao mesmo tempo em que estão mais à vontade e confiantes, estão mais vulneráveis, por estarem saindo de suas proteções. Portanto, cada membro da família está se abrindo como um botão de flor, belo, mas frágil.

Tal como no conto “Amor”, a narração dá o indicativo de que há um tempo anterior nesse conto, no qual a família pode ter passado por momentos conturbados e que, por isso, não deseja retornar, protegendo-se dos abalos externos e atendo-se ao que é conhecido e previsível, mas também permitindo-se soltar, pouco a pouco, no ambiente controlado da proteção do lar e de seus pares. Dessa maneira, por mais sereno e inofensivo que seja o que há fora da casa, ele é desconhecido e pode ser o suficiente para abalar a raridade do sereno que há lá dentro.

Araújo (2020) chama a atenção para a disposição da família na sala de jantar e na descrição da narrativa, o que denuncia rastros dos valores domésticos que a envolve: o pai vem primeiro, já os filhos por último, em um possível desdém à infância/juventude. A mocinha é ainda mais minorizada, pois aparece somente após as crianças, enunciada com um artigo indefinido e um diminutivo, e é a única que tem marcada a idade. Na análise do crítico: “[...] os anódinos 19 anos afastam-na do glamour debutante dos 15 e incitam-na à fase adulta dos 20 anos. *Se por um lado ela já foi, por outro ainda não é.* Sua condição frágil e mortiça assemelha-se à dos mosquitos em torno da luz” (ARAÚJO, 2020, p. 4, grifos nossos).

Seguindo a respeito dessa cena, o crítico também observa que, após a menção aos rostos desabrochados, a disposição da família se altera, mais um elemento que sinaliza a transformação, prenunciada pela escolha desse léxico botânico: “[...] antes, tínhamos pai > mãe

> avó > crianças > mocinha; agora, crianças > pai > mãe > mocinha > avó” (ARAÚJO, 2020, p. 4). O crítico atribui essa aproximação da mocinha à avó ao fato de que ambas não executam tarefas pragmáticas no lar, contudo, também é possível acrescentar uma leitura a do crítico. Essa aproximação da mocinha à avó, bem como o seu afastamento das crianças, pode ser um prenúncio de seu amadurecimento, que ocorrerá ao final do conto, assim como os estalidos do fogão em “Amor”, por exemplo, que dão prenúncios de movimentos importantes na narrativa.

Logo, ora aproximada das crianças, ora da avó, por isso ela se equilibra, afinal, está passando pela fase que é uma espécie de corda bamba entre o mundo infantil e o amadurecimento, entrando no mundo adulto sem, todavia, ser ainda uma adulta, habitando o território do “quase”, tal qual o progresso de sua família. Mas não apenas ela se equilibra, pois também as crianças “adormeciam em três camas como em três trapézios” (LISPECTOR, 2016, p. 235). As referências a equilibrar-se, trapézios, máscaras, fantasias e rosto branco – essa última referência aparecerá mais à frente no conto, como se a personagem tivesse se pintado com maquiagem artística –, bem como a presença de poucos e simples cenários traz ao texto uma dimensão de espetáculo, como uma peça de teatro ou circense.

Por vivenciar essa situação de buscar equilíbrio, ela quer se firmar e não mais estar estremeçada. As vias que ela observa para chegar a esse estado – um “estado”, por exemplo, que a avó já alcançou – é estremecer os seus entornos, abalando as estruturas daquilo que é conhecido, o que é figurado pelo abalo à natureza:

A mocinha, na sua *camisola de algodão*, abriu a janela do quarto e *respirou todo o jardim* com insatisfação e felicidade. Perturbada pela umidade cheirosa, deitou-se prometendo-se para o dia seguinte uma atitude inteiramente nova que *abalasse os jacintos e fizesse as frutas estremecerem nos ramos* – no meio de sua meditação adormeceu. (LISPECTOR, 2016, pp. 235 e 236, grifos nossos)

Em sua camisola de algodão, ela reflete sobre como deseja que seja seu próximo dia, sendo o oposto do que almeja a família. Enquanto eles não querem ter sua estabilidade abalada e muito menos interferência daquilo que é externo, a mocinha mostra-se muito mais aberta do que eles. Mesmo que hesite e se perturbe com o cheiro que entra pela janela, ela também não teme o que está lá fora – talvez pela ousadia, talvez pela segurança de estar protegida em seu quarto – e respira todo o jardim, incorporando a si o desconhecido.

Paralelo ao sono da casa, em uma esquina não muito longe dali, é introduzido ao leitor o outro núcleo de personagens do conto, três homens fantasiados com máscaras: um deles veste uma máscara de galo, o outro de touro e o último, fantasiado de cavalheiro antigo, usa uma

máscara de demônio. Diferentemente da menina, que tinha apenas a camisola de algodão<sup>74</sup> mediando a relação entre ela e o mundo, os três homens tinham as máscaras e as fantasias, o que lhes dava confiança e firmeza em seu caminhar pela rua. De acordo com Araújo, a aparição do galo e do touro conferem à narrativa um aspecto terreno, que não aparecia anteriormente, o que pode ser mais um prenúncio de mudanças concretas que estão por vir:

[...] a fauna cresce: das muriçocas e pirilampos, chegamos ao galo e ao touro, com a diferença de serem os insetos reais, e os outros, fantasias. A ave, de voo curto, pertence menos ao ar do que à terra, matéria por sua vez ligada ao touro. Ou seja, a aparição dos mascarados aciona no conto o campo semântico terreno, enquanto os animais precedentes flutuavam em domínio aéreo. Essa descida pontua o abandono da atmosfera amena do jantar pelo confronto com forças agressivas, incontroláveis, diríamos mesmo demoníacas, corporificadas nas máscaras de touro e, evidentemente, de demônio. (ARAÚJO, 2020, p. 5)

Ferreira observa que existe uma gradação nas descrições das máscaras de cada homem, mostrando uma diferença de apropriação entre cada um deles:

O olhar atento à descrição das fantasias mostra que os três se relacionavam de modo diferente com os disfarces que usavam. Do primeiro, é dito que ele “tinha” uma cabeça de galo, como se esta fosse própria dele e, não, uma máscara sobreposta à sua cabeça. Do segundo, diz-se que ele se “vestira” de touro, isto é, apesar de escolher tal fantasia, ela não aparece como seu próprio corpo, como dito em relação ao rapaz anterior, mas, sim, como pelo que ele veste sobre a sua. Já no último caso, do menino mais novo, é dito que ele “disfarçara-se” e pusera uma máscara, ficando evidente que a versão de si que apresentava na rua não se relacionava de modo intrínseco a seu Eu interior, apenas o modificara na aparência, sensação que ganha reforço com a afirmação de que os “olhos cândidos”, esses sim dele, surgiam através da máscara. (FERREIRA, 2018, p. 80)

Assim, embora a menina não se conformasse com quem era àquela altura da vida, buscando uma atitude que abalasse tudo, ela apresenta-se sem subterfúgios na narrativa e tenta aprimorar aquilo que ela é – ainda que de maneira forçada. Os dois homens, por sua vez, embora tenham as fantasias como mediação entre eles e o mundo, também, de maneira forçada, tentam sobrepor a si mesmos um outro eu, que se conforma mal diante daquilo que eles são, o uso da máscara sendo torturante. Retomando Ferreira (2018) novamente, os dois estão se equilibrando, tal como a mocinha se equilibra na idade. Dessa maneira, é possível notar uma identificação

<sup>74</sup> Vale comentar sobre a especificidade da camisola, que não era de qualquer tecido, mas era de algodão. Para roupas, os tecidos de algodão que costumam ser mais usados são a chita, o popeline e o tricoline, variando sobretudo a trama, de mais aberta para mais fechada, respectivamente. Não necessariamente é relevante o tipo de tecido da camisola da mocinha, porém, por ser de algodão, trata-se de um tecido natural, o que retoma o tema da natureza, caro a este estudo. A camisola não tem mistura de tecidos, sendo feita de um tecido puro. Essa pureza do tecido remete a algumas possibilidades de leitura, como o caso de, entre a moça e o mundo, haver apenas um tecido, sem misturas, o que torna essa mediação ainda mais singela. Além disso, pode ser associada a ideia de pureza virginal por conta da camisola que ela usa: natural e pura.

entre as personagens – identificação essa que será mais desenvolvida posteriormente –, pois os dois homens também estão no território do “quase”, como ela.

Essa leitura a respeito da formação da identidade entre os componentes da narrativa pode ser reforçada pela colocação de Araújo, ao dizer que os três personagens mascarados “[...] são e não são animais, são e não são homens, saem de uma casa na encruzilhada, invadem o jardim, espaço simultaneamente dentro e fora da habitação, parecem perigosos, porém, ao fim e ao cabo, são delicados” (ARAÚJO, 2020, p. 6). Assim sendo, essa falta de definição e presença de contrastes é mais um indicativo de que eles estão se equilibrando e formando a própria identidade. Além disso, eles evocam, conforme o autor (2020), o mesmo numeral três, mesma quantidade de crianças na família. Logo, os primeiros, com suas fantasias, os últimos, nas camas-trapézios, formam uma interessante conexão. Portanto, aproximar os rapazes das crianças os aproxima da infância, indicando que ainda está sendo formada a sua identidade, como também está acontecendo com a mocinha.

O grupo passa pela casa da família que, para eles, não representa muito mais do que outra casa na rua com um jardim na frente e de luzes apagadas, até os jacintos plantados no jardim serem avistados. O galo, aquele que sempre tinha as ideias do grupo, sugere colher os jacintos, cada flor para uma fantasia. Mesmo que relutantes, a ideia é acatada pelos outros dois:

[...] Mas, passado um instante em que os três pareciam pensar profundamente para resolver, sem que na verdade pensassem em coisa alguma – o galo adiantou-se, subiu ágil pela grade e *pisou na terra proibida do jardim*. O touro seguiu-o com dificuldade. O terceiro, apesar de hesitante, num só pulo *achou-se no próprio centro dos jacintos*, com um baque amortecido que fez os três aguardarem assustados: sem respirar, o galo, o touro e o cavalheiro do diabo perscrutaram o escuro. Mas a casa continuava entre trevas e sapos. E, no jardim sufocado de perfume, *os jacintos estremeciam imunes*. (LISPECTOR, 2016, pp. 236 e 237, grifos nossos)

Em mais uma relação, dessa vez com o conto “Cem anos de perdão”, analisado no capítulo anterior, novamente os limites entre público e privado são tencionados, porque o mascarado de galo ultrapassa os limites impostos, no caso, pelas grades, e entra no espaço proibido da casa, que não faz mais parte dos limites da rua, e sim da propriedade da família.

Nesse ponto, uma leitura possível é observar que a narrativa adquire um tom de fábula<sup>75</sup>, como se os animais das fantasias fossem, em alguma medida, personificados de acordo com seus estereótipos, em uma história breve e de poucos personagens. O galo, imponente, não

---

<sup>75</sup> O estudo de Ferreira (2018) associa “Mistério em São Cristóvão” com o conto de fadas, permeando ao redor do texto o campo da narrativa fantástica. Embora o conto não inicie com “era uma vez”, de acordo com a pesquisadora, o modo como ele inicia, *in medias res*, insere o leitor em uma atmosfera de mistério e se assemelha a esse tipo de narração.



encontra dificuldades ao passar pelas grades, com suas asas e seu corpo esguio, que lhe permitem saltar. Em compensação, o touro grande e pesado vê a empreitada como um empecilho, mas ainda consegue entrar no jardim. Por fim, o cavaleiro do diabo era o mais jovem dos três e, com seus olhos cândidos, nada tinha da destreza de demônio, caindo no meio do jardim fazendo algum barulho, um “baque amortecido” (LISPECTOR, 2016, p. 237). De fato, nesse Éden do subúrbio carioca, terras proibidas aos não convidados, é compreensível que, dentre os animais, o diabo seria o repellido. Os jacintos sentem o abalo da chegada dos mascarados e estremecem, mas como no início do conto, eles seguem firmes e intocados, tal qual a família. Entretanto, é importante considerar que os estereótipos não são assimilados de todo, pois como comenta Araújo, a entrada no jardim da família “[...] não se dá por motivos associados à reprodução, à fome ou à moradia, conforme se esperaria de um animal. A invasão parece antes corresponder a uma vontade de prazer e beleza” (ARAÚJO, 2020, p. 6).

Uma outra leitura, que embora diferente, pode ser complementar, é a de que, como as máscaras não estão ainda bem conformadas nos dois últimos homens, as características delas não foram totalmente absorvidas. Dessa forma, diferente do galo, os outros dois são o *quase* touro e o *quase* diabo, isto é, como a mocinha, não são esses animais, mas uma espécie de ser híbrido entre homem e animal, com pouca destreza e inteireza, seja física, seja até mesmo de atitude e opinião. Essa interpretação, inclusive, pode até mesmo trazer um reforço de uma possível dimensão entre fabular e fantástico no conto.

O galo poderia colher os jacintos que estavam mais próximos, sendo a opção mais segura para os três saírem logo das terras proibidas, ainda mais após o baque do cavaleiro do diabo. Contudo, o desejo de mostrar aos convidados da festa os jacintos maiores na fantasia faz com que eles avancem mais para dentro da propriedade: “[...] Poderia colher o jacinto que estava à sua mão. Os maiores, porém, que se erguiam perto de uma janela – altos, duros e frágeis – cintilavam chamando-o” (LISPECTOR, 2016, p. 237).

Novamente, a atmosfera de fábula continua: é a cobiça que motiva a ação das personagens. Não mais vigiados pelo silêncio, que foi quebrado, os três são surpreendidos pela mocinha os olhando através da janela: “Mal porém quebrara a haste do jacinto maior, o galo interrompeu-se gelado. [...] Atrás do vidro escuro da janela estava um rosto branco olhando-os” (LISPECTOR, 2016, p. 237). Talvez, se não fosse a ganância pelos jacintos que eram maiores, mas também mais perigosos, eles sequer teriam sido descobertos. Ou, nem sequer teriam se colocado em risco ao entrar na casa, indo para a festa do modo que já estavam. Como se o quebrar da haste do jacinto rompesse também o sono, a confiança e a serenidade, a separação entre eles é quebrada e os dois núcleos da história se cruzam:

O galo imobilizara-se no gesto de quebrar o jacinto. O touro quedara-se de mãos ainda erguidas. O cavaleiro, exangue sob a máscara, rejuvenescera até encontrar a infância e o seu horror. O rosto atrás da janela olhava.

Nenhum dos quatro saberia quem era o castigo do outro. Os jacintos cada vez mais brancos na escuridão. Paralisados, eles se espiavam.

A simples aproximação de quatro máscaras na noite de maio parecia ter percutido *ocos recintos*, e mais outros, e mais outros que, *sem o instante no jardim, ficariam para sempre nesse perfume que há no ar* e na imanência de quatro naturezas que o acaso indicara, assinalando hora e lugar – o mesmo acaso preciso de uma estrela cadente. Os quatro, vindos da realidade, haviam *caído nas possibilidades que tem uma noite de maio em São Cristóvão*. Cada planta úmida, cada seixo, os sapos roucos aproveitavam a silenciosa confusão para se disporem em melhor lugar – tudo no escuro era muda aproximação. *Caídos na cilada, eles se olhavam aterrorizados: fora saltada a natureza das coisas* e as quatro figuras se espiavam de asas abertas. Um galo, um touro, o demônio e um rosto de moça haviam desatado a maravilha do jardim... *Foi quando a grande lua de maio apareceu*. (LISPECTOR, 2016, pp. 237 e 238, grifos nossos)

As três máscaras transformam-se em quatro, pois o rosto branco e indistinto da menina também é uma máscara para os três jovens que a olham pela janela. Enquanto os quatro se espiam, em um instante que dura uma eternidade de receio e temor – muito próximo do século de coração batendo em “Cem anos de perdão”, em que, dada a tensão do momento, o tempo perde suas delimitações racionais –, percutem “ocos recintos”, isto é, reverbera, por lugares nunca antes tocados, na intimidade de cada um deles, um desassossego até então desconhecido. O cheiro inebriante do jardim, os planos de abalar tudo e crescer, as fantasias e a ideia de ser rei da festa, tudo isso abafava a existência da inquietação, até ela vir à tona.

Como já observado anteriormente, os numerais, neste conto, são capazes de suscitar interessantes análises. É possível retomar a colocação de Pontieri, ao comentar que o número 4 funciona “[...] como emblema da pertinência ao mundo dos elementos e como signo de simetria”. (PONTIERI 1999, p. 192). Entretanto, essa simetria é quebrada, segundo a crítica, com a chegada da figura demoníaca: “[...] que rompe o equilíbrio da trindade divina – o cavaleiro do diabo de ‘Mistério em S. Cristóvão’, completando o conjunto das quatro máscaras paralisadas no jardim mágico” (PONTIERI, 1999, p. 192). Pode-se refletir que tanto o cavaleiro rompe com a santíssima trindade, quanto a menina rompe com uma trindade também, ao romper a harmonia do trio de amigos. Se desenvolvida essa pista dos elementos da natureza, o galo poderia representar o ar, por ser um animal que plana; o touro, a terra, por andar e pastar; o

cavaleiro, o fogo, representativo do ideário de Inferno e de demônios mais popular; restando à mocinha ser a água<sup>76</sup>.

O encontro entre eles nunca teria acontecido se não fossem os jacintos plantados no jardim, motivadores da invasão da casa, o que proporciona que se cruzem suas trajetórias. Mais do que mobilizadores dos acontecimentos da narrativa, que proporcionaram algo que poderia ser impossível – o encontro dentre os quatro jovens –, os jacintos também espelham os estados de ânimo das personagens. Antes o jacinto era rígido como eles, que sustentavam a si mesmos, bem como as suas ilusões de si. Do mesmo modo, a quebra do talo do jacinto representa a quebra da integridade de cada um deles, que se mostra muito tênue e indefesa.

Para os quatro, que se olham paralisados, abre-se a realidade de que, por baixo da máscara, há fragilidade e incerteza, e por mais que elas sejam tamponadas pela imponência das fantasias, das aparências ou do amadurecimento, elas fazem parte da condição humana e independem de idade, vez ou outra irrompendo, porque é a “natureza das coisas” (LISPECTOR, 2016, p. 238). Enquanto cada um vê a máscara de si: “Um galo, um touro, um demônio e um rosto de moça” (LISPECTOR, 2016, p. 238), também cada um vê dentro de si o seu eu volúvel e exposto – ideia reforçada pelo uso do artigo indefinido em todos os quatro componentes da cena, antes usado apenas para caracterizar a mocinha, enquanto os mascarados foram introduzidos por artigos definidos. E a natureza das coisas somente pode ser revelada pelo contato com a própria natureza, a dimensão da experiência ficando mais nítida quando a luz da lua ilumina a cena e os quatro mascarados têm suas silhuetas e suas vulnerabilidades ainda mais expostas uns para os outros e para si mesmos.

Até mesmo o galo, que parecia o mais resoluto entre eles, talvez fosse o mais vulnerável e o que melhor escondesse o seu “quase” que, porém, estava lá. O desejo pelos jacintos maiores, aqueles próximos da janela que eram altos, duros e frágeis, talvez denunciasse, justamente, ou o seu próprio desejo por uma potência fálica que lhe faltava, ou uma identificação com aquelas flores, pois ele também era alto, ao mesmo tempo que rijo quanto as suas vontades e duro com suas fragilidades.

O conto possui, ao todo, treze repetições da palavra “jacinto” – assim como os treze títulos em *A hora da estrela* ou os treze tiros de “Mineirinho”, curiosamente, a obsessão da autora pelo número se mostra anos antes – estando elas concentradas na cena central do conto: desde a ideia de colher os jacintos até a fuga de cada um dos quatro para longe deles. O conto

---

<sup>76</sup> Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), a água é o símbolo que traz o sentido da pureza, da fonte da vida e da regenerescência, o que reforça a ideia da ruptura que a mocinha causa ao irromper no caminho do trio, capaz de gerar deslocamentos em sua aparente harmonia e, ela mesma, também ser tocada por essa ruptura.

é emoldurado pelos jacintos, havendo duas menções antes da decisão de colher os jacintos e os desdobramentos desse evento, três depois e oito durante, indicando a obsessão pela flor, que dá o motivo para que a invasão ocorra e perde o sentido após a surpresa da descoberta da entrada na casa. A ideia fixa de colher os jacintos transparece no plano da narrativa, a flor aparecendo repetidamente em cada parágrafo.

Ao mesmo tempo em que o conto traz a dimensão da interioridade desses quatro personagens, ele também se abre a uma interpretação mais palpável. No caso da menina, ao ver três figuras mascaradas no escuro dentro de sua casa, pode ter sido tomada pela possibilidade de algum crime, os “ocos recintos” podendo representar o temor da violência e a dimensão da falta de segurança urbana, que as grades não dão conta de conter. O mesmo ocorre com os três mascarados, ao verem um rosto branco na janela escura, denunciando a sua invasão, justamente um crime que pode ser duramente punido, embora as intenções não fossem violentas. Ambos se deparam com figuras amorfas e agênero, que pela completa falta de delimitação, são um mistério em São Cristóvão, afinal, quem são, o que são e quais são suas intenções? Nessa chave de sentido, permanece a dimensão da vulnerabilidade do ser, escancarada para os quatro de maneira assustadora, quase sobrenatural, pois o rosto branco na janela escura parece fantasmagórico, enquanto os três mascarados, inclusive um de demônio, podem ser figuras assustadoras e grotescas na calada da noite e fora do contexto do baile de carnaval fora de época<sup>77</sup>.

No receio de que todos os lastros do que é conhecido se perdessem para sempre e, inclusive, os quatro também desaparecessem, presos por um fino fio que ainda sustentava parte do jacinto em seu caule, ao mesmo tempo, todos eles se afastam. Assim, se no início do evento os três homens e a moça até podiam parecer opostos, suas condições fragmentadas, híbridas e em formação não o são, ambos se conectando pela fragilidade e pela perda de algo naquela noite, em um movimento dual e complexo de diferenciação e de identificação. Quebrado o contato, novamente a porta que leva aos afetos e terras desconhecidas é fechada:

[...] quatro mudas visões recuaram sem se desfitarem, temendo que no momento em que não se prendessem pelo olhar novos territórios distantes fossem feridos, e que, *depois da silenciosa derrocada, restassem apenas os jacintos* – donos do tesouro do jardim. Nenhum espectro viu o outro desaparecer porque todos se retiraram ao mesmo tempo, vagarosos, na ponta dos pés. Mal, porém, se quebrara o círculo mágico de quatro, livres da

<sup>77</sup> Vale considerar que Olga de Sá identifica algo de grotesco no conto, mas no caso, não seriam as máscaras e sim o próprio jardim: “É grotesca a montanha-russa do conto ‘O búfalo’, jogando a mulher, mecanicamente, para cima, com a saia levantada. Grotesca é a própria dualidade mulher/búfalo, a Bela e Fera. Grotesca é a figura da Bela e do mendigo e da ferida exposta do mendigo. Grotescos os ratos, o terreno da era terciária de **A maçã no escuro**, grotescos o ‘Jardim Botânico’ do conto ‘Amor’ e o jardim perfumado de jacintos de ‘Mistério em São Cristóvão’” (SÁ, 1993, p. 114).

vigilância mútua, a constelação se desfez com terror: três vultos pularam como gatos as grades do jardim, e um outro, arrepiado e engrandecido, afastou-se de costas até o limiar de uma porta, de onde, num grito, se pôs a correr. (LISPECTOR, 2016, p. 238)

Se perdurada a relação do conto com a fábula, qual seria, então, a moral da história? No caso dos três mascarados, preocupados apenas com as aparências, esqueceram-se de que certos limites não podem ser ultrapassados – ou ao menos não tão bruscamente –, tanto os externos, da casa com o jardim na frente, quanto internos, aquele das terras ainda não desbravadas dentro do ser. Ou, que mais vale o pequeno jacinto próximo do que o grande jacinto perdido. Querendo demais, os três perdem tudo, pois *quase* conseguem o jacinto e *quase* se tornam os reis da festa, mas em vez disso, chegam lá como três indigentes: “[...] os convidados tiveram que abandonar o desejo de torná-los os reis da festa porque, assustados, os três não se separavam: um alto, um gordo e um jovem [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 238). Logo, não é possível insistir que a máscara da melhor versão caiba à força sem que ela vacile, quebre e seja preciso deparar-se com aquele que menos se esperava: consigo mesmo e a nudez. A *imponência* que se pensava sustentar pode acabar se vertendo em *impotência*, frustrando a expectativa e mostrando que essas duas dimensões podem estar mais próximas do que apenas nas letras de suas palavras.

Já no caso da mocinha, na mesma tentativa de forçar, não uma aparência, mas uma maturidade repentina, algo que se desenvolve no desenrolar da vida, não, literalmente, da noite para o dia, também quebra algo: “Seu rosto apequenara-se claro – toda a construção laboriosa de sua idade se desfizera, ela era de novo uma menina. Mas na imagem rejuvenescida de mais de uma época, para o horror da família, um fio branco aparecera entre os cabelos da fronte” (LISPECTOR, 2016, p. 239). A mocinha, que tanto queria crescer, rejuvenesce e percebe-se frágil diante da impossibilidade e do inesperado. Ainda cabe compreender que, mesmo tendo mais idade e experiência, isso não exime de ter dúvidas, inseguranças, medo e precisar, vez ou outra, de cuidados, como ela teve após seu grito, recebendo o afago da mãe, podendo até ter se apequenado em um primeiro momento, mas depois retomado sua idade. O fio branco, inclusive, pode indicar a formação de um elo mais forte com a família, em vez de ruptura e abalo, pois aproxima a mocinha da avó, que tinha os cabelos brancos entrançados – conforme prenunciado no início do conto, porque após seu desabrochar, ela se afasta das crianças e se aproxima da avó.

O olhar da família para a mocinha, por identificar traços de seu envelhecimento, pode indicar que ela já não é mais tão infantil e, aos poucos, se desgarrará do lar protegido, como é natural do ciclo da vida. Para eles, essa constatação não é positiva, pois a narração mostra o seu desejo de que tudo permaneça sempre igual, estável e previsível no aconchego de sua casa.

Dentro do ser, habitam dois territórios em relação à criança: deve-se aceitar que ela cresce, mas que a infância interior não desaparece de todo; assim como deve-se aceitar que a criança trilhará seu próprio caminho como adulta, o que faz parte da empreitada difícil que é a vida.

O conto permite também que se abra a possibilidade de uma leitura de sugestão sexual, tão comum nas narrativas claricianas, como foi observado ao longo deste trabalho. Araújo comenta que, embora não seja a única questão levantada no conto, comparecem na narrativa uma série de simbologias de iniciação sexual que reforçam essa leitura, como por exemplo: “[...] a alvura virginal da jovem púbere, os homens fantasiados, o latejar dos vagalumes, os desejos noturnos, o contorno dos jacintos, a flor corrompida, o galo deflorador, a janela metaforizando o hímen, o grito da mocinha, a umidade crescente do jardim” (ARAÚJO, 2020, p. 7).

Aprofundando a análise, é possível reconhecer mais conexões com o conto “Cem anos de perdão”. Há muitas similaridades entre as duas histórias, como as grades sendo atravessadas e o jardim com uma flor convidativa que impulsiona os rumos da narrativa. Contudo, diferente de “Cem anos de perdão”, em “Mistério em São Cristóvão”, aquele que invade é surpreendido, arcando com as consequências de seu ato. A ideia do jogo entre interior e exterior é comentada por Ferreira:

Deve-se notar que é quando os sentidos corporais afloram (o tato e o olfato) que ela se sente perturbada, situação que é despertada pelo exterior intermediário e próximo, ainda não a rua, mas o jardim. Pensando na faixa etária da mocinha, parece possível associar tal sensação ao despertar do desejo sexual, provocado pelo outro, exterior ao núcleo familiar, que, ao mesmo tempo em que perturba, gera interesse e vontade de aproximação. (FERREIRA, 2018, p. 80)

Além disso, o conto acrescenta mais camadas em relação àquele, pois não trata de apenas uma personagem que age por si, e sim de quatro, cada uma com suas peculiaridades. O texto trata de uma série de quebras: a do talo da flor, a do silêncio, a do sono, a da serenidade e a da segurança das grades. A mocinha, que justamente passa pela transição do fim da adolescência para a vida adulta<sup>78</sup>, talvez tenha forçado limites os quais ainda não estava pronta, apequenando-se, porém, fazendo a família se dar conta de que ela também não é mais uma criança como as outras da casa. Em outras palavras, o conto, portanto, pode aludir a entrada do homem nos territórios do corpo da mulher e a quebra da flor como a perda da virgindade e/ou o despertar do desejo sexual. Isso se intensifica com a semelhança entre o rosto branco da menina na janela e os jacintos “cada vez mais brancos na escuridão” (LISPECTOR, 2016, p.

---

<sup>78</sup> Um outro conto que faz um interessante par com “Mistério em São Cristóvão” é “Preciosidade”, do mesmo livro, em que também protagoniza uma adolescente amadurecendo e que alude a uma temática sexual.

237), como se a mocinha também fosse um daqueles jacintos próximos da janela sendo cobçados e, posteriormente, tocados e rompidos. Essa análise pode ser complementada pela leitura de Ferreira da cena:

A situação que se desenha no encontro entre eles, fantasiados, e ela, rosto branco, sinônimo de pureza, do qual resta um jacinto quebrado, também pode ser relacionada à de uma descoberta sexual. Tem-se a invasão sugerida pelo galo, que rompe o jacinto, a ingenuidade infantil, o touro, de mãos erguidas, podendo representar a experiências de um assalto da infância, e o cavaleiro, que regride à infância ao ser flagrado fazendo o que não devia, compondo a possível cena de um despertar sexual. (FERREIRA, 2018, p. 83)

Entretanto, é válido considerar, nessas chaves de leitura, um significado sombrio e terrível, levando-se em consideração que a entrada do outro (ou dos outros) não era bem-vinda, tendo sido forçada pela invasão e seguida de um grito. A sugestão existe, mas não é conclusiva, em função da ambiguidade<sup>79</sup> da imagem.

A família, dado o susto da menina devido à invasão, sai em busca do que poderia ter acontecido, até que a matriarca, mais experiente, encontra a evidência para que se compreenda mais um mistério em São Cristóvão, o da menina assustada em uma noite de maio, um jacinto foi quebrado, havendo um distúrbio do que era quase inteiro antes e agora quase se rompeu de vez.

O jardim, despertado no sonho, ora se *engrandecia* ora se *extinguiu*; borboletas voavam sonâmbulas. Finalmente a velha, boa conhecedora dos canteiros, apontou o único sinal visível no jardim que se esquivava: o jacinto ainda vivo quebrado no talo... Então era verdade: alguma coisa sucedera. Voltaram, iluminaram a casa toda e passaram o resto da noite a esperar. (LISPECTOR, 2016, p. 239, grifos nossos)

O jardim figura no conto como uma extensão da família. Ele desperta do sono, assim como os membros da família, após a invasão dos três mascarados e do grito da menina. Ao engrandecer e extinguir, o jardim sinaliza a tensão e o desequilíbrio que esse acontecimento gera, indicando, talvez, o medo, que vai e vem a cada passo da investigação, no receio da família de que, a qualquer momento, fosse surpreendida com algum estranho no lar. Ou como a respiração ofegante da família, expirando e inspirando, ou ainda como o seu coração batendo em movimento de sístole e diástole, borboletas voando no jardim ou no estômago. A família,

---

<sup>79</sup> A ambiguidade, inclusive, é um fator presente no conto. Araújo (2020) lembra que os sapos, que aparecem no conto, são anfíbios e celebram a ambiguidade e o trânsito, além de proporcionarem uma interessante intertextualidade entre o presente conto e o conto de fadas. Dessa maneira, não seria exagero conectar a narrativa nem com a possibilidade da leitura ambígua e nem com a aproximação do território lúdico e imaginativo que o conto de fadas e a fábula evocam. Além disso, essas ambiguidades são algo muito explorado pela autora, basta, novamente, lembrar de “Preciosidade”, em que fica em aberto, embora sugestionado, o que aconteceu entre a menina, com o rosto branco após o ocorrido, e os dois rapazes.

antes relaxada e desabrochada, agora estava atenta e alerta, até o fogo da vela era irregular e “se espalhava dançando na escuridão (LISPECTOR, 2016, p. 239).

A mocinha aos poucos recuperou sua verdadeira idade. Somente ela não vivia a perscrutar. Mas os outros, que nada tinham visto, tornaram-se atentos e inquietos. E como o progresso naquela família era frágil produto de muitos cuidados e de algumas mentiras, *tudo se desfez e teve que se refazer quase do princípio*: a avó, de novo pronta a se ofender, o pai e a mãe fatigados, as crianças insuportáveis, toda a casa parecendo esperar que mais uma vez a brisa da abastança soprasse depois de um jantar. O que sucederia talvez noutra noite de maio. (LISPECTOR, 2016, p. 239, grifos nossos)

Resta o questionamento ao leitor a respeito do que se refere a verdadeira idade que é recuperada pela mocinha. É possível que a mocinha ainda se percebesse muito criança, porém após essa experiência, tenha se dado conta que era, de fato, uma mocinha. Ou, talvez, supusesse que já era mais madura, dando-se conta agora de que, contudo, não o era.

O final do conto retoma o seu início, tal qual a família, que deverá recomeçar os seus avanços, pois, após tudo o que ocorre naquela noite, “[...] o jardim, até então cândido e controlado reduto do aconchego burguês, ganha ares silvestres, pântano de mascarados e de espécies buliçosas” (ARAÚJO, 2020, p. 12). A quase quebra total do jacinto indica a interrupção e ruptura do pouco progresso conseguido, tão frágil como um talo de flor, rompido pelo que era tão temido: o que é exterior. Ou espelha justamente o que era o progresso daquela família, não um “todo”, mas um “quase”, indicando que há muito caminho a ser percorrido até sua consolidação.

Se antes os habitantes da casa estavam próximos da firmeza, bem como eram firmes os jacintos, agora suas relações estão novamente rompidas: a avó, que atingira um estado, agora está pronta a se ofender; os pais, com seus projetos, agora se veem fatigados; as crianças, que iam sempre à escola, são inoportunas; a mocinha aos poucos retoma a sua idade, mas sem indicativo de que tentará novamente uma atitude inteiramente nova como antes. Em relação aos mascarados, mesmo que pela tragédia, o acontecimento os une ainda mais, pois não se tornam os reis da festa e não se separam durante todo o baile. Assim, não saber quem era o castigo de quem se estende para além da mocinha e dos mascarados, já que a família também é afetada pelo acontecimento. Os jacintos no jardim, que eram um detalhe, um adorno na casa, tornam-se um objetivo a ser alcançado e reverberadores dos efeitos do acontecimento para o todo, isto é, para os núcleos de personagens do conto, que se antagonizam e se intercambiam.

Mais uma vez, retoma-se Bachelard, agora, ao tratar das casas no inverno, em que faz uma interessante colocação:

Seja como for, para além da casa habitada, o cosmos do inverno é um cosmos simplificado. É uma não-casa no estilo em que o metafísico fala de



um não-eu. Da casa à não-casa ordenam-se facilmente todas as contradições. Na casa, tudo se diferencia, se multiplica. Do inverno, a casa recebe reservas de intimidade, delicadezas de intimidade. No mundo fora da casa, a neve apaga os passos, embaralha os caminhos, abafa os ruídos, mascara as cores. Sente-se em ação uma negação cósmica pela brancura universal. O sonhador da casa sabe tudo isso, sente tudo isso, e pela diminuição do ser do mundo exterior sente um aumento de intensidade de todos os valores de intimidade. (BACHELARD, 2018, p. 57)

Diferentemente da neve, que praticamente inexiste no Brasil, a trajetória do conto se dá na noite, que por si só borra os rastros, oculta figuras e age em mascaramento. Porém, o ponto a ser observado é a colocação do filósofo sobre a dimensão da casa e da não-casa, que pode elucidar os efeitos diversos da experiência para a mocinha e sua família e para os três mascarados. No caso dos mascarados, que estão no campo da não-casa completamente – primeiro na rua, depois em uma casa que não é a sua e em seguida em uma festa repleta de pessoas –, a experiência vivida é difícil de ser assimilada, os três ficando assustados e paralisados ao final da narrativa. Em contrapartida, a família, que está no espaço da intensa intimidade da casa, elabora a experiência já em seguida ao seu acontecimento, a mocinha retomando sua idade e os laços entre os componentes da casa se modificando rápida e visivelmente, tudo se diferenciando e multiplicando, como aponta Bachelard. Dessa maneira, os espaços em relação a cada personagem influenciam na experiência vivenciada, tanto por provocar o acontecimento, quanto em seus efeitos, consolidação e incorporação na interioridade de cada um.

A família fica à espera do novo sereno, após a quebra não apenas do jacinto, mas também do silêncio, após o grito da menina que perfura o véu da falsa tranquilidade, trazendo à superfície o que habitava nos territórios não visitados da interioridade de cada habitante da casa. Tudo é materializado pelo jacinto, embalado pelo perfume do jardim e pelo luar da noite de maio. Disparadores dos acontecimentos do conto, o jardim e os seus jacintos dão exterioridade ao espaço subjetivo de cada personagem. Há ainda a complexidade de o jacinto acarretar esse deslocamento de cada sujeito antes e depois do evento disruptor. No entanto, uma perda pode configurar-se em um ganho e um fim, um começo. A experiência vivida, talvez, possa trazer algo de novo para as relações da família e para as relações dos três homens, mas sobretudo, para as relações deles consigo mesmos. Mas o texto deixa no ar essa possibilidade, pois o conto, assim como começa já havendo um tempo anterior, termina com o tempo a suceder, o tempo da espera e da expectativa das personagens por uma nova brisa após do jantar. O depois é, mais uma vez, inacessível ao leitor, que vira a página e encontra um novo conto.

Aquilo que une todas as trajetórias na narrativa é o desejo – nem sempre reconhecido –, da união, embora forçada e mentirosa, da aceitação por intermédio da aparência, do amadurecimento por meio do rompimento com o esperado. A mocinha deitou-se naquela noite de maio prometendo a si mesma uma atitude nova que abalaria os jacintos. De fato, seu desejo se concretizou, uma vez que sua atitude, o grito, nunca foi vista antes e os jacintos foram abalados, mas nada foi do modo que ela esperava. Removendo dos subterrâneos do texto a moral e mistério da narrativa, como os *gran finale* típicos de fábulas ou de espetáculos: o desejo não é amigo da ordem, mas sim da desordem. Por isso, ele vai por caminhos que não se pode prever, como ocorre com cada personagem do conto, que não consegue o que desejava ou do modo como desejava. Portanto, os acasos e os imprevistos que não corroboravam o desejo planejado podem se interpor, escancarando a falta de controle do ser sobre as coisas do mundo e expondo as delícias e os perigos do ato de desejar.

### 3.4 “A criada” e a floresta

Chegando ao último conto deste capítulo, publicado primeiramente como crônica no *Jornal do Brasil* em 27 de janeiro de 1968 com o título de “Como uma corça”, “A criada” é o sétimo de treze contos presentes na coletânea *Felicidade Clandestina*, de 1971, e é um dos textos claricianos que escapa às definições de gênero, pois ora crônica, ora conto, não apresenta mudanças estruturais em ambas as publicações<sup>80</sup>. Enigmático tal qual sua personagem principal, a jovem cujo nome era Eremita.

Antes de adentrar na análise do conto e de seu espaço botânico, também tão enigmático quanto a protagonista, é importante perpassar, brevemente, por algumas das acepções do termo

---

<sup>80</sup> Essa fluidez dos gêneros discursivos na obra clariciano já foi extensamente comentada pela fortuna crítica, por exemplo, por Vilma Arêas (2005) e Mariângela Alonso (2017). De acordo com Arêas, o procedimento de escrita clariciano se dá no “[...] retrabalhar fragmentos transformando-os em outras peças, tirando umas das outras” (ARÊAS, 2005, p. 84). Alonso (2017) complementa, retomando reflexões de Julia Kristeva e Antoine Compagnon, ao comentar que todo texto se constrói como um mosaico de citações, dessa maneira, é construído a partir da absorção e transformação de outro texto, o escritor fazendo uma espécie de trabalho de bricolagem. Esse procedimento é próprio da escrita clariciano, que como uma colcha de retalhos, mistura referências com teor de reinvenção – como Katherine Mansfield, Virginia Woolf, James Joyce e Fernando Pessoa – e também faz referências a si, o que Alonso chama de “transmigração autotextual” (2017, p. 32). Os casos de bricolagem clariciano de si mesma são diversos, isto é, o uso desse recurso de autocitação, como em “Como uma corça” e “A criada”, em que, por exemplo, crônicas, são integradas a romances e contos posteriormente. Esse procedimento de fragmentos que migram de um texto para o outro Alonso chama de *patchwork* (2017, p. 35), o que ilustra o processo repetitivo e obsessivo da autora em que tece e destece, escreve e reescreve, embaçando as fronteiras entre os gêneros. Conforme a crônica “Máquina escrevendo”, de 1971, a cronista comenta: “Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessame o mistério” (LISPECTOR, 1999, p. 347).

“eremita”, a fim de ampliar as possibilidades de leitura do conto. Primeiramente, de acordo com a definição do dicionário Aurélio (2000), o eremita é aquele que vive no ermo por penitência. Um sinônimo possível é “ermitão”, que, ainda segundo o mesmo dicionário, é aquele que cuida de uma “ermida”, ou seja, uma igrejinha ou capela fora de um povoado. Portanto, “eremita” está no campo de sentido do isolamento e da solidão, daquele que vive fora do convívio social, seja por falta de interesse nas pessoas, seja por motivo de ordem mística ou religiosa.

O eremita também é importante figura para o tarô e diversas mitologias. Segundo Hajo Banzhaf, o eremita é a figura mitológica de Nestor, “o sábio conselheiro de Agamenon e dos outros heróis da Guerra de Tróia”. Seu equivalente astrológico é Saturno em Aquário “como o esforço para alcançar a sabedoria e como preservação da independência”. No hexagrama do I Ching, ele é o 52 Kên/A Quietude (Montanha) (BANZHAF, 1993, p. 38). Outra associação mitológica do eremita, devido à lâmpada que ele carrega, é com Hermes Trismegistro, conforme Chevalier e Gheerbrant (2001).

No tarô, jogo milenar de 78 cartas, dentre arcanos maiores, menores e figuras da corte, o Eremita é o nono arcano maior e representa o peregrino que serve, não à sociedade, mas aos deuses. Em conexão com o sagrado, ele sai em uma busca do seu próprio eu, concentrando seus aprendizados em si mesmo, reconhecendo a sua própria jornada e procurando a verdade. Em conformidade com a ilustração mais conhecida da carta, a de Pamela Colman Smith, no tarô de Rider-Wait, o Eremita é um homem idoso, que veste uma túnica, porta um cajado e uma lâmpada com uma estrela. Citando Nei Naiff:

[...] nos tarôs clássicos e modernos, revela um homem idoso (símbolo da experiência de vida e sabedoria humana). Ele usa uma lanterna (símbolo do conhecimento adquirido pelo esforço próprio), que ilumina pequenas áreas (símbolo da dimensão e expansão), para saber por onde ir. Ele já conhece todos os caminhos da vida, seus percalços e obstáculos. Contudo, se apoia em um cajado (símbolo da prudência e aptidão) para se localizar e afastar os infortúnios. Esse arcano representa o equilíbrio necessário ao ser humano para a busca do autoconhecimento e do progresso em longo prazo. Sugere prudência, lentidão, silêncio e, principalmente, a procura pela iluminação interior. Para melhor entendimento da potencialidade do Eremita, pesquise as seguintes palavras: prudência, obstáculos, sabedoria, pesquisar. (NAIFF, 2001, p. 69)

Alejandro Jodorowsky e Marianne Costa comentam que o Eremita “[...] representa a passagem para o desconhecido. Nesse sentido, ele representa tanto a mais alta sabedoria, como um estado de crise profunda” (JODOROWSKY & COSTA, 2016, p. 194). A ideia da sabedoria pode ser complementada por Sallie Nichols (1988), que discute a respeito do arquétipo do Velho Sábio, em referência a Jung, presente na figura do Eremita. De acordo com a autora, o Eremita está buscando o seu eu, motivo pelo qual sai em retiro, a fim de deixar de se projetar

no outro e adquirir conhecimento por meio da experiência. A sua jornada faz com que consiga acessar dentro de si aquilo que a sociedade já perdeu ou ignorou. Conforme Nichols:

Na terminologia junguiana, o Eremita (Fig. 42) representa o *Velho Sábio arquetípico*. Como Laotzu, cujo nome significa "velho", o frade aqui retratado *personifica uma sabedoria que não se encontra em livros*. O seu dom é tão elementar e perene quanto o fogo da sua lâmpada. Homem de poucas palavras, *vive no silêncio da solidão* - o silêncio de *antes da criação* - somente a partir do qual uma nova palavra pode tomar forma. Não nos traz sermões; oferece-se a nós. Com sua simples presença ilumina pavorosos recessos da alma humana e aquece corações vazios de esperança e significação. (NICHOLS, 1988, p. 174, grifos nossos)

A figura do Eremita também comparece em *O castelo dos destinos cruzados*, de Italo Calvino, que dá vida às cartas do tarô. Na obra, o Eremita aparece como um velho, porém, em outra interpretação possível da carta, em que segura uma clepsidra, tendo o tempo nas mãos. É interessante observar como na obra o Eremita aparece associado à natureza, local de seu recolhimento, onde, pela conciliação harmônica com o todo natural, adquire grandes sabedorias:

[...] Os pintores representam o eremita como *um estudioso que consulta tratados ao ar livre, sentado à entrada de uma gruta*. Não longe dali está deitado um leão, domesticado, pacífico. Por que o leão? A palavra escrita apascenta as paixões? *Ou submete as forças da natureza?* Ou se encontra em harmonia com a desumanidade do universo? Ou gera uma violência contida mas sempre pronta a arremessar-se, a dilacerar? [...].

*Na paisagem os objetos do ler e do escrever estão colocados entre os rochedos as ervas os lagartos, tornam-se produtos e instrumentos da continuidade mineral-vegetal-animal*. Entre os utensílios do eremita há até um crânio: a palavra escrita tem sempre presente a anulação da pessoa que escreveu ou daquela que lera. *A natureza inarticulada engloba em seu discurso todo o discurso humano*. (CALVINO, 1991, pp. 143 e 144, grifos nossos)

Dessa maneira, a noção de “eremita” permeia uma série de temáticas interessantes que, inclusive, aparecerão em “A criada” e, por conta disso, devem ser observadas com atenção. O Eremita trava uma jornada em busca de si e de seu aprimoramento, jornada essa que se concretiza em direção ao desconhecido. Ele se relaciona com as esferas do sagrado, místico e secreto, bem como com a busca por ampliar sua sabedoria, mesmo que, para isso, seja necessário romper com o que veio antes, em uma viagem tanto exterior, como também interior. O caminho possível para chegar ao equilíbrio entre exterior e interior é a reclusão, por isso o Eremita evoca a independência, a solidão e o isolamento, sendo o cenário possível para tanto o da natureza, local que permite a reclusão dos humanos, a observação e o contato com outros seres – que podem transmitir outros saberes que não os humanos –, sendo propício para a conexão com o que está para além do indivíduo.

Tendo em vista a complexidade que carrega a figura do eremita, nota-se que no conto “A criada”, o nome da jovem protagonista parece lhe servir perfeitamente, uma vez que a moça parece deslocada socialmente. Ela, ainda que contundente, não perde a doçura, com seus hábitos simples, falas curtas e gosto pela solidão. O leitor conhece a personagem Eremita mais por suas características físicas, aquilo que a personagem revela de si ao mundo: ela tinha o rosto com algumas espinhas o que, porém, não lhe tirava a confiança, como se poderia pensar.

A beleza de seu corpo era mediana, ele “não era feio nem bonito” (LISPECTOR, 2016, p. 414). Aos dezenove anos, isto é, no início da vida fora do território da infância, ela tinha a ansiedade por doçuras maiores, isto é, tinha anseio de viver. A aparência da jovem revela algo de misterioso, pois seus traços, embora concretos, assim como seu corpo, eram indecisos e seus olhos intraduzíveis, como se não pertencessem ao seu rosto, assemelhando-se a um quadro surrealista. Logo, mesmo aquilo que ela mostrava ao mundo era coberto por um véu indecifrável, tornando-a, em alguma medida, inacessível e paradoxalmente conhecida e desconhecida. Dessa forma, Eremita é fugidia, e é como se fosse desaparecer como fumaça, ou secar, como uma lágrima:

Beleza, não sei. Possivelmente não havia, se bem que os traços indecisos atraíssem como água atraindo. Havia, sim, substância viva, unhas, carnes, dentes, mistura de resistências e fraquezas, constituindo vaga presença que se concretizava porém imediatamente numa cabeça interrogativa e já prestimosa, mal se pronunciava um nome: Eremita. Os olhos castanhos eram intraduzíveis, sem correspondência com o conjunto do rosto. Tão independentes como se fossem plantados na carne de um braço, e de lá nos olhassem – abertos, úmidos. Ela toda era de uma doçura próxima a lágrimas. (LISPECTOR, 2016, p. 414)

Segundo a análise de Rosenbaum da narrativa em questão, o verbo no tempo imperfeito transporta o texto para um *illo tempore*, atribuindo para a narrativa uma atmosfera feérica e mítica. A crítica chama a atenção também para a ênfase no olhar dada nesse momento de descrição da personagem, em que Eremita “[...] parece olhar a realidade de um outro modo (*aberto*), de um outro ponto-de-vista (os olhos não estão na cabeça, mas *na carne de um braço*), mirada ampliada que focaliza o mundo de uma maneira insólita” (ROSENBAUM, 2013, p. 237, grifos da autora).

Após a aparência, o leitor é apresentado ao modo de interagir de Eremita, que era extremamente simples e honesto, de acordo com a narração. Desse modo, no glossário de Eremita, além de traços *indecisos*, cabeça *interrogativa* e olhos *intraduzíveis* e *independentes*, o que ela dizia era sempre *incontestável* sem se saber o porquê. Incontestável, talvez, porque Eremita transparecia um saber tão verdadeiro e inerente que parecia impossível de contestar,

um saber que não está nos livros, mas na vivência e observação das coisas do mundo, como um velho experiente.

Se respondia com má-criação, não era por falta de caráter, e quando falava, era com tamanha naturalidade que “a pessoa que ouvia entrava num mundo delicado de bichos e aves, onde todos se respeitavam” (LISPECTOR, 2016, p. 414). Longe da malícia humana, ela era gentil e verdadeira, tendo a naturalidade dos animais, que possuem um saber outro, inacessível aos humanos já aculturados. Talvez, também por isso, não podia ser contestada.

Eremita era de tamanha simplicidade que sua presença parecia retomar uma experiência de outro tempo, em que se vivia em harmonia com a natureza em uma relação de respeito e sinceridade com todos os seres. Quando fala do noivo, sua expressão é “emprestada” e “convencional”, como se não fosse, de fato, dela, visto que, embora pertencente, ela está deslocada dos domínios, preocupações e instituições humanas. Aquilo que pertence a ela é o conteúdo puramente pulsional, como a fome e seus afetos. Assemelhando-se a um desses bichos que se ouvia quando ela se expressava, a jovem comia o pão como um animal ameaçado e com receio de perder, tinha medo das trovoadas e sentia afetos singelos, primários e sem complemento, como o medo, não se sabe de quê, e a vergonha, não se sabe por quê. As colocações de Rosenbaum auxiliam essa leitura, pois a crítica comenta que Eremita porta um primitivismo, estando aderida ao primordial:

As poucas frases em discurso indireto (não há qualquer diálogo no texto) trazem a substancialidade de quem não se perde em adjetivações. Ela é *pura substância*, sentindo *emoções básicas* como se vê na sequência seguinte: “Eu tive medo”, “Me deu uma fome”, “Ele me respeita muito” (sobre o noivo), “Eu tenho vergonha”. Em seguida, a narrativa apresenta os complementos e objetos a que se referem as frases, mostrando que, antes de tudo, Eremita porta um *primitivismo de quem vive aderida ao primordial*: fome de pão, medo de trovoadas, vergonha de falar. Ela era um ser substantivo antes de ser adjetivo. Um ser de silêncios mais do que de palavras. O que ela diz *parece vir de fontes ctônicas, ancestrais, estranhas ao código compartilhado*. (ROSENBAUM, 2013, p. 238, grifos nossos)

Esse deslocamento das demandas humanas também se faz presente nos momentos em que sequer parece que a jovem está presente, como se a alma vagasse e na terra restasse apenas o corpo. Emanam da jovem ausências e vazios: “Porque tinha suas *ausências*. O rosto se perdia numa *tristeza impessoal* e sem rugas. Uma *tristeza mais antiga* que o seu espírito. Os olhos paravam *vazios*; diria mesmo um pouco ásperos” (LISPECTOR, 2016, p. 415, grifos nossos). Assim, Eremita parece habitar dois tempos, o do agora, em que vive, e um outro, antigo, dos afetos ancestrais, dos bichos e aves. Quanto a sua *tristeza impessoal*, ela pode ser entendida por algumas possibilidades: (i) não ser particularizada, isto é, dirigida a alguém; (ii) ser anônima,

uma tristeza sem sujeito, podendo funcionar como metonímia para a tristeza existencial, ou sendo a própria Eremita uma metonímia do humano que sente; (iii) não possuir atributos de pessoa, algo que novamente aproxima a jovem de um tempo pré-cultural que é animal, vegetal e mineral, isto é, pré-humano.

Seus momentos de ausência eram vistos como um perigo: “Pois ela estava entregue a alguma coisa, a *misteriosa infante*. [...] Esperava-se um pouco grave, de coração apertado, velando-a. Nada se poderia fazer por ela senão *desejar que o perigo passasse*” (LISPECTOR, 2016, p. 415, grifos nossos). Paradoxalmente antiga e infante, e ainda assemelhada a um bicho, Eremita acordava de suas viagens através da *tristeza mais antiga* como um “cabrito recém-nascido” (LISPECTOR, 2016, p. 415), unindo os opostos do jovem e do velho em um só corpo, que se renova, mas não deixa a sabedoria ancestral. Embora suas ausências soassem um perigo aos que não compreendiam – assim como o marido de Ana, que a afasta do “perigo de viver” – talvez esses fossem os momentos de maior liberdade de Eremita:

Voltava, não se pode dizer mais rica, porém *mais garantida* depois de ter bebido em não se sabe que fonte. O que se sabe é que *a fonte devia ser antiga e pura*. Sim, havia profundidade nela. Mas ninguém encontraria nada se descesse nas suas profundezas – senão a própria profundidade, como na escuridão se acha a escuridão. É possível que, se alguém prosseguisse mais, encontrasse, depois de andar léguas nas trevas, um indício de caminho, *guiado talvez por um bater de asas, por algum rastro de bicho*. E – de repente – *a floresta*. (LISPECTOR, 2016, p. 415, grifos nossos)

A floresta que Eremita encontra no caminho e, provavelmente, habita enquanto está ausente para os outros, não se sabe se é real ou um lugar dentro de sua própria mente. De um modo ou de outro, é possível notar que a personagem vive entre duas realidades, como afirma Rosenbaum: “Eremita parece habitar o limiar entre dois mundos – o da vida prática, prosaica, do trabalho doméstico onde serve a sua patroa, e o de suas imersões em águas longuínguas” (ROSENBAUM, 2013, p. 239). Dessa maneira, a floresta é tão misteriosa quanto a própria personagem. Mesmo que não seja concreta, a floresta evoca a potência botânica, servindo de refúgio da civilização e proporcionando o contato com saberes de outras ordens e de outros tempos.

Para muitas culturas, a floresta é um local sagrado, seja porque aquele é o local de rituais iniciáticos, onde estão os templos, ou por ser lá que se pratica a reclusão. Mais especificamente, segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), em tradições como as dos celtas, indianos, ascetas búdicos, japoneses e chineses, a floresta aparece como um santuário, templo, retiro e/ou vínculo entre terra e céu. Além disso, os autores lembram que, para Jung, a floresta simboliza o inconsciente, por sua obscuridade e seu enraizamento profundo. Também comenta a respeito

das florestas Bachelard. Conforme o autor (2008), as florestas representam a ideia de imensidão, de um mundo sem limites, um espaço indefinidamente prolongado. É nas florestas que se é integralmente, ela é um estado de alma, um “antes-de-mim, um antes-de-nós” (BACHELARD, 2008, p. 194), suscitando também um aspecto relativo ao primitivo e ancestral. É justamente pela floresta – seja ela concreta ou imaginada, consciente ou inconsciente, espaço que emana forças secretas e desconhecidas, que é natural, fechado e pouco ou sequer tocado pelas mãos do homem – que Eremita passeia quando se ausenta da presença dos seus. Logo, é como se a sua floresta fosse a ermida fora do povoado que o ermitão cuida.

Diferentemente de quando está ao redor das pessoas, em que tem os *olhos intraduzíveis*, quando retorna da floresta tem os “olhos cheios de brandura e ignorância, *olhos completos*” e sua ignorância é “tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo” (LISPECTOR, 2016, p. 415). A sabedoria de Eremita é de outra ordem, misteriosa como a sua floresta e como ela mesma é, porque sua ignorância parece se atrelar muito mais à pureza dos animais e à longevidade da natureza, sem a malícia dos homens. Por isso, o saber de Eremita é próprio, amplo e se relaciona à experiência que enriquece a ela, sem a necessidade de catalogação e nem de tentar se sobressair diante do outro. É possível retomar a lembrança de Rosenbaum (2013) a respeito dos sábios tolos de Sócrates até os *clowns* e os idiotas de Dostoievski.

O valor que Eremita atribui ao seu tempo de aprendizagem na floresta, portanto, é de outra ordem também, pois não se relaciona à costumeira *práxis* humana e à racionalidade positivista, mas valoriza a vivência da coisa em si e a intuição. A personagem estima aquilo que vivenciou em seus momentos de reclusão, a experiência, e não o saber formalizado e que pode ser materializado por meio da linguagem. Dessa forma, as fontes dos saberes permanecem um mistério, sendo o grande valor daquilo que vive a própria vivência em si, que a enriquece e ao mesmo tempo a mantém na sua singeleza e simplicidade. Eremita não abusa dos saberes e nem do que a natureza tem a oferecer, ela tira aquilo que precisa e retorna humilde à convivência dos seus e a sua função como criada. E uma vez que Eremita não explora a natureza, ela sabe agradecer e trabalhar em conjunto com ela<sup>81</sup>:

Mas servia mesmo? Pois se alguém prestasse atenção veria que ela lavava roupa – *ao sol*; que enxugava o chão – *molhado pela chuva*; que estendia lençóis – *ao vento*. Ela se arranjava para servir muito mais remotamente, e *a outros deuses*. Sempre com a *inteireza de espírito que*

---

<sup>81</sup> A experiência na floresta sem tirar nada dela, aceitando aquilo que ela dá em experiência de troca, remete aos dizeres de Paul Klee, citado por Merleau-Ponty e lembrado por Pontieri: “Numa floresta, repetidas vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Em certos dias senti que eram as árvores que olhavam para mim, que me falavam... Eu lá estava escutando...” (PONTIERI, 1999, 186).



*trouxera da floresta. Sem um pensamento: apenas corpo se movimentando calmo, rosto pleno de uma suave esperança que ninguém dá e ninguém tira. (LISPECTOR, 2016, p. 416, grifos nossos)*

Eremita realiza seus afazeres na companhia da natureza, dessa maneira, mesmo que a floresta em que habita vez ou outra seja imaginária, a natureza ainda é um elemento chave na narrativa, que está presente nos passos da personagem e acompanha as suas ações concretamente quando regressa da ausência. Ela não serve à patroa, mas serve a algo maior do que ela, tal qual a figura do eremita, não à sociedade, mas aos deuses. Isso está presente tanto no campo explícito da narração, em servir “a outros deuses”, quanto no implícito, na ambiguidade da preposição “ao”. Ela lava a roupa *ao* sol, ou seja, *no* sol, *embaixo* do sol, *na presença* do sol, mas também lava a roupa *ao* sol, isto é, *para* o sol, *oferecendo* sua ação ao sol, como se a grande estrela fosse um dos deuses ao qual ela serve. Portanto, Eremita retribui a completude que experiencia na floresta, isto é, na natureza, para a própria natureza, servindo ao sol, à chuva e ao vento.

Também implicitamente, pode haver uma espécie de crítica à própria servidão das criadas, que hoje são reconhecidas como empregadas domésticas, mas que, em alguns casos, seguem vivenciando situações de servidão não no sentido de prestar serviços, mas na condição de servas e subordinadas em relações precarizadas de trabalho. Vale, inclusive, a reflexão que sequer é Eremita quem conta sua própria história com sua própria voz, pois a narrativa é contada pela voz terceira da narração, que não é possível precisar de quem se trata. A ideia de servir “a outros deuses” pode evocar que os donos da casa que deveriam ser servidos como deuses, herança escravocrata do país, mas ela não se submete a essa ordem, servindo outros, no caso, os elementos da natureza. Isso explicaria a subversão que ela pratica ao roubar alimentos e até dinheiro com tamanha naturalidade daqueles que talvez sequer perceberão, afinal, já tem demais:

*A única marca do perigo por que passara era o seu modo fugidio de comer pão. No resto era serena. Mesmo quando tirava o dinheiro que a patroa esquecera sobre a mesa, mesmo quando levava para o noivo em embrulho discreto alguns gêneros da despensa. A roubar de leve ela também aprendera nas suas florestas. (LISPECTOR, 2016, p. 416, grifos nossos)*

A floresta representa um ponto de cisão tanto no plano da escrita, indicado pelo “de repente”, entre travessões, quanto no plano do acontecimento, marcando um contraponto de duas mulheres: uma Eremita que vive no ambiente doméstico e fechado, sendo passiva, noiva, criada, calada e distante; e uma Eremita que habita o incontido e selvático espaço da floresta, mostrando-se ativa. Nenhuma Eremita se deixa revelar completamente, nem pelos seus traços, pelas suas falas lacunares e nem pelos acontecimentos que vivencia na floresta, que são um

mistério na narrativa, pois não são descritos, mostrando que a viagem da/do Eremita é, de fato, rumo ao desconhecido. Uma possibilidade de suprir a lacuna e imaginar como é e o que pode se dar na floresta é investigando esse tema na obra da autora.

As florestas não são comuns nas narrativas claricianas, comparecendo pouco e em momentos que nem sempre são centrais nos enredos das histórias. Iniciando pelos romances e narrativas longas, há uma breve referência em *O lustre*, quando Virgínia avista, da janela da escola, um lago na floresta. Em *A paixão segundo G.H.*, G.H. menciona que havia se livrado do deserto, mas que também acabou perdendo a floresta, o ar e o embrião dentro dela, aludindo que a floresta se refere a esse lugar úmido e repleto de força vital. Em *Água viva*, a narradora menciona o mistério que é a floresta em que sobrevive para ser, mas que ainda assim entrará no mistério, no âmago, logo, a floresta figurando como o lugar vasto em que se dá a vida. Por fim, o Autor, em *Um sopro de vida*, diz que ele é uma floresta espessa e sombria, enquanto Ângela é as ondas do mar.

Contudo, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Lori e Ulisses protagonizam uma série de passagens importantes que são ambientadas na floresta, no caso, a Floresta da Tijuca, quebrando o ciclo das florestas que são apenas brevemente referenciadas. É na floresta em que se tem o ambiente mais natural, em que as árvores são “mais vegetais do que nunca”, provavelmente pela pouca ação antrópica. É no ponto mais natural em que está o restaurante onde as personagens terão um longo diálogo – já anteriormente abordado no primeiro capítulo desta dissertação, mas que é importante retomar.

Em silêncio rodaram pelas ruas até atingirem a floresta, cujas *árvores estavam mais vegetais que nunca, enormes, encipoadas, cobertas de parasitas*. E quando a *densidade orgânica das plantas e capim altos e árvores*, mais pareceu se fechar, chegaram a *uma clareira onde estava o restaurante*, iluminado por causa da escuridão do dia. (LISPECTOR, 1998, p. 72, grifos nossos)

A floresta aparece como um emaranhado labiríntico de cipós, para depois esclarecer, em uma alusão importante a respeito da condição de Lóri no romance: obscura antes e aberta após a convivência com Ulisses, o extenso processo de aprendizagem e, mais especificamente, após esse importante encontro com ele no restaurante, localizado no âmago da floresta, em que se *desemaranhará* a sua relação consigo mesma e com ele.

Além desse romance, em *Perto do coração selvagem* há uma passagem curiosa no fim do livro, em que se descreve o encontro de Joana com o homem desconhecido, que pode ser um paralelo, em alguma medida, com Eremita. No trecho, ele se volta para o mais profundo de si, sua própria floresta, ao ver Joana, e deixa de existir, tal como ocorre, de tempos em tempos,

com Eremita em suas ausências. Além disso, ele está assustado “como uma corça”, coincidentemente ou não, igual ao primeiro título da narrativa. Vale mencionar que, do primeiro livro da autora até a primeira publicação de “A criada”, “Como uma corça”<sup>82</sup>, há um espaço de 25 anos.

Quando a porta se abriu para Joana *ele deixou de existir*. Escorregara muito fundo dentro de si, pairava na penumbra de *sua própria floresta* insuspeita. Movia-se agora de leve e seus gestos eram fáceis e novos. As pupilas escurecidas e alargadas, de súbito um animal fino, assustado *como uma corça*. No entanto a atmosfera tornara-se tão lúcida que ele perceberia qualquer movimento de coisa viva ao seu redor. E seu corpo era apenas memória fresca, onde se moldariam como pela primeira vez as sensações. (LISPECTOR, 2017, pp. 140 e 141, grifos nossos)

Nos contos, também não há muitas passagens com florestas fora a história de Eremita. É na floresta que vive a Pequena Flor em “A menor mulher do mundo”, e é no espaço vasto e livre da floresta que Ângela deseja entrar enquanto imagina, no trem, como será sua estadia na casa dos tios, em “A partida de trem”. Nas crônicas, há algumas menções a florestas, sobretudo em trechos em que a Floresta da Tijuca aparece enquanto um lugar propício para se matar a sede pelo verde. Porém, uma crônica muito interessante, a única que se centra na floresta de fato, se chama “Refúgio”, publicada em 22 de abril de 1972.

Na crônica, a voz narrativa inicia mencionando que conhece em si mesma a imagem de uma floresta, que invoca sempre que deseja: “(...) na floresta vejo a clareira verde, meio escura, rodeada das alturas das árvores, e no meio desse bom escuro estão muitas borboletas, um leão amarelo sentado, e eu sentada no chão bordando” (LISPECTOR, 1999, p. 413). Desse modo, tal qual na história de Eremita, fica a ambiguidade de se a floresta é concreta ou não. Contudo, pelo fato de a imagem existir nela, a tendência maior é a de que seja um refúgio interior e não exterior.

Na floresta, se perde a noção do tempo, pois “As horas passam como muitos anos, e os anos se passam realmente (...)” (LISPECTOR, 1999, p. 413), e as cores são vívidas e se adequam exatamente ao que os olhos podem alcançar. Ela é um refúgio, podendo ser estabelecido um

---

<sup>82</sup> De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2001), “corça” possui uma vasta gama de sentidos. Conforme os autores, “corça” é essencialmente o símbolo do feminino, pode aparecer como mãe-de-leite e também tem os olhos brilhantes, muito comparado com o olhar de adolescentes. Por fim, algumas princesas são transformadas em corças. Dessa maneira, a ideia de que Eremita seria “como uma corça” pode aludir ao frescor de sua juventude e à magia da entrada no local místico que representa a floresta. Mas o sentido que mais intriga é quando a corça aparece em sonhos. Segundo os autores, quando aparece em sonhos de homens, o animal alude ao indiferenciado, primitivo e instintivo. Quando aparece em sonhos de mulheres, a feminilidade é evocada, mas sob um estado primitivo e instintivo, isto é, que não se revelou plenamente, seja por censura, temor, culpa, infantilidade ou complexo de inferioridade. Assim sendo, tanto em *Perto do coração selvagem* quanto em “Como uma corça”/“A criada”, a aparição do homem e a vivência da floresta não são nítidas se reais ou não, portanto, podem também estar aludindo a vivências anteriores e pré-civilizatórias, capazes de se abrir em importantes aprendizados para quem as vivencia.

ponto de contato com o conto, pois assim também o é para Eremita, que em suas ausências partia para a sua floresta enigmática e que apenas ela conhecia. Além disso, outra semelhança seria a diferença entre o mundo da floresta e o de fora dela, porque enquanto Eremita estava na floresta, retornava com seus olhos completos e nutrida de uma série de saberes, enquanto fora dela tudo era pouco delimitado e acessível, como seus traços e seu olhar. Na crônica, essa diferença do mundo da floresta e do mundo de fora também se explicita:

Só existe uma ameaça: é saber com apreensão que fora dali estou perdida, porque nem sequer será a floresta (esta eu conheço de antemão, por amor), será um campo vazio (e este eu conheço de antemão através do medo) – tão vazio que tanto me fará ir para um lado como para outro, um descampado tão sem tampa e sem cor de chão que nele eu nem sequer encontraria um bicho para mim. Ponho a apreensão de lado, suspiro para me refazer, e fico todo gostando de minha intimidade com o leão e as borboletas: nenhum de nós pensa, a gente só gosta. (LISPECTOR, 1999, p. 413)

Fora da floresta há vazio, as cores não são as mesmas, não há bichos com quem se tem cumplicidade e há medo e não amor, sendo lugares opostos de se habitar, o que torna mais compreensível o porquê de a floresta ser um refúgio. No caso, ela é um refúgio do mundo apático, incolor e sem emoção que afugenta a voz narrativa. A crônica termina enfatizando a intensa felicidade que se sente na floresta, que se intensifica quanto mais tempo se passa lá, em contraposição com o de fora: “Vou até repetir um pouco mais minha visão porque está ficando cada vez melhor: o leão amarelo pacífico e as borboletas voando caladas, eu sentada no chão bordando e nós assim cheios de gosto pela clareira verde. Nós somos contentes” (LISPECTOR, 1999, p. 414).

Durante toda a crônica, o “eu” é constantemente enfatizado, entretanto, após tratar da floresta, é possível notar uma passagem dos pronomes para o plural. Isso posto, a floresta aparece como o lugar impessoal e paradoxal em que o sujeito, na solidão dos homens, não se vê sozinho, pois agrega-se a algo muito maior, ganhando um acréscimo de si quando se vê integrado às outras diversas formas de vida. A floresta, portanto, representa essa expansão e a possibilidade de união e de aprendizado interespecies, em convivência par e harmoniosa.

Abre-se a possibilidade de uma leitura conjunta da crônica “Refúgio” e do conto “A criada”, uma vez que é como se a crônica suprisse a lacuna do mistério da falta de descrição da floresta que existe no conto. No entanto, é importante considerar que parte fundamental do conto é justamente o misterioso e o desconhecido. Então, a floresta não se descortina nem ao leitor e nem à voz narrativa é também parte fundamental do que faz essa floresta representar o que representa para Eremita: o *seu* refúgio, apenas *seu*.

Essa última Eremita – que não se deixa revelar nem mesmo ao leitor, pois o que se passa na floresta é um mistério no plano da narrativa – é tão protagonista de sua própria narrativa que vai buscar aquilo que deseja, tomando as rédeas e roubando<sup>83</sup>. A personagem desvirtua a ordem e aquilo que é esperado de uma jovem que aparenta tamanha inocência, mais uma vez aparecendo em uma narrativa clariciana a tensão entre o que é do *eu* e o que é do *outro*. O roubo de Eremita, todavia, não tem maldade ou malícia, tem necessidade e não tira do outro aquilo que é elementar, mas aquilo que é excedente. Portanto, ela rouba “de leve”, mostrando que não serve aos humanos e que não tira da natureza, e sim a serve. Enquanto isso, em contrapartida, impõe-se e tira algo dos seus padrões.

Estabelecendo, agora, outra conexão possível com a obra clariciana, seja pela falta de beleza, pela humildade e simplicidade, pela semelhança com os animais, pela impessoalidade e pelo deslocamento no mundo e entre os seus, algumas das reflexões já feitas na fortuna crítica clariciana a respeito de Macabéa parecem também servir muito bem para Eremita. Conforme Berta Waldman ao tratar da Macabéa:

As formas objetivadas de sua existência como ser-no-mundo, os liames que ela estabelece com os sistemas de cultura, com a organização social, com a História, *são tão tênues que se pode dizer que ela vive num limbo impessoal. O mundo é fora dela e ela é fora dela também* porque não se pensa (“Nunca pensara em ‘eu sou eu’”), o que a situa num espaço diferenciado na galeria de personagens de Clarice Lispector. Em sua simplicidade, Macabéa é apresentada como *o ser sem fissuras, contínuo, que existe em pleno ‘coração selvagem’*, no espaço paradisíaco onde *os seres participam do núcleo das coisas*, espaço que se mostrou impossível para as outras personagens de Clarice. *Por isso, Macabéa é aproximada ao animal* (“Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro”) *e à natureza* (“Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim”). (WALDMAN, 1992, p. 94, grifos nossos)

Ambas as personagens, embora participem da sociedade, trabalhem e estabeleçam suas relações interpessoais, não se envolvem no campo social de maneira completa, mas sim nas vias do deslocamento e da inadaptabilidade. No caso de Eremita, sua conexão com a espera social e pública se dá pelo intermédio da floresta, aplicando tudo o que ela lá aprendeu, sendo esse, de fato, o seu mundo. Na floresta, é onde Eremita se conecta com a vida primária e onde pode vivenciar o núcleo das coisas. Ela também é assemelhada a um animal na narrativa ao tratar do noivo: “‘Ele me respeita muito’, dizia do noivo e, apesar da expressão emprestada e

---

<sup>83</sup> A ação de roubar, presente em uma série de personagens da autora em momentos que afirmam sua força, desejam e/ou se posicionam como protagonistas de suas próprias narrativas parece ser chave para a compreensão do processo de ruptura da passividade delegada estruturalmente ao feminino, como se a ordem patriarcal fosse de tamanha imposição que, para ser rompida, deve-se subverter as leis dos homens. É o que ocorrerá, por exemplo, em “Cem anos de perdão”. Contudo, quando é o homem a roubar, como em “Mistério em São Cristóvão”, a intenção é vaidosa, tendo a ação de roubar outro sentido na narrativa.

convencional, a pessoa que ouvia entrava num mundo delicado de bichos e aves onde todos se respeitavam” (LISPECTOR, 2016, p. 414). Aqui, não aparece uma demonstração de afeto concreto, podendo-se inferir que a instituição do casamento é seguida por ela muito mais por convenção do que por desejo. Macabéa não troca afetos com Olímpico e ambos também são assemelhados a animais, reconhecendo-se “como bichos da mesma espécie que se farejam” (LISPECTOR, 1998, p. 43).

Ainda no paralelo do animal, parece que o noivado de Eremita é vivenciado muito mais como um viver junto para aumentar as chances de sobrevivência do que propriamente por amor, como o fazem os animais em bandos – basta lembrar do roubo da despensa, que dá ao noivo. Assim, Eremita parece se apresentar como um ensaio para Macabéa, pois ambas compartilham de uma vida primordial e pulsional, em um estado puro da matéria, pouco aculturado. Segundo Vilma Arêas: [...] Macabéa não é um ser humanizado em sentido profundo, e essa é a fratura que o livro procura expor. A sua é uma condição de imanência ou latência, de habitante do limiar [...]” (ARÊAS, 2005, p. 81).

No entanto, apenas um ensaio, já que em Eremita não há descida ao nível da criada, como ocorre com Macabéa, em que o narrador mergulha na lama: “Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama” (LISPECTOR, 1998, p. 19). A narração de “A criada” se faz sem aprofundamento, apenas se passa pela floresta e pelos pensamentos da personagem, talvez porque Eremita não permitisse que se adentrasse em sua interioridade, ou talvez porque ainda viria o momento de entrega ao estado de pulsionalidade de uma personagem de tamanha profundidade rasa, isto é, não havia chegado o momento de entrega a uma história que, para ser contada, deve-se tirar a máscara do escritor e deslocar-se “[...] para dentro do texto quando se declara idêntica ao narrador” (WALDMAN, 1992, p. 100).

Em Eremita, não há indícios suficientes para se falar em possível saída de classe social, muito menos para se falar em consciência de classe, a personagem habitando também este limiar. A floresta enquanto refúgio, a servidão aos outros deuses e o roubo da despensa da patroa, porém, fazem notar que Eremita não chega à condição de pária social também, estando muito mais próxima do núcleo das personagens claricianas que figuram a temática da pobreza, mas se impõem de alguma maneira nas narrativas, como Janair – que desenha na parede da patroa G.H., o que desencadeia a desordem da protagonista, no romance *A paixão segundo G.H.* – e Aninha – que chama de “pueril” o livro traduzido pela patroa na crônica “A mineira calada” –, do que propriamente de Macabéa, que ao ler o título do livro de Dostoiévski *Humilhados e ofendidos* não se conecta com sua condição. Todavia, até mesmo Macabéa possui o seu

momento de confronto à dinâmica patrão e empregado, mesmo que não consciente, quando mente para ter um dia de folga.

Se o procedimento de escrita de Clarice Lispector se dá pelo procedimento de reescrita e revisitação da própria obra, as conexões, que ora aproximam pela semelhança, ora pela disparidade, atam as pontas da obra clariciana até “A criada”, isto é, atam o conto às narrativas longas *A hora da estrela* e *Perto do coração selvagem*. O amante desconhecido, talvez imaginário, de Joana, assustado como uma corça, e a retirante nordestina, em condição de imanência, encontram-se em Eremita, em sua floresta, talvez imaginária, e em seu ser, entre o cerne e o deslocamento.

Retomando o conto, Eremita chega a essa etapa em que coabita espaços, compreendendo e sabendo como agir em cada um quando descobre o caminho da floresta e serve aos elementos na natureza. A personagem habita tanto a esfera coletiva e pública, onde vive e trabalha, quanto a individual de sua floresta; serve tanto aos seus padrões físicos quanto ao divino, os outros deuses; come vorazmente o pão satisfazendo a si, mas rouba da despensa e entrega ao noivo; vivencia a concretude de sua realidade social e ao mesmo tempo a esfera misteriosa e desconhecida da floresta. Sua coexistência por entre as dualidades se faz de maneira não compreendida pelos outros, muitas vezes sequer vista pelos outros, mas extremamente natural para ela.

Eremita parece ter encontrado um possível ponto de equilíbrio entre si e o mundo, sinônimo de autonomia, evolução, liberdade e consciência. Alcançar esse ponto de plenitude apenas é possível pelo conhecimento do caminho até a floresta, que mesmo podendo não ser um espaço concreto, representa o contato com o inotido, com o natural e com aquilo que está para além dos saberes humanos, mas que também não é inacessível ao ser humano. Pode-se retomar a interlocução com o tarô, pois o Eremita acena para a ideia de encontro com o núcleo profundo. De acordo com Nichols:

Eremita nos oferece *a possibilidade da iluminação individual como potencial humano universal*, uma experiência não limitada a santos canonizados, mas colocada, até certo ponto, ao alcance de toda a espécie humana.

Representa o espírito quinta-essencial inerente a toda a vida — aquele *âmago central* de significação que é o indefinível quinto elemento a transcender os quatro elementos da realidade mundana. (NICHOLS, 1988, p. 175, grifos nossos)

O espaço da floresta, que é botânico, no qual o/a Eremita se refugia, se manifesta como revelador e proporciona o contato com o âmago, tal como representa a própria imagem de quem é o/a Eremita, posto que, após a personagem descobrir o seu atalho em enigmáticas “ausências”,

desvela-se algo dentro dela. Assim, a solidão mostra-se, além de inerente da condição humana, também um passo fundamental do caminho em direção à própria identidade. Porém, a solidão não é total. A solidão, por vezes, é necessária entre os humanos, para oportunizar o contato que fortalece e rememora aquilo que fomos, o que somente se faz possível por meio da aproximação daquilo que a sociedade teima em invisibilizar, mas que, inegavelmente, faz parte de nós: a natureza.



## **Regar e colher e/ou uma conclusão que não conclui**

Esta conclusão estrutura-se em duas partes, sendo a primeira referida à ideia de regar e colher. Conforme buscou-se demonstrar, em sua investigação pela Vida, Clarice Lispector convocou uma série de não humanos em sua produção a fim de refletir sobre o ser humano e a história da existência. A máxima do “tudo é um”, proferida por Joana em *Perto do coração selvagem*, dá o tom de sua obra, que fundamenta como um de seus interesses a investigação no *núcleo do selvagem coração* – ou o caroço, como se propôs neste trabalho – para encontrar o fio que tudo conecta a tudo e todos. Os animais são fundamentais nessa investigação, por representarem uma origem e uma ancestralidade, porém, também as plantas, essa *flora mágica*, são antiquíssimas agentes e espectadoras da existência na Terra, o contato com elas sendo extremamente produtivo para promover importantes reflexões, rupturas e maravilhamentos. É necessário deslocar o mundo vegetal das margens e da banalização, reconhecendo-o como vivo, parceiro de existência e não mero fornecedor. Portanto, os frutos desta dissertação são propor que a botânica seja lida e considerada como mais um dos tópicos indispensáveis para a compreensão da obra clariciana, a fim de abrir mais possibilidades de leitura e de pesquisa e convidar a um olhar mais atento à natureza ao redor.

As plantas podem ser lidas como alteridades possíveis e dotadas de expressiva potência, bem como os espaços naturais, relevantes e não meramente cenográficos, responsáveis por deslocamentos importantes nos cursos das narrativas. Abrir caminhos para reconhecer as plantas na literatura representa, ao mesmo tempo, rever o próprio olhar que é dirigido ao mundo, muitas vezes voltado apenas a si mesmo e aos outros seres humanos, mas insensível a respeito da natureza e sua importância e beleza, bem como sua urgência. Ao longo desta dissertação, algumas áreas do conhecimento foram mobilizadas como interlocutoras deste estudo – por exemplo, por meio de autores como Descola (2019), Espinosa (2012), Freud (2010, 2015 e 2020), Krenak (2020), Mancuso (2019) e Rueckert (1978) – a fim de aprofundar a discussão. É necessário refletir cada vez mais sobre esse olhar, já que ele ressoa na literatura, assim como em sua leitura e em sua crítica.

O extenso levantamento da botânica na obra da autora que foi produzido é revelador da presença relevante das plantas em suas tramas e produtivo enquanto um diagrama capaz de propor relações e uma leitura intratextual, promovendo subsídios para a compreensão da obra da autora a partir de sua própria obra. É frutífero observar que, ao longo de toda a produção de Clarice Lispector, as plantas compõem em momentos centrais das tramas dos tantos

romances, contos, crônicas e demais textos. Dessa maneira, é digno de nota não existirem ainda tantos estudos a respeito das plantas, especialmente quando comparado ao volume de produções a respeito dos animais. Por isso, o diálogo que perpassa da ecocrítica de Ruckert (1978) até o “pensamento vegetal” de Nascimento (2012 e 2021) é significativo para a reflexão a respeito de um tema tão caro à literatura, especialmente no caso de Clarice Lispector. É na continuidade desses estudos que se insere a presente pesquisa.

Mais do que um aspecto quantitativo, a figuração de uma botânica singular na obra clariciana, a partir da apropriação literária desse campo do saber, revela um interesse da autora pela busca do âmago, do profundo da existência, possível por meio do contato com as tantas alteridades e espaços relativos ao mundo vegetal. Isso é capaz de revelar uma valorização e um olhar atento a esse território não humano vasto e rico, que vai além de temáticas, cenários e metáforas. Assim, Clarice é uma das autoras que repensa, questiona e subverte o lugar muitas vezes meramente decorativo relegado à natureza na literatura.

O estudo dedicado às rosas como alteridades é exemplar para evidenciar como a autora revisita o sentido das plantas e especialmente das rosas em suas narrativas, que operam como importantes alteridades nos processos de autoconhecimento das personagens. O sentido da rosa, como demonstrado nas análises dos contos “A imitação da rosa”, “Restos do carnaval” e “Cem anos de perdão”, é revisto pela autora, não como aquilo que convencionou-se conceber como representativo do amor e feminilidade, o que indica que, em sua obra, Clarice se esquia do sentimentalismo e traz a rosa enquanto uma imagem de potência feminina e oposta a sua suposta fragilidade e passividade. Nas análises, apoiadas pela fortuna crítica da autora, é possível perceber que a figuração e o contato com o outro-planta foram capazes de revelar aquilo que habitava recôndito, como o desejo, a sensualidade, a sexualidade e a ação. O encontro com as rosas foi marcante para despertar potencialidades e promover uma cisão daquilo que era esperado das três personagens dos contos em questão, proporcionando momentos transformadores da experiência de si, do corpo e do feminino.

Por sua vez, não meramente ilustrativos, os espaços, e mais especificamente os espaços botânicos na obra clariciana, proporcionam encontros mobilizadores com alteridades, são motivadores de ações nas narrativas, são reveladores da interioridade das personagens e são definidores ao afetarem as trajetórias existenciais das personagens. Capazes de provocar deslocamento e autorreflexão, esses espaços potencializam a relação do eu com o outro e do eu com o mundo, afinal, uma vez que o ser está inserido em um tempo e um espaço, a existência não está apenas baseada nas relações de alteridade, mas também nas relações com o tempo e o espaço. Logo, os espaços não são meramente acessórios, especialmente em se tratando da obra

de Clarice Lispector, em que o ser, o outro e o mundo, isto é, a existência, são constantemente colocados à prova e à reflexão. Também ancoradas pela fortuna crítica clariciana, nos três contos analisados, “Amor”, “Mistério em São Cristóvão” e “A criada”, com seus jardins e florestas, revelam-se laços invisíveis, rituais de amadurecimento, jogos de poder e subserviência, trazendo à luz a potência da flora na obra clariciana.

Clarice incorpora em sua escrita as tantas sensações e complexidades que constituem o viver, tendo como matéria fundante do seu fazer literário aquilo que pulsa, como os animais e, conforme procurou-se desenvolver, as plantas, deixando o não humano ser o que ele é, e não o colocando a serviço do ser humano. É possível refletir que, quando em *Água viva* há a seguinte passagem, “A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo” (LISPECTOR, 2019, p. 39), essa densa selva tem suas raízes espraiadas por toda a obra e não apenas no contexto dessa publicação específica. Como se sua produção se valesse de procedimentos botânicos, tendo as plantas e a natureza entranhadas em diversos aspectos. Logo, o processo de concepção de obra literária e elaboração da escrita, pode-se dizer, está intrinsecamente alinhado com as plantas, sendo crucial regar e colher as pistas do texto, plantadas ao longo de toda a obra clariciana.

Propõe-se, a partir daqui, um segundo momento nesta conclusão, uma conclusão que, tal qual a explicação da autora, que não explica, também não conclui<sup>84</sup>. Isto porque a ideia de pensar o texto como um organismo vivo, e mais além, como uma espécie de texto-planta é uma hipótese que não se conclui aqui. Encontrando respaldo na própria obra da autora, se “O que te escrevo continua” (LISPECTOR, 2019, p. 94), a crítica se permite continuar, não se concluindo de todo e abrindo o espaço para continuar a germinar.

A autora, entre a delicadeza sua e a grossura de camponesa<sup>85</sup>, na concepção de sua obra, questiona as delimitações de tempo, no sentido de que suas narrativas avançam sem que, muitas vezes, se perceba, tal como as plantas que se movem ao longo do dia, porém apenas se percebe quando o movimento já se deu, havendo um crescimento subterrâneo no texto, até que irrompe e se faz ver. Sua obra também desafia as hierarquias, isto é, não posiciona seres como melhores, mais importantes ou evoluídos do que os outros, bem como ocorre no reino vegetal, que se faz por meio da conexão e do emaranhamento. Na relação entre a busca pelo núcleo pela semente e o caroço, seu texto é vivo e vê a vida pela própria vida, investigando-a por meio dela mesma e pensando o humano a partir dele e das tantas outras espécies que com ele se relacionam.

---

<sup>84</sup> Em alusão à crônica “A explicação que não explica”, publicada no Jornal do Brasil em 11 de outubro de 1969.

<sup>85</sup> Em alusão à crônica “A descoberta do mundo”, publicada no Jornal do Brasil em 6 de julho de 1968.

A planta, cujo organismo desafia o entendimento, retorcendo-se, entranhando-se e rompendo o asfalto, acompanha a escrita da autora, que é, por vezes, inusitada, afinal, os gêneros não a “pegam mais”. Assim, a organização do texto nem sempre é linear, podendo até parecer caótica, mas sua ordenação segue a própria lógica, organiza-se fragmentada e indelimitada. Similar a uma planta, que biologicamente surpreende, o corpo do texto também, sem espinha dorsal perceptível, muitas vezes sem começo e sem término, apenas continuidade, espraiando-se como um sistema radicular pelas entrelinhas e subterrâneos da obra. Então, toda a produção se conecta e dialoga com ela mesma, unida sem um sistema nervoso centralizado, sem se desassociar, cada texto atuando em conjunto com os demais. A produção germina nos subterrâneos do ser, da linguagem e do outro, tendo como princípio o movimento orgânico e a escrita intrinsecamente conectada com as plantas.

A escrita clariciana, que se pode chamar de palimpsêstica, vai em direção a recuperar o primitivo, raspado do pergaminho da história e recalcado na cultura, perdido no âmago do humano, a partir da figuração de uma nova botânica, reinventada pela literatura, que reaviva o não humano dentro do sujeito. Esse é o fundamento da escrita botânica e pré-histórica clariciana, cujo movimento é o de buscar o vivo, escancarando a origem e tentando se aproximar da vida por ela mesma. Portanto, o signo, não linguístico, mas clariciano, é uma semente que constrói o texto com a própria vida. A ambiguidade no signo clariciano vem justamente da morte do fruto que também representa o nascimento, da tentativa do tocar o núcleo, mas apenas chegar aos seus entornos, da escrita que, todavia, se arquiteta na impossibilidade e no vácuo do silêncio, na nomeação e na sua impossibilidade e finalmente na frustração constante ao não encontrar a origem perdida.

Logo, os ciclos marcam a escrita clariciana, tal como a vida. Na semente dentro do fruto, no óvulo dentro do ventre, na máquina que produz a palavra que cria o texto e faz a escrita nascer e morrer, os ciclos renovam-se constantemente na natureza e em sua obra, em que a escrita brota para fora, mas em busca do “de dentro”. O caroço do fruto, completo o ciclo de sua vida, renasce na terra, a planta novamente desabrochando, das sombras, para o mundo. O texto clariciano desenvolve-se no mesmo movimento, investigando e promovendo perguntas a fim de sair da escuridão e brotar na busca pelo esclarecimento do humano e do mundo.

Do mesmo modo que o nascimento das plantas é uma sucessão de eventos que se desdobram, a obra da autora também é. Por isso, ela continua, assim como a natureza e os novos temas de investigação a respeito de sua literatura, que surgem e surgirão, como o desta pesquisa que, na esteira da crítica que a antecedeu, propôs-se a observar a importância das plantas em

seus textos, abrindo mais caminhos de reflexão sobre a obra clariciana e esperando que esse campo seja cada vez mais percorrido.

Quanto ao futuro<sup>86</sup>, é possível constatar o quanto é fundamental abraçar a ideia do “tudo é um”, trazida à luz pela autora e pelos estudiosos mencionados ao longo da dissertação. O olhar para a natureza se faz cada vez mais crucial dentro e fora do âmbito literário, e especialmente na produção clariciana, pois cada palavra é vida e origem que toca o início, criando mais vida. Clarice Lispector parece ter conseguido se cercar e se acercar com intimidade do vasto campo da natureza, alcançando o que na infância imaginou, internalizando o movimento da criação, da Vida, em sua obra, que também nasce e germina:

“Desde os sete anos eu já fabulava”, rememora Clarice em um de seus depoimentos. Ela recorda o momento em que, ainda menina, lhe foi revelado que livro não era “como árvore, como bicho, coisa que nasce. Maravilhada, ela descobre que havia um autor por trás de tudo, e decide: eu também quero.” (LISPECTOR, 2015, p. 8)

---

<sup>86</sup> Em alusão à obra da autora *A hora da estrela*.

## Referências

### De Clarice Lispector

- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Água viva: Edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- \_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.
- \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *De natura florum* (ilustrações de Elena Odriozola). São Paulo: Global Editora, 2021.
- \_\_\_\_\_. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O mistério do coelho pensante e outros contos*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Mediafashion, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Todas as cartas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

### Sobre Clarice Lispector

- ALONSO, Mariângela. *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2017.
- \_\_\_\_\_. Nem tanto como o barro nas mãos do oleiro: A metáfora da criação em Clarice Lispector. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. (Orgs.). *Um século de Clarice Lispector*. São Paulo: Fósforo, 2021.
- ANGELOZZI SILVA, Amanda. “Plenitude, revolta e síntese: uma análise do conto Perdoando Deus, de Clarice Lispector”. *Revista Escrita*, PUC-Rio, n. 28, 2020, pp. 177-194. Disponível

em: < [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev\\_escrita.php?strSecao=input0](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_escrita.php?strSecao=input0)>. Acesso em 29 de nov. 2021.

ARAÚJO, Gilberto. “A flor e a fera: Uma leitura de ‘Mistério em São Cristóvão’, de Clarice Lispector”. *HispanismeS Revue de la Societé des Hispanistes Français*, v. 15, pp. 1-15, 2020. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/hispanismes/653>>. Acesso em 10 de out. de 2022.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CANDIDO, Antonio. “No Raiar de Clarice Lispector”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, pp. 125-131.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Rosa e Clarice, a fera e o fora”. *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n.º 98, jul./dez, 2018, pp. 9-30. Disponível em: < <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/65767>>. Acesso em 27 de out. de 2020.

FRANCESCHI, Antonio Fernando De (Dir. Ed.). *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Sales, n.º 17 e 18, dez, 2004.

FERREIRA, Mariana Borrasca. *(Des)mascreamentos: um estudo dos contos de Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018.

FILHO, Oziris Borges; LIMA, Ana Maria Barbosa. “A construção do espaço em *Amor*, conto de Clarice Lispector”. *Revista Moara*, Belém: n.º 25, jan./jun., 2006, pp. 216-239. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3307>>. Acesso em 4 de ago. de 2019.

FRÓES, Marli Silva. *A autoria, a paixão e o humano em Clarice Lispector*. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.

GIORGI, Gabriel. “O animal em comum: Clarice Lispector”. In: *Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica*. São Paulo: Rocco, 2016, pp. 99-142.

GOTLIB, Nádía Battella. “Os difíceis laços de família”. *Cadernos de Pesquisa - Fundação Carlos Chagas*, São Paulo: n.º 91, nov. 1994, pp. 93-99.

HANSEN, João Adolfo. “Uma estrela de mil pontas”. *Língua e Literatura*, São Paulo, (17): 107-122, 1989.

HELENA, Lucia. “A literatura segundo Lispector”. *Rev. TB*, Rio de Janeiro, n.º 104: 25/42, jan. – mar., 1991, pp. 25-42.

HOMEM, Maria Lucia. “A imitação da rosa – encontro com o silêncio ou encontro com o feminino e a falta”. In: PONTIERI, Regina (Org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004, pp. 49-67.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. “Clarice Lispector e o poder da palavra”. In: WEILL, Alain Didier. *Nota azul: Freud, Lacan e a Arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997, pp. 105-115.

KAHN, Daniela Mercedes, *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.

LEITE, Caio Augusto. *Da moral à ética: O percurso filosófico em A paixão segundo G.H.* Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

LIMA, Luís Costa. “A Mística ao Revés de Clarice Lispector”. In: *Por que Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969, pp. 98-125.

MANDELBAUM, Enrique. “Quando o orgânico é apresentado como lei: ressonâncias judaicas em Clarice Lispector”. *Revista Vértices*, n. 1, 1999, pp. 53-62.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2010.

MOISÉS, Carlos Felipe. “Clarice Lispector: Ficção em crise”. *Remate de Males*, Campinas, 9: 153-160, 1989.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. “O verde úmido subindo em mim: a mulher e a magia do jardim em Clarice Lispector”. *Revista interFACES*, Rio de Janeiro: nº 16, v. 1, jan./jun., 2012, pp. 49-58. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/30036>>. Acesso em 22 de nov. de 2022.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. “O humano e o não humano”. *Revista Cult*. São Paulo, ed. 264, dez. 2020.

\_\_\_\_\_. *O pensamento vegetal: A literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021 [recurso digital].

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PASSOS, Cleusa Rios P. *As Armadilhas do Saber. Relações Entre Literatura e Psicanálise*. São Paulo: Edusp, 2009.

PENNA, João Camillo. “O nu de Clarice Lispector”. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 12, nº 1, jan. – jun. 2010, pp. 68-96. Disponível em <



<https://www.scielo.br/j/alea/a/CGHW5NP7q9Mg4tMvv4YFWtG/?lang=pt>>. Acesso 30 de out. de 2020.

PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: Uma Poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

\_\_\_\_\_. “Os tantos outros que sou – Clarice Lispector e a experiência da alteridade”. *Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 88, nº. 4, 1994, pp. 26-30.

\_\_\_\_\_. “Visões da alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty”. *Revista USP*, São Paulo, nº. 44, 1999/2000, pp. 330-334.

RIAUDEL, Michel. “A perfeição da rosa”. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. (Orgs.). *Um século de Clarice Lispector*. São Paulo: Fósforo, 2021.

ROSENBAUM, Yudith. “Clarice e o perigo de viver”. *HispanismeS Revue de la Societé des Hispanistes Français*, v. 15, 2020, pp. 1-14. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/hispanismes/536>>. Acesso em 03 de set. de 2021.

\_\_\_\_\_. *Metamorfoses do Mal: Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.

\_\_\_\_\_. “Vozes estrangeiras em Clarice Lispector: Uma leitura de ‘Como uma corça’ à luz do poema ‘La Biche’ de Rainer Maira Rilke”. *La part de l’Étranger, HispanismeS*, nº 1, 2013, pp. 235-246. Disponível em: <[https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes\\_1/H1Rosenbaum\\_Yudith.pdf](https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_1/H1Rosenbaum_Yudith.pdf)>. Acesso em 19 de out. de 2022.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, Lorena: Faculdades Intergradadas Tereza D’Avila, 1979.

\_\_\_\_\_. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Laços de família e Legião Estrangeira”. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973, pp. 180-211.

SOUSA, Carlos Mendes de. “A íntima desordem dos dias”. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006, pp. 127-157.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: Figuras da Escrita*. Instituto Moreira Salles: 2011, pp. 280-327.

SOUZA, Gilda de Mello e. “O vertiginoso relance”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, pp. 79-91.

STIGGER, Veronica. *O útero do mundo*. 1. ed. São Paulo: Museu de Artes Moderna – MAM, 2016. v. 1. Disponível em <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf>>. Acesso em 25 de fev. 2021.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: A paixão segundo C. L.* São Paulo: Editora Escuta, 1992.

WISNIK, José Miguel. “Diagramas para uma trilogia de Clarice”. *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n°. 98, jul./dez, 2018, pp. 282-307. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/69666/39732>>. Acesso em 27 de out. de 2020.

## **Geral**

BACHELARD, Gaston. Trad. Antonio de Pádua Danesi. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BANZHAF, Hajo, *Guia completo do Tarô: Um novo sistema de disposição e interpretação das cartas do Tarô levando em conta suas ligações com a Mitologia, o I Ching e a Astrologia*. Trad. Harry Meredig e Mele Coss. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 1993.

BRANDÃO, Luis Alberto. “Breve história do espaço na teoria da literatura”. *Revista Cerrados*, n° 19, ano 14, 2005, pp. 115-134. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1140>>. Acesso em 14 de fev. de 2022.

CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Trad. Ivo Barroso. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMILO, Vagner. “Mito e história em Iracema: a recepção crítica mais recente”. *Novos Estudos CEBRAP*, n° 78, jul., 2007, s.p. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000200014>>. Acesso em 8 de jan. de 2021.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metáfora da mistura*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010.

DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994.

ESPINOSA, Baruch de. Trad. Emanuel Angelo da Rocha Fragoso e Luís César Guimarães Oliva. *Breve tratado de Deus, do homem e do seu bem-estar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FREUD, Sigmund. Trad. Paulo César Lima de Sousa. “Uma dificuldade na psicanálise”. In: *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. Trad. Paulo César Lima de Sousa. “O mal-estar na civilização”. In: *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos (1930 – 1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. Trad. Paulo César Lima de Sousa. “A moral sexual ‘cultural’ e o nervosismo moderno”. In: *O delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906 – 1909)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. Trad. Ernani Chaves; Pedro Heliodoro Tavares; Romero Freitas. “O infamiliar”. In: *O infamiliar e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GRAEBER, David; WENGROW, David. *O despertar de tudo: uma nova história da humanidade*. Trad. Claudio Marcondes e Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: Uma breve história da humanidade*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

JODOROWSKY Alejandro; COSTA, Marianne. *O caminho do tarot*. São Paulo: Editora Chave, 2016.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

NAIFF, Nei. *Curso completo de tarô*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2015.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1988.

NUNES, Benedito. “O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura”. *Novos Cadernos NAEA*, vol. 14, nº 1, jun. 2011, pp. 199-206. Disponível em <<http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/605/857>>. Acesso em 24 de jan. 2016.

RUECKERT, William. “Literature and ecology: an experiment in ecocriticism”. Disponível em:

<<https://static1.squarespace.com/static/5441df7ee4b02f59465d2869/t/58f2e526bf629a9dbf74f778/1492313394594/RUECKERT++Literature+and+Ecology.pdf>>. Acesso em 12 de mar. de 2021.

SEGAWA, Hugo. “Os jardins botânicos e a arte de passear”. *Ciência e Cultura*, São Paulo, vol. 62, no. 1, 2010. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v62n1/a18v62n1.pdf>>. Acesso em 17 de fev. de 2021.

URSI, Suzana; BARBOSA, Pércia Paiva; SANO, Paulo Takeo; BERCHEZ, Flávio Augusto de Souza. “Ensino de botânica: conhecimento e encantamento na educação científica”. *Estudos Avançados - Revista USP*, São Paulo, n. 32(94), pp. 7-24, 2018. Disponível em <<http://botanicaonline.com.br/geral/arquivos/Ursi%20et%20al%202018%20Estudos%20Avan%C3%A7ados.pdf>>. Acesso em 20 de mar. de 2021.

URSI, Suzana; SALATINO, Antonio. “Nota Científica - É tempo de superar termos capacitistas no ensino de Biologia: ‘impercepção botânica’ como alternativa para ‘cegueira botânica’”. *Boletim De Botânica*, 39, pp. 1-4, 2022. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/bolbot/article/view/206050>>. Acesso em 27 de dez. de 2022.