



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS: LINGUÍSTICA E TEORIA LITERÁRIA

FABRÍCIO LEMOS DA COSTA

OS VEGETAIS POLÍTICO-SELVAGENS DE CLARICE LISPECTOR E AS ARTES  
VISUAIS DE MULHERES LATINO-AMERICANAS

BELÉM/PA

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS: LINGUÍSTICA E TEORIA LITERÁRIA

FABRÍCIO LEMOS DA COSTA

OS VEGETAIS POLÍTICO-SELVAGENS DE CLARICE LISPECTOR E AS ARTES  
VISUAIS DE MULHERES LATINO-AMERICANAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção  
do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Orientadora: Dra. Mayara Ribeiro Guimarães

BELÉM/PA

2025

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

C837v Costa, Fabrício Lemos da.  
Os vegetais político-selvagens de Clarice Lispector e as artes  
visuais de mulheres latino-americanas / Fabrício Lemos da Costa, .  
— 2025.  
331 f. : il. color.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dra. Mayara Ribeiro Guimarães  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de  
Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras,  
Belém, 2025.

1. Clarice Lispector. 2. América Latina. 3. Vegetais. 4.  
Política. 5. Artes visuais femininas. I. Título.

CDD 869.909

---

FABRÍCIO LEMOS DA COSTA

OS VEGETAIS POLÍTICO-SELVAGENS DE CLARICE LISPECTOR E AS ARTES  
VISUAIS DE MULHERES LATINO-AMERICANAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará,  
como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Data da defesa: 10 de junho de 2025

Decisão da banca: Aprovado

BANCA EXAMINADORA: Profa. Dra. Mayara Ribeiro Guimarães (UFPA – Orientadora e Presidente da Banca), Profa. Dra. Florencia Garramuño (UdeSA – Membro Externo), Prof. Dr. Alexandre André Nodari (UFSC – Membro Externo), Prof. Dr. Alexandre Romariz Sequeira (UFPA – Membro Externo), Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castillo (UFPA – Membro Interno), Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto (UFRJ – Suplente Externo), Prof. Dr. Otávio Guimarães Tavares (UFPA – Suplente Interno).

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001".

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001".

A Hanna Line, jardineira de si mesma.

## **Agradecimentos**

À Universidade Federal do Pará, *Alma mater* que me formou e designou vários caminhos para a minha vontade de saber;

A Mayara Guimarães, orientadora que me mostrou a assinatura C.L. do futuro;

A Veronica Stigger e ao Eduardo Sterzi, pela leitura criteriosa quando do exame de qualificação da tese;

Aos membros da banca de defesa – Florencia Garramuño, Alexandre Nodari, Alexandre Sequeira, Luís Heleno Montoril – pela gentileza e valiosos comentários da tese.

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.

*A maçã no escuro*, Clarice Lispector<sup>1</sup>

Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal. Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário.

*Água viva*, Clarice Lispector<sup>2</sup>

É difícil revivificar os próprios sonhos, construir a partir do heterogêneo, desenvolver a arte de reinventar de outro modo a própria vida, até então mutilada. É por isso que engendramos levantes sem-fim. Sem-fim porque com muita frequência tudo se repete, tudo fracassa; tudo fracassa nas praias do conformismo ou contra as falésias dos serviços de ordem.

Conferência *Imagens e sons como forma de luta*, Georges Didi-Huberman<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> LISPECTOR, 1961, p. 15.

<sup>2</sup> LISPECTOR, 1973, p. 27.

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, 2017, online.

COSTA, Fabrício Lemos da. *Os vegetais político-selvagens de Clarice Lispector e as artes visuais de mulheres latino-americanas*. Belém, 2025. 331 p. Tese de Doutorado em Letras: Linguística e Teoria Literária, Universidade Federal do Pará.

## RESUMO

A presente tese visa apontar nos vegetais as políticas selvagens em contexto cultural latino-americano. Para isto, analisamos as obras literárias *A maçã no escuro* (1961) e *Água viva* (1973), de Clarice Lispector (1920-1977), em diálogo com as artes visuais produzidas por mulheres. Com as plantas, frisamos as radicalizações insurgentes diante das realidades fundamentadas na mentalidade metafísico-colonial, advinda da complexa história da América Latina. Em nosso estudo, defendemos as criações vinculadas às sublevações – contra-ataque estético feminino –, cuja força instaura a chave para articular críticas aos sistemas castradores da vida, principalmente em períodos marcados por maiores totalitarismos – fascismos históricos. Nesse diapasão, vemos no indomesticado o modo pelo qual as obras tramadas na tensão política operam segundo um intento libertário de si mesmo e dos outros. Sendo assunto comum em objetos culturais de artistas latino-americanas, as representações botânicas são catalisadoras da desmobilização e descentralização de ideias construídas patriarcalmente, a exemplo da conformação social-cultural que coloca as mulheres no campo da fragilidade e obediência. Na pesquisa, em “ato de guerrilha”, lançamos “flechas” epistemológicas do sul que (re)avaliam criticamente as produções das décadas de sessenta e setenta do século XX, à luz da diferença e da alteridade. Para este trabalho, recorreremos aos estudos de Benjamin (2019), Buck-Morss (2012), Cixous (2022), Didi-Huberman (2017; 2020; 2021), Deleuze e Guattari (2011), Foucault (1994), Garramuño (2012), Guimarães (2009;2020), Nascimento (2011; 2012; 2021), Santiago (2006; 2008; 2019), Sousa (2012; 2013; 2021), Viveiros de Castro (2002; 2015; 2018), entre outros.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector, América Latina, Vegetais, Política, Artes visuais femininas.

## ABSTRACT

The present thesis aims to highlight in vegetables the wild politics within the Latin American cultural context. To this end, we analyze the literary works *A maçã no escuro* (1961) and *Água viva* (1973), by Clarice Lispector (1920–1977), in dialogue with visual arts produced by women. Through plants, we emphasize insurgent radicalizations in the face of realities grounded in the metaphysical-colonial mentality, stemming from the complex history of Latin America. The present research supports creations associated with uprisings – a feminine aesthetic counterattack – whose force establishes the key to articulating criticism of systems that suppress life, especially during periods marked by heightened totalitarianism and historical fascisms. In this context, we see in the untamed a way through which politically charged works operate with a liberatory intent, both for oneself and for others. Common in cultural artifacts by Latin American women artists, botanical representations act as catalysts for the demobilization and decentralization of ideas constructed under patriarchy, such as the socio-cultural framework that assigns women to the realm of fragility and obedience. In this research, as an “act of guerrilla,” we launch epistemological “arrows” from the South that critically (re)evaluate the artistic productions of the 1960s and 1970s in light of difference and alterity. For this work, we draw upon the studies of Benjamin (2019), Buck-Morss (2012), Cixous (2022), Didi-Huberman (2017; 2020; 2021), Deleuze e Guattari (2011), Foucault (1994), Garramuño (2012), Guimarães (2009;2020), Nascimento (2011; 2012; 2021), Santiago (2006; 2008; 2019), Sousa (2012; 2013; 2021), Viveiros de Castro (2002; 2015; 2018), among others.

**Keywords:** Clarice Lispector, Latin America, Plants, Politics, Feminine Visual Arts.

## RESUMEN

La presente tesis tiene como objetivo señalar en los vegetales las políticas salvajes en el contexto cultural latinoamericano. Para ello, analizamos las obras literarias *A maçã no escuro* (1961) y *Água viva* (1973), de Clarice Lispector (1920–1977), en diálogo con las artes visuales producidas por mujeres. Con las plantas, subrayamos las radicalizaciones insurgentes frente a las realidades fundamentadas en la mentalidad metafísico-colonial, derivada de la compleja historia de América Latina. La presente investigación sostiene las creaciones asociadas a los levantamientos – un contraataque estético femenino – cuya fuerza establece la clave para articular críticas a los sistemas que castran la vida, especialmente en períodos marcados por mayores totalitarismos y fascismos históricos. En este sentido, vemos en lo indomesticado la forma en que las obras tramadas bajo tensiones políticas operan con un propósito libertario, tanto para sí como para los demás. Presente en diversos objetos culturales de artistas latinoamericanas, las representaciones botánicas son catalizadoras de la desmovilización y descentralización de ideas construidas bajo el patriarcado, como es el caso del modelo sociocultural que sitúa a las mujeres en el campo de la fragilidad y la obediencia. En esta investigación, en un “acto de guerrilla”, lanzamos “flechas” epistemológicas del sur que (re) evalúan críticamente las producciones de las décadas de 1960 y 1970, a la luz de la diferencia y la alteridad. Para este trabajo, recurrimos a los estudios de Benjamin (2019), Buck-Morss (2012), Cixous (2022), Didi-Huberman (2017; 2020; 2021), Deleuze e Guattari (2011), Foucault (1994), Garramuño (2012), Guimarães (2009;2020), Nascimento (2011; 2012; 2021), Santiago (2006; 2008; 2019), Sousa (2012; 2013; 2021), Viveiros de Castro (2002; 2015; 2018), entre otros.

**Palabras clave:** Clarice Lispector, América Latina, Vegetales, Política, Artes visuales femeninas.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	16
<b>1. O selvagem-vegetal e a não colonização</b> .....	26
1.1. O indomesticado, as plantas e o por vir revolucionário na cultura latino-americana .....	26
1.2. O chamado selvagem e o antifascismo nas décadas de 1960 e 1970 .....	76
<b>2. As malhas do selvagem-vegetal: reverberações femininas pós-22</b> .....	98
2.1. A radicalidade vegetal desde Pindorama e o futuro .....	98
2.2. A disseminação do “imaginário botânico” na arte latino-americana: leituras radicais ...	144
<b>3. Martim e os vegetais em <i>A maçã no escuro</i></b> .....	203
3.1. As experiências provisório-vegetais de Martim .....	203
3.2. A descolonização do herói, a dissolução da vida fascista e o contato vegetal .....	226
<b>4. As disseminações políticas em <i>Água viva</i></b> .....	250
4.1. Explosão do florilégio – há sublevação prazerosa com a vida vegetal .....	250
4.2. Primeiras notícias das flores de <i>Água viva</i> no “Caderno B” .....	273
<b>5. Conclusão ou o retorno à planta de cada dia</b> .....	302
<b>6. Referências Bibliográficas</b> .....	308

## Lista de figuras

**Figura 01:** MARTINS, Maria. *O canto da noite*, 1968. Bronze, 165 x 200 x 108 cm. Coleção do Ministério das Relações Exteriores, Itamaraty, Brasília.

**Figura 02:** MARTINS, Wilma. *Flor*, 1960. Xilogravura, 47,7 x 23 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro.

**Figura 03:** GEIGER, Anna Bella. Registro de ações realizadas em torno da lagoa de Marapendi que compõe a instalação *Circumambulatio*, Rio de Janeiro, abril a junho de 1972. Fotografia, 100 x 67 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro.

**Figura 04:** MARTINS, Maria. *O impossível*, 1945. Bronze, 79,5 x 80 x 43,5 cm. Acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

**Figura 05 a 07:** VATER, Regina. “Comigo Ninguém Pode”, 1984/1995. Instalação.

**Figura 08:** MARTINS, Maria. *Les deux sacres*, 1942. Bronze, 117 x 91,5 x 81 cm. Acervo Baltimore Museum of Art, Estados Unidos.

**Figura 09 a 10:** Recorte do filme *O mundo de Lygia Clark* (1973), direção de Eduardo Clark.

**Figura 11:** D. Pedro II (1883). Fotografia de Joaquim Pacheco.

**Figura 12:** SOARES, Teresinha. *Na minha mão tem uma roseira* – da série Homenagem a Caetano Veloso, 1968. Serigrafia sobre papel, 33 x 49 cm. Coleção da artista, Belo Horizonte.

**Figura 13:** DISCONZI, Romanita. *Comunique-se por favor*, 1969. Serigrafia sobre papel, 50,3 x 68,5 cm.

**Figura 14:** MENDIETA, Ana. *Imagem de Yagul*, 1973.

**Figuras: 15 a 22:** FREYRE, Yolanda. *Pele de Bicho ou Alma de Flor*, 1974. Instalação e performance. Centro de Pesquisa de Arte Ivan Serpa, Rio de Janeiro.

**Figura 23:** FREYRE, Yolanda. *Hortênsia e Círculos*, 1974. Aquarela s/papel, 21 x 30 cm.

**Figura 24:** FREYRE, Yolanda. *Cabeça de Galinha em Toalha de Crochet e Hortênsia*, 1974. Óleo s/cartão, 26 x 31 cm.

**Figura 25:** MARTINS, Wilma. *Cotidiano*, 1978. Acrílica s/tela, 100 x 73 cm. Coleção Frederico Morais.

**Figura 26:** MARTINS, Wilma. Reprodução da xilogravura *Árvore do saber* (1967) no cartaz da exposição de Wilma Martins na Galeria Goeldi, Rio de Janeiro.

**Figura 27:** NAVARRO, Rosa. *Letras “R”, “O”, “S”, “A”* – da série *Língua de Sinais*, 1981.

**Figura 28:** NAVARRO, Rosa. *Nascer e morrer de uma rosa*, 1982.

**Figura 29:** ALVARES, Mara. *“Adansônia III”*, 1977-1978, da série *Adansônia*, 1976-1978. Seis fotografias (65 x 53 cm).

**Figura 30:** CLARK, Lygia. *Obra Mole*, 1964. Recorte de borracha, 50, 0 x 50, 0 cm. Associação Cultural Lygia Clark.

**Figura 31:** CLARK, Lygia. *Trepante*, 1964. Recorte em metal. Associação Cultural Lygia Clark.

**Figura 32:** LISPECTOR, Clarice. *Interior de gruta*, 1960. Técnica mista sobre madeira, 40x56cm. Acervo do Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Salles.

**Figura 33:** TOSTES, Celeida. *Vênus Ancestral* – da série *Ferramentas*, 1979. Argila, 47 x 32 x 9 cm.

**Figura 34:** LISPECTOR, Clarice. *Esperança*, 1975. Acrílica sobre madeira, 30x40cm. Acervo do Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Salles.

**Figura 35:** BARCELLOS, Vera Chaves. Da série *Epidermic scapes*, 1977. Fotografias, 91,5x107,5cm (cada). Fundação Vera Chaves Barcellos.

**Figura 36:** VATER, Regina. *Mulher mutante*, 1968/2019. Tinta esmalte sobre MDF, trilhos e rodízios, 127 x 230 x 28, 5 cm. Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, São Paulo.

**Figura 37:** GEIGER, Anna Bella. *História do Brasil: Little Girls & Boys*, 1975. Seis fotomontagens, 10 x 15 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro.

**Figura 38:** GEIGER, Anna Bella. *Brasil nativo/Brasil alienígena*, 1976-77. Fotografia, impressão digital sobre papel fotográfico, 140 x 95 cm. Coleção do Masp/ Doação da artista.

**Figura 39:** LISPECTOR, Clarice. *Eu te pergunto POR QUÊ?*, 1976. Acrílica, grafite e lápis dermatográfico sobre compensado, 32 x 34, 3 cm. Acervo Clarice Lispector/ Fundação Casa de Rui Barbosa.

**Figura 40:** Campânula dos Açores (*Campanula Vidalii*). Detalhe: Pétalas arrancadas e ampliação (6 vezes).

**Figura 41:** CLARK, Lygia. *Relaxação*, 1969. Associação Cultural Lygia Clark.

**Figura 42:** CLARK, Lygia. *Relaxação*, 1969. Associação Cultural Lygia Clark.

**Figura 43:** SOARES, Teresinha. *Viver é preciso II* – da série Homenagem a Caetano Veloso, 1968. Serigrafia sobre papel, 33 x 49 cm. Coleção da artista, Belo Horizonte.

**Figura 44:** SOARES, Teresinha. Sem título, 1970. Serigrafia sobre papel, 35 x 25 cm. Coleção da artista, Belo Horizonte.

**Figura 45:** GEIGER, Anna Bella. *Camouflage*, 1980. Cinco fotografias, 30,5 x 20,5 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro.

**Figuras 46 a 47:** Recorte de *O Pasquim* com a charge do personagem Cabôco Mamadô, de Henfil.

**Figura 48:** LISPECTOR, Clarice. “Explosão”, 1975. Óleo e tinta plástica sobre madeira, 37,6 x 50,2 cm.

**Figura 49:** MARTINS, Wilma. *A queda*, 1967. xilogravura, 60 x 46 cm.

## Introdução

Ao pensar nas minhas memórias do passado, percebo que as plantas sempre foram presença viva entre os meus parentes. Nasci em Abaetetuba, município do Pará. Nesta cidade, social e culturalmente, parte da minha história encontra-se amalgamada em torno dos vegetais. Quando criança, tomei muitos banhos de igarapés cercados de mururés, planta aquática entranhada na paisagem mental de tantas crianças e adultos amazônidas. Como aquelas crianças que inventam paisagens e geografias, copiando “Liliput” de *Viagens de Gulliver* (1726), da narrativa “Em-cidade”, de Guimarães Rosa, texto publicado no *Correio da Manhã* (1948) e depois em *Ave, palavra* (1970), eu inventei rios amazônicos – a minha realidade – com sua verde vegetação aquática em movimento fluvial. Neste território infantil, brinquei com barquinhos feitos da palmeira da árvore do miriti (*Mauritia flexuosa*), quase sempre adquiridos com meu vizinho artesão que os fabricava para vender no Círio de Nazaré, em Belém do Pará. Sobre estes “artefatos”, vejo-os como uma das nossas singulares formas de envolvimento vegetal. Em outros termos, o nosso jeito biocultural amazônico de transformar em artesanato cenas do mundo, a realidade nossa. São barcos, canoas, pássaros diversos, casas simples, representação humana em situação de namoro e trabalho, botos, cobras e muitos outros animais da fauna amazônica.

Da presença vegetal no íntimo da minha família, são inúmeras as memórias que carrego. Hoje, tenho consciência da importância da flora na organização de nossa rotina. Para além do universo lúdico, vivenciei a possibilidade do sagrado com o uso de raízes e folhas de cheiros fortíssimos que serviam para a “benzeção”. Quando acometido por qualquer alergia na pele ou em tempos de mau humor infantil, minha avó materna me levava ao pequeno terreiro de umbanda e pajelança de sua irmã, a tia Celina. Lá, eu me banhava com ervas, seguido de “benzimentos” entre os sussurros da dona da casa, palavras que eu não entendia, mas sabia que faziam parte do rito – as plantas serviam de “trânsito”. Para mim, era muito natural passar pelo jardim do terreiro. Nele, não havia vegetação ornamental, já que toda a vida ali plantada tinha um objetivo muito prático: serviam para produzir banhos indicados, quase sempre, por caboclos da ancestralidade indígena. Do jardim curativo, muitas vezes, minha avó Domingas colheu folhas para o preparo do banho de São João, ele que também é Xangô Menino. Atraindo todo o sereno da madrugada, eram esmagadas em água fria, oferecendo-nos toda a energia que

emanava daquele sumo verde e forte. Quando criança, confesso que não era fácil despertar em plena madrugada para tomar aquele banho frio, entretanto, sabia que qualquer coisa de proteção se dava antes do raiar do dia.

Do mesmo contexto mágico, durante a minha infância escutei histórias sobre o encantado que habita o tajá (*Caladium*). Da mesma forma que fazíamos barulho com panelas para acordar a lua quando do fenômeno de eclipse, cena muito viva em minha mente, acreditávamos que plantar tajá em frente da casa significava possuir qualquer segurança. Para isto, era necessário “curá-lo”, tornando-o mágico. Isto era feito em três luas novas. Conforme diziam, jogava-se cachaça e água que se usava para lavar carnes na terra e mesmo em suas folhas e caule, pedindo-lhe proteção em torno da residência, sobretudo no período da noite. Da planta, “brotava” um espírito guardião das habitações e por consequência dos seus moradores. Curiosamente, os relatos eram sempre os mesmos: a planta passava a ser morada de um homem preto de músculos fortalecidos, o qual era despertado nos mistérios do tajá.

Ao lembrar dessas histórias, compreendo que a presença vegetal no cotidiano familiar esteve reservada aos cuidados das mulheres. Indago-me hoje: será que a tia Celina, em algum momento, pensou que aquela relação com raízes e folhas poderia representar qualquer coisa de político para além do círculo religioso? Obviamente, fazia parte daquela situação a naturalidade da vivência, não sendo necessário ligar os eventos à “lógica racionalizante” – tudo convergia para o intuitivo, transformado em crença. De qualquer maneira, tendo ou não a consciência política que emerge entre o feminino e o mundo botânico, é inegável que este envolvimento carrega muito de ancestralidade revelada na cura ou proteção. Ainda sobre os tajás mágicos da minha infância, durante muito tempo deixei-os escondidos na memória. Sendo jovem arredio e desconfiado, não me sentia confortável em território acadêmico para falar de tajás protetores e de toda a conjunção vivida nessa cidade mágica que é Abaetetuba, tão bem explicada poeticamente e teoricamente<sup>4</sup> por João de Jesus Paes Loureiro, filho ilustre desse pedaço do mundo que nasceu com a vocação para as coisas encantadas.

Quando tento ligar os elos entre os tajás e o escopo da tese, penso sobre o que não vivi. Pergunto-me: por que não li *Água viva*, de Clarice Lispector, durante a graduação em Letras (2007-2012) na Universidade Federal do Pará? E aquela passagem de um João que conta para a narradora-personagem sobre o tajá da Amazônia nessa ficção de 1973 fica ecoando na minha cabeça. Poderia ter sido a porta de entrada da sabedoria popular da minha gente e a academia

---

<sup>4</sup> Ver a sua tese de doutoramento intitulada *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* (1994).

naquela época. Longe de Abaetetuba, fui afastado de tudo que era cotidiano-encantatório nas plantas. Por escolhas, li muito mais autores portugueses que brasileiros no período universitário, embora na Faculdade de Letras houvesse um grupo que pesquisava fortemente histórias míticas da Amazônia paraense, coordenado pela professora Maria do Socorro Simões, docente que me orientou no trabalho final de curso, tendo como *corpus* a novela *A confissão de Lúcio* (1914), de Mário de Sá-Carneiro. Naquele tempo, eu tinha uma verdadeira obsessão pela imagem sugestiva (arquétipo) de Salomé bíblica na obra do escritor português. Nas orientações, imagino hoje: por que eu não conversei com a professora sobre o nosso tajá que virava homem?

Há um certo lamento, mas também agradecimentos e retornos. Se por questões de escolhas, fui chamado pela literatura europeia no espaço universitário, o mesmo ambiente, agora na pós-graduação, convocou-me para a literatura brasileira. E nela, fruto do tempo em que vivemos, com todo o interesse por questões ecológicas mais fortes, fiquei do lado dos vegetais. Lembro da grande alegria quando li *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (2012), de Evando Nascimento<sup>5</sup>, nas aulas da professora Mayara Guimarães. Destaco os capítulos “A estética das sensitivas” e “A desnatureza das flores”. Dessas referências vegetais, que se confirmou em seus outros estudos, a exemplo do livro *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas* (2021), ajudou-me muito a traçar o meu caminho na pesquisa, escolhendo um *corpus* da literatura e outras artes. E nesse percurso, nunca deixei de fazer uma pergunta para mim mesmo: qual a relação que existe entre o meu entusiasmo em tratar dos vegetais na pesquisa e a minha experiência pessoal com plantas. Considero esta pergunta parte da emoção necessária para continuar, caminhar, fazer o texto acadêmico andar e até encontrar algum (a) leitor (a) disposto (a) a acrescentar, debater, suplementar questões não levantadas na tese.

\*\*\*\*\*

A pesquisa fundamenta-se em duas hipóteses: a de que as plantas são parte de intenções estéticas que contestam diretrizes ou normas sociais por demais desejosas de eternidades conservadoras; e a de que a imaginação botânica de Clarice Lispector não foi estudada com afincos no que diz respeito ao diálogo com outras representações vegetais de diversas artistas

---

<sup>5</sup> Considero Nascimento um mestre fundamental para as escolhas que fiz no mestrado e doutorado. Escrevi um artigo entusiasmado por Evando. Intitula-se “Por um chamado ao selvagem em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, e a crítica de Evando Nascimento”, publicado na *Revista Moara* (2021).

latino-americanas, sobretudo quando tais imagens florais disseminaram-se em tempo de recrudescimentos ditatoriais.

O amadurecimento da presente tese em torno das plantas na obra clariciana encontra-se imbricado nos artigos<sup>6</sup> publicados por nossa autoria nos periódicos científicos entre 2021 e 2024. Destarte, no decorrer da “descoberta do mundo” de Clarice, escritora de vasta fortuna crítica, agarramo-nos ao aspecto “político-selvagem”<sup>7</sup> do seu lado artístico mais radical, o qual é convocado em várias ficções, desde *Perto do coração selvagem* (1943), seu primeiro romance. Dessa maneira, associamos o reino vegetal na linha do “indomesticado”<sup>8</sup> – motor das políticas sublevadoras. A sustentação crítico-teórica da pesquisa tem filiação com a virada vegetal em objetos culturais que vem ocorrendo nos últimos anos. Conforme o interesse pelo diversificado mundo das plantas, as “sensitivas” gozam de certo ponto de vista temático, cujo modo de existir, muitas vezes, é observado para melhor compreender contágios e afetos nas criações estéticas – entre personagens e plantas disseminadoras de tantas possibilidades instintivas da vida. Da virada vegetal, teoricamente, é importante citar os nomes de Stefano Mancuso (*Revolução das Plantas*, 2019) e Emanuele Coccia (*A vida das plantas: uma metafísica das misturas*, 2018). Na crítica brasileira, Evando Nascimento é outro pesquisador fundamental nos estudos desse reino orgânico na cultura, estudioso que apresenta interessantes análises sobre a “fitoliteratura”, termo que ele utiliza em *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas* (2021).

A abordagem do *corpus* clariciano escolhido, em diálogo com a crítica contemporânea de sua obra, volta-se aos pensadores do chamado “pós-estruturalismo” (Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida), sendo indispensável enfatizar o viés político arrolado na égide da alteridade e do questionamento do que se pretende universal, total, plenamente configurado e fechado. Objetiva-se, então, junto às plantas, desestabilizar e descentralizar o

---

<sup>6</sup> *O Eixo e a Roda* (2022), *Tabuleiro de Letras* (2022), *Jangada* (2023), *Leitura* (2023), *Macabéa* (2023), *Jangada* (2024). Respectivamente, citemos: “Água viva, de Clarice Lispector: quando a palavra pinta os vegetais”, “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, de Clarice Lispector: o aprendizado feminino pelos vegetais e o diálogo com as outras artes”, “A política do sensível no 'Caderno b' do *Jornal do Brasil*: o caso de 'O Milagre das folhas', de Clarice Lispector”, “Amor, de Clarice Lispector: a política anticolonial, as mulheres, os vegetais e o diálogo com as outras artes”, “Clarice Lispector toca a vida com as rosas no 'Caderno b' do *Jornal do Brasil*: o caso de 'As Rosas Silvestres' em diálogo com outras artes latino-americanas” e “As flores de Clarice Lispector no contexto da ditadura militar brasileira”.

<sup>7</sup> Do caráter selvagem na esteira do estético-político, vale mencionar o nosso artigo intitulado “O dizer cifrado na ditadura e as flechas selvagens e antifascistas nas artes dos anos 1970: diálogos possíveis” (2023), publicado na revista *Palimpsesto*.

<sup>8</sup> Desenvolvemos ainda a questão do selvagem nos artigos: “O Político selvagem em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, e em 'Os Selvagens', de Olga Savary: um estudo comparativo” (*Scripta Uniandrade*, 2022), “O Futuro de Martim: por uma liberdade não-burguesa em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector” (*EntreLetras*, 2022), “Martim se tornou selvagem ao produzir a sua primeira flecha: um estudo de *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector” (*Nau Literária*, 2021).

mundo inventado para formular hierarquias, requeridas pela visão ocidental, patriarcal, fascista, burguesa, totalitária, ditatorial. O estudo busca na crítica contemporânea<sup>9</sup> de Clarice os debates que interpretam na criação da escritora certas políticas do futuro, em que pensamos estar a chave das relações entre humanos e inumanos. A recepção contemporânea proporciona pensar a literatura de Lispector no tempo presente e imaginar um futuro baseado em outro tipo de humanismo, onde o humano não tem mais privilégio sobre as outras vidas vicinais, ao contrário, opera-se num contágio que se dá em aprendizados, relações provisórias e intensificadoras do existir fora dos “divãs” configurados na tristeza, culpa e nas limitadas classificações do ser.

Outra filiação salutar no desenvolvimento da pesquisa está ligada às aulas do Seminário de Literatura Brasileira (2019), ofertada no Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPA) pela Dra. Mayara Guimarães. Na disciplina, tivemos acesso aos estudos de Evando Nascimento, Florencia Garramuño, Carlos Mendes de Sousa e Gabriel Giorgi, nomes importantes nas leituras contemporâneas de Clarice Lispector. Em contato com o livro *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena* (2011)<sup>10</sup>, referência crucial naquela disciplina cursada no Mestrado, de outro lado, fomos apresentados à “máquina antropófaga” na maneira de ler textos modernos e contemporâneos à luz do pensamento de Oswald de Andrade, para o qual se revela um aspecto da crítica e da pesquisa na presente geração. Na tese, o poeta moderno e articulador da Semana de 22 é ponta de lança daquilo que chamamos de movimentos ético-estéticos das revoltas insurgentes ao longo das décadas de sessenta e setenta. Da disciplina, ainda destacamos a importância de Georges Bataille, pensador francês retomado muitas vezes como instrumental teórico para ler a ficção clariciana.

No caso de Lispector, defendemos a leitura que vê na literatura da autora de *A paixão segundo G.H.* (1964) a continuação do projeto artístico-moderno que valoriza a liberdade. Neste ínterim, a liberação radical-clariciana reanima o surgimento de um outro sujeito ético feminino, resultado de muitas mudanças ao decorrer da história cultural do ocidente. Assim, a questão por nós sublinhada é necessária para se compreender os experimentalismos femininos latino-americanos, já que as suas criações respondem a variados modos de opressões coloniais e ditatoriais. Para além das linhas de força que tecem críticas à sociedade “moralizante-centralizadora” na esteira das ideias moderno-oswaldianas, associamos também a tese aos interesses em torno da discussão sobre o fascismo nos últimos anos – decorrido pelo

---

<sup>9</sup> No que tange à crítica mais recente de sua ficção, ver o nosso artigo intitulado “A Recepção de Clarice Lispector: da crítica à história e as mudanças de abordagens” (*SCRIPTA*, 2022).

<sup>10</sup> Organização de Jorge Ruffinelli e João Cezar de Castro Rocha.

crescimento das políticas de extrema-direita no Brasil e no mundo, a exemplo do chamado “bolsonarismo”<sup>11</sup>. Percebe-se, na atualidade, uma vasta bibliografia a respeito do assunto, seja por reflexões novas ou por reedições de estudos mais antigos no que tange aos totalitarismos, impelidos pela necessidade de refletir sobre a política do momento. Tencionamos inserir a proposta no espírito desse debate, cuja análise do *corpus* clariciano joga luz na problematização do contexto latino-americano dos anos sessenta e setenta, refletindo-se também no presente – visto que as mentalidades hierarquizantes parecem estar sempre prontas para “explodir” em qualquer momento, desembocando em fascismos históricos.

Dito isto, a leitura das obras de Clarice, em comparação com a produção visual de outras artistas, apresenta-se sustentada em exposições<sup>12</sup> realizadas em Institutos, Museus e Galerias do Brasil. Podemos dizer que a tese é fruto do seu tempo, na medida em que ela só foi possível graças ao esforço de tantos curadores que nos últimos anos resgataram e revisitaram obras de várias artistas, criadoras que por diversas razões estiveram fora do circuito de exposições ou não eram divulgadas para um maior público. Destacamos que algumas exposições citadas entraram em cartaz na mesma época do processo de amadurecimento da tese (Entre 2021 a 2025). Ao aparecerem, elas foram sendo incorporadas ao projeto. Tratando-se de linguagens distintas no que se refere à natureza das produções artísticas, a análise comparativa que realizamos enfatiza leituras do imaginário vegetal como matéria que surge em concepções femininas do mundo. Aqui, o leitor vai encontrar um diálogo entre literatura, pintura, escultura, serigrafia, performance, fotomontagem, fotografia, instalação.

Partindo da metodologia bibliográfica, o critério que utilizamos para selecionar as artes visuais teve como base duas direções: a primeira considerou o motivo da representação vegetal

---

<sup>11</sup> Como exemplo de reflexão sobre a relação entre a visão de mundo bolsonarista e a tirania, podemos citar o texto “Por uma vida antifascista, agora”, de Ádamo da Veiga (2022). Nele, o autor atualiza a percepção de uma vida fascista na contemporaneidade ao trazer para o debate a obra *O anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari. Situando-a como “obra de filosofia política”, Veiga demonstra a sua atualidade no contexto político brasileiro – época da ascensão da extrema-direita –, cuja questão gira em torno do aceite da própria servidão e da repressão pelo sujeito comum. Este, curvando-se diante do poder, invoca para si e para todos a volta da ditadura empresarial-militar, a mesma que retirou e limitou tantas liberdades individuais no passado.

<sup>12</sup> Das exposições e curadorias, temos: *Regina Vater: Quatro Ecologias* (2013), curadoria de Paula Alzugaray; *Maria Martins: Metamorfoses* (2013), curadoria de Veronica Stigger; *Útero do Mundo* (2016), curadoria de Veronica Stigger; *Quem tem medo de Teresinha Soares?* (2017), curadoria de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura; *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (2018), curadoria de Cecília Fajardo-Hill e Andrea Giunta; *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena* (2019), curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo; *Maria Martins: Desejo Imaginante* (2021/2022), curadoria de Isabella Rjeille e curadoria adjunta de Fernanda Lopes; *Constelação Clarice* (2021/2022), curadoria de Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger; *Mulheres da Nova Figuração: corpo e posicionamento* (2023), curadoria de Camila Bechelany e Gustavo Nóbrega; *Wilma Martins: território da memória* (2023), curadoria de Frederico Morais e Stefania Paiva; *Lygia Clark: projeto para um planeta* (2024), curadoria de Ana Maia e Pollyana Quintella; *Circumambulatio* (2024/2025), curadoria de Heloisa Espada.

desde a década de quarenta do século XX, cuja temática da sexualidade na produção feminina engendra no imaginário estético particularidades que envolvem desejos libertários a partir das questões do corpo e outras. Considerando a década em questão, podemos dizer que Maria Martins e Clarice Lispector são pioneiras no tratamento da liberdade feminina forjada no aparecimento vegetal. A segunda estabeleceu uma análise voltada ao tempo de repressão política ditatorial-militar, período de censura contra os objetos culturais considerados imorais – décadas de sessenta e setenta, em particular, passando por obras que chegam aos anos 1980 com sugestões ainda político-radicalis. Dessa maneira, se o viés radical em torno das plantas já pode ser visto em contextos anteriores aos Atos Institucionais dos militares, vemos nos anos posteriores que imagens botânicas passam a convergir nas atitudes de maior consciência política, justificando-se talvez em decorrência de maiores experiências artísticas por mulheres em tempo da mais pujante “onda feminista”. Trata-se do cenário de maior projeção vegetal. As artes dessas mulheres são *aríetes* do seu tempo e do agora.

Da bibliografia iconográfica no trabalho de tantas artistas latino-americanas, interessamos verificar como os signos botânicos respondem esteticamente as questões deste sujeito ético – as lutas femininas na América Latina. Para tal, justifica-se a presente pesquisa na alcinha do resgate do tom político no tema vegetal, muitas vezes, visto no campo apolítico, sobretudo por leitores que estiveram e estão engajados em certas ideologias mais direcionadas à crítica social explícita, a exemplo das leituras dialéticas do tipo marxista-ortodoxo. Convocando-se o questionamento do sentido político em termos de arte, contestamos o pensamento que considera político aquilo que advém apenas do campo do imediato, do diretamente e objetivamente esclarecido. Considerando que Clarice Lispector é o nosso ponto de partida, enfatizaremos as imagens vegetais em sua ficção e na produção pictórica. É mister frisar que Lispector produziu obras com fortes intersecções entre as linguagens literárias e visuais. Em se tratando de vegetais, tal contato é confirmado pelo motivo temático comum à ficção e às pinturas.

Com o desenvolvimento da tese, esperamos contribuir para o enriquecimento da fortuna crítica de Clarice Lispector, a qual é feita de críticos literários importantes no Brasil e no mundo, independentemente do instrumental teórico utilizado nas recepções. Assim, embora tenha nascido em solo europeu, a escritora precisa ser lida na esfera dos problemas, tensões e assuntos do nosso país. Neste ínterim, se as plantas aparecem em suas criações, a leitura requerida deve estar sintonizada numa complexidade maior e abrangente sobre os vegetais na cultura latino-americana. Dessa maneira, o signo botânico não é exclusividade temática da escritora de *Laços de família* (1960), antes, é assunto – espírito de época – que move os trabalhos de artistas –

pensadoras da cultura – envolvidas em “revoltas” contrárias ao poderio hegemônico. O caráter insurgente dessa “luta” engloba contágios e afetos com o mundo orgânico, expressados aberta ou cifradamente. Em matéria de arte, vale apontar que a leitura sobre as plantas é sempre histórico-cultural. Atendendo à visão simbólica do mundo, elas foram lidas como imagem ingênua e ligada à beleza efêmera e sossegada – as flores, sobretudo. Vale a pena destacarmos que a imagem vegetal nos projetos artísticos individuais passa por transformações, na medida em que as artistas, por vezes, encaminham suas criações por diferentes estilos e a representação floral acompanha tais mudanças. Além disso, do ponto de vista político, por exemplo, o ato de cifrar o signo para melhor atribuir certas conotações em tempos de autoritarismo pode ser interpretado como a necessidade de dizer temas nem sempre possíveis de expressar explicitamente.

Em *Lispector*, este dado fica evidente quando interpretamos os vegetais na sua ficção dos anos sessenta e setenta. Sobre o aspecto da singularidade das plantas em diferentes momentos estéticos da produção clariciana, o que mais chama atenção, além de outras questões, é a inserção do “imaginário botânico”<sup>13</sup> ao plano do “real” e do “rebaixamento”. Nossa pergunta norteadora, portanto, gira em torno das plantas como “espírito do tempo” nos objetos estéticos de mulheres. Com elas, o sujeito ético feminino reclama a hegemonia político-masculina, estabelecendo-se possibilidades de preencher lacunas de discursos nem sempre favoráveis ao mundo feminino.

Enfim, a tese mostra uma Clarice que fala e interpreta as nossas questões, clarifica o debate social e os indivíduos, problematiza a vida entregue às burocracias e opressões institucionalizadas, recria o mundo “bárbaro-selvagem” para melhor se movimentar sensorialmente em florestas, pântanos, terrenos e jardins terciários – todos ambientados nas intenções políticas que tentam “desalienar” e desadormecer os sentidos, mostrando-se o lado latente de vida realmente viva. C.L. é assinatura potente no florestamento do pensamento. É flecha preservadora do futuro e da existência. A tese divide-se em quatro capítulos, nos quais se propõe uma leitura das narrativas *A maçã no escuro* e *Água viva*. No caso desta última, dialogaremos ainda com textos publicados na imprensa e que foram “trabalhados” na composição final da ficção, servindo-nos como comentário crítico que reforça o viés político do nosso escopo, assim como direciona a nossa análise para as mudanças de projeto estético da

---

<sup>13</sup> Emprestamos esta expressão do dossiê “Imaginários Botânicos”, (2022) publicado na Revista *Cerrados* da Universidade de Brasília (v. 31, n. 60), organização de Maria Esther Maciel, Fabrícia Wallace Rodrigues e Isabel Kranz.

autora. Em sintonia com a abordagem interartes, o intuito dos capítulos dedicados aos comentários vegetais, é inserir a criação clariciana num movimento mais amplo e divisar as singularidades inerentes a cada obra.

No primeiro capítulo, tratamos do selvagem-vegetal na esteira da política não colonizadora na América Latina. Dimensiona-se o caráter inconstante, cujo aspecto revela um operador descentralizador das unidades e centralismos do discurso ocidental. Em se tratando de matéria artística, o primeiro subitem da tese traz no seu bojo o exame do questionamento dos modelos fixos, instaurando-se discursos culturais contra-coloniais. Para isto, buscamos um diálogo com textos do período da invasão portuguesa, a exemplo da *Carta* de Pero Vaz de Caminha, com a própria ficção de Clarice, e outros que advém da argumentação teórico-antropológica. O intento deste subitem é demarcar a problematização da particularidade do discurso estético latino-americano, cujo indomesticado é ponta de lança para vivências sensoriais. No segundo subitem do primeiro capítulo, comentamos sobre o antifascismo pela via da convocação selvagem nos anos sessenta e setenta, ficando evidentes as políticas da alteridade impulsionadas no pós-estruturalismo. O cerne do subitem dá-se no vínculo inumano como “força” que invoca a “vida não fascista”, sendo uma tendência política em objetos culturais nem sempre fácil de detectar, porque se engendra nas minúcias do instinto de vida.

No segundo capítulo, partimos do pensamento de Oswald de Andrade para operarmos políticas femininas. Da radicalidade vegetal, já sugerido nos manifestos do poeta moderno, articulamos comentários de diferentes épocas e situamos a nossa pesquisa nos interesses recentes: a possibilidade de pensarmos outros futuros não coloniais. Propomos ainda uma revisão da representação das plantas em diferentes artistas visuais, na qual o reino vegetal fortalece “revisões” críticas da criação estética feminina e para tal intento aproximamo-nos das teorias feministas.

No capítulo três, defendemos uma interpretação da personagem Martim de *A maçã no escuro*, ressaltando a sua experiência provisória com os vegetais. Por provisório, entendemos o estado não estanque, porque na sua caminhada não há completude, antes, evidencia-se em radicais deslocamentos de qualquer certeza. Isto posto, em diálogo com outras artistas visuais, destacamos na obra contagiantes envolvimentos botânicos que se ligam às aprendizagens pela diferença e entrelaçamentos, mas sem aderir às identidades definitivas. Seguindo uma leitura marcada pela alteridade, analisamos na segunda parte do presente capítulo a experiência martiniana pela via sugestiva da vida não fascista. Nas artimanhas não autoritárias, invoca-se a

neutralidade dos sentidos de heroísmo, poder, glória, fama – pressupostos do valor épico tradicional.

No último capítulo, dedicamos o nosso estudo à escritura *Água viva*. Na ficção, inicialmente abordamos o caráter da “emoção”, aspecto que retira a narrativa do plano do enredo tradicional, da cronologia reta e da “planura”, segundo os preceitos defendidos por Didi-Huberman (2021) para o caso das crônicas claricianas. No mesmo subitem, tratamos da temática erótico-corporal na obra, em diálogo com outras artistas e com o trabalho pictórico de Clarice. Considerando que se trata de uma ficção contemporânea ao regime de exceção, interpretamos no pensamento da personagem aquilo que chamamos de “arte erótico-guerrilheira”.

Em *Água viva*, Lispector radicaliza o seu projeto ao dimensionar a liberdade na alcunha da sugestão sexual, provocando compreensões para tantas outras emancipações pessoais e coletivas. Em tempo de autoritarismo, a ficção expõe os desejos ético-femininos, transplantados esteticamente em florilégios que esboçam as suas questões e anseios. Na parte final de nosso estudo, analisamos as imagens botânicas na literatura de Clarice no âmbito das transformações de seu projeto artístico. Na abordagem, comentamos crônicas publicadas no “Caderno B” do *Jornal do Brasil*<sup>14</sup>, escrituras que são “enxertadas” em *Água viva*. Nas aproximações entre a ficção de 1973 e os textos veiculados na imprensa, observamos, em grau, mudanças na maneira como as plantas são representadas na fase “derradeira”<sup>15</sup>. Neste momento, os vegetais surgem próximos de fatos da realidade, bem como se desligam cada vez mais do enredo tradicional. Com tais escrituras, Clarice Lispector enfatiza o seu interesse pela vida, não esquecendo a violência do contexto histórico vivido.

---

<sup>14</sup> Para a pesquisa, utilizamos o acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>15</sup> Emprestamos este termo da tese *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice* (2002), de Sônia Roncador.

## Capítulo 1. O selvagem-vegetal e a não colonização

### 1.1. O indomesticado, as plantas e o por vir “revolucionário” na cultura latino-americana

Em 1943, Clarice Lispector publicou o seu primeiro romance. Com referência ao selvagem no título, *Perto do coração selvagem* narra a trajetória-experiência da personagem Joana, desde criança até a fase adulta. Quando ainda menina, Joana ganhou a alcunha de víbora. Com esta imagem, gostaríamos de iniciar a nossa tentativa de explicar o selvagem como zona que desacredita qualquer limite ou fronteira. Próximo das suas possibilidades líquidas e fluídas, mundos são recriados numa eterna novidade. Neles, é possível ser humano-animal, humano-planta, planta-animal, animal-planta, humano-animal-planta e tantos outros encontros com os inorgânicos. Para tanto, só é possível sabê-los nas concentrações das imagens diante de nós. Com olhar que se deixa contaminar pelo informe, podemos experimentar das misturas. Começemos com a imagem de Joana-víbora-planta:

Impossível explicar. Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável [...] solta no espaço escuro, afundara os olhos na terra, procurando as plantas que se torciam enrodilhadas como víboras. (LISPECTOR, 2019, p. 190)

Sendo Joana estigmatizada negativamente como víbora por outra personagem, ela se encontra próxima também das imagens radicais vegetais. Da menção à vegetação na ficção de Clarice Lispector, Martins de Almeida na resenha crítica intitulada “Perto do coração selvagem”, publicada em *O Jornal* (Rio de Janeiro), em 6 de agosto de 1944, n. 7.447<sup>16</sup>, talvez seja um dos primeiros críticos a apontar, ainda que brevemente, sobre a imagem vegetal no bojo das sensações claricianas. Em *Figuras da escrita*, ao assinalar justamente a respeito da “paisagem de sensações” na narrativa *Perto do coração selvagem*, Carlos Mendes de Sousa (2012, p. 73) destaca certa passagem da leitura de Almeida que trata de “sensações”. Considerando esta recepção de “primeiras horas”, recuperada pelo crítico português, interessantes no argumento de Martins a referência ao “pensamento” como movimento (imagem) que se aflora. Daí brota, a nosso ver, um pensamento vegetal em Clarice, o qual se mostra já tão

---

<sup>16</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523\\_04&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=22855](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_04&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=22855). Acesso em: 29 de maio de 2024.

impregnado em seu primeiro romance. Almeida (1944, p.10) diz: “os sentimentos e as impressões vão aflorando indefinidamente em face da mais leve variação das circunstâncias. O pouco que a vida exterior apresenta é suficiente para que brote uma vegetação espessa de sensações, lembranças e pensamentos, tudo entrelaçado”. Neste romance de estreia, no que diz respeito aos inumanos, Clarice elege vegetais para ressoar experiências sonoras já no início do primeiro capítulo, onde ruídos são emitidos da máquina de escrever, do relógio, do próprio silêncio, alongando-se “pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes” (LISPECTOR, 2019, p.11). Esta passagem que abre o primeiro romance de C.L. é reveladora no que tange à imagem botânica-entrelaçada na ficção da autora. Depois dela, muitas imaginações florais preencheram enredos ao longo de sua carreira-criação. No trecho, as “folhinhas” dimensionadas pelo narrador esfregam-se, configurando uma agitação sonora que ecoa singularmente em diversas imagens vegetais de tantas outras narrativas. Elas são a própria natureza viva, vibrantes, excitantes, revoltas, agitadoras. Da musicalidade invocada na narrativa, é o primitivo que se congrega num chamado ao estado anterior ao facilmente datado, nominado e classificado. Nele, as plantas simplesmente vivem:

Movimentos ainda sem adjetivos. Inconscientes como a vida primitiva que pulsa nas árvores cegas e surdas, nos pequenos insetos que nascem, voam, morrem e renascem sem testemunhas. Enquanto a música volteia e se desenvolve, vivem a madrugada, o dia forte, a noite, com uma nota constante na sinfonia, a da transformação. (LISPECTOR, 2019, p. 80)

Nas décadas seguintes, já em atividade na imprensa, Clarice continua a elaborar o seu pensamento selvagem associado às plantas nas crônicas do *Jornal do Brasil*. Em *Travessuras de uma menina – II (Noveleta)*, edição de 10 de janeiro de 1970, n. 236<sup>17</sup>, lemos a história de uma menina-flor-selvagem que se encontra disposta a salvar, em tentação, um professor de si mesmo: “eu crescia sem saber para onde. O fato de um retrato da época me revelar, ao contrário uma menina bem plantada, selvagem e suave” (LISPECTOR, 1970, p. 2). Em *Travessuras de uma menina (Noveleta)*, edição de 03 de janeiro de 1970, n. 230<sup>18</sup>, é uma imagem de begônia reta que afirma a vivacidade da garota nessa narrativa tramada segundo o ponto de vista feminino: “Eu tinha nove anos e pouco, dura idade como o talo não quebrado de uma begônia. Eu o espicaçava, e ao conseguir exacerbá-lo sentia na boca, em glória de martírio, a acidez

<sup>17</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&hf=www.google.com&pagfis=178535](https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_09&hf=www.google.com&pagfis=178535).

Acesso em: 05 de abril de 2024.

<sup>18</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&hf=www.google.com&pagfis=178167](https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_09&hf=www.google.com&pagfis=178167).

Acesso em: 05 de abril de 2024.

insuportável da begônia quando é esmagada entre os dentes” (LISPECTOR, 1970, p. 2). É preciso esclarecer que a presente imagem da begônia associada ao mundo infantil, mundo este configurado numa certa maldade diabólica e ferina, já tinha aparecido no conto “Os desastres de Sofia”, narrativa da coletânea *A legião estrangeira* (1964), e que por sua vez é publicada na coluna do “Caderno B” do *Jornal do Brasil* com o título de “Travessuras de uma menina (Noveleta)”. Não podemos perder de vista que tal comunhão com este mundo doce-vegetal-indomesticado se relaciona, segundo a própria menina diz, na obediência a “velhas tradições”, espécie de “sabedoria com que os ruins já nascem” e que faz dela a “prostituta” e o professor perseguido o “santo”. Sofia, sabedora-menina-mulher-abismal e pensadora de si mesma, sabe e saboreia que no fundo de si existe um mergulho inevitável em “velhos séculos de escuríssima doçura”, ela que é a própria begônia altiva e doce e amarga. Ela que é a própria matéria feita por Deus, uma matéria “crua” e “cheia de prazeres”, sendo “alegre” e “monstruosa” e “suave”, criança de uma certa sensualidade e vivacidade e que mais parece a uma planta-informe em crescimento que só cabe num “ar livre imenso”, como aquele do pátio da escola de Sofia, parque natural feito como para animais viverem e correrem soltos e onde se pode mastigar avidamente begônias, abraçar árvores, desenhar nelas flechas amorosas em comunicação que é toda dos prazeres imediatos.

Como Joana-víbora, as travessuras da menina perfaziam-se no rumo do sentido vegetal, o qual não aceita ordens. A empregada dizia na mesma narrativa: “Essa não é flor que se cheire” (LISPECTOR, 1970, p. 2). Em sua tese, capítulo “Dos animais”, subitem “O texto placentário”, Carlos Mendes de Sousa (2012, p. 319) reflete sobre parte do trecho de *Perto do coração selvagem* que abre este estudo. Nele, o pesquisador destaca o caráter informe e rizomático da relação entre o animal e vegetal. Ao pensar na singularidade do devir, influência deleuziana, numa experiência que se dá no “enrodilhamento animal da vegetação”, o pesquisador justamente enfatiza a maneira como Joana era vista, víbora. Em nossa tese, filiamo-nos a esta interpretação, acrescentando que tal leitura eleva a ficção clariciana às dimensões político-filosóficas contemporâneas que tentam compreender a realidade para além da origem-centrada, assim como dá vazão para refletir politicamente sobre o que estava em jogo na época de Clarice.

Em multiplicações, unimo-nos agora a Georges Didi-Huberman e sua explosão de imagens radicais. Por radicalidade das plantas, dialogamos com a reflexão do filósofo francês em *Radical, radicular* (2020)<sup>19</sup>. Situando o espaço catalisador das suas questões, o Parque Lage,

---

<sup>19</sup> O texto “Radical, radicular” é lido pelo próprio Georges Didi-Huberman no filme *Revolver* (2019), direção de Frederico Benevides. Disponível em: <https://vimeo.com/440288766?share=copy>. Acesso em: 08 de abril de 2024.

Rio de Janeiro, lugar que o intelectual vê como meio de “pululação tropical”, onde os “vegetais apodrecem” e há “sensibilidade nos corpos”, ele concentra o olhar para as monstruosidades emitidas pelas raízes. Sobre esta “vegetação circundante”, incorporada numa “agitação ameaçadora” e “guerra surda” e que “não para de se mexer”, Didi-Huberman ressalta uma imagem próxima daquela de *Perto do coração selvagem*: “É preciso olhar com atenção para onde pisamos. Não há serpentes à vista, mas há raízes que serpeiam por toda parte” (DIDI-HUBERMAN, 2020, online).

Neste serpentear, atinge-se a grande força das imagens selvagens-vegetais, cujas muitas dobras e entrelaçamentos promovem a entrega ao revolver-se em terrenos – húmus – para dissolver ou “decompor” qualquer representação de buscas ideais, já que “a leitura do ideal é fortemente normativa e, não raro, repressiva”, conforme aponta Raul Antelo (2003, p. 43) ao refletir sobre o verbete “A linguagem das flores” (Revista *Documents*), de Georges Bataille, no ensaio *A aporia da leitura*<sup>20</sup>. Segundo esta direção, em detrimento de idealizações soberanas, pautadas em “imperativo categórico”, atentemos ao “sentido baixo” e ao “heterogêneo das raízes” nas leituras das personagens de Clarice Lispector, onde trouxemos, neste momento, Joana e sua capacidade de inventar-criar uma existência próxima, quem sabe, às lianas, às raízes, à vida encharcada, enchafurdada e suja, de quem se atrai pelo informe e sua “energia anti-hierárquica”, expressão usada por Antelo (2003, p. 44), em sintonia ainda com Bataille. Deixemos, pois, que uma Joana-raiz apareça, sendo agitadora e invocadora e que se rebele para fazer despontar outras leituras revolucionárias em outras ficções de Lispector, sua criadora. É dela e com ela, que toda uma visão movente e radical se impõe, sem dominar. Para não ser inteira, sendo raiz anti-origem, Joana se perde em filamentos e redes, muitas redes. Do corpo de Joana, ecoam-se outras existências radicais em tantas outras personagens de Clarice, como de um Martim, de *A maçã no escuro*, o qual se revolve como corpo lançado no mundo: “sem mapa, conhecimento ou bússola – embrenhara-se na terra” (LISPECTOR, 1961, p. 23). Ou, da mulher-raiz de *Água viva*, pintora que pinta com o corpo inteiro e é tão próxima da matéria orgânica: “meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento” (LISPECTOR, 1973, p. 35). Separadas por décadas, as imagens de Clarice Lispector e Didi-Huberman revelam uma certa brutalidade das plantas, em que se reclama o desordenado. Vale ressaltar que o selvagem não

---

Agradecemos ao Eduardo Sterzi a referência desse ensaio. Agradecemos também ao próprio Frederico Benevides que gentilmente concedeu o filme.

<sup>20</sup> Agradecemos ao Eduardo Sterzi a referência desse artigo.

se resume aos vegetais, mas estes fazem parte dele. Em Clarice, flores podem comungar de um certo mal, a exemplo daquelas representadas no romance *A cidade sitiada* (1949):

E a de Lucrecia, era a verdadeira vida dada? O que se perde, as ondas que se erguem furiosas sobre os rochedos, o perfume mortal das flores – e aí estava o doce mal, as rochas agora submersas pelas vagas, e na inocência de Lucrecia estava o mal, ela esperando de longe ao vento da colina, esperando, doce, vertiginosa, com seu impuro hálito de rosas, o pescoço esmagável por uma das mãos – esperando através dos séculos, decrépita e criança, que ele atendesse enfim ao apelo das ondas sobre os rochedos e, galgando a escarpa mais alta da noite, lançasse o uivo, o longo relincho com que responderia à beleza e à perdição deste mundo: quem não vira nas noites sem vento como as flores de prata eram cruéis e assassinas? (LISPECTOR, 2019, p. 158-159)

Do envolvimento das plantas na esfera da noite, lembremos a obra *O canto da noite* (1968), de Maria Martins. Na escultura, sugere-se que as lianas evocam o seu lado potencialmente latente – canto de massa corporal rebelde, arcaica e erótica.



**Figura 01:** MARTINS, Maria. *O canto da noite*, 1968. Bronze, 165 x 200 x 108 cm. Coleção do Ministério das Relações Exteriores, Itamaraty, Brasília.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Disponível em: <https://historiadaparte.wordpress.com/maria-martins/>. Acesso em: 05 de março de 2025.

Em movimentos que resultam em enroscamentos sobre si mesmo, a referência ao noturno chama a poeticidade da contorção do corpo em estado de pulsão e abertura e indefinição nesta escultura que evoca traços de uma mulher dourada – cor primordial que, ao mesmo tempo, está ligado ao vibrante, ao abundante solar, à energia mineral-viva, característica que fica sugerida também na personagem Ermelinda através da visão de Martim: “ela parecia ter guardado seu corpo em lugar fresco e escuro como a um fruto que devesse atravessar incólume uma estação adversa. Seus braços tinham pelos dourados, o que lhe deu o valor que as coisas douradas têm” (LISPECTOR, 1961, p. 180). Tal mineralidade-feminina em sintonia solar é invocada também em *Água viva*: “Folhas esmagadas me lembram o chão da infância. A mão verde e os seios de ouro – é assim que pinto a marca de Satã [...] Quero um manto tecido com fios de ouro solar. O sol é a tensão mágica do silêncio” (LISPECTOR, 1973, p. 30-49). No fundo, o dourado-solar está conectado ao mundo vegetal em geral, energia elementar ao crescimento e que em algumas flores revela-se fortemente comungado, como o girassol, flor que a mulher de *Água viva* pensa e se pergunta: “O girassol é o grande filho do sol. Tanto que sabe virar sua enorme corola para o lado de quem o criou. Não importa se é pai ou mãe. Não sei. Será o girassol flor feminina ou masculina?” (LISPECTOR, 1973, p. 68-69).

Da sugestão sobre a indefinição raízes-lianas-víboras – anatomia híbrida –, lembremos ainda a obra *Sem Eco* (1943), de Maria Martins, datada do ano do aparecimento de *Perto do coração selvagem*. Do título, “Sem” demarca a coisa viva multiforme que na ausência da voz devolvida em eco, antes, vive no silêncio, transformando-se em múltiplas formas breves. Da sua natureza úmida, no entanto, há muito de cavernoso e escuro e mutação – talvez, a mesma matéria que coabita na personagem de *Água viva*: “eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco” (LISPECTOR, 1973, p. 17-18). Dessa constituição orgânica entre ecos e silêncio, também Martim é feito: “Com o corpo advertido o homem esperou que a mensagem de seu pulo fosse transmitida de secreto em secreto eco até se transformar em longínquo silêncio [...] A noite era de uma grande e escura delicadeza” (LISPECTOR, 1961, p. 17).

Da relação entre a noite e a vivacidade vegetal em Clarice, lembremos do conto “Mistério em São Cristóvão” do livro *Laços de família* (1960). Na narrativa, é a vez de jacintos chamarem certos mascarados ao cerne do mistério. No jardim onde as flores cresciam com avidez, a “planta úmida” convive na noite com sapos e silêncio, afinal, “tudo no escuro era muda aproximação” (LISPECTOR, 2016, p. 238), tornando a coisa viva mais cintilante e de um perfume sufocante. É preciso aprofundarmo-nos nos mistérios de C.L. e percebermos a

força que existe em tal palavra para o seu pensamento. Nela, atesta-se a procura e as descobertas vocacionadas ao nunca esgotar a novidade, porque as coisas e seres são dotados, como aquela barata de *A paixão segundo G.H.*, de cascas e cascas infundáveis: “Toda vida é uma missão secreta” (LISPECTOR, 1964, p. 177). Frisemos um comentário de Clarice sobre um pensamento da artista visual Djanira, quando a pintora fala do fim do mistério da lua quando o homem por lá pisou pela primeira vez em 1969. Publicado na sua coluna do “Caderno B” (25 de agosto de 1973, n. 139<sup>22</sup>), Lispector diz: “Discordo, Djanira. O ser humano nunca descobrirá o mistério, mesmo que chegue a morar na Lua” (LISPECTOR, 1973, p. 2). Não esqueçamos que no mesmo mês de agosto a ficcionista publicara *Água viva*, ficção do reino dos mistérios das coisas impessoais, do misterioso que há em simples primulas e plantas carnívoras, dos números secretos, da aura misteriosa, das florestas, dos mistérios animais, do “mistério doido” de uma rosa, do espelho, de objetos que são “mistério total do ‘X’” (LISPECTOR, 1973, p. 96). Reforcemos os enigmas imagéticos da escritora na proximidade da lua e flor:

Dama-da-noite tem perfume de lua cheia. É fantasmagórica e um pouco assustadora e é para quem ama o perigo. Só sai de noite com o seu cheiro tonteador. Dama-da-noite é silente. E também da esquina deserta e em trevas e dos jardins de casas de luzes apagadas e janelas fechadas. É perigosíssima: é um assobio no escuro, o que ninguém aguenta. Mas eu aguento porque amo o perigo. (LISPECTOR, 1973, p. 70)

Sobre a tópica da noite, não podemos esquecer que Clarice na década de 1940 já dimensionava tal potência da escuridão como despertar de uma radicalidade vegetal misturada, a exemplo do que é exposto em *A cidade sitiada* (1949): “Na fria escuridão entrelaçavam-se gerânios, alcachofras, girassóis, melancias, zínias duras, ananases, rosas” (LISPECTOR, 2019, p. 87). Sem mesmo perder a sua natureza, os seres se enlaçam e atuam nas relações biológicas que tornam o mundo estranho e plural nas suas formas, comprovando-se a comunhão envolvente do mesmo ecossistema. Sobre o poder dissolvente da noite, Mayara Guimarães em sua tese *Clarice Lispector e a deriva dos continentes: da descoberta do mundo à encenação da escrita*, assinala:

Se a criança é o ser em constante formação, para quem a segmentação ainda não se definiu e instalou, a noite é o espaço que dissolve as divisões e as formas (assim será a escrita) e torna os seres (seja do mundo animal ou vegetal) e as coisas, todos, semelhantes. Tornar a realidade distinta um espaço do indistinto é instaurar a lógica relacional, na qual cada pólo de pares

---

<sup>22</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=16264](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=16264). Acesso em: 06 de março de 2025.

opositivos mantém sua característica individual atuando, porém, em complementaridade com o seu oposto. (GUIMARÃES, 2009, p. 79)

Sobre a noite em *A paixão segundo G.H.* (1964), a personagem diz: “minhas profundidades são no ar da noite. A noite é o nosso estado latente. E é tão úmida que nascem plantas” (LISPECTOR, 1964, p. 114). Do fragmento que aponta ao profundo, talvez “uterino-cavernoso-úmido”, acrescentamos ainda que na noite o estado de perigo toma conta dos ambientes, tornando-os mais brutos e propícios ao enlaçamento selvagem-vegetal<sup>23</sup>. A disseminação de plantas na umidade da escuridão, conforme se lê na passagem de *A paixão*, talvez se realize visualmente no embaralhado que se mostra nas lianas de Maria Martins, onde ecoa estranhamentos de corpos botânicos em pujantes mistérios. No romance de 1964, é o “encharcado” cavernoso que sugere a possibilidade de as plantas radicalmente emendarem-se em dissoluções líquidas: “somos os que nadam, o ar da noite é encharcado e é adocicado, e nós somos salgados pois que suar é a nossa exalação” (LISPECTOR, 1964, p. 114). Da noite na literatura de Lispector, Carlos Mendes de Sousa (2012, p. 268) considera-a “figura”, imagem que personaliza a “indistinção” dos seres. Em escuridão, nenhuma matéria se define, porque animais e vegetais são criação de um “mesmo escuro” (SOUSA, 2012, p. 266). Em sua tese, Sousa dedica vários subitens para tratar do aspecto noturno, da noite de si, de personagens atraídas por esta impulsionadora do informe-caótico. Propiciadora da “cegueira”, estágio do conhecimento ilógico, o pesquisador propõe ler a figura em questão sob a roupagem da germinação – quando as coisas crescem, independentes de si e dos outros. Neste momento, ele se volta à imagem vegetal: “o ser germina no escuro... A flor, o fruto, a estátua rediviva, a personagem, o livro” (SOUSA, 2012, p. 260). Com isso, o crítico português conclui que a escuridade em Lispector, lavradora crepuscular, é reveladora. Da nossa parte, concordamos com tal posicionamento e acrescentamos que o germinar no breu engendra na assinatura C.L. uma tentativa de transpor o tema vegetal em novas discussões descentralizadoras da imagem floral. Ao participar do seu tempo, a escritora se junta a outras artistas, como Maria Martins, que tão bem souberam plantar nas sombras para descaracterizar as formas.

Da singularidade do pensamento em Lispector, façamos ênfase naquilo que o narrador de *A cidade sitiada* (1949) aponta sobre a categoria do pensar e saber a partir da personagem Lucrecia Neves. Conforme a atenção na vivência dessa mulher “de patas” (LISPECTOR, 2019, p. 53) e cuidadosa em olhar as coisas – formas – do mundo, podemos erguer a radicalidade da

---

<sup>23</sup> Nesta tese, trabalharemos com o termo selvagem-vegetal, no qual o segundo vocábulo ganha contornos políticos insubordinadores quando envolvido ao primeiro.

reflexão abarcadora do não humano. Primeiro: O saber para a mulher comunga de uma certa ausência de humanidade categorizadora dos seres, revelando-se numa alegria de ter uma flor por perto, à vista, pernas se agasalhando num espaço, poeiras nas coisas:

A alegria da moça era assim: As flores no jarro. Uma era vermelha. Tinha o talo fraco. Uma era cor-de-rosa. Era pequena. Sobre o chão empoeirado suas pernas pousando. Uma flor se dobrava ao peso da corola da flor. A janela retangular. Vazia na parede. O bibelô estendia a flauta. A flor maior era pálida, de corola grossa. (LISPECTOR, 2019, p. 101)

Destaquemos a passagem quando Lucrécia se entrega à flor, vivendo-a em proximidade de quem a deseja sabê-la em sua forma – seu pensamento de vivente nu:

Quando uma coisa não pensava, a forma que possuía era o seu pensamento [...]

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 [...]

Com os sapatos na mão Lucrécia 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, 2019, p. 67-68)

Do trecho presente no capítulo “A estátua pública”, não podemos deixar de mencionar o realce ao mundo botânico da flor, porque nele se exhibe um outro dado por demais clariciano – a tentativa de captar como os outros pensam e como estes outros chegam no pensamento de si, em outros termos, como o pensamento se articula em redes compartilhadas entre mundos vivos. Do fragmento, a flor é a flor; a mulher é a mulher, mas o que se encontra em jogo quando a mulher encontra a flor e vice-versa? No fundo, o pensamento em Clarice só se comunica quando há encontro e boas “lentes” que conseguem transformar o visto em reflexão sensível, dando-se, por exemplo, quando atentemos para uma “flor” que “amoleceu de súbito no talo” (LISPECTOR, 2019, p. 54) ou mesmo para “árvores” que “enegreciam nas raízes”

(LISPECTOR, 2019, p. 145). Na verdade, Lucrécia, mulher de “sentidos alertas” (LISPECTOR, 2019, p. 71), ao perceber e até se confundir com a cidade de São Geraldo, chancela o que mais exprime a ficção de Lispector, a aproximação com a realidade viva, “ela que se aproximara tanto que por um instante tivera medo de ser santificada” (LISPECTOR, 2019, p. 73). Não se trata de uma santidade transfigurada nas alturas das coisas divinas que são demasiadamente longe e impalpáveis, mas uma que se descobre no mundo, sentindo-o como imagem mesmo, como flor morada e livre: “em torno da flor grandes vespas adormecidas fugiram assustadas, o horror íntimo da flor se libertava em mil vidas” (LISPECTOR, 2019, p. 73). Aqui se encontra um pensamento em constelação: as coisas se moram, se habitam, fogem e voltam e se liberam e tudo se rodeia em intimidade e tudo atinge o seu grande alcance: “o máximo era o estremecimento de uma flor no jarro... as coisas se alçando e se dando com horror” (LISPECTOR, 2019, p. 85). Para tal alcance do pensamento, é mister elevar a compreensão do mundo na atenção ofertada ao entorno, espécie de “pequenos exercícios e compreensões sobre coisas como andar, olhar para as árvores altas” (LISPECTOR, 1982, p. 21), e mesmo imaginar crescimentos dos corpos outros sobre si, em feitura que chamam a vida colada na vida, flor na mulher. É o que expõe o narrador de *O lustre* (1946): “o milagre era o movimento revelado das coisas; que brotasse uma rosa em seu corpo, Virgínia a colheria com cuidado e com ela enfeitaria os cabelos sem sorrir” (LISPECTOR, 1982, p. 20). Da imaginação/pensamento de Virgínia, a criação-formação do corpo-floral também se dá em Daniel, seu irmão: “respeitava-o como se ele fosse feito da suave massa das flores” (LISPECTOR, 1982, p. 49). Em outro momento, um Daniel vegetal é retomado: “Também nele os tecidos cruzavam-se em estrutura vegetal e ele fora lançado no centro da mulher, lá onde latejava o sangue do mundo. Esse era o segredo da vida” (LISPECTOR, 1982, p. 103). Tal é o pensar dado ao natural, cujas maneiras de enxergar os seres do mundo criam imagens próprias e singulares segundo o que chega dos outros. É interessante este pensamento vegetal a respeito dessa figura masculina a partir do olhar feminino na literatura de Clarice Lispector, porque no conjunto da ficção dessa autora um corpo humano masculino flertando com o “corpo” vegetal voltará com grande força na década de sessenta com *A maçã no escuro* (1961). Não podemos deixar de frisar que o pensamento em C.L. ganha força quando do ponto de vista da coisa (animada ou não), pois coexiste ligado ao irradiador do pensamento, a própria coisa, nunca nas classificações e conceitos engendrados naquele ou naquela que vê a coisa. É preciso respeitar o vivo-visto, porém, não significa impedimento no “empréstimo” do pensamento alheio para o fim de criar outras formas de ver o mundo. Sobre o pensamento da flor, lê-se em *O lustre*:

Os pensamentos sobre as coisas existem nas próprias coisas sem se prenderem a quem as observa; os pensamentos sobre as coisas saem delas como o perfume se desprende da flor, mesmo que ninguém a cheire, mesmo que ninguém saiba sequer que essa flor existe...o pensamento da coisa existe assim tanto como a própria coisa, não em palavras de explicação mas como outra ordem de fatos; fatos rápidos, sutis, visíveis exatamente por algum sentido, assim como só o olfato percebe o perfume da flor. (LISPECTOR, 1982, p. 129)

Diante do fragmento desse segundo romance de Clarice, encontra-se uma interessante base do pensamento presente nas narrativas que surgirão posteriormente. E neste enrijecimento do pensar vivo inaugural, a flor se lança como imagem desmistificadora do pensamento único. Ela pensa e é pensada. E sua maneira de vida é emprestada para dizer as outras, como o comentário feito pelo narrador sobre Virgínia: “ela que sempre fora frugal como uma planta [...] ao seu redor as coisas viviam por vezes tão violentas [...] ela possuía uma harmonia própria, sim, sim, sim, como uma flor que forma conjunto com suas pétalas” (LISPECTOR, 1982, p. 133). Eis a maneira de Virgínia, na qual combina também com o modo de ser de Martim ou mesmo Joana, criança-mulher que também “seria fluida durante toda a vida” (LISPECTOR, 1982, p. 7), abertura de *O lustre* e que bem poderia ser de *Perto do coração selvagem* ou *Água viva*. Do pensamento de Virgínia, ela que em “cansaço” “tinha algo de flor” (LISPECTOR, 1982, p. 145) e que desejava “crisântemos, crisântemos” (LISPECTOR, 1982, p. 230), não lhe escapava todos os seres em aproximação, tudo é ser, como as árvores que “rumorejavam verdes, escuras e folhudas” (LISPECTOR, 1982, p. 220). Se existe logo é ser, eis a máxima clariciana – capaz de enquadrar todos os vivos e seus múltiplos pensamentos numa tela viva do mundo.

A passagem seguinte serve de exemplo. Nela, Daniel é ser e pensa, a árvore é ser e pensa, Virgínia é ser e pensa, a formiga é ser e pensa. Assim o mundo se oferece em compartilhamento: “Daniel estava deitado no chão e a árvore em cima era o ser mais próximo, dominando o céu. Virgínia sentara-se sobre uma pedra e com um galho seco perseguia as formigas” (LISPECTOR, 1982, p. 214). Do pensamento botânico em outras artistas visuais, gostaríamos de mencionar a xilogravura intitulada *Flor* (1960), presente na exposição *Constelação Clarice* (2021/2022), núcleo “Adoração pelo que existe”, curadoria de Veronica Stigger e Eucanaã Ferraz.



**Figura 02:** MARTINS, Wilma. *Flor*, 1960. Xilogravura, 47, 7 x 23 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro.<sup>24</sup>

Em sintonia com a ideia clariciana de que o pensamento da flor se constitui na sua forma, o corpo da flor de Wilma Martins pode ser lido nas possibilidades em que a sua visualidade oferece, isoladamente ou em diálogo com outras representações florais de outras artistas. Na obra, a flor comunga de um chão ricamente vivo e capaz de compartilhar variedades em constelação de formas. Em sugestão, imaginamos que o pensamento deste ser vivo ganha força na convivência com besouros, aranhas, minerais, troncos e outros tecidos vegetais. Seu pensamento é o da abundância ricamente oferecida em pedúnculo carregado de vida e sem nenhuma intenção ordeira. Tudo faz parte de um mesmo mundo e foi isto que os curadores da exposição, a nosso ver, propuseram ao colocarem a criação de Wilma Martins juntamente ao mundo ficcional de Lispector. Uma de frente para a outra, é fácil pensarmos na escrita e pintura de pétalas e corolas e pedúnculos e ovários e sépalas e anteras e raízes. É este pensar-floral que se oferece quando visitamos a mostra: cada parte da flor é uma parte que integra a visualidade inteira e sendo toda preta na sua natureza de xilogravura mais parece a própria terra negra da qual se alimenta. Neste emaranhado de matéria vegetal localizado na base da flor, certamente

<sup>24</sup> Ver o Catálogo da Exposição *Constelação Clarice* (2021, p. 185), curadoria de Veronica Stigger e Eucanaã Ferraz.

habitam insetos e se pensássemos num super close da imagem, outras xilogravuras de Wilma Martins nos convidariam, aquelas em que saltam aranhas e besouros, viventes que compartilham do corpo vegetal. É este o pensamento da flor: seu corpo é abrigo do corpo alheio, seu néctar é alimento para saciar outras vidas, seu perfume é para atrair o corpo outro, disseminando-a na continuação da vida que é sua e de outros.

Do pensamento de Clarice, portanto, frisamos aquele anunciado vegetalmente, embora sejamos cientes que as relações são múltiplas e plurais, daí pensá-las em moventes radicalidades. Por radicalismo advindo dos vegetais, dialogamos novamente com Didi-Huberman. Sobre as “raízes como imagem do pensamento”, ele diz:

Em primeiro lugar, não chegamos “à raiz” porque a raiz não existe: só existem raízes, uma quantidade necessariamente indefinida, pululante e incalculável, viva e, às vezes, monstruosa de raízes. Uma única raiz, supondo que seja possível isolá-la, produz, na maioria das vezes, inúmeras bifurcações radiculares. [...] Não vou às raízes (do passado), portanto; são as raízes que surgem sob meus passos, para modificar radicalmente o meu caminho (para o futuro). [...] As raízes, nunca as podemos ver por completo, capturá-las – dominar sua lógica –, segurá-las inteiramente nas mãos. Elas são feitas de latências, de esquecimentos, de destruições, de intermitências [...] Mas sua invisibilidade sob a terra não deveria ter mais prestígio do que suas aparições lacunares, quando elas surgem atravessando o caminho ou em meio à vegetação de superfície, formando essas figuras incontáveis que eu poderia chamar, aqui ou ali, de fasmídeos gigantes, patas de dinossauros, cabeleiras petrificadas, vísceras de um animal de dimensões incalculáveis, cobras de todos os tamanhos, provisoriamente imóveis. Tudo se ramifica, os tentáculos vegetais afloram e tornam a afundar nas profundezas, bifurcam-se, cobrem-se de putrefações faustosas – como este cogumelo branco, por exemplo, aglutinado como um “bando” (palavra muito empregada por aqui) de borboletas –, abrem-se de repente, ou tornam a se intrincar, formam grandes arcos, ou, ao contrário, tipos de amálgamas inchados, imagens alternadas de órgãos que se libertam e tumores que progridem.

A radicalidade é uma questão de raízes: questões do vivente e da terra, questões de biologia e geologia intrincadas [...] um pensamento radical deveria ser um pensamento das redes que, num ponto, fazem bifurcar e, no outro, recriam os contatos. Isto nada tem a ver com o “extremismo” de que amiúde se alimentam as “perspectivas do pior” [...] Ao contrário, um autêntico pensamento radical, como foi o de um Glauber Rocha, seria um pensamento atento à selva do tempo, à floresta dos tempos não deduzidos: um pensamento obstinado em sua progressão, sem dúvida, mas também pleno do tato tornado necessário pela complexidade do terreno, pela proliferação das lianas e das raízes que nos cortam constantemente o caminho. (DIDI-HUBERMAN, 2020, online)

Didi-Huberman se vale da expressão “amálgamas inchados”. Considerando o aspecto vegetal, a imagem criada pelo filósofo lembra aquela presente em *A paixão segundo G.H.* (1964). Nela, o inchado floral parece decair em explosão para se transformar em outra coisa: “a

enorme flor se abrindo, tudo inchado de si mesmo, minha visão toda grande e trêmula. O que eu olhava, logo se coagulava ao meu olhar” (LISPECTOR, 1964, p. 118). Tal pensamento radical, tramado nas redes contagiantes e múltiplas, foi potencializado por Lispector em sua poética atualizadora do selvagem em nós. Mas, perguntamo-nos: qual a importância do indomesticado para a cultura da América Latina? Adiantamos uma resposta: para descolonizar o pensamento. Passemos à história colonial, passado que parece sempre atual e que faz parte da matéria na qual os artistas latino-americanos precisam lidar. A reflexão sobre o selvagem-vegetal no contexto cultural latino-americano requer uma análise política de cunho mais amplo, que nos leva, por sua vez, à antropologia. Entendemos a aproximação da antropologia com a literatura na esteira dos argumentos de Alexandre Nodari em *A literatura como antropologia especulativa*. Em sintonia com uma formulação de Juan José Saer, o pesquisador mostra que por meio da literatura temos acesso aos pontos de vistas dos outros – “visão do homem” (SAER *apud* NODARI, 2024, p. 40), que se revelam como “maneiras de ser do homem (SAER *apud* NODARI, 2024, p. 40), daí esta relação ser antropologicamente especulativa. Em múltiplas perspectivas de mundo e no mundo, a literatura se abre à vida, como fala Nodari recorrendo a Clarice Lispector. Trata-se de uma: “*entrada na vida*: a criação ficcional nomeia, para Clarice, uma certa intensificação do modo (‘de tal modo’) de ser do possível ou do (ainda) inexistente que faz com que ele se torne vivo, existente para todos os efeitos” (NODARI, 2024, p. 45, grifo do autor). Nesta entrada vívida, onde podemos ser o outro, entramos na virtualidade, no “caleidoscópio de perspectivas” (NODARI, 2024, p. 40), em espaços ficcionais que são “florestas”, conforme diz ser o caso da literatura de Clarice. Ao adentrarmos na floresta clariciana, “encontros de mundos” (NODARI, 2024, p. 45) fundam aberturas para possíveis variações de si e por consequência potencializam políticas que traem “a fala monolíngue da tradição introduzindo a possibilidade de sair do Um, de variar o mundo”, segundo assinala João Camillo Penna (2024, p.14) em “Metafísica da variação”, prefácio de *A literatura como antropologia especulativa*.

Da importância da noção do perspectivismo na fortuna crítica de Clarice Lispector, cujo encontro antropológico-ficcional-crítico remete à possibilidade de pensar transformações por alteridade, citemos novamente Alexandre Nodari, pesquisador que tem se dedicado a ler C.L. na esteira do pensamento de Viveiros de Castro. No ensaio “Orgânico/ Inorgânico”, publicado no catálogo da exposição *Constelação Clarice*, ele diz:

É preciso, portanto, que a transformação perspectivística seja um modo de reciprocamente olharmos pelos olhos dos outros e sermos olhados por eles, não só vemos o mundo pelos olhos dos outros, como também vemos a nós

mesmos por esse olhar, nos vemos de outro modo, modificando-nos. (NODARI, 2021, p. 228-229)

Da força-potência clariciana segundo o perspectivismo, Nodari afirma no ensaio “O infamiliar animismo de Clarice Lispector”: “tudo o que existe parece, na obra clariciana, potencialmente capaz de ver, de pensar, de ser gente” (NODARI, 2021, p. 39). Eis a abertura da criação de Lispector para os mundos outros, cuja chave é o próprio eu que se abre ao outro, vivos ou objetos, os quais têm “visão, agência, subjetividade, ponto de vista”, conforme ainda sublinha Nodari (2021, p. 43).

Tratando-se de selvagem, faz-se mister situá-lo na linha do indomesticado, questão que nos aproxima de Eduardo Viveiros de Castro (2002) em *A inconstância da alma selvagem*. O antropólogo brasileiro no presente estudo dimensiona a particularidade dos ameríndios na clave da sua “inconstância” no que tange à evangelização cristã por jesuítas quando do período da colonização. Sob o aspecto da “inconstância”, ele sublinha:

Ela passou, na verdade, a ser um traço definidor do caráter ameríndio, consolidando-se como um dos estereótipos do imaginário nacional: o índio mal-converso que, à primeira oportunidade, manda Deus, enxada e roupas ao diabo, retornando feliz à selva, presa de um atavismo incurável. A inconstância é uma constante da equação selvagem. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 186-187)

No estudo, Viveiros de Castro problematiza o uso do termo vegetal para o ameríndio, de acordo com a *Metafísica*, de Aristóteles (384-322 a.C.). Para ele, a visão pejorativa de um “indígena/vegetal”, isto é, inconstante à crença, pode estar implicada já em Aristóteles. Viveiros de Castro argumenta:

Por falar em Aristóteles, patrono do debate quinhentista sobre a natureza e condição do gentio americano, pergunto-me, com o devido medo do ridículo, se ele teria a sua parte na história da imagem vegetal dos índios, a partir, justamente, dessa proverbial inconstância e indiferença à crença. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 187-188)

O antropólogo se refere, como se vê, à discussão aristotélica do homem que se caracteriza negativamente como “planta”, não acreditando em “nada”, visto que não “tem opinião própria”, sendo “vazio” ou incompleto. Ora, este caráter pejorativo dos vegetais ainda

hoje é referência para tratar doentes que estão imersos no chamado “estado vegetativo”<sup>25</sup>, o qual deixaria o sujeito numa suposta imobilidade.

Aproximemo-nos mais ainda da discussão sobre a “inconstância” ameríndia recuperada na imagem da murta (*Murraya paniculata*) por Viveiros de Castro no famoso texto “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. Para isto, o antropólogo se volta a uma passagem de *O Sermão do Espírito Santo* (1657), autoria do padre Antônio Vieira. Citemos um fragmento do sermão:

O que andastes pelo mundo, e entrastes em casas de prazer de príncipes, veríeis naqueles quadros e naquelas ruas dos jardins dois gêneros de estátuas muito diferentes, umas de mármore, outras de murta. A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas

[...]

E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos. (VIEIRA *apud* VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 183-184)

Assim, diferente do mármore, material que se emenda em eterna figura, a murta apresenta o sempre caminho do disforme. E nesse sentido, o encaminhamento selvagem que estamos envolvidos tem a ver com esta imagem botânica que nega tornar-se material sólido e definitivo. Colados nas plantas, podemos variar o ser, mergulhando nas pluralidades de mundos vivos. E nesta capacidade de variar a forma homem-murta numa “confusão verde”, em que muitos braços podem surgir de ramos que bagunçam olhos e orelhas e rosto inteiro, queiramos que esta força botânica revele a verve desfiguradora-selvagem. Apeguemo-nos a esta imagem como possibilidade radical para pensarmos as imagens literárias e visuais de várias artistas mencionadas na tese. Trabalhem, pois, a favor dos troncos e raízes. Desejemos a sujeira, a rudeza e imundície natural de plantas que mergulham na terra e que desta terra nasça muitas lianas e raízes-víboras: que tudo se faça broto e ramos decompostos e que o odor de tais inumanas nos deixe tontos de tanta selvageria. Desliguemos a máquina catequética do Um e

---

<sup>25</sup> Em *O pensamento vegetal*, Nascimento (2021, p. 46) trata sobre o valor pejorativo postulado no termo “vegetativo” pela perspectiva etimológica.

façamos deste tom selvagem-vegetal, negativamente associado aos ameríndios pelos jesuítas e colonizadores, a “máquina de guerra” positiva nas mãos de artistas mulheres na modernidade.

Em conformidade com o argumento de Viveiros de Castro, situamos a nossa abordagem no amálgama do “espírito” não-domesticado, o qual foi transplantado para o plano da cultura em suas várias formas no cenário latino-americano. Nesse sentido, ele ganha uma dimensão não-pejorativa nas produções da América Latina – O selvagem apresenta um interesse por questões não-ocidentais da cultura. A constituição de uma cultura insurgente na América Latina revela-se interligada com a história dos povos ancestrais ameríndios, não podendo ser vista separada. Nela, há traços que a fazem intercambiar temáticas que lembram a “inconstância” de alma em suas várias perspectivas, sobretudo no período moderno de criação cultural. Em se tratando de arte que se desenvolve pelas vias do insubordinado, podemos afirmar que ela se mantém no cerne do “contra-discurso” colonial. Um pensamento contrário ao do colonizador é aquele que não se permite encaixar facilmente em modelos fixos. Ao contrário, revela-se em concepções “deslizantes”, podendo facilmente mover-se para outras realidades, sem criar zonas que o coloquem em direções uniformes.

Sob este viés, uma referência importante para analisarmos a resistência político-social pelo viés cultural é o texto de Silviano Santiago, intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Na esteira de Jacques Derrida, o crítico evidencia a particularidade histórica do ameríndio diante do colonizador, que, por sua vez, é mola propulsora na compreensão sobre a noção do “indomesticado” em situação artística. Para ele:

Entre os povos indígenas da América Latina a palavra europeia, pronunciada e depressa apagada, se perdia na sua imaterialidade de voz, e nunca se petrificava em signo escrito, nunca conseguia instituir em escritura o nome da divindade cristã. Os índios só queriam aceitar como moeda de comunicação a representação dos acontecimentos narrados oralmente, enquanto os conquistadores e missionários insistiam nos benefícios de uma conversão milagrosa, feita pela assimilação passiva da doutrina transmitida oralmente. Instituir o nome de Deus equivale a impor o código linguístico no qual seu nome circula em evidente transparência.

Colocar junto não só a representação religiosa como a língua europeia: tal foi o trabalho a que se dedicaram os jesuítas e os conquistadores a partir da segunda metade do século XVI no Brasil. (SANTIAGO, 2019, p. 14)

No selvagem, de outro modo, é a vida indomada que se alia à recusa de uma “assimilação passiva” de tudo que diz respeito ao outro, para citarmos novamente Santiago (2019, p. 13). Neste ínterim, arquiteta-se um deslocamento constante, “fugindo” de um sentido

de “origem” como aceitação metafísica da cultura vencedora. No fundo, a “inconstância” articula deslocamentos para sair do poder dos vencedores, porque, como enfatiza Silviano Santiago (2019, p. 15), “na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua”. Do presente ponto, situamos a ideia que temos de selvagem na mentalidade latino-americana, nascida da própria história colonial, marcada pela violência, mas também de alguma “resistência” quando do “confronto” com as vontades “catequéticas-dominadoras”. Dos genocídios e etnocídios cometidos contra os indígenas, baseados nos autoritarismos das verdades únicas, Clarice Lispector publicou no *Jornal do Brasil*, tempo de regime militar e de enorme matança dos ameríndios, uma crônica que problematiza o extermínio dessa gente – as várias formas de matá-los. Em edição de 18 de maio de 1968, n. 33<sup>26</sup>, ela afirma:

Há várias maneiras de se matar índios: desde a mais simples que é a bala de um trabuco, aos mais requintados métodos, como a interferência maciça na cultura do índio através da catequese religiosa que lhes proíbe a preservação de sua cultura primitiva, o que fatalmente redundará em sacrifício do nativo. (LISPECTOR, 1968, p. 2)

Silviano Santiago (2019, p. 10), em diálogo com os *Ensaaios*, de Montaigne, diz existir um “conflito eterno” entre o “civilizado” e o “bárbaro”, ou ainda, entre o “colonialista” e o “colonizado”, e outros. No discurso do dito civilizado e conquistador, articula-se um sentido negativo e pejorativo em relação aos mencionados “bárbaros”, os quais são vistos como “animais” – argumento que baseava a justificativa da escravização e a dominação, de acordo com o “ponto de vista do dominador”. Consideramos que a visão animal sobre o outro é pontual em nossa análise, visto que o “insurgente” apresenta um flerte com a animalidade e os vegetais na cultura latino-americana. Desenvolveremos este ponto mais adiante.

O crítico e teórico brasileiro ainda argumenta no presente ensaio que a noção de “unidade” começa a sofrer uma “reviravolta” quando do processo de mestiçagem da sociedade brasileira. Para ele, há uma “infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização” (SANTIAGO, 2019, p.17). Para tanto, a descolonização do pensamento das amarras da obediência só é possível pela via do deslocamento radical das verdades. E neste ponto nos aproximamos da literatura de Clarice quando por meio de G.H., declara-se o pensamento da autora:

---

<sup>26</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pagfis=115657](http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=115657). Acesso em: 06 de abril de 2024.

Mas é que a verdade nunca me fez sentido. A verdade não me faz sentido! É por isso que eu a temia e a temo. Desamparada, eu te entrego tudo – para que faças disso uma coisa alegre [...] A verdade não faz sentido, a grandeza do mundo me encolhe. (LISPECTOR, 1964, p. 17)

Frisemos esta verdade de Clarice. Em *Água viva*, verdade é criação: “Não quero a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada” (LISPECTOR, 1973, p. 25). Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, a verdade é o motor da energia que se transmite em contato sensível: “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” (LISPECTOR, 1969, p. 149).

Do termo descolonização, situamos a nossa leitura na linha do conceito defendido por Santiago na década de setenta, cuja noção ressalta o aspecto do “falar contra” em relação a todo discurso tramado na antiga metrópole europeia. Considerando o tempo de publicação de o ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, é importante enfatizarmos o seu traço de resistência política no período ditatorial. Em *A urgência de “escrever contra”*, Eneida Leal Cunha (2019, p. 346) aponta este viés. Para ela, “com a veemência própria daqueles tempos de opressão política e agitação cultural, a análise de Silviano descarta a (esperada) síntese dialética e propõe a reversão das classificações”. Assim, à margem da “sintaxe marxista”, apregoada na dialética, o estudioso opera seu pensamento no questionamento da única direção. Partindo destas questões, é sobre a descentralização da ideia de um único sentido simbólico floral na cultura que instauramos a nossa reflexão. Portanto, é encontrando posições contrárias à mentalidade opressora que posicionamos o imaginário botânico, e para isto, consideramos que Santiago oferece “ferramentas hábeis”, expressão usada por Cunha (2019, p. 343), para pensarmos a maneira como as plantas podem articular a não “hierarquização dos corpos” (CUNHA, 2019, p. 344) femininos. Sendo o corpo relacionado ao poder e o feminino estando no “centro” desse regime de conotação mandatária, segundo explica Michelle Perrot (2005, p. 447) em *As mulheres ou os silêncios da história*, aproximar-se de tudo que leva ao natural-impessoal implica coexistir em zonas desencorajadoras dos enclausuramentos. Por outro lado, lembremos que permanecer fora do círculo domável não é tarefa fácil, pois, socialmente, é constante o impulsionamento de novas formas de controle das corporalidades em questão, afinal, “toda mulher em liberdade é um perigo” (PERROT, 2005, p. 447).

É crucial determinarmos o social na obra de Clarice, investigando-o na condição de vida dos adultos, adolescentes e crianças com suas decisões, erros, quedas e acertos vivazes. O social

está na verve do seu pensamento, desde as primeiras linhas escritas no início da carreira artística até os últimos recortes – fragmentos literários – soltos e somados no arranjo dos últimos trabalhos, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*. Da questão social na autora, concordamos vivamente com Mayara Guimarães quando a pesquisadora aborda o mencionado aspecto na linha da travessia de cada um e que acaba sendo a de todos, corpo social que somos. Sua leitura do social em C.L. é também a nossa e é com tal entendimento que pensamos a maneira revolucionária da escritora compor as estratégias para dizer sim à existência. Da nossa parte, frisamos este sim das coisas que se juntam, em leitura que se soma, de vida que se multiplica, afinal, como se diz no início de *A hora da estrela*, “tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Citemos um importante trecho da tese de Guimarães, trabalho que pensa as vidas de papel e tinta inventadas por Clarice sem perder de vista o social, em outras palavras, a relação entre a literatura e a sociedade. Para ela:

Clarice impede que quaisquer de suas *dramatica persona* (autor, leitor, narrador, personagem) ocupem posição confortável porque sua tarefa, sua urgência, é escrever os irrespiráveis. O desamparo é de todos. A fome também. Não só o oprimido é massacrado, mas aquele cuja existência é um pouco menos bruta e insensível, um pouco mais suave e vulnerável. O homem, enquanto autor de suas próprias ficções e afecções, pode matar ou salvar o outro, uma vez que o poder de construção e destruição a ele delegado é o mesmo condicionado ao escritor.

Mas a travessia deve ser universal e particular ao mesmo tempo ou, diríamos, social e individual – esse o posicionamento ético e político de Clarice. A revolução interna e subjetiva deve ser também revolução externa e coletiva. Nesse sentido, Clarice foi mal compreendida. Considerar que sua obra toca no tema social apenas em *A hora da estrela* é um erro. O social mostra-se, no desenvolvimento da obra, como o que revoluciona uma estrutura fechada, fazendo-a superar sua condição estática e limitada, seja ela de burguês ou desfavorecido, tornando-o livre das convenções e valores constituídos por essa mesma humanidade perdida. Clarice é, do início ao fim de sua obra, uma autora que trabalha o homem como animal político, uma vez que ofende a estrutura social com a enorme liberdade que faz nascer na alma de cada personagem, na busca incontida de cada um por libertar-se não só dos tabus sexuais, no caso de *Uma aprendizagem...*, mas dos condicionamentos e valores instituídos do belo, do bem, da verdade, da vida. Essas liberdades provocam o desencadeamento de muitas outras liberdades, como diz Ulisses, o que constitui um risco para a sociedade. (GUIMARÃES, 2009, p. 160)

Em Lispector, por exemplo, as imagens florais mergulham o pensamento numa mobilidade que dissolve tudo, cujas imagens parecem desejar os corpos em radicais encontros, a exemplo da seguinte passagem de *O lustre* (1946): “As flores estremeciam vívidas nas trevas. Como se ela se dissolvesse e mergulhasse na própria matéria dissolvida e na leitosa e translúcida

obscuridade ela mesma deslizesse em peixe puro volteando a cauda serenamente resplandecente” (LISPECTOR, 1982, p. 94). Na autora, a sua ficção carrega a coragem para desarticular as matrizes dos poderes, os quais são justificados em diretrizes ocidentais muito antigas – da Antiguidade à construção de uma sociedade cristã, mundos que estão presentes em substância até hoje e que servem de prejuízo à liberdade feminina sobre diversos aspectos. Da leitura social-emancipadora na literatura clariciana, filiamo-nos à crítica tecida por Guimarães. Em seu artigo “Do eu ao outro: a aprendizagem amorosa de Clarice Lispector”, estudo que nos serve de importante referência, ela sublinha:

A poética e a política do texto clariciano atuam sobre a desorganização de um complexo cultural fixador de interdições e leis que regem as relações humanas no mundo. Clarice opera, com isso, a crítica da tradição do dualismo antagonístico psicofísico na moral judaico-cristã e na tradição do realismo literário ocidental. Sendo assim, neste estudo, interessa observar como a autora desmonta a tradição pedagógica de iniciação amorosa herdada do platonismo [...]. Leio a obra clariciana e sua matéria literária como uma grande desmontagem da cultura teísta judaico-cristã, fundadora da sociedade patriarcal e do dualismo psicofísico, responsável pelas violentas relações de poder entre sujeitos, sociedade e natureza, e pelo aniquilamento do desejo e do vínculo entre homem, natureza, corpo e matéria. (GUIMARÃES, 2020, p. 229-230)

O questionamento estético-social oferecido por Clarice, segundo entende Guimarães, passa pela cultura erguida e entranhada dos conceitos filosóficos que desfavorecem o corpóreo. Acrescentamos ainda que esse “problema cultural” (GUIMARÃES, 2020, p. 235) exposto pela escritora ganha maior força quando enfatizamos que a desarticulação dos costumes herdados se irradia em plena periferia do mundo. É no solo deste país sul-americano que o pensamento da autora de *A paixão segundo G.H.* (1964) ecoa para todo canto da terra e certamente tal fato merece uma problematização, pois para cá vieram violentamente os antagonismos nas caravelas, base dos conceitos que dividem a realidade em natural e sobrenatural, matéria e espírito. Se o homem europeu adentrou o território pelas águas oceânicas do Brasil, trazendo a sua visão de mundo pedagógico-cristã-platônica<sup>27</sup> e acreditando que o seu sistema de crença-social é eterno, G.H., no alto da sua cobertura – ou o “pico de uma montanha” (LISPECTOR, 1964, p. 35) muito acima do nível das águas – desmonta aos poucos o seu sustentáculo social. Lóri, outra personagem muito próxima do mar, é toda eroticamente viva nas mesmas águas, é

<sup>27</sup> Apoiamo-nos, neste momento, nos argumentos de Mayara Guimarães (2009) e Alexandre Nodari (2018). A respeito da literatura clariciana conduzir-se pelo não platonismo, este último diz: “o movimento clariceano é contra-platônico: não se deve olhar para o sol das Ideias, mas aprofundar as sombras; não se deve sair da caverna, mas adentrá-la. Talvez, então, se possa ver melhor (nessa escuridão onde a visão é quase impossível, onde só se pode ver as sombras) as inscrições rupestres, a escrita de Janair.” (NODARI, 2018, p. 94)

sereia lisa e mulher moderna. Enquanto o argonauta português avistou a terra do alto mar e ao pisá-la fincou a cruz para rezar a primeira missa inauguradora de um velho mundo, seguido da longa catequese jesuítica, Lóri, em aprendizagem aguerrida da pedagogia contracultural, visualiza o mar da *terra brasilis* e expõe com seu corpo de “força erótica” (GUIMARÃES, 2020, p. 230) a fragilidade da matriz do velho mundo sedimentado em “interdições”. Ela está entre picos e montanhas cobertas de vegetação e talvez veja o morro Dois Irmãos, formação rochosa milenar, entre neblinas ao fundo. Encontra-se em Ipanema, praia que na década de 1970 foi frequentada por jovens contraculturais: “O espaço escuro estava todo estrelado, o céu em eterna muda vigília. E a terra embaixo com suas montanhas e seus mares [...] ouvia o barulho das ondas do mar de Ipanema se quebrando na praia” (LISPECTOR, 1969, p. 78-79). Na praia, a mulher é corporalidade-contracorrente de amarraduras dos destinos livres e ávida por ser “desejada meio selvagem” (LISPECTOR, 1969, p. 39). Ela recupera, conforme explica Guimarães (2020, p. 228), “a potência crítica, afetiva e política do indivíduo no mundo”. Juntemo-nos à tese de Guimarães e façamos coro às pedagogias que se nutrem da não dominação, concentrando-se nas suas próprias territorialidades expandidas. É isto que a literatura de Clarice ilumina ao arranhar o *status quo* de tradições que não permitem os deslocamentos impulsionadores das mudanças sociais. Sobre este ímpeto político advindo dessa ficção, Guimarães diz: “Lispector recupera a memória de uma tradição cultural pela recusa do individualizante em nome de um livre trânsito entre o eu e o outro, o interno e o externo, para que a sociedade possa alternar os lugares dos seus sujeitos sociais” (GUIMARÃES, 2020, p. 235). O pensamento de Clarice se abastece, assim, dessas energias desafiadoras dos ideais. É o próprio “pensar-sentir”, expressão de Mayara Guimarães (2020, p. 228) do selvagem em cena.

Do corpo-selvagem, ressaltamos o aspecto que evidencia o seu “estranhamento”, conforme aponta Viveiros de Castro (2017, p. 11) em “Corpo a corpos”, texto que acompanha o catálogo da exposição *Variações do corpo selvagem*<sup>28</sup>, realizada no Sesc (São Paulo) entre 2015 e 2016, curadoria de Eduardo Sterzi e Veronica Stigger. Por estranhamento, articulado na égide da corporeidade indígena e na proposição da produção estética contracultural no Brasil dos anos sessenta e setenta, tese esta que ele diz ser da responsabilidade dos curadores quando da seleção das fotografias do autor de *A Inconstância da alma selvagem* (2002), o antropólogo dialoga sobre um corpo em “profunda dissonância com a metafísica corporal imanente ao modo ‘civilizado’”. Ora, alimentada com tal recusa posta na confluência do corpo aprisionado por

---

<sup>28</sup> Agradecemos ao Eduardo Sterzi e a Veronica Stigger, por mencionarem a exposição e o catálogo na qualificação desta tese.

forças da “nossa tradição dominante”, cunhada sobretudo “pelo pudor oficial do cristianismo”, a corporalidade em diversas narrativas claricianas poderia ser interpretada nesta óptica “indígena-contracultural”, porque o veículo daquilo que é convocado para ligar o ponto de vista ameríndio às criações do artista Hélio Oiticica – Parangolés –, poder-se-ia também ser dito sobre a ficção de Clarice Lispector. Sobre os parangolés, Viveiros de Castro diz: “Estranhas roupas que não são uma roupa, que não escondem o corpo, que deformam o corpo, que liberam um corpo que se move dentro da roupa, em vez de a roupa prender o corpo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 11). Trata-se das “experiências, variações, deformações” que colocam o corpóreo em sempre novas e radicais vivências. Da “força-pensamento” de Clarice Lispector, cujos motivos ficcionais ajudam a iluminar conceitos para além da literatura, lembremos que Eduardo Viveiros de Castro tem conduzido debates frutíferos junto ao pensamento clariciano. Um exemplo desse “pensar-junto”, deu-se ao decorrer de uma fala<sup>29</sup> proferida quando da exposição *Variações do corpo selvagem*, mostra que reuniu fotografias tiradas pelo pesquisador em várias décadas. Ao falar do perspectivismo ameríndio, seu conceito mais conhecido, o antropólogo diz que se trata de uma “virtualidade do pensamento que alguns povos e algumas pessoas conseguiram exprimir de maneira particularmente cortante, particularmente eloquente”. Das pessoas que expressaram tal “virtualidade” do pensamento, ele cita a Clarice de *A paixão segundo G.H.* Eis o trecho lido:

Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas [...] não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê [...] no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem [...] há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver [...] A barata não me via com os olhos mas com o corpo. (LISPECTOR, 1964, p. 66-76)

No caso de *A maçã no escuro*, por exemplo, Martim reaprende a usar o corpo a partir de realidades que surgem na sua caminhada:

E movia-se lento como um homem que semeia. Seu grande silêncio não era apatia. Era uma profunda sonolência em guarda, e uma meditação *quase metafísica*<sup>30</sup> sobre o próprio corpo, no que ele parecia estar atentamente imitando as plantas de seu terreno. (LISPECTOR, 1961, p. 91-92, grifo nosso)

---

<sup>29</sup> Mediada por Veronica Stigger, a fala de Eduardo Viveiros de Castro pode ser acompanhada no canal do Sesc São Paulo (Youtube). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=neWz33m6dgI&list=PL0a5GJ0VyQFDKYgiNvloi-PwmMKU--Tk->. Acesso em: 27 de abril de 2024.

<sup>30</sup> Lemos o termo “metafísica” aqui como possibilidade de variação do corpo de Martim.

Da crítica que aproxima o projeto estético de Lispector ao de Hélio Oiticica, interessamos o livro *A experiência opaca: literatura e desencanto* (2012), de Florencia Garramuño. No presente estudo, a pesquisadora argentina propõe trabalhar aquilo que ela chama de “restos do real” no campo da cultura, expressão forjada a partir do contexto moderno latino-americano, onde a “violência histórica” serve de pano de fundo na sua análise. Ao abordar a ficção clariciana ao lado de Oiticica, entre outros, Garramuño (2012, p. 27) evidencia o que se encontrava no centro do debate artístico. Para ela, a “escrita” corroborava uma “ideia de organismo vivo”, e nesta conjuntura viva, a arte se contamina cada vez mais pela dissolução, inacabamento, irracionalidade, isto é, questões próximas das experiências fluídas do corpo – sexualidade –, nas quais a estudiosa também considera como movimento de “resistência”, porque se apresenta cunhado numa “vontade de politizar outros espaços, reformulando com essas exposições as formas de fazer política e transformando, por sua vez, a relação entre cultura e política” (GARRAMUÑO, 2012, p. 66). Dessa maneira, não é possível dissociar a literatura de Lispector que se nutriu de elementos do real, sobretudo, das artes do período, as quais se alimentaram dos “arquivos” da realidade cotidiana para exprimir formas por demais híbridas e afetadas por múltiplas possibilidades estéticas. Não sendo imune aos ventos de mudança no que tange às ideias culturais do momento, certa passagem de *Água viva* poderia servir de ponto de partida: “orgulho-me de sempre pressentir mudança de tempo. Há coisa no ar – o corpo avisa que virá algo novo e eu me alvoroço toda” (LISPECTOR, 1973, p. 75). Assim, C.L. pressentiu a mudança do tempo – o pensamento que se fazia no ar cultural do Brasil e com isso se valeu do “lixo”, do resto, da contracultura, alimentando mais ainda a novidade desta política sensível daquele contexto histórico, cuja corporalidade não se nega, antes, afirma-se organicamente, sedenta também de futuro. No caso da autora, não é à toa que posterior ao trecho de *Água viva*, citado anteriormente, é a imagem da planta prímula que ressoa e indica a sensação e a capacidade de sentir a transformação no tempo. Mostra-se estimulante pensar que a escritora vivenciou e capturou o espírito novo na maneira de pensar eticamente a realidade nas suas escrituras, podendo ser vistas melhor como “experimentações”, conforme discute Garramuño (2012, p. 47), já que a noção tradicional de obra já não serve mais para explicar o fenômeno literário. Ao dimensionar o conceito de biopolítica, discutido por Michel Foucault em *História da sexualidade*, volume I, Garramuño diz sobre as novas estratégias de construir política e resistir:

Nessa opção “biopolítica”, para retomar o conceito de Foucault, alguns caminhos da literatura desses anos mostraram a cultura como um espaço de fraturas, oposições, encontros e dissidências. Se houve oposições não só

intensas e irreconciliáveis, mas inclusive até sangrentas, o que parecia estar se gestando nesse tumulto era, mais do que o fim da arte ou da literatura, uma mudança de cultura segundo a qual esses conceitos seriam reformulados. (GARRAMUÑO, 2012, p. 66-67)

Nesta formulação, a noção de política, obra, estética e luta precisam estar sintonizadas com as estratégias culturais que se expandem, a exemplo da literatura, em “intensidades entrecortadas e ofegantes” (GARRAMUÑO, 2012, p. 26). Desta maneira, a leitura política mobilizada na interpretação de *Água viva* deve privilegiar a compreensão estética que enfatiza, entre outros aspectos, o corpo sensorial como forma de perceber o mundo, onde a esfera subjetiva arrola-se em estratégia para romper com o “sujeito enquanto política identitária”, segundo esclarece Garramuño (2012, p. 238). No fundo, trata-se de uma estetização da vida que expõe a valorização corporal, a sua renovação operadora de políticas que mobilizam experiências e enfrentam maneiras antigas e canônicas de ler a realidade, de criticá-la.

Em *Água viva*, as experiências da personagem interligam os corpos a uma espécie de “roupa” que se usa, abandonando-a logo em seguida no ímpeto de vestir outra: “Quando penso no que já vivi me parece que fui deixando meus corpos pelos caminhos [...] o que és eu respiro depressa sorvendo o teu halo de maravilha antes que se finde no evaporado do ar” (LISPECTOR, 1973, p. 88-89). Em “atos-liberdade”, o corpo escreve o vivido e testemunha latências de uma corporalidade que não se aceita governada por outros, segundo argumenta Viveiros de Castro sobre as “formas” de “portar o corpo”, de “pensar-usar o corpo”, de “vestir-investir o corpo”. No caso de Clarice, “investir” num corpo, por vezes, corrobora no aceitar o “enlevo incontrolável” (LISPECTOR, 1961, p. 51), materializando-se em “músculos” selvagens que “deformam” o antigo, quem sabe, desmontando-o: “foi fisicamente que de súbito se rebelou em cólera. Seus músculos se comprimiram selvagememente contra a imunda consciência que se abrira ao redor da unha. Ilógico, lutava primitivamente com o corpo” (LISPECTOR, 1961, p. 50). Em seu projeto estético, o motivo corporal ressoa na extensão ou divisão do corpo em múltiplas imagens que ressaltam as realidades associadas ao ímpeto de vida. Em radical-liberdade, o corpo perde o limite por meio da umidade e propicia ao crescimento de tantas pulsações corpóreas. Em *Perto do coração selvagem*, lê-se:

Erguia-se para uma nova manhã, docemente viva. E sua felicidade era pura como o reflexo do sol na água. Cada acontecimento vibrava em seu corpo como pequenas agulhas de cristal que se espedaçassem. [...] Milagrosamente viva, liberta de todas as lembranças. Todo o passado se esfumava. E também o presente eram névoas, as doces e frescas névoas [...]. Todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e

amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva. Era a renovação perfeita, a criação. (LISPECTOR, 2019, p. 95-96)

Ainda nesse romance de 1943, a imagem do jardim chama aos deslocamentos de si, e nele o úmido corresponde à criação-reinauguração do corpo novo: “Havia alguma coisa no jardim que a deslocava para fora de seu centro, fazia-a vacilar...Ficou de sobreaviso. Algo tentava mover-se dentro dela, respondendo, e pelas paredes escuras de seu corpo subiam ondas leves, frescas, antigas” (LISPECTOR, 2019, p. 185). Do corpo ilimitado e móvel de Joana, jorram-se águas e águas e terras e terras. Seu corpo, atraindo toda a vida, torna-se favorável ao crescimento de plantas, muitas espécies de plantas:

Seu corpo nunca precisava de ninguém, era livre [...]. Brilhantes e confusos sucediam-se largas terras castanhas, rios verdes e faiscantes, correndo com fúria e melodia. Líquidos resplandecentes como fogos derramando-se por dentro de seu corpo transparente de jarros imensos...Ela própria crescendo sobre a terra asfixiada, dividindo-se em milhares de partículas vivas. (LISPECTOR, 2019, p. 187-188)

No corpo-terreno-germinativo de Joana-mulher-gérmen, nascedouro das políticas da autonomia, podemos sugerir que toda a radicalidade vegetal assumida por tantas personagens de Clarice já se encontra em seu primeiro romance. Assim, se nascem “folhas e ramagens” nos cabelos da mulher de *Água viva*, as sementes foram disseminadas nos desejos-estranhamentos de Joana para desembocar, corpo fluído que é, em outras corporalidades ficcionais, como o de Ângela Pralini: “Há leve trepidação inaudível nas árvores: ouve-se essa trepidação com a pele do corpo” (LISPECTOR, 1978, p. 148-149). Nas criações de Lispector, a liberdade engendra o entrosamento da vida em formas de existências que parecem nascer do exato momento em que são pensadas ou mesmo antes que se tornem pensamento. É vida que borbulha no instante do agora, sendo uma das aproximações mais significativas daquilo que podemos chamar de urgência contracultural na ficção clariciana. Para dialogarmos novamente com Viveiros de Castro, é a mesma que permite “outrar-se”, viver provisoriamente com o outro, vesti-lo, experimentá-lo, comê-lo. Dos corpos contraculturais, o antropólogo sublinha que são “corpos outramente vestidos, corpos investidos por outras mentes, corpos-mentes que manifestam ‘outras mentalidades’ – corpos contraculturais ou alterculturais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 11). Da reflexão sobre o corpo transgressor e sublevador, cujo movimento pode transformar-se em luta manifestada nas forças que fazem renascer vigorosas políticas contrárias às normas – ordens em vigor –, vale a pena lembrarmos da conferência “Imagens e sons como

forma de luta”, proferida por Georges Didi-Huberman no Sesc Pinheiro, São Paulo (2017)<sup>31</sup>. Recorrendo a várias imagens, entre elas, uma fotografia de Eduardo Viveiros de Castro, na qual captura a obra *Parangolé*, de Hélio Oiticica, “vestida” por Nildo da Mangueira, e que esteve presente na exposição *Levantes* (2017), curadoria do próprio Didi-Huberman, o escritor francês ressalta que o corpo em movimento de liberdade coaduna-se num “gesto” – ato. Tal manifestação corporal, reverbera em dinâmica “infinita” o retorno de múltiplos “fluxos”. Isto significa, pois, que apesar do luto, das interrupções e violências praticadas por forças policiais que servem aos Estados, é mister caminhar e inventar “gestos” para insurgir. Ele diz:

O recomeçar, porém, também é sem-fim. Sem-fim: sem que jamais o objetivo final — o apaziguamento de tudo, a reconciliação obtida, o desejo finalmente satisfeito — seja alcançado. Mas também sem jamais deixar de reacender o desejo e, com ele, a coragem de desobedecer, a pulsão de inventar, a força de fazer diferente, a energia de não mais se assujeitar. (DIDI-HUBERMAN, 2017, online)

É a urgência do combate traçado no corpo manifestante, exposto e presente, que emite linguagens, gritos, intenções e convocações para fazer as revoltas ecoarem infinitamente. Em nossa tese, perceber atenciosamente as imagens na esfera da insurgência corrobora ler formas estéticas que por meio do verbal ou não fazem ressoar políticas de sujeitos desejosos por fazer do existir a marca de uma sociopolítica da heterogeneidade. Da intimidade do desejo com o desobedecer na cultura, citemos o texto “Através dos desejos (Fragmentos sobre o que nos subleva)”, de Georges Didi-Huberman, publicado no catálogo da exposição *Levantes* (2017):

Não há nada mais antigo, em sua própria urgência, que o desejo. Se é verdade que o desejo nos constitui – não no sentido em que nos daria uma “constituição” estável, um *nomos*, mas no sentido em que nos levanta, dando-nos a própria força de nossa *dynamis* –, então podemos dizer que não há nada mais antigo que o desejo, embora seja o que sempre ritma nosso presente, a cada instante, em nossos movimentos para o advir, rumo ao futuro. [...] Desobedecer: eis um verbo que rima bem com desejar. Desobedecer é tão antigo e tão urgente quanto desejar. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 357-358)

No ensaio *Imagens e sons como forma de luta*, Didi-Huberman cita o gesto das feministas que na década de 1970 utilizavam-se das mãos para formar uma vagina, muitas vaginas, como protesto e desobediência em suas manifestações. O desejo, pois, revela nessa parte do corpo, as mãos, ao mesmo tempo a vontade da vitória. O filósofo, entre tantos artistas,

---

<sup>31</sup> Para ver a conferência de Didi-Huberman, acesse o canal (Youtube) “Instrumental Sesc Brasil”: <https://youtu.be/V5hGcbfPL5s>. Acesso em: 11 de novembro de 2024.

cita Ana Mendieta para falar de “revolta” e “esperança”, assumidos na expressão “cultura visual feminista”. Nessas visualidades é que podemos situar os “levantes” possíveis de serem lidos nas imagens vegetais criadas por mulheres. Nelas, restauram-se tomadas de pertencimento de si mesmo, em outras palavras, de decisões sobre o corpo que destituem qualquer conformismo sufocador. Sobre a particularidade do levante, Didi-Huberman explica:

Ser protagonista de um levante é causar ruptura em uma história que o mundo inteiro acreditava entendida (no sentido em que se fala de um caso entendido, fechado, encerrado): é romper a previsibilidade da história, refutar a regra que pensávamos presidir seu desenvolvimento ou sua manutenção [...] O levante seria, então, o gesto pelo qual os sujeitos desprovidos de poder manifestam – fazem surgir ou ressurgir – em si mesmos algo como uma potência fundamental. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 310-311)

Nesse sentido, interessamo-nos pelos levantos engendrados com tinta, palavras, corpo performático, fotografia, enfim, imagens que servem para levantar e fazer o corpo caminhar em direção ao inconformismo, que significa “expor a pulsão de vida”, “exclamar” “desejos”, segundo argumenta Didi-Huberman (2017, p. 16) na “Introdução” ao catálogo da exposição *Levantes*. É a luta contra os “tempos sombrios”, explicado pelo pensador:

Tempos sombrios são *tempos de chumbo*. Eles não só impedem nossa capacidade de ver mais além e, com isso, de desejar, mas são pesados, pesam em nossos ombros, em nossas cabeças, sufocam nossa capacidade de querer e de pensar. A partir desse paradigma do peso e do chumbo, a palavra *submissão* ganha um sentido mais evidente, ainda mais físico. Deve-se, no entanto, entender com isso que o desejo contrário – a sobrevivência do desejo nesse espaço concebido para neutralizá-lo – ganha todo o sentido a partir da palavra *levante* e do gesto que ela pressupõe. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15-16, grifo do autor)

Em diálogo com o pensador francês, é preciso seguir em frente, levantar a cabeça e fazer o corpo falar, manifestar os seus anseios, lançá-lo no mundo e quem sabe catalisar reivindicações em outros corpos, disseminando-os em revoltas. Para Didi-Huberman, “o corpo que resiste procura outra mão para segurar a sua e ampliar<sup>32</sup> sua ação. Quando precisa se render e sente condenado, ele ainda lança as palmas da mão em direção ao mundo – ou rumo aos tempos futuros” (DIDI-HUBERMAN, 2017, online). Insistimos, na esteira do pensamento de Didi-Huberman, na realização das imagens a partir do próprio ponto de vista – de si, do mundo,

---

<sup>32</sup> Lembremos de G.H. do romance homônimo de Clarice Lispector, que no ato de contar o vivido imagina e pede mãos alheias – dos leitores – para ressoar toda uma linguagem que ecoa corporalmente nesta mulher que é do futuro.

da vida. Neste bojo, a sublevação de que fala o filósofo passa por esta necessidade inventiva de criar a sua própria linguagem em gestos que se alimentam do questionamento social. Sobre este ponto, ele sublinha:

Sem dúvida alguma, continua difícil realizar os próprios sonhos e inventar uma vida melhor, desassujeitada e ressubjetivada. Mas produzir imagens livres para representar a si mesmo, sua memória, seu desejo, seu destino – em vez de ser assujeitado ao ponto de vista dos senhores, que também são senhores das imagens – isso já constitui um avanço considerável no próprio plano da imaginação política. (DIDI-HUBERMAN, 2017, online)

Ao falar da “imaginação política”, o pensador aborda, em diálogo com Walter Benjamin – escritos de 1934 –, uma política que se comunga nem tanto do engajamento por “certas ideologias”, mas de uma que se concentra na luta pela produção de suas próprias imagens.

Segundo o presente encaminhamento, lemos no “corpo-mente” de Martim marcas da contracultura. Entregue ao instante do mundo, a profusão do arriscar, “mudando tantas vezes” (LISPECTOR, 1961, p.11), fê-lo corpo lançado aos outros, permitindo emergir em si novas maneiras de agir. Destarte, se na contracultura deseja-se a revolta – lembremos de *Incorpo a revolta* (1967), de Hélio Oiticica –, operação da insurgência contra a prisão do corpo, tal postura existencial é verve dos artistas latino-americanos, mesmo antes dos anos 1960/70, sedentos por entusiasmos que possam emitir ressignificações políticas pela mentalidade tropical expurgadora dos eurocentrismos, catalisada quanto mais se desloca para dentro do Brasil, a exemplo de Martim que se lança ao “coração do Brasil” (LISPECTOR, 1961, p. 19), território potencialmente selvagem, no qual se liga ao “órgão” indomado daqueles que desejam caminhar por entre seus terrenos munidos da mentalidade solta e aberta: com a força de uma Joana, mulher que “sentia o cavalo vivo” dentro de si (LISPECTOR, 2019, p. 68), coração selvagem que carregava o seu próprio mundo, o mesmo que “rodava sob seus pés” (LISPECTOR, 2019, p. 95), devolvendo-lhe em ilimitadas imagens: “as águas das chuvas encaminhavam-se para o mar, crianças eram seres a crescer, na terra o broto se tornara planta” (LISPECTOR, 2019, p. 95). Em entrevista concedida a Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro (Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro), em 1976, recorrendo à sua lembrança de criança, Clarice acreditava no nascimento de livros como “bichos” e “árvores” (LISPECTOR, 2005, p. 139). Em nossa compreensão, tal ligação do objeto livro – “coisa que nasce” (LISPECTOR, 2005, p. 139) – ao inumano não é abandonado no pensamento clariciano,

porque suas personagens são emendadas na possibilidade de “outrarem-se” em ser-planta e ser-animal.

Em nossa tese, portanto, dimensionaremos a mentalidade latino-americana no enrijecimento de imagens que servem como “contra-guia” do espírito colonial, afinal, para se inscrever singular e desligado do discurso autoritário, faz-se necessário lembrar que “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2019, p. 18). De acordo com este apontamento, Santiago ainda afirma:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. (SANTIAGO, 2019, p. 17-18)

Na abordagem que propomos, o desenvolvimento político nas artes de territórios que sofreram a colonização, como o Brasil, requer uma problematização – contra-discurso – constante das “fontes e influências” da produção europeia, como aborda Santiago (2019). Aproveitamos a discussão do crítico para questionar o valor dado à imitação e cópia da produção da América Latina, vista como continuação passiva da arte europeia por muitos historiadores ao longo do tempo. Por hierarquia relacionada à discussão de gênero – masculino e feminino – na América Latina, endossamos o viés levantado por Silviano Santiago em “L’avenir de l’homme est la femme”, ensaio publicado no livro *As raízes e o labirinto da América Latina* (2006). No início do estudo, Santiago, em diálogo permanente com *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, aponta que a “hierarquização é preconceituosa”, sendo preciso colocá-la de “ponta-cabeça”. Consciente do preconceito em torno da mulher latino-americana, “vítima” do teórico “universo masculinizado das interpretações canônicas da América Latina”, o intelectual brasileiro inicia sua reflexão com algumas perguntas:

Não é ela que se entrega ao prazer e aos sentimentos nobres, à vida sexual e amorosa, à Vida, se entrega sem disfarces e sem segundas intenções, com franqueza? Desprezada a hierarquização de gênero típica do mundo patriarcal, não representaria ela “o” ser latino-americano ou mexicano sincero e autêntico, que há muito deveria ter dado lição aos grandes intérpretes da latino-americanidade? (SANTIAGO, 2006, p. 149-150)

No ensaio, Santiago opera a sua argumentação com a ideia de “amour fou” (amor louco), cuja noção se liga ao pensamento postulado por Nietzsche em *Além do bem e do mal*. Em contraposição ao “cristianismo” que “envenenou Eros”<sup>33</sup>, trecho do filósofo citado por Silviano, criam-se recantos “radicais”, pelo amor revolucionário e erótico, que possibilitam a mulher livrar-se da imagem que a inferioriza, segundo o peso da “hombridade” patriarcal. Diante dessas questões, pensar a descolonização presente nas artes dos artistas do “Novo Mundo” significa requerer um novo estatuto de análise das obras, sendo possível vê-las a partir de políticas, que, na maioria das vezes, nem sempre são óbvias e declaradamente marcadas por um intento de resistência em “tom” mais “realista”<sup>34</sup>. Poder-se-ia dizer que as obras das décadas aqui analisadas são herdeiras de certa história amalgamada na expressão moderna ocidental, entretanto, ganharam dimensões originais quando potencializaram a relatividade do mundo. Nascida na conjuntura da modernidade artística, em contraposição à visão herdada desde o Renascimento, a relatividade estimulou ao longo do século XX a revisão das imagens. No âmbito brasileiro, a presente questão somou-se à história de “independência” cultural forjada desde a segunda década do século XX.

Vale ressaltar que a ideia de imitação passiva da mentalidade do “Velho Mundo” por parte dos povos do “Novo Mundo” carrega uma dimensão pejorativa desde o início da conquista europeia. Santiago (2019) no ensaio “A Palavra de Deus”<sup>35</sup> argumenta que na *Carta* de Pero Vaz de Caminha há uma discussão em torno de uma suposta imitação dos brancos europeus pelos indígenas, sendo um indício de ingenuidade desse povo e um “sinal” da facilidade na evangelização dessa gente. No tocante à empreitada evangélico-colonial intercambiada pela metáfora vegetal na *Carta*, Santiago (2006) elabora no ensaio “A escrita hermenêutica: continuidade colonizadora e singularidade colonial” uma interessante reflexão a respeito do verbo “plantar”. Da imagem vegetal, opera-se o sentido do “semear” (palavra de Deus) na nova terra conquistada pelos lusitanos, em que a ideia do plantio se encontra à serviço do esforço

---

<sup>33</sup> Sobre a importância do amor não cristianizado, ainda no capítulo 1, subitem 1.1, comentaremos o estudo de Mayara Guimarães, pesquisadora que trabalha com a ideia de “Eros” para pensar a literatura clariciana.

<sup>34</sup> Vale a pena lembrar que o desinteresse pela realidade na modernidade tem relação com o fenômeno da “desrealização”, discutida por Anatol Rosenfeld no ensaio intitulado “Reflexões sobre o romance moderno”, publicado originalmente em 1969. Partindo das artes plásticas, Rosenfeld (2009, p. 76) afirma que na modernidade a “pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível”. Sob este viés, a arte moderna apresenta um interesse pela “relativização do mundo, revigorando, para isto, aspectos que negam a “inteireza” do indivíduo. Não sendo mais “íntegros”, são levados às alterações do que se poderia chamar de “perspectiva nítida do romance realista” (ROSENFELD, 2009, p. 85). Tenciona-se, segundo a abordagem do não-mimetismo, formas ficcionais e artísticas que promoveram radicais expressões sobre a quebra da racionalidade e toda precisão objetiva acumulada ao decorrer da cultura antropocêntrica, onde o absoluto e total são desfeitos, já que não garantem experiências fora do eixo da razão.

<sup>35</sup> Santiago publicou este estudo na *Revista Barroco* (n. 3), em 1970.

catequizante para a conversão dos indígenas. Na leitura derridiana de Silviano, a acepção do semear apresenta duas “valorações”. A religiosa (“sentido figurado”), a mais importante na conjuntura colonial, e a de “sentido próprio (a vegetal)”. Neste caso, se semear religiosamente significa criar condições possíveis para converter ativamente o outro ao cristianismo, semear em caráter “próprio” denota deixar a natureza fazer seu papel disseminador, não sendo preciso grande esforço dos colonizadores. Para a nossa pesquisa, interessa este lado da natureza “pródiga” e “ubérrima”, apresentada na *Carta*. Alastrando-se e se deixando transformar, as plantas tornam-se estimuladoras de movimentos descatequizantes nas mãos de artistas latino-americanos.

Na visão do escritor-mor, o povo ameríndio não é dotado de personalidade própria, sendo seres vazios<sup>36</sup> e “disponíveis” para sofrerem “subalternizações” de acordo com a crença requerida. Trata-se do ideal cristão, que é uma “religião exclusivista, na qual só há lugar para um único Deus e um único nome para o fiel” (SANTIAGO, 2019, p. 271). No caso do Brasil, a mudança de postura crítica em relação aos objetos estéticos segundo as lentes neutralizantes da fala colonial emenda-se numa necessária autorrevisão das recepções históricas de obras ao longo do tempo. Assim, inaugurar originais formas de ler as produções artísticas a partir da nossa própria política, significa refazer caminhos, bloqueando o malgrado e cansado pensar canônico-ocidental. Façamos coro a Silviano Santiago. No recente livro intitulado *Grafiás de vida – a morte*, o autor aponta:

Há que continuar a desorientar o ponteiro da bússola do cânone único e ocidentalizante para que a crítica literária nacional assuma – a posteriori – a excentricidade que ela própria bloqueia pela autodomesticação. Assuma o selvagem e nos deixe à espera de uma nova história da literatura no Brasil. (SANTIAGO, 2023, p. 69)

Articular a leitura de uma Clarice Lispector nos descaminhos que iluminam e interpretam o que somos como povo, cultura ou modo de ver o mundo carece consertar os ponteiros do nosso relógio crítico, ao que parece, sempre ajustado numa mentalidade que não é nossa. Integremos e aceitemos e assumamos o conselho deste corifeu-crítico-selvagem que é Silviano Santiago, para que assim possamos descobrir o mundo da assinatura C.L., ela que tanto convocou os leitores para pensar as coisas do Brasil no seu próprio rumo. Ativar a visão de intérprete das nossas coisas, não aceitando a “bússola” de timoneiro que conduz a embarcação rumo às terras estrangeiras para moldá-las na sua língua e governo, converge para a busca da

---

<sup>36</sup> Cf. SANTIAGO, 2006, p. 93.

nossa contribuição no mundo, a nossa diferença enquanto pensadores que experimentam desta terra, morada humana e inumana. Sejam condutores dessa crítica que ao avistar uma Clarice Lispector na beira da praia, selvagemmente, não queiramos domesticá-la e conduzi-la no imperativo das civilizações cansadas e pessimistas e autoritárias. Deixemos que ela seja e exista nesta condição oceânica de coração selvagem e cavalo lustroso e flor entregue vívida e inchada de si mesmo e que seu Deus permaneça sendo todo natural, confundindo-se com a experiência de mastigar uma fruta suculenta, sem tristeza.

Leiamos a sua literatura carregada de verde-floresta por toda parte, conscientes que tal vegetação em abundância, a qual nasce e apodrece e enriquece o solo não é mero artifício de quem vê o mundo natural desligado de si, como se o humano separado fosse de tudo que brota. Nessa política clariciana, examinemos o seu pensamento da cultura brasileira no horizonte que se alarga e se derrama no que significa ser latino-americano. E neste interesse, analisemos os pontos de tensão das nossas fraturas, encontros e desencontros com o velho mundo e aquilo que garantimos como original novidade destes novos mundos, ainda entregues na alegria de saber que a salvação de si coexiste na inocência de ver o mundo sempre pela primeira vez, numa inocência de criança que tem olhos limpos e desautomatizados, como aquela de “Submissão ao processo”, crônica publicada em 20 de janeiro de 1973, no *Jornal do Brasil*, n. 273<sup>37</sup>: “Mãe, disse o menino, o mar está lindo, verde e com azul e com ondas! está todo anaturezado! todo sem ninguém ter feito ele!” (LISPECTOR, 1973, p. 2).

Ao comentarmos politicamente o discurso histórico-cultural do “olhar dominador” sobre o chamado bárbaro do Novo Mundo, reconhece-se também a problematização da história artística latino-americana pela égide da “singularidade”. Sob este ponto, é interessante recorrermos às explicações do uruguaio Ángel Rama. Na mesma década das reflexões de Silviano no que tange à particularidade da produção da América Latina, Rama desenvolve o seu estudo em torno da originalidade, representatividade e identidade. Tendo como questionamento a ideia de transculturação, isto é, o processo que garante a transformação dos modelos europeus em novidade sociocultural no continente colonizado, ele sublinha o sistema de violência colonial e suas implicações na constituição das letras no Novo Mundo. De acordo com Rama em “Literatura e Cultura”,

Nascidas de uma violência e drástica imposição colonizadora que cega, não ouviu as vozes humanistas de quem reconhecia a valiosa alteridade que

---

<sup>37</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=1249](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=1249). Acesso em: 14 de agosto de 2024.

descobriam na América [...] as letras latino-americanas nunca se resignaram com suas origens e jamais se reconciliaram com seu passado ibérico. (RAMA, 2001, p. 239)

Tendo como aporte teórico Fernando Ortiz, antropólogo cubano que se tornou pioneiro nos estudos culturais neo-africanos nas Américas, particularmente em Cuba, Ángel Rama discute as mudanças das narrativas da América Latina no século XX, argumentando, além disso, o processo que permitiu a independência literária em relação à Europa. Segundo Rama, é possível afirmar que as artes latino-americanas operam na “vontade” de independência, em detrimento das chamadas “fontes primárias” europeias. Neste ângulo, no “rastros” da saída de qualquer traço definidor pela imitação e cópia, a cultura latino-americana rompeu com as “notas homogeneizadoras” que pretendem manter o mundo numa fixação. Em se tratando das formas que marcam a originalidade, a produção da América Latina perfaz-se em caráter “internacionalista”, assimilando<sup>38</sup> as literaturas estrangeiras. Na aproximação e interesse “pelos outros”, impõe-se o valor da “integração e participação”, resultando-se numa “visão de mundo” que se desenvolve no deslocamento. Para Rama,

A única situação em que o nome da América Latina não é invocado em vão é quando a acumulação cultural interna é capaz de fornecer não somente “matéria-prima”, como também cosmovisão, uma língua, uma técnica para produzir as obras literárias. [...] há sim um esforço de descolonização espiritual, por meio do reconhecimento das capacidades adquiridas por um continente que tem já uma longa e fecunda tradição inventiva, que desenvolveu uma luta tenaz para se constituir como uma das ricas fontes culturais do universo. (RAMA, 2001, p. 247-248)

No caso de Clarice Lispector, é mister pensá-la no rol daquilo que Flávio Aguiar (2013, p. 40-41) chama de “geração” de “corifeus” no que concerne ao plano da narrativa latino-americana. Aguiar aponta que se trata de autores, cujos poderes criativos atingiram uma “grande revolução”, expressão sua, na “inteligência literária da América Latina”. Ao confirmar Lispector neste *boom* da literatura do continente, na esteira do pensamento de Ángel Rama, Aguiar provoca-nos alguns questionamentos, por exemplo, em que medida a ficção clariciana é revolucionária. Em “Dez problemas para o romancista latino-americano”, é o próprio Rama (2001, p. 65) quem cita a escritora de *A maçã no escuro* (1961). Pensando-a ao lado de “Machado de Assis, Cyro dos Anjos, Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa”, este último sempre destacado pelo crítico uruguaio, Rama discute o caso

---

<sup>38</sup> O presente ponto se liga à discussão antropofágica do modernista Oswald de Andrade. Discutiremos o pensamento do poeta paulista no capítulo 2, subitem 2.1.

brasileiro a partir de várias singularidades históricas, as quais particularizam a literatura desse país. Ele diz:

O fato de praticamente ser um continente à parte, de dispor de uma língua própria, somado à longa decadência de Portugal, à miscigenação racial original do país, contribuíram fortemente para desenvolver os traços nacionais, instaurando uma literatura das mais diferenciáveis, autônomas, “nacionais” que o continente já produziu. (RAMA, 2001, p. 65)

Diante de todas essas questões, é importante perguntamo-nos qual o traço de diferença e como Clarice contribuiu para “elevar” a literatura brasileira ao grau de maturidade, isto é, capaz de tematizar os seus próprios problemas e questionamentos. Adiantamos que a literatura de Lispector carrega traços de autonomia pelos seus temas, os quais intercambiam o seu mundo e que também é o nosso. Daí ser unânime considerar a autora uma pensadora da cultura. Debruçando-nos novamente sobre a citação de C.L. por Rama, mostra-se curioso o fato de o estudioso invocar, no ensaio mencionado anteriormente, apenas a autora como romancista mulher ao lado de outros escritores homens, no caso da ficção brasileira. Sobre esta particularidade, faz-se necessário entender as suas intenções teóricas. No ensaio “Meio século de narrativa latino-americana (1922-1972)”, Rama cita novamente Clarice. Desta vez, para explicar o caso dos temas da mulher latino-americana. No presente estudo, o pesquisador afirma que a temática desenvolvida por mulheres ficou reservado ao assunto do erótico, até quando a “modernização do período entre as duas guerras vinha incorporando-a às novas correntes e ela começava a mostrar sua divergência” (RAMA, 2001, p. 157). Deste novo tema, Rama diz ser o “fantástico” a maneira encontrada por mulheres para expressar as suas questões. Sendo o fantástico trabalhado para expressar o “caos da realidade” (RAMA, 2001, p. 158), o escritor uruguaio sublinha: “a alienação da mulher na sociedade latino-americana parece ter estendido uma ponte até a narrativa fantástica, para que por meio de seu espelho escuro ela fosse capaz de se expressar” (RAMA, 2001, p. 157). Poder-se-ia dizer que se a narrativa clariciana se serviu do fantástico, antes, ele é desorganizador da história cultural-tradicional.

Um dado interessante também mencionado por Rama sobre o trabalho de mulheres na “linha fantástica”, questão abordada no subitem “Os narradores fantásticos” do ensaio “Meio Século de Narrativa Latino-Americana”, é o fato destas incorporarem aquilo que o crítico chama de “lições europeias”, as quais estão ligadas a nomes como “Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Rosamond Lehman, Simone de Beauvoir”. Revela-se crucial refletirmos como tais criações femininas latino-americanas trabalharam as mencionadas “lições” na realidade do

continente. De qualquer maneira, em sua particularidade, é inegável que o fantástico foi aproveitado como “material”, expressão de Rama (2001, p. 162), para perquirir consubstanciais críticas à sociedade. Com este viés fantástico, segundo ele, “a mulher começou a manifestar seu descontentamento e insatisfação, passando depois às formas mais cruas de um relato realista violento, às vezes cínico, quase sempre cruel” (RAMA, 2001, p. 157). Em se tratando da ficção lispectoriana, Rama menciona os romances *Perto do coração selvagem* (1943) e *A paixão segundo G.H.* (1964), narrativas que justamente apresentam este caráter cruel, diríamos, uma violência que passa do humano ao inumano e vice-versa. Aproveitando do assunto erótico, citado por Rama, compreendemo-lo no bojo desta crueldade nua, tema disseminado nas artes de mulheres latino-americanas e que Clarice soube trabalhar esteticamente de forma original. Queremos dizer que o erótico continua a ser um assunto clariciano, amalgamado pelo selvagem em traços potencialmente capazes de desarrumar a calma e a ordem, porque a arte da autora flerta com as ondas selvagens que sobem gigantes, desmanchando-se e se desfazendo logo em seguida. Trata-se de uma escritura molhada, úmida, deslizante e oceânica, como se expressa no ser de Joana e Lóri.

Carregada de consciência do mundo ao abordar o cotidiano, diretriz que interessava aos narradores do continente, juntemo-la a estes ficcionistas que “participaram da luta contra os resquícios feudais, as ditaduras obsoletas e patriarcais, os sistemas econômicos arcaicos, as formas reprimidas da vida” (RAMA, 2001, p.145). Em suma, ler uma Clarice moderna revela o que se intuía na época efervescente da narrativa latino-americana, isto é, a vontade de questionar “os valores consagrados porque eram velhos” (RAMA, 2001, p. 145). Sob esta égide, pensar a brasilidade em Lispector não significa amarrar-se em pensamento que proclama “bandeira” única. Antes, imaginamo-la subversiva das formas eternas, interessando-se pelo que ainda não se formou e talvez nunca se forme. Guardando elo com os vanguardistas, a obra da autora cria um “legado para o futuro” (AGUIAR, 2013, p. 40), aspecto comum entre os romancistas latino-americanos que produziram em períodos entre guerras. Eis a base de seu pensamento político-cultural: apega-se com aquilo que ainda não é. Sua canalização flui de si para os outros e dos outros para si. É a sua ética solidária e a sua contribuição.

No Brasil, temos uma diversidade de obras que diante do indomado definem criticamente as políticas questionadoras no século XX. *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, é um exímio exemplo. O projeto diferenciador do romance de Rosa, articulando-se no “deslocamento” e no selvagem, tem como impacto a desarticulação da “tranquilidade” e “calmaria” da literatura brasileira. Silvano Santiago (2017, p. 20-21) em

*Genealogia da ferocidade: ensaio sobre o Grande sertão: veredas*, aponta que a história do jagunço Riobaldo e seu itinerário de luta, amores e andanças pelo interior do Brasil é contrário à “nova capital brasileira”. Brasília, com seu “desenho de leves, nítidas e belas linhas retas e curvas”, não combina com o romance rosiano, que é “ribeirinho e verde, barrento e encardido, anárquico e selvagem”. Para a longa narrativa de Guimarães Rosa, publicado na década da construção de Brasília e no auge do estilo “singelo” da bossa-nova na música brasileira, Santiago elege a figura do monstro para caracterizar o *Grande sertão*, o qual flerta mais com o “ácido, corrosivo e principalmente intempestivo” (SANTIAGO, 2017, p. 23).

Por outro lado, a particularidade indomada em *Grande sertão* não apresenta, na esteira dos argumentos de Santiago, nada de pejorativo. Ao lado do que já existia na ficção brasileira de forma geral, é original e singular, já que não é dócil, calmo e “sossegado”. O romance do autor de Cordisburgo, Minas Gerais, faz do indomesticado a marca das existências insurgentes no interior brasileiro, onde deslocamentos de personagens embrenham-se sertão adentro. Há na narrativa rosiana uma intensa radicalização das figuras, como Hermógenes<sup>39</sup>, opositor de Riobaldo, que na visão do segundo sugere um corpo anárquico, confuso, desalinhado e caótico: “ele grosso misturado – dum cavalo e duma jiboia...O um cachorro grande” (ROSA, 1956, p. 206). Destarte, a monstruosidade ficcional de Rosa caminha atrelada à beleza, mas um belo que é informe e desclassificador. Para Santiago, a “qualidade e a beleza selvagem – *the wilderness* – do *Grande sertão: veredas* é alheia e é autêntica, é originária e é universal, é literária e é filosófica, e domina” (SANTIAGO, 2017, p. 29). A compreensão de Santiago sobre a narrativa de Rosa – a sua radicalização original – comunga da tese de Rama no que tange às ficções do século XX, concebida nas técnicas, linguagem e temas.

Do diálogo com Brasília, compreendemos que *A maçã no escuro*, romance aproximado das zonas verde-indomadas, a exemplo da passagem em que o narrador diz ser certa personagem “selvagem como um crisântemo” (LISPECTOR, 1961, p. 271), não se liga totalmente às confluências da capital federal em vários aspectos. A nossa interpretação desenvolver-se-á num diálogo aproximado com a leitura de Carlos Mendes de Sousa (2021) no artigo “Brasília, a extrósima”. Da relação entre a cidade e *A maçã*, o crítico afirma: “o que Clarice Lispector disse sobre Brasília talvez pudesse ter dito sobre os seus próprios textos, concretamente sobre *A maçã no escuro*, livro fascinante, sem esquinas, onde é preciso aprender a habitar” (SOUSA, 2021, p. 169). Tal aproximação se revela na ideia que advém inicialmente

---

<sup>39</sup> Cf. COSTA; HOLANDA, 2020.

do “gostar ou detestar”, expressão que o pesquisador busca em Oscar Niemeyer quando este fala sobre Brasília. Para Sousa, a afirmação do arquiteto pode servir para pensar a ficção clariciana. Vale ressaltar que a tese de Carlos Mendes de Sousa gira em torno das figuras (imagens). Ligando-se aos postulados deleuzianos, trata-se de analisá-las na égide do pensamento. Da incorporação das ideias de Deleuze na articulação das leituras desenvolvidas pelo pesquisador, não podemos esquecer que este pode ser visto como continuador de um outro intérprete de Clarice Lispector. Estamos a falar de Eduardo Prado Coelho, crítico português que primeiro assinalou na ficção da autora brasileira pontos que a ligavam ao pensamento do filósofo francês, segundo aponta o próprio Sousa (2012, p. 33).

Dito isto, interessa-nos a atenção que Sousa (2021, p. 176) oferece a uma impressão da escritora sobre a capital recém-construída, particularmente a noção de que Brasília flerta com o “estado totalitário”. Desta e outras questões, vamos recorrer ao nosso estudo intitulado “O Futuro de Martim: por uma liberdade não-burguesa em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector” (2022). Em discussão com Sousa, defendemos que o romance de 1961, publicado próximo da inauguração de Brasília – 21 de abril de 1960 –, apresenta muitas nuances opostas à cidade pensada no projeto urbanístico e arquitetônico de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, respectivamente. No subitem “*A maçã no escuro* e a questão da liberdade autêntica, circular e impessoal: a vida errante de Martim e a conversa crítica com Brasília”, sublinhamos que Martim é “paradoxalmente, Brasília e anti-Brasília”. Do lado “anti”, em diálogo com Silviano Santiago (2017), a respeito da sua leitura de *Grande sertão* no livro citado anteriormente, na impessoalidade, o protagonista não consegue ser capturado pela lógica totalizante. Martim, potencialmente vivo, cruza terrenos, porque seu caminho não é reto. Do lado Brasília, entretanto, a possível aproximação com Martim poderia ser explicada nas palavras de Sousa sobre esta urbe que “cumprе os atributos do lugar mítico circular” (SOUSA, 2021, p. 172-173). A percepção de Sousa tem como base a própria crônica *Visão do Esplendor, corpus* analisado em seu estudo, quando a cronista afirma que Brasília é uma “cidade redonda e sem esquinas [...] Brasília é uma piada estritamente perfeita e sem erros. E a mim só me salva o erro” (LISPECTOR, 2016, p. 595-596). Do trecho, novamente se instala a complexidade, pois Martim pode enveredar-se no estado cíclico, mas é vivamente errante. Martim não sobreviveria em Brasília, ser que tanto necessita de esquinas. Sobre esta particularidade da capital, Lispector se pergunta: “se não há esquinas, onde ficam as prostitutas de pé fumando? Ficam sentadas no chão? E os mendigos? Têm carro? Pois só se pode andar de carro lá” (LISPECTOR, 2016, p. 598). No artigo, comentamos a passagem da crônica:

O “herói” errante de *A maçã no escuro* é o sujeito que se demora em frente à paisagem e no contato/contágio com outros seres. Dessa maneira, “deslocando-o” para Brasília, ele necessitaria de “esquinas”, porque só vive no erro e pelo risco. O homem, nesse sentido, flerta mais com a minoria. (COSTA, 2022, p. 203)

Neste estado, Martim se distancia de Brasília, da sua vocação em “vigiar e punir”, conforme defendemos em nosso estudo. Da particularidade da punição, citamos um fragmento de *Visão do Esplendor*, no qual demonstra com exatidão esta característica implacável da capital: “Fiquei com vergonha de tirar a roupa para tomar banho. Como se um gigantesco olho verde me olhasse implacável. Aliás Brasília é implacável. Senti-me como se alguém me apontasse o dedo: como se pudessem me prender ou tirar meus documentos” (LISPECTOR, 2016, p. 598). Sobre a cidade-vigiada, a autora deseja a libertação desta, em suma, a sua não classificação. Ela recorre ao motivo tão presente em seu projeto estético: pela animalidade e pelo lado botânico:

Brasília, seja um pouco bicho também. É tão bom. Tão bom mesmo [...] eu sou bicho [...] Brasília é o mistério classificado em arquivos de aço. Tudo lá se classifica [...] Brasília tem Jardim Botânico? E tem Jardim Zoológico? Faz falta, porque não é só de gente que se vive o homem. (LISPECTOR, 2016, p. 608-614)

Eis o traço anti-Brasília de Martim, personagem tão selvagemmente bicho e vegetal<sup>40</sup> e mulher e Clarice. Joguemos ainda com as diferenças: o protagonista é o avesso de Brasília, já que esta é “cidade-decisão-homem”. Clarice comenta: “sou tão indecisa. Brasília é decisão. Brasília é homem<sup>41</sup>: e eu, tão mulher. Vou andando às trambolhadas. Esbarro aqui, esbarro ali” (LISPECTOR, 2016, p. 617). É impressionante como Lispector ao jogar com as imagens do lugar, pensa-o segundo questões de gênero, convocando, para isto, insurgências inumanas. Muitas passagens de *A maçã no escuro* poderiam trazer à luz a diferença em relação ao local. Da parte não humana, um trecho que desponta do erótico-vegetal sugere tal questão: “No depósito as flores incandescentes perdiam o domínio” (LISPECTOR, 1961, p. 180). Neutralizemos o lado totalitário de Brasília e façamos ênfase ao seu lado circular, feminino, botânico e de força alongada, como se apresenta nas obras de Maria Martins presentes em Brasília, a exemplo da escultura *O canto da noite* (1968), que fica no centro do jardim do artista e paisagista Burle Marx, terceiro andar do Palácio Itamaraty. Que as formas-serpentes ou ramos

<sup>40</sup> Lembremos que para Lispector (2016, p. 598) as árvores de Brasília não “convencem”, já que são “artificiais”, “parecendo de plástico”. Ao contrário da vegetação por onde passa Martim, tão rica que apodrece.

<sup>41</sup> Vale lembrar da imagem comumente divulgada sobre Brasília – desenhada em formas femininas.

vegetais monstruosos desta escultura datada do ano mais terrível da ditadura possam ser a saída para uma perspectiva de um Brasil que aceita o seu lado selvagem, florestal, indígena-amazônico, Brasil de dentro e coração pulsante e desejoso. A presença de Martins na capital federal é para lembrar o nosso destino e futuro. E é ao seu lado que Martim andaria e aceitaria estar diante da cidade. Clarice, desejando que Brasília seja inumana também, queria que a cidade permaneça sendo morada das lianas de Maria.

Diante do que já foi exposto, faz-se mister assinalarmos que o selvagem carrega em sua conjuntura uma visão por vir. De acordo com essa discussão, é necessário trazermos para a nossa tese os argumentos de Walter Benjamin (2019) em seu ensaio de juventude, intitulado *Sobre o programa de filosofia por vir*. No presente escrito de 1917/1918, Benjamin discute a filosofia que se deseja “futura”. Dialogando com a filosofia de Kant, o pensador alemão “combate” a visão de mundo advinda do chamado Iluminismo ou Esclarecimento, que no afã da certeza, “empobreceu” outros tipos de experiências. A experiência requerida por Benjamin na sua filosofia tem relação profunda com a “revolucionária” visão de mundo que se mostra contrária à “experiência burguesa”, como aponta Helano Ribeiro (2019, p. 67) no posfácio ao ensaio de Walter Benjamin. O por vir da experiência questiona os “princípios da razão universal” que tem como base a identidade, a não contradição, que, por sua vez, são comprometidas com a criação de modelos, teorias, leis, conceitos e regras. Em “A filosofia por vir nos braços do Messias”, Helano Ribeiro (2019, p. 70) afirma que “em síntese, por vir é, portanto, não fechamento, inacabamento”, onde há espaço à “liberdade” e à “loucura”. Sob este âmbito, consideramos que a experiência futura emerge da relação mítica do homem com outras formas de existências. Em diálogo com essa questão, Walter Benjamin diz: “Sabemos que os povos primitivos da chamada etapa evolutiva pré-animista identificavam-se com animais e plantas sagrados, e se denominavam como eles; sabemos de loucos que igualmente se identificam em parte com os objetos” (BENJAMIN, 2019, p. 25). Com a percepção de Benjamin sobre a experiência futura vista nos relatos dos chamados “primitivos”, é possível voltarmos à *Carta de Caminha*, resgatando no discurso do colonizador o traço da emancipação. O escrivão-mor relata sobre dois ameríndios “hospedados” pelo Capitão:

Os outros dois que o Capitão teve nas naus, aos quais deu o que já foi dito, nunca mais aqui apareceram, fatos que me induzem a pensar que se trate de gente *bestial* e de pouco saber, e por isso mesmo tão esquivas. Mas apesar de tudo isso, andam bem curados e muito limpos. E naquilo sempre mais me convenço que *são como aves ou animais montesinhos*. (CAMINHA, 2014, p. 102, grifo nosso)

O “selvagem-político” corroborado na aproximação do homem com as formas orgânicas e inorgânicas tem a ver com a própria recusa da “estetização”<sup>42</sup> da destruição da vida. O valor dado à existência humana e inumana, por outro lado, prefigura a possibilidade de criar uma resposta à “alienação sensorial”, sobretudo quando a modernidade incorporou o discurso da guerra. Assim sendo, politizar a arte pela via do sensorial implica em transformar a produção cultural em evidente aliada da existência inumana. Isto posto, a intimidade humana para com os animais e vegetais, ressalta essa virada pelo interesse sensorial a partir de tudo que vive. Susan Buck-Morss em “Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte de Walter Benjamin*”, sublinha que politizar a arte significa “desfazer a alienação do sensorio corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade” (BUCK-MORSS, 2012, p. 174). Neste viés, enfatizamos os argumentos de Mayara Guimarães (2020) ao ler a narrativa de Clarice na égide do pensamento de Buck-Morss. Em “Do Eu ao outro: a aprendizagem amorosa de Clarice Lispector”<sup>43</sup>, a pesquisadora assinala que “a recuperação sensorial” na ficção clariciana apresenta relação com a “resistência” amalgamada naquilo que Buck-Morss chama de “incivilizável”. Assim sendo, este ponto nos interessa para a presente tese, na medida em que situamos o contágio vegetal nesse tipo de urgente insurgência, o qual desmonta a “noção de indivíduo burguês”, segundo articula ainda Guimarães (2020, p. 230). Aqui dialogamos fortemente com a pesquisadora quando numa nota de rodapé comenta sobre a personagem Ulisses da obra *Odisseia*, de Homero, a partir de *A dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer. Seu comentário gira em torno da ligação fundante de Ulisses com a cultura da dominação, sendo ele por sua vez “protótipo do herói burguês” (GUIMARÃES, 2020, p. 235). Mais adiante veremos que a ressurgência do sensorial está introjetada na modernidade artística brasileira. Na arte, Lygia Clark é um nome importante, artista amplamente sensorial e comprometida com o ser vivo radical. Sobre a altíssima ressonância primária a florada na criação moderna clarkeana e que nos serve de base para pensarmos num plano mais geral a partir das criações contemporâneas a Lygia, Maia e Quintella comentam:

O ser humano moderno, que se viu lesado em suas sensibilidades em razão de uma positividade industrial que massificava as formas de vida nas cidades, poderia acessar certas experiências como que pela primeira vez, alcançando uma consciência vital mais ampla por meio de um descondicionamento dos sentidos. (MAIA; QUINTELLA, 2024, p. 16)

<sup>42</sup> Lembremos da estética futurista, vanguarda que se aproximou das ideias fascistas.

<sup>43</sup> Artigo publicado no centenário de Clarice Lispector pela *Revista Cerrados* (Unb).

Para Guimarães (2020, p.229), a literatura clariciana, contemporânea a Lygia Clark, lembremos, sugere a “não domesticação cultural”, expressão de Buck-Morss, no tratamento de assuntos diversos, como o “amor, a linguagem, os sujeitos sociais, o animal ou a criança”. No estudo, a pesquisadora recupera matrizes míticas antigas para ler a força dos sentidos no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), recorrendo sobretudo a Eros. Deste aspecto mítico, chama-nos atenção uma nota de rodapé (seis) em que Guimarães menciona versos da *Iliada* (437-41, canto XXII). Na nota, ela faz um breve resumo: “Andrômaca tece para Heitor um manto purpúreo com flores furta-cor [...] Faz parte da esfera de Afrodite<sup>44</sup> o encantamento amoroso, seja na forma de adornos ricamente elaborados ou do manto furta-cor” (GUIMARÃES, 2020, p. 233). Em outro momento do artigo, cita novamente a vegetação ligada à sedução, na esteira do mito: “‘A Origem da Primavera’, portanto, refere-se ao mito de Afrodite, também chamada de deusa floral, mostrando afinidades com a vegetação, mas também ao nascimento da própria Lóri” (GUIMARÃES, 2020, p. 232). Mesmo fazendo breves referências mítico-vegetais, a intenção de Guimarães não é analisar especificamente o mundo botânico na narrativa. De qualquer modo, da aproximação do nosso estudo do viés defendido por Guimarães, frisemos a menção que a pesquisadora faz à ditadura militar brasileira ao pensar o seu *corpus*. Na égide da “herança mítica”, ela afirma:

*Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* foi publicado em pleno regime de ditadura militar no Brasil, e sua estrutura se ergue também como narrativa em que o mito se torna metáfora para tratar da arte como limiar entre política, corpo e sociedade. A herança mítica reinventada em nova mitologia e novos referentes faz a crítica ao legado cultural de violência sobre corpos e sujeitos que essa mesma tradição instaura [...] A convocação de Ulisses, das sereias, do nascimento de Afrodite e de Eros para o centro de uma narrativa publicada nos anos de maior recrudescimento da violência sobre a população brasileira não se recobre simplesmente de uma intenção de repetição da origem ou da nostalgia de um passado originário. (GUIMARÃES, 2020, p. 230)

Da argumentação de Guimarães que evidencia a figura de Eros como “ameaça à malha social constituída dentro da sociedade judaico-cristã” (GUIMARÃES, 2020, p. 235), verificamos que tal análise social-cultural da obra de Clarice, expõe outras questões importantes que de alguma maneira se ligam a nossa abordagem. Embora não seja o nosso objetivo tratar do imaginário mítico grego para ler a ficção moderna de Lispector, o erotismo invocado pelas

---

<sup>44</sup> Na tese *Clarice Lispector e a deriva dos continentes: da descoberta do mundo à encenação da escrita*, Guimarães (2009, p. 240) ressalta a figura mítica de Afrodite como “potência” erotizante, cujo poder faz o homem restabelecer-se com a natureza. Seu artigo publicado em 2020 recupera vários pontos da tese.

flores torna-se crucial na nossa compreensão das políticas solicitadas nas criações de diferentes linguagens artísticas.

De sorte, como aponta Susan Buck-Morss (2012, p. 175), à luz de Walter Benjamin, “se realmente ‘politizássemos a arte’ da maneira radical que ele sugere, a arte deixaria de ser arte tal como a conhecemos. Além disso, o sentido do termo-chave ‘estética’ daria uma guinada de 180 graus”. Talvez Lygia Clark com suas “Proposições” seja um importante exemplo dessa arte pensada por Buck-Morss. Na esteira da autora, acreditamos que a radicalidade da politização estética nos termos mencionados pode ser vislumbrada em várias narrativas latino-americanas que buscaram a neutralização do espírito racional. Nesse propósito, a arte da América Latina “flerta” com o seu passado histórico e ao aceitar a sua particularidade indomesticada, essa “guinada de 180 graus” de que fala Buck-Morss, volta-se para o sensorio e com isso realiza política de alteridade, em contraposição às “máscaras sociais” da “classe burguesa”, segundo interpreta Guimarães (2020, p. 236) no caso da narrativa clariciana.

O selvagem abordado revela-se utopicamente futuro, mas é preciso lembrar que utopia não significa impossibilidade, ao contrário, é futuro aguardado em qualquer levante. Ainda sobre a filosofia do pensador alemão, Susan Buck-Morss (2005) explica em “Walter Benjamin, escritor revolucionário” que “Benjamin foi um escritor revolucionário no sentido messiânico-utópico do termo, uma raridade em um tempo em que a cultura ocidental tinha sido persistentemente hostil aos movimentos revolucionários” (BUCK-MORSS, 2005, p. 9, tradução nossa)<sup>45</sup>. Ao enveredar-se na não-mansidão, a arte expõe a sociedade marcada por relações de poder de cunho econômico e moralista. Deste ponto, acreditamos que toda produção artística carrega a possibilidade de criar uma existência desligada do mundo “doméstico”. Poder-se-ia dizer que o politicamente selvagem nas artes latino-americanas converge em vários momentos para uma recriação e retorno ao verdadeiro sentido do “estético”. Para Buck-Morss:

Mas será útil, sim, recordar o significado etimológico original da palavra “estética”, porque a revolução de Benjamin nos remete precisamente a essa origem. *Aisthitikos* é a antiga palavra grega que designa o que é “percebido pela sensação”. *Aisthisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza material, corpórea. [...] Ela é uma forma de cognição obtida por meio do paladar, do tato, da audição, da visão e do olfato – de todo o sensorio corporal. Os terminais de todos esses sentidos – nariz, olhos, ouvidos, boca e algumas das áreas mais sensíveis da pele. (BUCK-MORSS, 2012, p. 175-176)

---

<sup>45</sup> No original (BUCK-MORSS, 2005, p. 9), lê-se: “Benjamin fue un escritor revolucionario en el sentido mesiánico-utópico del término, una rareza en un tiempo en que la cultura occidental ha sido persistentemente hostil a los movimientos revolucionarios.”

Em forte ligação com a pesquisa de Guimarães, a revolução político-sensorial que defendemos na literatura de Clarice, abre-se para as muitas possibilidades de ler a experiência do selvagem. Recorrendo ao dicionário de latim, utilizamos o termo revolucionário no sentido do revolver, voltar, recordar ou retomar um estado primordial. Retroceder a um momento anterior implica refletir sobre um estágio primário, onde jorram as políticas deformadoras do eu enquanto entidade estanque. Revolucionar a vida nesta recordação dos tempos primevos, quando as coisas do mundo se confundiam, significa estimular o desequilíbrio de um mundo sólido ao criar um outro que se derrama para os lados, revirando e retorcendo e expandindo. É esta política que lemos em *A paixão segundo G.H.* (1964):

As coisas haviam voltado a ser o que eram.

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na era primeira da vida.

[...]

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. (LISPECTOR, 1964, p. 69)

Na reivindicação da personagem, o valor em torno da revolução clariciana não carrega nada de encaminhamento evolucionista, modelo que no surgir do novo tende a eliminar ou ignorar o antigo. Em contraposição, o movimento revolucionário que estamos a expor volta o eu sobre si mesmo, como víbora que se enrosca e nesse ato se descobre. Em gestos novos, a salvação conquistada nestas conjunturas que enrodilham as coisas do mundo dá-se na aproximação inumana, na qual mesmo assustando, conforme lembra G.H., ainda assim cobre a gente enquanto ser que reclama tempos abundantes das coisas naturais e energéticas e primitivas. Resgatar um mundo ainda vivamente caótico de si condiz com a visualização das imagens num modo inexpressivo e estranho de vida que se engrossa e incha e deforma: “Quero o adulto que é mais primitivo [...] não quero a cara bem feita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa” (LISPECTOR, 1964, p.158). G.H. é dos trópicos. É brasileira e vive de frente para o mar, vendo nas horas o inchaço de um mundo verde água e quintal. Inchado que é seu mundo, o de dentro, o da casa – *oikos* – cuja umidade é propícia ao nascimento de musgos e capim e flores e raízes rebentando o solo:

Verde, verde – verde é um quintal. Entre mim e o verde, a água do ar. A verde água do ar [...]. No resto da casa a sombra está toda inchada. A superficialidade

madura. São onze horas da manhã no Brasil. É agora. Trata-se exatamente de agora. Agora é o tempo inchado até os limites. (LISPECTOR, 1964, p. 80)

Com G.H., a fonte orgânica revela-se nas mãos que esculpem – criam – objetos com matéria natural, mas também se mostra nos seus cabelos e boca e cabeça e pernas, em que cada parte ensaia uma vida própria, como rabo de lagartixa que tem vida independente quando decepado do resto do corpo, segundo lembra a personagem. Ela que é mulher desmontável: “a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo” (LISPECTOR, 1964, p. 65). Nessa independência de cada pedaço vivo, joguemos foco em seus cabelos, os quais mais parecem raízes próximas do chão daquela casa, que por certas horas mais lembra uma floresta úmida. Façamos ênfase ao que diz Alexandre Nodari: “*oikos*, casa, é uma noção acima de tudo social e política” (NODARI, 2024, p. 56). Primeiro, levantemos o desejo de G.H. por raiz grossa: “eu hoje quero a raiz grossa e preta dos astros, quero a fonte que sempre parece suja, e é suja, e que é sempre incompreensível” (LISPECTOR, 1964, p.157). Da aproximação vegetal com este mundo sujo que se revolve na terra, lembremos da imagem criada por G.H., na qual as raízes dos cabelos assumem também este aspecto ligado à terra: “a raiz de meus cabelos amolecia àquela coisa viscosa que era o meu suor novo, um suor que eu não conhecia e que tinha um cheiro igual ao que sai de uma terra ressecada às primeiras chuvas” (LISPECTOR, 1964, p. 165-166). G.H., como lemos, enfatiza o que podemos chamar de tramas da natureza, uma natura que não se circunscreve em limites, doando-se às fluências mais inimagináveis, como rios úmidos quando vistos do alto – afluentes que se encontram e que parecem raízes nos seus meandros e confluências. G.H., cabeça-raiz de mulher-medusa, parece ter nascido do chão destas coisas ainda por se fazerem, estado ainda mole e viscoso e não definitivo de si, a inchada artista G.H. Sobre esta “revolução” na literatura de Clarice Lispector, lembremos também do conto “Amor”. Da proximidade a um mundo que tem “vigor” e é selvagem, mundo este compartilhado pela personagem Ana, mulher que pertencia “às raízes negras e suaves do mundo” (LISPECTOR, 2016, p. 147), o aspecto revolucionário chama-a para um retorno à vida primitiva. A viabilidade dessa revolução sobrevém ao passo que uma outra conjuntura social se apresenta frágil e capaz de ruir em qualquer instante.

Na revolução de Ana, os vegetais chamam-na à inquietação, visto como momento privilegiado de percepção da vida cotidiana e comum, onde é possível perceber o lado abafado da existência e o desejo da vida crua. Na narrativa, conta-se o itinerário “doméstico” da

personagem Ana. Casada e mãe, a mulher sai às compras e no retorno sofre uma espécie de “abalo sísmico” com a visão de um velho mascando chiclete. Em desatenção, deixa quebrar os ovos que levava, depois de um “arranco” do bonde. Na experiência fora do ambiente familiar, Ana se depara com o “infamiliar”, o estranho orgânico natural ao adentrar o Jardim Botânico. Neste lugar de vegetação tão rica e diversificada, mistura de múltiplas plantas e árvores concentradas na paisagem vegetal da Floresta da Tijuca, Rio de Janeiro, ela se inquieta e se espanta com a natureza crua, crescente e nua.

Em contato com a potência viva do Jardim, é possível indagar-se sobre o sistema do cotidiano, onde tudo parece organizado. Nele, cada integrante da família tem a sua “função”, a exemplo de Ana que pertencia ao “destino de mulher”: “Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher [...] cada membro da família distribuído nas suas funções” (LISPECTOR, 2016, p. 146). Entretanto, a partir daquela experiência *in natura*, tudo é possível de “desmanchar-se” no informe, na instabilidade e na desorganização, caso seja atendido ao apelo selvagem. Assemelhando-se com esse acontecimento do conto “Amor”, no itinerário de Martim de *A maçã no escuro*, após o pulo ao terreno primário, a fuga pode sugerir o abandono de um sistema organizado e burocrático, deparando-se, para isto, com uma autêntica liberdade – insurgida na revolta e “bruteza”. Estamos em pleno campo do estranhamento advindo da literatura, da sua capacidade de outrar-se, afinal, como diz Alexandre Nodari: “a literatura não é uma forma de humanização; antes, ela nos abre à possibilidade de voci-ferar, adquirir a voz e o corpo, a fala e a perspectiva de uma fera” (NODARI, 2024, p. 68).

Em “Amor”, o narrador diz: “No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. [...] Era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas” (LISPECTOR, 2016, p. 151). É em vista desse mundo que a vivência se torna inquietante, pois diante do contágio inumano um mundo organizado se desmancha na rotina da personagem. Metaforicamente, frutas se decompondo no chão do jardim comunicam a própria vida ensaiada disciplinarmente em ilusão. No fundo, há no conto duas realidades: o cotidiano familiar inventado em pilares organizacionais e outro orgânico e natural – desprovido da uniformidade, sendo este justamente o ponto de tensão na narrativa. Vejamos alguns fragmentos que mostram o reino vegetal no bojo da inquietação da mulher imersa numa “moral” inumana:

A vida que descobrira continuava a pulsar  
[...]

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

[...]

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão [...] Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas.

[...]

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. [...] A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada [...] A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno.

[...]

O Jardim Botânico, tranquilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo

[...]

A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar. (LISPECTOR, 2016, p. 150-153)

Com sua fina vida, o chamado vegetal do Jardim Botânico desperta em Ana o seu lado “forte”. Nessa invocação dada em “fortaleza” potencializada na insurgência, prefigura qualquer coisa de monstruoso, fazendo-nos lembrar a percepção de Didi-Huberman sobre as raízes, exposto no início do presente capítulo. As plantas do Jardim se mostram, por vezes, sombrias, detentoras e sedentas de uma certa crueza, entregando-se ao mundo numa outra “moral”. Diante desse acontecimento, o apelo vegetal acompanha a mulher, não se limitando apenas ao Jardim. Em seu apartamento, Ana percebe a fineza monstruosa da vida inumana: “Carregando a jarra para mudar a água – havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos” (LISPECTOR, 2016, p. 154). Em diálogo com o texto *A natureza ri da cultura*, de Milton Hatoum (2015, p. 111), acreditamos que a existência inumana ri de Ana, da sua tentativa de abafar a vida, organizando-a para melhor caber numa cultura controlada e “inventada”: “Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela”

(LISPECTOR, 2016, p. 145). Faz-se mister pensar o enredo de “Amor” no bojo das revoluções femininas no mundo ao decorrer do século XX.

Para a revisão do selvagem na clave da produção latino-americana, é necessário desenvolver a análise de objetos culturais pela “diferença”, capaz de ampliar os campos analisados e situar novamente os viventes. Na revolução insurgente da cultura, um dos aspectos fundantes é o resgate das “forças instintivas”, como mostra Buck-Morss (2012) sobre a experiência futura em Walter Benjamin, a qual consideramos adequado, com muitas reservas, para pensarmos uma espécie de independência das artes. Para ela:

Os sentidos conservam um traço incivilizado e incivilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural. Pois seu objetivo imediato é servir a necessidades instintivas – calor, nutrição, segurança, sociabilidade; em suma, eles continuam a fazer parte do aparato biológico indispensável à autopreservação tanto do indivíduo quanto do grupo social. (BUCK-MORSS, 2012, p. 176)

Enfatizemos, portanto, o sensorial como resgate de “pulsões” que reclamam a criatividade e que impulsiona o retorno ao Estético como coisa vivo-corporal. Sobre a pujante “sensorialidade”, Buck-Morss expõe: “intrinsecamente, a estética tem tão pouco a ver com a trindade filosófica formada por Arte, Beleza e Verdade, que mais poderíamos situá-la no campo dos instintos animais. Justamente isso deixou os filósofos desconfiados do ‘estético’” (BUCK-MORSS, 2012, p. 176). Na esteira da discussão proposta por Buck-Morss, defendemos que o Estético em seu sentido primordial dialoga com o mundo das forças radicais. A recusa do instintivo no Estético tem implicação, por sua vez, com a própria história humana ocidental, desejosa de desligar-se do que é considerado “estranho” e “diferente”, preferindo, o homogêneo.

À vista disso, os animais, os vegetais e o chamado bárbaro emergem como “alvos” de discursos que inferiorizam esses outros. Benedito Nunes (2011, p. 13) em “O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura”, aponta que o “animal” e o “primitivo” compartilham da terminologia “bárbaro”, usada pejorativamente, porque é uma visão impulsionada culturalmente pelas “raízes” que são “greco-latinas”. Considerando-os “bárbaros” por uma mentalidade herdada pelo desejo de poder que vê o estranho – o Outro – como “adversário”, a relação só pode concretizar-se mediante conflitos e tensões. Sob este ponto, Nunes explica: “na nossa cultura encontramos essa relação entre diferente e oposto, diferente e inimigo, no nexo havido entre nós e esses outros, entre nós e o animal, ou entre nós e os primitivos” (NUNES,

2011, p. 13). Na acepção da relação entre o homem e o animal, poder-se-ia dizer que este último representa, na esteira de Nunes (2011, p.13), a possibilidade de liberar o primeiro para o que “teria de mais baixo, de mais instintivo”, podendo levar o homem para os sentimentos mais hostis, já que simboliza “o irascível dos sentimentos e a bruteza dos instintos”. A complexidade dessa discussão, vale ressaltar, apresenta um forte direcionamento de domínio e submissão do outro visto como “bárbaro” por aquele intitulado “civilizado”. Em termos de produção artística, seguindo essa compreensão, as artes latino-americanas que passaram a desenvolver os seus objetos artísticos na modernidade se depararam com tais questões. É o caso da figura do primitivo, por exemplo, que começa a ser reconfigurada em novos olhares contributivos nas artes, a exemplo dos trabalhos de Anna Bella Geiger.

Combate-se, então, a visão etnocêntrica que considera as comunidades primitivas “incompletas”, estando “à margem da história universal”, como pensam os “evolucionistas”, debatido por Pierre Clastres (1978, p. 133) em *A Sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Ora, consideramos justamente esse dado importante para compreendermos os objetos culturais latino-americanos, já que ao pertencer às outras margens, é possível problematizar o conceito de “universal” como direção definitiva e verdadeira, nesse caso, o que nasce no seio das antigas metrópoles. Do presente aspecto, Clastres argumenta:

Reconhece-se aqui a outra face do etnocentrismo, a convicção complementar de que a história tem um sentido único, de que toda a sociedade está condenada a inscrever-se nessa história e a percorrer as suas etapas que, a partir da selvageria, conduzem à civilização. (CLASTRES, 1978, p. 133)

Na compreensão do chamado primitivo, questiona-se a existência da sociedade “policida”, a ordem, a autoridade sem limites, a coerção, o despotismo, enfim, o Estado como limitador das potências do Eu, já que ligado excessivamente com o trabalho e a produção, fica difícil pensar a possibilidade de uma vida mais criativa pelos homens. Para isso, a sociedade primitiva e seu mundo “sem fé, sem lei, sem rei” (CLASTRES, 1978, p. 143), como imaginaram os conquistadores europeus no século XVI, é retomada para questionar o cânone único. Diante disso, o selvagem em objetos culturais emerge nas reflexões estético-políticas, na medida em que se articula nessas artes um descentramento dos valores, tendo relação com uma discussão de cunho antropológico cultural mais amplo. Nas “sociedades primitivas”, mesmo a figura do chefe não possui “vontade de poder”, conforme o argumento de Clastres (1978, p. 146). Neste ínterim, a recusa à “emergência” do Estado, segundo o antropólogo, é a mesma que nega o poder, já que nele carrega a “essência” do “unificador”. Em *A Sociedade contra o Estado*,

Clastres defende a marca da comunidade primitiva na clave do interesse coletivo, a qual não partilha da dominação, explicado pela inadmissão do “Um” – a não-pluralidade:

E esse pensamento selvagem, que quase cega por tanta luz, nos diz que o lugar de nascimento do Mal, da fonte da infelicidade, é o Um. [...] Estes sabiam, pois, que o Um é o mal; eles o diziam de aldeia em aldeia, e as pessoas os seguiam na procura do Bem, na busca do não-Um. [...] Temos, portanto, entre os tupi-guaranis do tempo do Descobrimento, de um lado uma prática – a migração religiosa – inexplicável se não vemos nela a recusa da vida em que a chefia engajava a sociedade, a recusa do poder político isolado, a recusa do Estado; do outro, um discurso profético que identifica o Um como a raiz do Mal e afirma a possibilidade de escapar-lhe. [...] É por isso que acreditamos poder revelar, sob a equação metafísica que iguala o Mal ao Um, uma outra equação mais secreta, e de ordem política, que diz que o Um é o Estado. O profetismo tupi-guarani é a tentativa heroica de uma sociedade primitiva para abolir a infelicidade na recusa radical do Um como essência universal do Estado. [...] O que os selvagens nos mostram é o esforço permanente para impedir os chefes de serem chefes, é a recusa da unificação, é o trabalho de conjuração do Um, do Estado. (CLASTRES, 1978, p. 150-152)

Na esteira da reflexão de Pierre Clastres sobre o “Um”, dado na motivação da infelicidade para os selvagens, acreditamos que essa concepção indomesticada da não unificação da existência configura um elemento catalisador importante para se pensar a arte latino-americana do século XX. Com isso, o aparecimento do selvagem na arte deve ser entendido como signo que recusa o uno, a exemplo daquele inventado por Clarice Lispector no conjunto da sua obra – dos romances aos textos breves na imprensa. Dos últimos, destacamos o texto “Os recursos de um ser primitivo”, publicado no “Caderno B” do *JB* em 20 de dezembro de 1969, n. 220<sup>46</sup>. Nele, lê-se:

A ignorância do movimento exato, que seria o libertador, torna o animal histérico, isto é, ele apela para o descontrole. E, durante o sábio descontrole, um dos movimentos sucede ser o libertador. Isso me faz pensar nas vantagens libertadoras de uma vida apenas primitiva, apenas emocional. (LISPECTOR, 1969, p. 2)

Nesse tipo de liberdade, o descontrole e os “sentimentos contraditórios”, expressão usada por Lispector na crônica, desembocam na fluidez do autêntico radicalismo do existir “indefinido”, termo pensado por Didi-Huberman (2020, online) para questionar o sentido de “raiz” como aspecto alcançável, possível de capturar, antes, são as “raízes que se tornam trepadeiras dançantes, troncos excêntricos, galhos incontáveis, ramos obsidionais”, que fogem

---

<sup>46</sup> Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&hf=www.google.com&pagfis=146437](http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_08&hf=www.google.com&pagfis=146437). Acesso em: 11 de abril de 2024.

do Um centrado. Em seu movimento de crescer para todos os lados, o selvagem-vegetal se aflora sem nenhum controle. É a sua política.

## 1.2. O chamado selvagem e o antifascismo nas décadas de 1960 e 1970

Gabriel Giorgi (2016) em *Formas Comuns: animalidade, literatura, biopolítica*, defende que desde a década de 1960 houve um interesse pela animalidade na literatura da América Latina. Ele afirma: “O animal começa a funcionar de modos cada vez mais explícitos como um signo político [...]. Em todos esses materiais o animal condensa pontos ou linhas de intensidade política” (GIORGI, 2016, p.10-11). Pensando nesse viés, Giorgi (2016, p. 10) explica ainda que o animal passa a ser representado como a “instância de uma proximidade para a qual não há ‘lugar’ preciso e que desloca mecanismos ordenadores de corpos e de sentidos”. Lendo-o como ponto culminante do “deslocamento” de sistemas autoritários na cultura latino-americana, seu argumento pode servir como fundamento de outro mundo inumano – o mundo das plantas.

Em Clarice Lispector, a animalidade está disseminada em sua obra e já gerou muitos debates por parte de sua fortuna crítica. Na imagem animal clariciana, é o livre impulso que aproxima o humano ao inumano. Em *Como tratar o que se tem*, crônica do dia 3 de agosto de 1968, n. 99<sup>47</sup>, Lispector invoca um cavalo para tratar de liberdade num tempo de recrudescimento das ideologias conservadoras:

Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa sua, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela – apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. [...] Se ele fareja e sente que um corpo é livre, ele trota sem ruídos e vai. Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana que é gente mesmo que está relinchando de prazer ou de cólera. (LISPECTOR, 1968, p. 2)

Sublinhamos que as plantas, flores, raízes, folhas e outras partes vegetais não são recorrentes apenas nos anos sessenta, alargando-se para a década seguinte. Além disso, entendemos que os animais surgem entre os trabalhos de vários artistas (homens e mulheres),

---

<sup>47</sup> Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&hf=www.google.com&pagfis=119518](http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_08&hf=www.google.com&pagfis=119518). Acesso em: 11 de abril de 2024.

por outro lado, os vegetais marcam uma constância na produção estética feminina nos diversos tipos de artes. Na literatura de Lispector, por vezes, ela aproxima este mundo floral ao Brasil. Na crônica *Dicionário*, de 3 de abril de 1971, n. 306<sup>48</sup>, a cronista comenta, entre tantas outras flores, a vitória-régia: “No Jardim Botânico do Rio há enormes, até quase dois metros de diâmetro. Aquáticas, lindas de morrer. Elas são o Brasil grande” (LISPECTOR, 1971, p. 2). Em período de intensa propaganda militar que veiculava na imprensa um “Brasil grande”, de forte toque ufanista, a imagem que Lispector criou com a vitória-régia, a qual é lida, sendo o vegetal “amazônico: o dinossauro das flores” (LISPECTOR, 1973, p. 71) em *Água viva*, contrasta com o pensamento militar-liberal, onde o verde é inferno e que deve ser derrotado. Na visão militar do período, o progresso significou desmatar numa verdadeira guerra contra a natureza e em prol da “civilização”, segundo podemos inferir numa propaganda da construtora Andrade Gutierrez (1971). Nela, lê-se: “Para unir os brasileiros nós rasgamos o inferno verde”<sup>49</sup>. Ao que parece, a escritora tinha um apreço pela vitória-régia, porque em *Eu tomo conta do mundo*, de 21<sup>50</sup> de março de 1970, n. 294<sup>51</sup>, ela diz: “No Jardim Botânico, então, eu fico exaurida, tenho que tomar conta com o olhar das mil plantas e árvores, e sobretudo vitórias-régias” (LISPECTOR, 1970, p. 2)<sup>52</sup>. Da perspectiva da vitória-régia, sendo ela a metáfora do Brasil<sup>53</sup>, não podemos esquecer

<sup>48</sup> Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&hf=www.google.com&pagfis=207362](http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_09&hf=www.google.com&pagfis=207362).

Acesso em: 11 de abril de 2024.

<sup>49</sup> Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/cultura/propaganda-do-regime-militar/>. Acesso em: 9 de abril de 2024.

<sup>50</sup> Em *A Descoberta do mundo*, livro em que a crônica foi reunida, a data da publicação do presente texto encontra-se equivocada. Na edição da Rocco (1999), *Eu tomo conta do mundo* é datado no dia 04 de março de 1970.

<sup>51</sup> Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&hf=www.google.com&pagfis=182867](http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_09&hf=www.google.com&pagfis=182867).

Acesso em: 11 de abril de 2024.

<sup>52</sup> A passagem é inserida em *Água viva* (1973), com algumas mudanças textuais.

<sup>53</sup> No campo da reflexão sobre a vitória-régia associada ao Brasil, Clarice não é a única a pensar tal representação. Mário de Andrade em *O turista aprendiz* (1927) anotou sobre a planta e numa crônica de 7 de janeiro de 1930, publicada na coluna “Táxi” do *Diário Nacional*, chamou-a de “flor nacional”. Em 1927, poeticamente, o artista paulista dimensiona a flor: “Feito bolas de caucho, engruvinhadas, espinhentas as folhas novas chofram do espelho imóvel, porém as adultas mais sábias, abrindo a placa redonda, se apoiam n’água e escondem nela a malvadeza dos espinhos. [...] Afinal numa arraiada o botão da vitória-régia arreganha os espinhos, se fende e a flor enorme principia branquejando a calma da lagoa. Pétalas pétalas vão se libertando brancas brancas em porção, em pouco, em pouco tempo matinal a flor enorme abre um mundo de pétalas pétalas brancas, pétalas brancas e odora os ares indolentes. Um cheiro encantado leviano balança, um cheiro chamando, que deve inebriar sentido forte. Pois reme e pegue a flor. Logo as sépalas espinhentas mordem raivosas e o sangue escorre em vossa mão. O caule também de espinhos ninguém poderá pegar [...]. Já então a vitória-régia principia roseando toda. Roseia, roseia, fica toda cor-de-rosa, chamando de longe com o aroma gostoso, bonita cada vez mais. É assim. Vive um dia inteiro e sempre mudando de cor. De rósea vira encarnada e ali pela boca da noite, ela amolece avelhentada os colares de pétalas roxas” (ANDRADE, 2015, p. 97). Sobre a menção à vitória-régia na literatura brasileira, vale a pena mencionar também o romance *Quarup* (1967), de Antonio Callado. No capítulo “A orquídea”, parte da narrativa profundamente vegetal, a paisagem florestal do Xingu proporciona momentos de aprendizados envolvendo nomes científicos das plantas, assim como respiros vivamente sexuais, mesmo diante de contextos de violência e repressão no Brasil. Em contraposição às imagens da morte, aniquilação e tortura, as imagens de tantas orquídeas e outras plantas lembram que há vida e liberdade. E neste contexto, a flor amazônica salta aos olhos e à observação: “E há

que em “Amor”, narrativa que anteriormente comentamos, o narrador diz ser a planta monstruosa, ela que boiava no “escuro do lago” (LISPECTOR, 2016, p. 155). Em sua imagem, é perceptível o perigo que faz parte do seu existir – seu caráter selvagem. Assim, se ela sugere um Brasil, antes, é um Brasil indócil.

Do viés político na produção cultural a partir dos inumanos, gostaríamos de problematizar os anos sessenta e setenta no plano contextual artístico, teórico e crítico. Neste ínterim, faz-se mister pontuarmos que esse período ficou marcado pelas “políticas de alteridade”, cujo desenvolvimento está ligado ao “pós-estruturalismo”. Frederic Jameson (1992) em “Periodizando os anos 60”, afirma que:

Será obviamente um sintoma histórico e social importante que, em meados dos anos 60, as pessoas tenham sentido necessidade de expressar sua percepção da situação e sua práxis projetada numa linguagem política reificada de poder, dominação, autoridade, antiautoritarismo. (JAMESON, 1992, p. 90)

Diante disso, do ponto de vista histórico, filosófico e teórico, evidencia-se um interessante desenvolvimento de percepções que giram em torno da diferença, cujo cenário intelectual incita a reflexão sobre a descolonização e todo processo de subordinação econômica, política, simbólica, social e cultural. Filosoficamente, por exemplo, vê-se uma “suplantação gradual do hegemônico existencialismo sartriano” (JAMESON, 1992, p. 93), em proveito da corrente “pós-estruturalista”. Socialmente, temos a instauração de importantes mudanças sociais, como o amadurecimento do feminismo no mundo, por outro lado, há uma “renovação do poder repressivo dos vários aparelhos do Estado” (JAMESON, 1992, p. 125). No Brasil, o desenvolvimento das reflexões sobre o processo histórico da colonização e seu violento imperativo “universalizante” serviu também como resposta crítica ao Estado ditatorial-repressivo. É no cenário da violência institucionalizada que muitos artistas produziram as suas obras, inserindo a natureza como recurso estético de “combate”. Trata-se de uma resposta política à mentalidade policiada e que foi bastante eficiente, muitas vezes, já que a censura militar, por exemplo, não percebeu o político em muitos trabalhos artísticos quando da presença animal e vegetal.

---

uma flor que eu conheço, tu conheces, ele conhece, todos nós conhecemos. Refiro-me à vitória-régia, à planta-flor que um inglês teve a audácia de batizar com o nome daquele bofe que foi a rainha Vitória. Devia se chamar Joana d’Arc, pois tem uma flor virginal defendida por imenso escudo verde.” (CALLADO, 2014, p. 297)

Sobre as orientações anti-imperialistas e anticoloniais, Heloisa Buarque de Hollanda (1994) em “Feminismo em tempos pós-modernos”, texto introdutório ao livro *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*, sublinha:

A partir da década de 1970, começa a se evidenciar o debate, hoje irreversível nos meios políticos e acadêmicos, em torno da questão da “alteridade”. No plano político e social, esse debate ganha terreno a partir dos movimentos anticoloniais, étnicos, raciais, de mulheres, de homossexuais e ecológicos que se consolidam como novas forças políticas emergentes. No plano acadêmico, filósofos franceses pós-estruturalistas como Foucault, Deleuze, Barthes, Derrida e Kristeva intensificam a discussão sobre a crise e o descentramento da noção de sujeito, introduzindo, como temas centrais do debate acadêmico, as ideias de marginalidade, alteridade e diferença. Podemos dizer mesmo que, nos últimos anos, é inegável no quadro da reflexão teórica das ciências sociais e humanas a evidência de uma progressiva e sistemática desconfiança em relação a qualquer discurso totalizante e a um certo tipo de monopólio cultural dos valores e instituições ocidentais modernas. (HOLLANDA, 1994, p. 8-9)

Considerando todos esses pontos sociais e teóricos debatidos na modernidade, pensemos mais de perto o político na arte latino-americana. Utilizando-se dos animais, vegetais e minerais, nem sempre as obras de arte evidenciaram o compromisso com a linha realista, isto é, com representações mais objetivas, ao contrário, determinados objetos estéticos trabalham no campo da alegoria na circunstância cultural marcada pela opressão. Opera-se, muitas vezes, um “cifrar”<sup>54</sup> do objeto estético, na medida em que não era possível ser explícito politicamente em tempos de maior repressão, segundo aponta Regina Dalcastagnè (2020) em “Literatura e resistência no Brasil hoje”.

Do aparato formal de censura no Brasil, é importante lembrar que em 13 de dezembro de 1968 foi publicado o Ato Institucional Número 5 (AI-5), dispositivo militar de enorme capacidade repressiva. A partir desse ato, todo tipo de repressão foi praticado em relação à cultura contrária à sinalização militar da vida. Sobre as dificuldades da literatura diante dos tempos sombrios, Nascimento comenta:

A literatura pena em sobreviver em regimes não democráticos [...]. Conhecemos, no Brasil, o modo como inúmeros escritores e escritoras foram censurados durante a ditadura militar – ameaça que infelizmente voltou a pairar sobre nossas produções culturais. Razão pela qual a atividade literária tem cunho eminentemente ético e político, associado ao estético. (NASCIMENTO, 2021, p. 32)

---

<sup>54</sup> No campo do diálogo interartes nos anos 1970, desenvolvemos este caráter cifrado na perspectiva do selvagem em “O dizer cifrado na ditadura e as flechas selvagens e antifascistas nas artes dos anos 1970: diálogos possíveis”, artigo publicado na *Revista Palimpsesto* (2023).

Considerando a reflexão em torno do fascismo entre os pensadores pós-estruturalistas, vale a pena dialogarmos com o prefácio “Introdução à vida não-fascista”, de Michel Foucault, publicado na edição americana de *O Anti-Édipo*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Vejamos um importante fragmento para a nossa discussão:

Libere a ação política de toda forma de paranoia unitária e totalizante; Faça crescer a ação, o pensamento e os desejos por proliferação, justaposição e disjunção, e não por subdivisão e hierarquização piramidal; Livre-se das velhas categorias do Negativo (a lei, o limite, a castração, a falta, a lacuna), que o pensamento ocidental por muito tempo sacralizou como forma do poder e do modo de acesso à realidade. Prefira o que é positivo e múltiplo; a diferença do que a uniformidade; o fluxo e não as unidades; os agenciamentos móveis e não os sistemas. Considere que o produtivo não é sedentário, mas nômade; Não imagine que seja necessário ser triste para ser militante, mesmo que a coisa a ser combatida seja abominável. É a ligação do desejo à realidade (e não sua fuga nas formas da representação) que possui uma força revolucionária; Não utilize o pensamento para inserir numa prática política um valor de verdade; nem a ação política para desacreditar um pensamento, como se ele fosse pura especulação. Utilize a prática política como um intensificador do pensamento, e a análise como um multiplicador de formas e de domínios de intervenção da ação política; Não exija da ação política que restabeleça os “direitos” do indivíduo, como a filosofia os definiu. O indivíduo é produto do poder. Faz-se necessário “desindividualizar” pela multiplicação, deslocando os diversos agenciamentos. O grupo não deve ser o vínculo orgânico que une os indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de “desindividualização”. (FOUCAULT, 1994, p.135-136, tradução nossa)<sup>55</sup>

O texto de Foucault dimensiona vários aspectos de uma “vida não-fascista”, jogando “luz” na maneira como situamos o selvagem na perspectiva da sublevação. Numa possibilidade de articular uma vida “alegre”, a existência antifascista jamais se vincula ao desejo autoritário, em todas as suas formas. Poder-se-ia dizer que a discussão sobre a negação do poder para instaurar uma vivência negadora do fascismo, corrobora, por sua vez, um encontro com uma certa ideia de “sociedade primitiva”. Da menção à militância no trecho citado anteriormente, é

---

<sup>55</sup> No original (FOUCAULT, 1994, p. 135-136), lê-se: “libérez l’action politique de toute forme de paranoïa unitaire et totalisante; faites croître l’action, la pensée et les désirs par prolifération, juxtaposition et disjonction, plutôt que par subdivision et hiérarchisation pyramidale; affranchissez-vous des vieilles catégories du Négatif (la loi, la limite, la castration, le manque, la lacune), que la pensée occidentale a si longtemps sacralisé comme forme du pouvoir et mode d’accès à la réalité. Préférez ce qui est positif et multiple, la différence à l’uniformité, les flux aux unités, les agencements mobiles aux systèmes. Considérez que ce qui est productif n’est pas sédentaire mais nomade; n’imaginez pas qu’il faille être triste pour être militant, même si la chose qu’on combat est abominable. C’est le lien du désir à la réalité (et non sa fuite dans les formes de la représentation) qui possède une force révolutionnaire; n’utilisez pas la pensée pour donner à une pratique politique une valeur de vérité; ni l’action politique pour discréditer une pensée, comme si elle n’était que pure spéculation. Utilisez la pratique politique comme un intensificateur de la pensée, et l’analyse comme un multiplicateur des formes et des domaines d’intervention de l’action politique; n’exigez pas de la politique qu’elle rétablisse les < droits > de l’individu tels que la philosophie les a définis. L’individu est le produit du pouvoir. Ce qu’il faut, c’est < désindividualiser > par la multiplication et le déplacement les divers agencements. Le groupe ne doit pas être le lien organique qui unit des individus hiérarchisés, mais un constant générateur de < désindividualisation >.”

necessário um breve comentário a respeito da posição da mulher militante. Para isto, é mister problematizarmos aquilo que Susel Oliveira da Rosa (2013) chama de “O modelo universal do militante” em *Mulheres, ditaduras e memórias*: “Não imagine que precise ser triste para ser militante”. Para a pesquisadora, considerando o aspecto da luta contra a ditadura militar, houve uma espécie de universalização ou homogeneização da figura do militante. Em se tratando das mulheres envolvidas nas políticas de esquerda quando do período do regime de exceção, ela afirma que estas passaram por um processo de “dessexualização”, haja vista que o modelo militante era “universal masculino” – a figura “ideal para guerra”. Nesse sentido, a imagem feminina era desencorajada, dando espaço para guerrilheiras que eram quase “cópia” do homem – no que diz respeito à maneira de vestir-se e portar-se na vida social. Susel sublinha: “apesar do discurso de igualdade e do aparente apagamento das diferenças, os papéis tradicionais e assimétricos da generização do humano [...], que autorizam a ação no mundo, eram mantidos e, mesmo, reafirmados pela esquerda” (ROSA, 2013, p. 47). Para articular a análise da construção histórica da militante, Susel recorre ao prefácio “Introdução à vida não fascista”. Com tais formulações foucaultianas, somadas as de Deleuze e Guattari, é possível pensarmos sobre a expansão da militância contra as forças de poder autoritárias para além de modelos e fórmulas acabadas no embate político. Ao tratar do comprometimento político feminino, Susel fala de enfrentamentos que implicam perigos reais. Por outro lado, no que tange à militância artística feminina, a discussão implicada na antítese que separa os grupos em “alienados” e “revolucionários”, visto no horizonte apregoado na visão de mundo da esquerda tradicional, serve também para compreendermos a maneira como certos temas de artistas mulheres são colocados na esteira da anti-política. Em contraposição às leituras que tentam universalizar a luta, ou seja, a maneira ideal de combater os discursos opressores, defendemos uma militância estética ancorada na alegria e na valorização do existir em pulsão.

Vejamos o caso de Clarice. Uma das raízes condutoras do modo antifascista de existir na ficção clariciana diz respeito à alegria – por vezes, conscientemente carregada de um certo mal ou crueldade. Trata-se de uma visão que energiza a vida para aquilo que poderíamos considerar como certa vitalidade a qualquer custo, porque no seu cerne se encontra a forma para sair das tristezas e apagamentos, armadilhas do autoritarismo. Diante de tais energias, busca-se uma alegria continuada, sem interrupção mesmo quando diante de catástrofes particulares. Nela, também não se exige conceitos, porque o que se encontra em jogo é a aproximação com o neutro, o infamiliar, o obscuro e não nomeável, conforme se lê numa passagem de *A paixão segundo G.H.* (1964):

O que sempre estivera nos meus olhos no retrato: uma alegria inexpressiva, um prazer que não sabe que é prazer – um prazer delicado demais para a minha grossa humanidade que sempre fora feita de conceitos grossos.

[...]

O inferno mesmo é o do amor. Amor é a experiência da lama e da degradação e da alegria pior.

[...] É que no neutro do amor está uma alegria contínua, como um barulho de folhas ao vento. E eu cabia na nudez neutra da mulher da parede. O mesmo neutro, aquele que me havia consumido em pernicioso e ávida alegria, era nesse mesmo neutro que eu agora ouvia outra espécie de alegria contínua de amor. O que é Deus estava mais no barulho neutro das folhas ao vento que na minha antiga prece humana. (LISPECTOR, 1964, p. 134)

O apego ao neutro como expediente de uma experiência singular na vida da personagem G.H. desemboca numa inauguração da alegria em traços novos. Eis o elemento fundante do desapego ao estaque cotidiano e por consequência às fórmulas prontas que ditam maneiras de pensar a própria existência. Poder-se-ia dizer que a literatura de Clarice desafia as posturas mantenedoras das vidas tristes, insurgindo contra as ideologias artificiosas, as quais prometem alegrias momentâneas e baseadas na dependência às morais de um muito arrumado *status quo*. Na literatura da autora, a alegria converge para movimentos do prazer sem recorrer ao “saber” instituído socialmente. Em *A maçã no escuro*, é esta alegria que é invocada na imagem de planta: “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, 1961, p. 101). Por fim, a alegria renovada de cada dia na obra de Lispector desarranja as máquinas da repressão de si, valendo-se da novidade da observação do mundo, o qual parece nascer no exato momento em que é descoberto. Nestas atenções privilegiadas da realidade, saltam aos olhos as imagens naturais que também transparecem a alegria esplêndida, segundo lemos em *Água viva*: “Quero dentro desta noite que é mais longa que a vida, quero, dentro desta noite, vida crua e sangrenta e cheia de saliva. Quero a seguinte palavra: esplêndidez, esplêndidez é a fruta na sua suculência, fruta sem tristeza” (LISPECTOR, 1973, p. 28-29). Assim, a literatura clariciana está afastada de tudo aquilo que a diminui como escritura viva, pois, afinal, segundo esclarece Florencia Garramuño (2011, p. 107) em “Região compartilhada: dobras do animal-humano”, há na ficção da autora uma “celebração da vida”, cuja radicalidade se justifica na convivência entre humanos e inumanos, argumento defendido pela pesquisadora. Na autora brasileira,

até as flores podem ser objeto de uma narração que não distingue modos de vida nem delinea hierarquias [...] trata-se de uma perfuração da comunidade humana para que nela seja cavado um espaço em que seja possível imaginar a convivência entre diferentes formas de vida. (GARRAMUÑO, 2011, p. 107)

Na convivência entre as comunidades de viventes, a alegria não se dissipa quando da percepção das diferenças, sendo, na verdade, o motor da criação das imagens que coloca esses outros das comunidades inumanas no pleno acontecimento do agora, cuja alegria profunda promove a provisória saída humana que amplifica o eu para fora de si. É a política de Lispector, a sua maneira de lutar contra o fascismo que ronda socialmente a todos e *Água viva* poderia muito bem ser lido como um verdadeiro manifesto da alegria no conjunto de sua obra, porque tal movimento se emenda elasticamente em tudo, nas flores e nos animais. Desses inumanos, citemos dois exemplos, ambos de *Água viva*. Das flores, lemos: “O crisântemo é de alegria profunda. Fala através da cor e do despenteado. É a flor que descabeladamente controla a própria selvageria” (LISPECTOR, 1973, p. 71). E dos animais: “Mas não sei como captar o que acontece já senão vivendo cada coisa que agora e já me ocorra e não importa o quê. Deixo o cavalo livre correr fogoso de pura alegria nobre” (LISPECTOR, 1973, p. 85).

Vários intérpretes já leram a ficção da autora na concepção de uma ética nietzschiana, cujo pensamento alegre-dionisíaco engendraria nesta literatura moderna novas maneiras de existir de acordo com a instintividade da vida. Por outro lado, vale a pena problematizarmos o que significou uma escritura que fala de alegria profunda em tempos sombrios. Para isto, retomar as ideias de Foucault, aquele do Prefácio de *Anti-Édipo*, é fundamental. Lá, encontram-se as bases para articular uma ética que serve de luta num contexto que mais se precisou lutar. Foi isto que a assinatura C.L. ofereceu como “máquina de guerra”:

Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda essa infâmia com – exatamente isto que vai agora ficar escrito – e respondo a toda essa infâmia com a alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria [...] respondo com a pureza de uma alegria indomável. Recuso-me a ficar triste. Sejamos alegres. Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade. Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já que passa se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria. (LISPECTOR, 1973, p. 112-113)

Em tom de denúncia e de pedido, a alegria clariciana intenta afastar o medo e a recusa em experimentar da impessoalidade que há no amor alegre e indomável. Neste jogo, ressoa uma

espécie de resposta a qualquer coisa vivida nos termos de empecilho, dado na expressão “apesar de tudo”. Repercuta também nesta mensagem um vigor que se espelha como discurso de urgência, emitida na firmeza desse eu que reclama a salvação a qualquer custo. É a sua afinação mais autêntica e verdadeira contra o fascismo da época, na qual tenta expurgar as “alucinações” da morte, da aniquilação. E nesta luta antifascista toma-se consciência que a vida só existe fora da ordem, da padronização: “Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver. Não há padrão a seguir e nem há o próprio padrão: nasço” (LISPECTOR, 1973, p. 44). Eis o golpe mais duro de Clarice Lispector contra toda tentativa globalizante-fascista de fazer dos seres um modelo conformista e inalterável das vontades alheias.

O selvagem ligado ao não fascismo libera a política da “paranoia unitária e totalizante”, expressões de Foucault no prefácio, preferindo a “proliferação” e a “multiplicidade”. Para isso, faz-se mister pensar que a noção do Eu definitivo, ontologicamente ocidental, deve ser “borrada”, já que o fascismo se utiliza de uma certa “identidade individual” para fins de demarcar o poder. Não custa lembrar, em diálogo com Nascimento (2011, p. 343), que este termo é “devedor da tradição metafísica e colonial que o sustenta”, pois “onde há identidade há violência” (NASCIMENTO, 2011, p. 343). É esta a política de Clarice, transfigurada nas palavras da personagem de *Água viva*: “perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias [...] Minhas raízes estão nas trevas divinas. Raízes sonolentas. Vacilando nas escuridões” (LISPECTOR, 1973, p. 86). Em Lispector, a luta contra o poder se revela em temas que se desdobram nas narrativas, como é o caso da deseroização. Em *A paixão segundo G.H.*, por exemplo, o esvaziamento do heroísmo converge para a perda da personalidade e do nome, resultando num fracasso:

A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se à minha revelia como uma vocação ignorada. Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome.

E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu.

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair. (LISPECTOR, 1964, p. 177)

Afastar-se do poder enquanto perda do nome requer um ato de coragem e consciência da queda. Tal queda desanima a construção de uma arquitetura completamente segura, realçando-se uma deterioração silenciosa deste edifício que é o eu, imagem criada pela própria G.H. Para

esta personagem o trabalho do fracasso é a condição da paixão, da sua via-crucis, da sua humanidade elevada à possibilidade de desistir após abandonar a segurança da “terceira perna” socialmente construída. É o que tem a ver, segundo Guimarães, com o silêncio e o fracasso necessário para desencorajar a ideia fixa do eu e do mundo:

O que poderia ser lido como silêncio inalcançável, inscrição da ausência, culmina no segundo movimento, o do disparo, flecha que estilhaça o alvo em mil pedaços, abandono do fixo [...] e se estabelece na zona do deslocamento, da dissonância, do movimento dos sentidos. O fracasso e a falência, o desamparo e a falha, deslocam o foco para a própria busca, o próprio marchar, e não para a plenitude – impossível em sua totalidade. (GUIMARÃES, 2009, p. 236)

Nesse sentido, desistir na ficção clariciana não significa cair numa imobilização, mas agir numa outra condição, cujo poder – potestade – etimologicamente ligado à autoridade e conquista material e simbólico-cultural é neutralizado para criar um cenário em que é possível imaginar a ruína do eu, não o seu desaparecimento. Afinal, radicalmente, Clarice faz política ao trabalhar com restos e sobras e apodrecimentos, não caindo, então, na lógica da completa descrença da vida. À luz dos argumentos de Didi-Huberman em *Radical, radicular* (2020), seu pensamento é anti-totalitário, porque não se desapega do mundo circundante, ao contrário, inaugura novas maneiras de vê-lo, de descobri-lo. Sobre este modo de pensar não totalitário, Didi-Huberman (2020, online) diz: “um pensamento radical seria o contrário de um pensamento dogmático. Seria um pensamento exploratório, alerta e, portanto, cheio de nuances”.

Invoca-se um eu preste a sair da forma, coagulando-se e se desfazendo em líquido: “E só não era o tempo todo líquido porque, para eu poder colher as coisas com as mãos, as coisas tinham que se coagular como frutas” (LISPECTOR, 1964, p. 118). É da própria natureza que G.H. retira as imagens da impossibilidade do poder como armadura eterna, pois no seu inferno que é deste mundo as coisas se liquefazem e sua potência se revela, segundo lemos no trecho anterior, em colher, tocar e sentir sensorialmente as coisas com as próprias mãos, a pele humana na pele da fruta. Em sua tese de doutorado, Mayara Guimarães discute o anti-totalitário pela noção de reversibilidade. Partindo de *A paixão segundo G.H.*, ela comenta: “o espaço de reversibilidade que a escrita clariciana encontra e adentra a partir da obra de 1964 institui a ideia de que o sujeito já não é mais único e totalitário, mas no mínimo dois, múltiplo” (GUIMARÃES, 2009, p. 175). Ao tocar neste tema, *A paixão* retorna séculos e milênios. Nessa narrativa, o petróleo líquido-primitivo jorra para a superfície da modernidade e a moradia-cobertura de G.H. reflete e testemunha esses movimentos que vêm da terra mais antiga:

Via, como quem jamais precisará entender o que viu. Assim como a natureza de uma lagartixa vê: sem ter depois sequer que lembrar. A lagartixa vê – como um olho solto vê.

Eu era talvez a primeira pessoa a pisar naquele castelo no ar. Há cinco milhões de anos talvez o último troglodita tivesse olhado deste mesmo ponto, onde outrora devia ter existido uma montanha. E que depois, erodida, se tornara uma área vazia onde depois de novo se tinham erguido as cidades que por sua vez se tinham erodido. Hoje o chão é amplamente povoado por diversas raças.

De pé à janela, às vezes meus olhos descansavam no lago azul que talvez não passasse de um pedaço de céu. Mas cansava-me logo, pois o azul era feito de muita intensidade de luz. Meus olhos ofuscados iam então repousar no deserto nu e ardente, que pelo menos não tinha a dureza de uma cor. Daí a três milênios o petróleo secreto jorraria daquelas areias: o presente abria gigantescas perspectivas para um novo presente.

Por enquanto, hoje, eu vivia no silêncio daquilo que daí a três milênios, depois de erodido e de novo erguido, seria de novo escadas, guindastes, homens e construções. Eu estava vivendo a pré-história de um futuro. Como uma mulher que nunca teve filhos mas os terá daí a três milênios, eu já vivia hoje do petróleo que em três milênios ia jorrar. (LISPECTOR, 1964, p. 106-107)

Neste deslocamento ao primeiro, a mulher toca o núcleo elementar da vida, mas tal ato tem um custo: a perda excessiva do “humano” e da consciência da origem. Sobre essa perda, Guimarães ainda afirma:

Por isso, ao fim de sua trajetória, G.H. entende que o caminho para cumprir esse destino é o da desistência da parte voluntariosa e encharcada de humanização [...]. Até que o homem não seja nem mesmo designado pelo seu próprio nome, já que, com a destruição do sujeito totalitário, desaparece também a aspiração ao nome e a nova condição passa a ser a de uma aspiração à palavra sem nome, aquela que é coisa. (GUIMARÃES, 2009, p.72)

A potência clariciana se encontra nestas descobertas particulares: ver com os olhos livres, antigos e modernos e em flerte inumano, no qual o nojo também participa, todo um mundo se fazendo e acontecendo numa única barata viva/morta: “uma única barata, apenas pela sua atenção-vida, essa única barata é o mundo” (LISPECTOR, 1964, p.124). Em suma, neste mundo observado por lentes atentas de um eu que não se satisfaz em fechar-se em si mesmo, só pode resultar num desprezo pelo poder totalitário e na entrega às associações com os outros por meio de uma vida que se constrói na migração do eu para o outro, infinitamente. Na esteira de Didi-Huberman, é quando o sentido tradicional de origem – raiz única – é desapropriado para dar lugar ao pensamento das redes, do toque no outro. Voltando-se às raízes vegetais, ele ressalta:

As raízes não apenas fixam a árvore na terra, mas também lhe asseguram alguma coisa como um movimento migratório que a faz “tocar” outras árvores, segundo um processo chamado anastomose, o pensamento radical seria um pensamento capaz de migrar para fora dele mesmo, um pensamento capaz de questionar seus próprios fundamentos. (DIDI-HUBERMAN, 2020, online)

Caminhando entre as raízes-monstruosas do Parque Lage, isto que Didi-Huberman articulou enquanto pensamento radical poderia ser dito sobre muitas passagens da literatura de Clarice, segundo já tratamos no subitem primeiro desta tese. Em se tratando de poder associado ao fascismo, a narrativa da autora expurga o “medo” e a “impotência” da vida, e, por sua vez, destitui a desconfiança no outro, nas comunidades humanas e inumanas, e com isso se torna política em proliferação. Nesta confiança do conhecimento emitido pelos outros, a literatura vívida de Lispector não abandona o desejo de sentir o “gosto do vivo” (LISPECTOR, 1964, p. 155), mas de uma “vida” que “não tem sentido apenas humano, é muito maior” (LISPECTOR, 1964, p.181). Eis a atenção de antena lispectoriana sempre vibrátil para o que nasce e emite qualquer linguagem com palavra ou sem palavra, porque tudo se diz e comunica e revela o mundo em explosão de imagens mudas ou sonoras, possível quando há “entrega” e perguntas que enroscam o eu no outro, o outro no eu. E restaria apenas a anticonclusão: “a vida se me é” (LISPECTOR, 1964, p. 182).

“As forças revolucionárias”, conforme a vida “não-fascista”, potencializam a existência criativa praticada em sintonia com a visão “desindividualizante”, onde o limitado não tem vez. Em nossa reflexão, vale enfatizar, não estamos pontuando apenas um fascismo histórico, a exemplo de “Hitler e de Mussolini — que muito bem souberam mobilizar e usar o desejo das massas” (FOUCAULT, 1994, p. 134, tradução nossa)<sup>56</sup>, mas uma espécie de “estado fascista” que habita em cada sujeito que vive próximo aos autoritarismos diversos, mesmo em situação regida no meio doméstico. Para Alfredo Veiga Neto (2009) em “O Currículo e seus três adversários: os funcionários da verdade, os técnicos do desejo, o fascismo”,

Se o fascismo está em todos nós, se cada um de nós carrega dentro de si mesmo o seu próprio adversário, então uma parte daquelas adversidades somos nós mesmos que as colocamos em nossas vidas. Conclui-se daí que cada um de nós, em certa medida, atravanca o seu próprio caminho. (VEIGA-NETO, 2009, p. 16)

---

<sup>56</sup> No original (FOUCAULT, 1994, p. 134), lê-se: “Hitler et de Mussolini – qui a su bien mobiliser et utiliser le désir des masses.”

Podemos dizer que em vários momentos históricos a vida fascista “flertou” com valores ligados a um tipo de liberdade defendida pela burguesia. Pensemo-la na crítica às explicações do discurso psicanalítico freudiano. Sobre esta questão, vale a pena dialogarmos com o *Anti-Édipo*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em oposição à imagem neurótica de Édipo, desenvolvida por Freud – “O complexo de Édipo” –, figura que se deita num divã relatando a sua falta e ausência, concentrada, por sua vez, na castração e medo, os pensadores franceses se utilizam do esquizofrênico nômade para se contrapor ao triste sujeito edipiano. Segundo eles:

O passeio do esquizofrênico: eis um modelo melhor do que o neurótico deitado no divã. Um pouco de ar livre, uma relação com o fora. Por exemplo, o passeio de Lenz reconstituído por Büchner. É diferente dos momentos em que Lenz se encontra na casa do seu bom pastor, que o força a se ajustar socialmente em relação ao Deus da religião, em relação ao pai, à mãe. No seu passeio, ao contrário, ele está nas montanhas, sob a neve, com outros deuses ou sem deus algum, sem família, sem pai nem mãe, com a natureza. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 12)

Publicado pela primeira vez em 1972, na ocasião dos movimentos de maio de 1968 na França, cujas ideias se espelharam pela América Latina, o livro de Deleuze e Guattari é uma reflexão fundamental para compreendermos as questões éticas do período. Para Deleuze e Guattari (2011, p. 35), na imagem negadora de Édipo, “o próprio sujeito não está no centro [...] mas na borda, sem identidade fixa, sempre descentrado”. Partindo da reflexão dos pensadores franceses, o desejo de destituir o sedentarismo do divã freudiano com seus “sentimentos” de carência e falta, resultando em imobilidade, o ser sensorial e não alienante que estamos defendendo resiste à definição e nesse ponto carrega um vínculo com o “inconstante selvagem”, como foi constatado por Eduardo Viveiros de Castro: “No Brasil, em troca, a palavra de Deus era acolhida alacrememente por um ouvido e ignorada com displicência pelo outro. O inimigo aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 185). Considerando o contato junto à natureza, vivenciando-a ao “ar livre”, como mencionam Deleuze e Guattari, é possível dimensionar a ideia do “selvagem artístico” em sintonia com a figura do nômade que vive em busca da saída da repressão, do recalque, do socialmente construído. Em contexto brasileiro, todas essas ideias se misturaram às políticas de alteridade, avivando e reformulando a noção do selvagem. Vemos nesse envolvimento do homem que preza pelo sensorial uma vontade de operar para fora dos aprisionamentos que se desenvolvem na fórmula da manutenção do idêntico. A conexão entre o selvagem na discussão cultural pós-moderna e o “não-fascismo”, via “sujeito desejante e nômade”, dá-se pela noção, conforme tratam Deleuze e Guattari (2011,

p. 29) de “seu caráter fluído e deslizante”. No livro dos intelectuais franceses há uma evidente argumentação em torno de uma moral delineada em diversas relações com o outro, ou seja, em suas diferenças. Aproximando-se dos outros, uma possível ética “não-fascista” se projeta rumo ao antídoto contra o Uno. Sílvia Gallo em “Entre Édipos e o Anti-Édipo: estratégias para uma vida não-fascista”, sublinha sobre uma moral que nasce da vontade de certa existência desligada do fascismo:

Em épocas em que grassa o fascismo – não necessariamente o grande fascismo, o fascismo de Estado, mas aquele fascismo cotidiano do qual somos todos, a um só tempo, vítimas e agentes –, é urgente que se construa uma outra moral. Não se deixar levar pela vaga dominante, não sucumbir. Ao contrário, produzir novas formas de se relacionar: consigo mesmo, com os outros, com o mundo. (GALLO, 2009, p. 363)

Contra os fascismos cotidianos, vemos na “beleza selvagem”, expressão que emprestamos de Silviano Santiago (2017, p. 29) na leitura que o ensaísta faz de *Grande sertão: veredas*, uma recusa a certa “ocidentalização” da vida e um aceite da perspectiva que leva à “vida oriental” (COSTA, 2023, p. 319), conforme desenvolvemos no artigo “O dizer cifrado na ditadura e as flechas selvagens e antifascistas nas artes dos anos 1970: diálogos possíveis”. Na tentativa de fugir de uma sociedade vigiada com fins de controle social, o belo selvagem intensifica o uso de marcas do anonimato, do nomadismo, da “desindividualização” e com isso tenta interpretar um Brasil ao mesmo tempo em que ataca as instituições. É a hora e a vez dos corpos indóceis. Para Artières em “Tornar-se anônimo. Escrever anonimamente”, “o anonimato não é mais apenas um estado; ele se transforma no resultado de uma série de atos deliberados [...] para escapar da vigilância dos guardas, para evitar os controles, muitos tentaram mudar o rosto” (ARTIÈRES, 2009, p. 308-309). Na negação de uma existência controlada, determinadas obras “afloram” da problematização do “Eu”, elegendo as formas borradas ou carregadas de rasura. Tenta-se escapar, em estratégia, dos métodos fascistas. Sobre este método totalitário, Margareth Rago afirma:

O poder totalitário distribui os indivíduos, isola-os, classifica-os e organiza-os de modo a facilitar a dominação, como mostra tão bem Foucault, nos anos setenta, em sua crítica ao mundo fascista. *Vigiar e Punir* é, nesse sentido, um estudo profundo da formação da sociedade disciplinar, sociedade totalitária por excelência, produtora de “corpos politicamente dóceis, mas economicamente produtivos”. (RAGO, 2009, p. 258-259)

Diante disso, a “beleza selvagem” confere às produções estéticas o estatuto de radicalidade, devolvendo-as em estratégias para sair da vida de rebanho. O discurso ou

visualidade revolucionária feminina, por vezes, dá-se na desmontagem do corpo inteiro com a aproximação do mundo natural. Da questão do anonimato nos anos setenta, entre tantas outras obras, pensamos na instalação *Circumambulatio* (1972)<sup>57</sup>, de Anna Bella Geiger. Numa das fotografias, vemos apenas uma figura/resquício do que seria um corpo humano. Na parte da cabeça, folhas de amendoeiras verdes e amarelas que se encontravam aos arredores da lagoa de Marapendi, Bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, servem de “coroa” nisso que já é apenas rastro.



**Figura 03:** GEIGER, Anna Bella. Registro de ações realizadas em torno da lagoa de Marapendi que compõe a instalação *Circumambulatio*, Rio de Janeiro, abril a junho de 1972. Fotografia, 100 x 67 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro.<sup>58</sup>

Heloisa Espada, curadora da exposição *Circumambulatio* (2024/2025), realizada no MAC/USP entre 21 de setembro de 2024 a 27 de setembro de 2025, explica a experiência estética da artista Anna Bella Geiger em torno do trabalho coletivo *Circumambulatio*:

Em latim, *Circumambulatio* quer dizer andar em torno de. Foi o título escolhido para dar nome ao trabalho desenvolvido por Anna Bella Geiger com um grupo de alunos do Setor de Integração Cultural do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1972. Classificada como um ambiente ou instalação, *Circumambulatio* é o que se chama na história da arte de obra processual, ou seja, um trabalho vivo, resultado de uma ação que permanece em aberto, podendo sofrer modificações e acréscimos ao longo do tempo. [...]

<sup>57</sup> Para ver o comentário da artista Anna Bella Geiger sobre a experiência *Circumambulatio*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bWNgHQtidw>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2025.

<sup>58</sup> Ver o catálogo da exposição *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/ Brasil alienígena* (2019, p. 132), curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo.

*Circumambulatio* reúne textos e imagens sobre a necessidade humana de se organizar (no nível social e psíquico) em torno de um ponto de referência identificado com um centro. A obra foi realizada em duas etapas. Num primeiro momento, Geiger e o grupo, formado por Abelardo Santos, Eduardo Escobar, Lígia Ribeiro e Suzana Geyerhahn, deixaram os ateliês de arte do MAM RJ para trabalhar ao ar livre. Ao longo de três meses, ocuparam um terreno inóspito nos arredores da Lagoa de Marapendi, no bairro da Barra da Tijuca, onde fizeram desenhos diretamente sobre a areia, com a ajuda de enxadas, de um trator, ou usando os próprios corpos. Suas ações efêmeras, de caráter abstrato e ritualístico, foram registradas pelo fotógrafo Thomas Lewinsohn. O material deu origem a um audiovisual composto por 109 slides e uma gravação sonora contendo textos de Carl Jung e da equipe, intercalados ao que havia de mais experimental na música contemporânea – o trio inglês Emerson, Lake and Palmer, representante do rock progressivo, e a banda Can, pioneira do kraut rock alemão.

Em seguida, o grupo imergiu numa pesquisa bibliográfica e iconográfica intensa sobre ideia de centro, buscando referências nas artes, literatura, filosofia, história das religiões, antropologia, arquitetura e nas ciências naturais. Carl Jung e Mircea Eliade são os autores mais citados. Além disso, os alunos de Geiger foram às ruas do Rio entrevistar transeuntes sobre qual região da cidade representava um centro para eles. Os resultados das pesquisas foram reunidos num conjunto formado por 24 folhas em tamanho A1, contendo citações de autores variados, e 20 fotografias em preto-e-branco (reproduções de obras de arte, imagens científicas, obras arquitetônicas e plantas de cidades). A instalação *Circumambulatio* é constituída por este material, que podemos entender como um grande bloco de notas a ser compartilhado com o público, reunido ao audiovisual com fotos da Lagoa de Marapendi.<sup>59</sup>

Do aspecto primitivo na instalação *Circumambulatio*, “lugar de transformação criadora”, lemos no folheto<sup>60</sup> da exposição, cuja primeira montagem aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1972:

Para o homem das sociedades pré-modernas o espaço não é homogêneo; ele apresenta rupturas, cortes, há porções de espaço qualitativamente diferentes umas das outras; a experiência de não-homogeneidade do espaço constitui uma experiência primordial semelhante a uma fundação do mundo.

Na dissolução orgânica de existência informe, tudo se transforma mineralmente em dado novo. Tudo se volta em imagem que se revela apenas como traço, rasura ou rastro. Em *Doçura da terra*, crônica do dia 1 de fevereiro de 1969, n. 253<sup>61</sup>, Lispector desautomatiza o

<sup>59</sup> Para ver o folder digital da exposição, onde consta o texto completo da curadora. Disponível em: [file:///C:/Users/fabri/Downloads/2024-circumambulatio%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/fabri/Downloads/2024-circumambulatio%20(1).pdf). Acesso em: 16 de fevereiro de 2025.

<sup>60</sup> Ver o catálogo da exposição *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/ Brasil alienígena* (2019, p. 134), curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo.

<sup>61</sup> Disponível em:

cotidiano do leitor, fazendo-o pensar em coisas de terra. Neste texto que possibilita um possível diálogo com *Circumambulatio*, lemos:

Todo homem deveria em algum momento redescobrir a sensação que está sob descobrir a terra. [...] De algum modo tudo é feito de terra. Um material precioso. Sua abundância não o torna menos raro de sentir – tão difícil é realmente sentir que tudo é feito de terra. Que unidade. E por que não o espírito também? Meu espírito é tecido pela terra mais fina. A flor não é feita de terra?

E pelo fato de tudo ser feito de terra – que grande futuro inesgotável nós temos. Um futuro impessoal que nos excede. (LISPECTOR, 1969, p. 2)

Nesta conjuntura de “chamado” da terra, prefigura-se uma fuga do pessoal na relação com tudo que é vivo e pulsante. Nessa vivência que coloca as verdades em “suspenso”, inaugura-se no “belo selvagem” um compromisso com o futuro – o homem natural. Este homem talvez seja aquele da crônica *Futuro Improvável*, de Clarice Lispector, publicada em 12 de maio de 1973, no *JB*, n. 34<sup>62</sup>: “não é a violência que eu procuro mas uma força ainda não classificada que nem por isso deixará de existir no mínimo silêncio que se locomove” (LISPECTOR, 1973, p. 3). No Brasil, a arte começa a aproximar-se deste espírito indomado com mais intensidade a partir da década de 1920, sendo que com o advento das políticas ditatoriais militaristas, o interesse pelo primitivo é revigorado. O selvagem não aceita os sistemas que têm “ódio contra a vida, contra tudo o que é livre, que passa e que flui” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 356). Considerar uma vida desligada das formas limitadoras da liberdade autêntica, implica em destituir qualquer “colônia” íntima e privada e edipiana, porque a mentalidade colonial atravança o apego ao instinto de vida. Considerando que a colonização do Eu, na esteira de Deleuze e Guattari, sustenta na privacidade de si formações morais que limitam a sua própria vida, vale a pena trazer para nossa reflexão o que constata os autores de *Anti-Édipo* sobre este tipo de “colonização”:

Édipo é sempre a colonização continuada por outros meios, é a colônia interior, e veremos que, mesmo entre nós, europeus, ele é nossa formação colonial interior [...] É a colonização que faz Édipo existir, mas um Édipo ressentido por ser aquilo que é, pura opressão [...] A formação de soberania capitalista passa desde então a ter necessidade de uma formação colonial íntima que lhe corresponda, sobre a qual ela se aplique. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 226-237)

---

[https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pagfis=128850](https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=128850). Acesso em: 12 de abril de 2024.

<sup>62</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&hf=www.google.com&pagfis=9322](https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_09&hf=www.google.com&pagfis=9322). Acesso em: 12 de abril de 2024.

Do selvagem na literatura clariciana, vale a pena mencionar a sua produção no “Caderno B”<sup>63</sup> do *Jornal do Brasil*. Nas publicações semanais, a escritora desenvolveu na sua coluna, entre tantos temas, uma escritura emaranhada na vida vegetal. Assim, mesmo diante de anos ditatoriais tão duros, Clarice dimensionou certos modos de existência não colonizada por forças utilitaristas. No capítulo quatro, subitem dois, comentaremos mais sobre os vegetais claricianos no contexto da imprensa, mas sem perder de vista que toda a produção de Lispector a partir da metade da década de sessenta encontra-se comprometida com o botânico. Nessas narrativas, lemos experiências num fluxo energético capaz de diante de uma árvore perceber com sentido forte a seiva em circulação. E como se abelha fosse, a doçura da flor ganha realce no sentido daquele que a prova. Quando tudo isso acontece o humano perde o reinado, o homem não é o centro, como tratam Deleuze e Guattari:

Não o homem como rei da criação, mas antes como aquele que é tocado pela vida profunda de todas as formas ou de todos os gêneros, que é o encarregado das estrelas e até dos animais, que não para de ligar uma máquina-órgão a uma máquina-energia, uma árvore no seu corpo, um seio na boca, o sol no cu: o eterno encarregado das máquinas do universo. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 15)

Ainda sobre o assunto do fascismo, não podemos esquecer que em determinados momentos históricos alguns artistas aproximaram-se do fascismo, inserindo em suas obras ou manifestos a ideologia totalitária, como temos, por exemplo, no “Manifesto Futurista”, publicado no jornal francês *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909, por Filippo Marinetti. Sobre o presente debate, o artigo de Anatol Rosenfeld, publicado originalmente no *Jornal de São Paulo* em 21 de fevereiro de 1947, e mais tarde inserido no livro *Texto/Contexto II*, mostra-se interessante para problematizarmos determinados pontos no que diz respeito ao envolvimento da arte com o fascismo. Embora consideremos que se trata de um texto datado, os argumentos de Rosenfeld nos auxiliam no entendimento do que chamamos de “personalidade fascista” em determinados artistas. No presente estudo, Rosenfeld (2000, p. 189) comenta sobre a “perturbação” que é a possibilidade de um artista ser “favorável” ao fascismo. O pensador alemão defende que no campo científico é possível a existência de um cientista enveredar-se nas atitudes “desprezíveis”, entretanto, sua personalidade não influencia nas trajetórias da ciência, porque, para Rosenfeld (2000, p. 190) “ele é obrigado a subordinar-se”, pois “a ciência é o reino legítimo, no qual há, segundo critério indeturpável, uma constante eliminação do

---

<sup>63</sup> Cf. COSTA, 2023; Cf. COSTA, 2023.

cientificamente ilegítimo, ou seja, do errado”. Em contraposição, segundo o intelectual, a arte é muito mais complexa, implicando-se “na totalidade do artista como homem [...] a obra emana a sua personalidade integral” (ROSENFELD, 2000, p. 190). Rosenfeld trabalha com a noção de verdadeiro e falso, autêntico e inautêntico, moral e imoral. Consideramos que sua reflexão caminha nos rumos da metafísica, à maneira platônica. Para ele, tendo interesse por um “anseio de esperança”, o “espírito” artístico prefigurado no “legítimo” é “essencialmente adverso a qualquer movimento político que se empenha numa direção oposta a esse ideal” (ROSENFELD, 2000, p. 192). Dos argumentos de Rosenfeld sobre a aproximação da arte com o fascismo, consideramos a questão da problemática do “irracional” um ponto diferente em relação à abordagem que propomos. Para ele, estando ligado ao “poder tirânico”, o fascismo perfaz-se, “filosoficamente”, termo do intelectual, “no triunfo do irracional sobre o racional” (ROSENFELD, 2000, p. 192).

Em nossa reflexão, o irracional, por sua vez, apresenta um caráter fundante na saída da vida fascista, corroborando-se no questionamento da racionalidade cartesiana que se empenha em limitar experiências. Aquilo que chamamos de “arte selvagem” expressa no contexto analisado não propõe um vínculo com o individualismo tirânico, não se colocando na pauta da “glorificação dum imperialismo brutal” (ROSENFELD, 2000, p. 192). De acordo com os mencionados aspectos, ao abordarmos o autoritarismo, levamos a nossa reflexão para as malhas da hierarquia visto como natural, segundo pontua Douglas Júnior (2022, p. 12) em introdução ao livro *A personalidade autoritária: ontem e hoje*. Pela hierarquia, conforme o autoritarismo fascista, justificam-se as diferenças entre os indivíduos, dado como “valor” que se constitui em jogos de “dominação e subordinação”. Trata-se de uma fórmula autoritária que objetiva inserir o subjugado numa situação de um permanente não questionamento, sendo incapaz de lutar pela sua condição.

Em diálogo com o contexto crítico-teórico pós-estruturalista, é importante destacar os movimentos de aproximações que revigoram a aproximação interespécie. Segundo Eduardo Viveiros de Castro em *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*, livro que dialoga com o *Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari, entre outros, quando do desenvolvimento do pós-estruturalismo, verifica-se:

Um breve momento de efervescência e de generosidade do pensamento, no final dos anos 1960, momento imediatamente anterior à revolução conservadora que, no curso das últimas décadas, mostrou-se tão eficaz na tarefa de tornar o mundo, tanto do ponto de vista ecológico-atmosférico como político-policial, literalmente sufocante. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 31)

Temos como pressuposto uma reflexão feita em generosidade com diversas disciplinas das humanidades, cujo objetivo é favorecer novos tipos de encaminhamentos da vida. Apontam-se encontros para além do homem, derrubando, por vezes, fronteiras que indagam o conceito de humano. De acordo com Viveiros de Castro (2015, p. 25), o “Narciso” é eleito o “santo padroeiro” ou “demônio tutelar da antropologia”, figura semelhante ao Édipo, personagem da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, o qual se torna uma espécie de “imagem-base” da psicanálise freudiana. No que tange ao discurso antropológico pela via narcisista, reverbera-se uma mentalidade que enfatiza a diferença entre o “sujeito do discurso antropológico” e os outros, sendo eles, como sublinha Viveiros de Castro (2015, p. 25), o “não-ocidental, o não-moderno, o não-humano”.

Há nestes apontamentos um valor dado pela ausência ou falta. Ou seja, partindo de si mesmo como referência – eurocentrismo e narcisismo –, vê-se nos outros aquilo que não cabe classificar como ocidental. Nessa falta, como demonstra o antropólogo brasileiro em forma de pergunta, cabe analisarmos o que não possui nas vivências não-ocidentais, segundo o viés narcísico: “o capitalismo”, “a racionalidade”, “o individualismo”, “o cristianismo”? Instaura-se, neste ínterim, uma proliferação das diferenças que garantem “antinarcisismos” pontuais, caso projetemos transformações nas relações entre o homem e o inumano, prefigurando-se em muitos pontos de vistas. Dessa forma, tenciona-se “neutralizar” a noção de ausência, encarando-a, no mínimo, como “invenção” padronizadora.

Para Viveiros de Castro, são inúmeros os viventes que se colocam no campo da “ausência”, ou seja, que não compartilham do status de uma suposta completude humana e ocidental. Sob este viés, ele afirma: “E quais seriam as ausências ainda mais gritantes, mais patentes, que constituiriam os outros como absolutamente outros, isto é, como não-humanos, bestas, plantas, a legião de viventes mantida a máxima distância do círculo narcísico do ‘nós’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 26). Em Clarice Lispector, tal narcisismo é invalidado quando da aproximação com o estranhamento monstruoso oferecido pelo outro, chegando ao ponto de acontecer alguma identificação provisória. No romance *O lustre*, podemos ver a complexa destituição do eu definitivo se desfazendo em liquidez: “Olhou-se ao espelho – sob a luz obscura e tonta o rosto parecia grande, fresco, desabrochado e brilhante, os olhos escuros eram úmidos e intensos, ela lembrava uma monstruosa flor aberta n’água” (LISPECTOR, 1982, p. 227).

No fundo, analisar os aspectos selvagens nas artes implica em rever as suas recepções, problematizando as leituras feitas por “lentes” ocidentais-essencialistas, as quais chamamos

de “castradoras” de múltiplos pontos de vistas. Como argumenta Viveiros de Castro (2015, p. 27), “a metafísica ocidental é a *fons et origo* de toda espécie de colonialismo”. Neste diapasão, devemos considerar os contágios entre homem e outras vidas vicinais o ponto que deve reger o “antinarcicismo”, fazendo borrar as definições, pois a “alteridade sempre termina por corroer e fazer desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 27). Ao tratarmos de identidade e sua “fragilidade”, acabamos voltando para a teoria pós-estruturalista de Foucault quando argumenta sobre a vida fascista. Deslocar-se da noção de indivíduo e personalidade reflete um “ensaio” rumo à saída do que consideramos tradicionalmente sendo a humanidade, como deseja a personagem Autor de *Um sopro de vida* (1978): “Sonhar não é ilusão. Mas é o ato que uma pessoa faz sozinha. Eu – eu quero quebrar os limites da raça humana e tornar-me livre a ponto de grito selvagem” (LISPECTOR, 1978, p. 74-75). Ao querer sair do humano, a personagem confirma que o pensamento de Clarice caminha na contracorrente do traço definidor do sujeito. Sobre tal sujeito, citemos um comentário de Fernando Pessoa a respeito de Mussolini – exemplo de fascismo histórico: “a unidade do fascismo e da política fascista é cada vez mais a unidade de o Sr. Mussolini ser um” (PESSOA, 2017, p. 64). De acordo com esse viés demonstrado pelo poeta português em *Sobre o fascismo, a ditadura portuguesa e Salazar*, há nessa perspectiva combinações culturais no que tange ao contexto moderno, considerando que “nossa civilização é organicamente individualista. É-o porque assenta em dois elementos: a cultura grega, que se pode definir como sendo o individualismo racionalista, e o capitalismo moderno, em que o fenômeno concorrência é distintivo” (PESSOA, 2017, p. 79).

Consciente desse mundo, a criação “feminina-radical” abre um espaço de possibilidades, onde existências vistas como “menores” emergem das margens e, com isso, estimulam pontos de vistas pautados em deslocamentos de sentidos. Evidencia-se um valor ecológico no modo de proceder da expressão “selvagem-feminina”, cuja revolução de direcionamentos alternativos tentam reescrever a história cultural da América Latina. Delineamos a respeito de um fascismo histórico e um fascismo arraigado no sujeito comum, devendo ambos serem desencorajados. Sobre esses “fascismos”, embora sem mencionar a divisão que estamos propondo, Fernando Pessoa faz ressoar uma “máquina” desejosa de vida, como ele sublinha no seguinte fragmento: “Seguimos o princípio contrário ao do tio Mussolini e ao do abade Lenine. Desoprimir! Tornar os outros diferentes do que nós queremos! Ensinar cada homem a pensar pela sua cabeça e a existir com a sua existência – só com a sua existência” (PESSOA, 2017, p. 64). Logo, nossa compreensão antifascista arrolada à

resistência selvagem converge para uma perspectiva mais ampla do poder, apresentando-se imbuído de desejos subjetivos, já que em seu bojo evidencia-se um claro projeto de opressões diversas inter-relacionadas no cotidiano, podendo ser chamado de “modos de vida fascistas”, como enfatiza Walter Omar Kohan (2009, p. 416) em seu artigo “Do fascismo ao cuidado de si: Sócrates e a relação com um mestre artista da existência”.

O antídoto antifascista na expressão “artística-feminina-selvagem” ao decorrer da modernidade latino-americana encontra-se justificada em várias direções históricas. Partindo desta discussão, temos: a circunstância da formação nacional pela via da violenta colonização europeia, o projeto artístico moderno brasileiro na década de 1920, tendo os manifestos oswaldianos os principais “pilares”, mas também uma discussão em torno do “selvagem” no campo estético, visto num contexto mais internacional, além disso, faz-se mister abordar a complexidade dos anos sessenta e setenta para a produção artística, tempo frutífero das políticas ecológicas e de gênero.

## Capítulo 2. As malhas do selvagem-vegetal: reverberações femininas pós-22

### 2.1. A radicalidade vegetal desde Pindorama e o futuro

Para início de discussão, gostaríamos de frisar que a presença do pensamento de Oswald de Andrade na nossa proposta de leitura das obras de Clarice Lispector e outras artes visuais femininas foi amadurecida a partir dos problemas ensejados pela pesquisadora Mayara Guimarães no Seminário de literatura brasileira (PPGL/UFPA), cuja ementa da disciplina visa a análise crítica de narrativas modernistas e contemporâneas da ficção brasileira, tendo como direção a ideia de uma “possível superação” ou não do projeto modernista. Da força do pensamento oswaldiano apresentado nas aulas, em sintonia com diversos textos críticos e teóricos, trouxemos para este subitem a necessidade de revisar os temas femininos no sentido de refletir sobre as diversas formas de encorajamento das lutas radicais contra as forças cristalizadoras e categóricas na maneira de ver o mundo num único tom. É ainda “Oswald em cena” e sua força-desconstrutora do mundo, do nosso mundo brasileiro, composto de múltiplas vozes e que ainda herda e resiste naquela alegria indígena-matriarcal, antes do “erro do português”.

Para melhor esclarecer a “diferença” e “singularidade” da literatura brasileira moderna, é indispensável situarmos a discussão sobre a ficcionalização dos vegetais no contexto artístico nacional. Partindo de Oswald de Andrade, no cenário artístico-cultural modernista podemos problematizar a atual virada vegetal, como argumenta Hermano Vianna no ensaio “De volta ao futuro: fuga vegetal para 22”. Para ele, “a publicação do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, em 1924, veio acentuar o que poderia haver de “virada vegetal” nas primeiras atividades do modernismo brasileiro. Os verdes da Favela” (VIANNA, 2021, p. 11). Dessa maneira, é imprescindível a mencionada parte “floresta” — orgânica e vegetal —, promulgada na base que pertence ao próprio modo de se constituir Brasil, sendo a marca da originalidade em diversos objetos culturais da literatura brasileira<sup>64</sup>. Ressaltamos que em vários desses objetos os discursos se mostram fragmentários, nunca numa ideia reta, monocultural e representada numa única imagem – o mundo se torna um cipó que se enrosca em outras

---

<sup>64</sup> Na contemporaneidade, podemos citar o caso do romance *Acenos e afagos* (2008), de João Gilberto Nool, cuja floresta aparece como possibilidade de um chamado animal. Cf. NOLL, 2008, p. 82: “Os ruídos dos animais da floresta me intrigavam. Havia perigo mas também chamado.”

formas, mostrando a sua força de integração e disseminação e é como a modernidade se apresenta.

Da imagem botânica na literatura moderna brasileira, passemos para Clarice Lispector. Sob o enfoque deleuziano, segundo argumenta Sousa (2021, p. 35) a respeito da criação da autora, vemos a possibilidade de pensar uma ficção “rizomática”, cujo conceito permite problematizarmos o viés vegetal nessa literatura, que, como as raízes, tem vocação ao encontro, perfazendo-se nas relações plurais. Carlos Mendes de Sousa (2012), ao comentar *Água viva*, afirma: “Mesmo quando as raízes aparecem, não se propõem nelas o enraizamento, mas o contrário: o infinito entrelaçar, o enovelamento” (SOUSA, 2012, p. 35). Dessa forma, o crítico deixa claro que as raízes, organismo vivo abundante na literatura de Clarice, estão relacionadas com questões caras à obra da autora: “O entrelaçar”. Acreditamos que este, potencialmente, tem capacidade de levar o homem às “desterritorializações” de si, termo que Sousa (2012, p. 34) usa a partir de Deleuze.

Frisemos as raízes e sua aptidão de encontro. Sobre a sua importância, Mancuso (2019, p. 13) diz: “Assim, para utilizar recursos do meio ambiente, as plantas se valem, entre outras coisas, de uma rede de raízes refinada, constituída por ápices que se desenvolvem de forma contínua e exploram o solo”. No lance desta imagem, poder-se-ia dizer que a heterogeneidade faz parte do projeto estético de Lispector, conforme explica Sousa (2012, p. 26), cujo significado implica, em “zona de fronteira”, a “exclusão de qualquer tipo de hierarquização e propõe a instauração de um espaço de errância” (SOUSA, 2012, p. 26). Aproximando-nos da coragem selvagem de Oswald de Andrade, tencionamos analisar os signos botânicos na produção de mulheres para além da década de vinte, operando-se em continuação a uma cosmovisão forjada nos textos-combate – os manifestos do poeta paulista. No caso da arte moderna no Brasil, é necessário historicamente pensá-la na égide dos “modernismos” no plural, apontado por Benjamin Abdala Junior (2017, p. 112). Para ele, o modernismo brasileiro apresenta diferenças em relação ao de Portugal, já que neste último o rompimento com a tradição literária não ocorre dentro da “base político-social mais abrangente”, antes, “essa ruptura teve um sentido mais individualista, e voltou-se para um questionamento da linguagem literária”. Coaduna-se no bojo da diferença entre uma ficção nacional brasileira com a portuguesa um fundamento que se concretiza em políticas liberadoras, principalmente Pós-Semana de Arte Moderna – Manifesto Pau-Brasil e Antropófago –, aprofundando-se nas mãos de artistas mulheres, as quais desenvolveram outras camadas políticas, conforme diferentes realidades.

Assim, quando Abdala Junior (2017, p. 112) afirma que o modernismo no Brasil carrega uma “situação de conscientização político-social”, devemos usar este argumento para contextualizar a potência do experimentalismo feminino nas artes no mesmo século XX. Ao incorporar o direcionamento feminino nas políticas culturais, reconhece-se nesse engendramento a destituição dos pensamentos “hegemônicos do ponto de vista político-cultural” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 65). Não podemos esquecer que o primitivo se torna uma temática privilegiada nos objetos estéticos femininos no século XX. Da relevância da Modernidade na esfera da criação feminina, é importante o que assinala Graça Ramos em *Maria Martins: escultora dos trópicos*:

Vários autores observaram terem as mulheres papel muito mais importante na história da arte latino-americana do século XX do que na modernidade europeia ou norte-americana. [...] O Modernismo foi o momento que propiciou às mulheres desenvolver um discurso estético autônomo e registrar de forma própria o mundo real e imaginário a que estavam vinculadas. Pode-se dizer que a modernidade instaura a feminização da cultura. (RAMOS, 2009, p. 44)

Ao buscarmos novamente a “estratégia” oswaldiana – aquela dos manifestos –, como fórmula para pensar as nossas próprias epistemologias, é necessário enfatizarmos os seguintes fragmentos do manifesto antropófago: “Contra todas as catequeses”, “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”, “Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas”, “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud” (ANDRADE, 1978, p.13-19). Essas formulações em formas de aforismos sugerem a abertura contra o moralismo dialético transportado para o Brasil por caravelas. Em suma, ao afirmar que “a nossa independência ainda não foi proclamada” no mencionado texto, Oswald (1978, p.19) coloca em questão o nosso futuro, as nossas vidas, os nossos temas e as nossas lutas.

Viveiros de Castro (2018, p. 14) na palestra *Rosa e Clarice, a fera e o fora* aponta que a pesquisa em torno da “renovação” antropofágica oswaldiana é particular da presente geração. Nela, situamos também o nosso estudo, destacando pontos centrais do pensamento oswaldiano: a possibilidade de uma revolucionária visão futura. Da presente discussão, concordamos com Beatriz Azevedo (2018, p. 173) em *Antropofagia: palimpsesto selvagem*, ao apontar que Pindorama é uma “formulação contemporânea, que aponta simultaneamente para o futuro”, mesmo carregado de caráter mítico. Lembremos das palavras Pindorama e Jaci, mãe dos vegetais, para citarmos apenas vocábulos chaves na compreensão da dimensão botânica. Neste íterim, caso avancemos nas primeiras décadas do século XX, Maria Martins,

por exemplo, ainda apresenta uma interessante relação entre os vegetais e o mítico em suas esculturas, por outro lado, ao decorrer das décadas posteriores, as plantas passam a ser fontes de políticas para além da carga matriarcal mítica.

Compreender a argumentação matriarcal pela via moderna em meados dos anos vinte, assim, é lançar-se ao “por vir” das questões que envolvem o gênero – justificativas que tentam fundamentar divisões por limitações do que seja o masculino e feminino. Como ressalta Filipe Ceppas (2020, p. 167-168) em “Oswald contra o patriarcado: antropofagia e complexo de Édipo”, “Oswald imprime ênfase no matriarcado como perspectiva futura”, dando-nos ferramentas para articularmos problematizações em torno do patriarcado nos tempos atuais, além de atentarmos sobre epistemologias ocidentais baseadas em compreensões ainda evolucionistas e arraigadas por preconceitos diversos. O futuro reclamado modernamente em Pindorama é sugestivamente vegetal, haja vista que remonta à terra das palmeiras, onde o termo deriva (tupi). No mítico lugar, fruto da imaginação do poeta paulista, incide-se o futuro a partir das relações mútuas, não havendo em Pindorama nada de somente arcaico – anuncia-se insurgente e revolucionário quando comparamos com toda a história do ocidente, sobretudo no que diz respeito ao papel da mulher na sociedade.

Em conexão com o viés “desconstrucionista”, o surgimento da questão matriarcal no seio da modernidade corrobora um futuro que nega a durabilidade sólida e firme das formas, no fundo, como constata Eduardo Sterzi (2022, p. 22) em *Saudades do mundo: notícias da Antropofagia*, “a política antropófaga de Oswald ameaça a catastrófica estabilidade do mundo – do mundo ‘datado’ e ‘rubricado’ – com a força renovadora desse turbilhão”. Da produção feminina em sintonia com o matriarcado indígena, lembremos das criações de Lygia Pape, em particular aquelas produzidas nos anos 2000. Na esteira da cosmovisão ameríndia, a artista particularizou o manto tupinambá numa concepção feminina, a exemplo da obra *Memória Tupinambá* (2000)<sup>65</sup>, na qual se utilizou de uma bola de poliestireno com penas vermelhas e peitos de plásticos. Pape, na égide da arte contemporânea, volta-se às matrizes dos povos originários para refletir esteticamente sobre o selvagem que permanece em nós. Vale ressaltar que a artista possuía fortemente um interesse pelo pensamento ameríndio desde *Catiti, catiti* (1978), questão que lhe serve para desenvolver a sua dissertação de mestrado intitulada *Catiti, catiti, na terra dos brasis* (1980), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Na pesquisa, Pape direciona o seu argumento a partir de uma passagem do Manifesto Antropófago: “Catiti

---

<sup>65</sup> Disponível em: <https://artishockrevista.com/2021/06/23/lygia-pape-tupinamba/>. Acesso em: 10 de abril de 2024.

catiti na terra dos brasis refere-se em primeiro lugar ao *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, onde encontramos o poema de língua tupi: ‘Catiti catiti/Imara Notiá/Notiá Imara/Ipejú’, e significa uma invocação: ‘lua nova ó lua nova’, na terra dos brasis” (PAPE, 1980, p.1-2). Oswald de Andrade, por sua vez, retira o canto do livro *O Selvagem*, de Couto Magalhães:

O nome da lua cheia era Cairé, o da lua nova Catiti; esta tinha sua invocação distinta da que dirigiam à lua cheia, si bem que com o mesmo fim. A invocação à lua nova é a seguinte: Catiti, Catiti/ Imára notiá/ Notiá imára,/ Epejú (fulano)/ Emú manuára/ Ce recé (fulana)/ Cuçukui xa ikó/ Ixé anhû i piá póra. Não entendo o terceiro e o quarto verso; o 1º e os últimos dizem o seguinte: Lua Nova, ó lua Nova! assoprae em fulano lembranças de mim; eis-me aqui, estou em vossa presença; fazei com que eu tão somente ocupe seu coração. (MAGALHÃES, 1935, p. 173)<sup>66</sup>

Da reativação da visão oswaldiana na arte, é mister lembramos que a XXIV Bienal de São Paulo (1998), realizou uma exposição cujo tema girava em torno das “histórias de canibalismo”, na esteira do poeta moderno paulista. Com curadoria de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, as obras foram lidas à luz da antropofagia. Entre as criações de mulheres na edição da Bienal, temos Maria Martins. Entre as obras, destacamos *O impossível* (1945).



**Figura 04:** MARTINS, Maria. *O impossível*, 1945. Bronze, 79, 5 x 80 x 43,5 cm. Acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Mantemos o português da época.

<sup>67</sup> Ver no catálogo da exposição *XXIV Bienal* de São Paulo, curadoria de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa (1998, p. 292).

Em *O impossível*, uma sexualidade feminina incorpora certa violência que carnalmente mastiga – o inumano se apresenta em sugestiva planta carnívora. Ainda da leitura antropofágica na arte de Maria Martins, citemos Graça Ramos, importante estudiosa da escultora brasileira:

Ela não só absorveu a proposta antropofágica, mas também a dotou de maior alcance, ao misturar suas raízes com as técnicas e discursos aprendidos no exterior, dedicando-se a um tema que, no Brasil, ainda era tabu como manifestação artística: o erotismo violento. Realizou peculiar antropofagia em um grande banquete canibal com corpos ora inteiros, ora fragmentados, corpos que gritam, devoram, expõem roteiros de vida e morte. Traduziu na arte o princípio canibal da deglutição de vários discursos para criar produto único, como estratégia de sobrevivência artística. Sua filiação à Antropofagia será reforçada somente a partir da organização da XIX Bienal de São Paulo, em 1987. A mostra *Imaginários singulares* incluiu a artista, com o reconhecimento de que a persistência na temática surrealista, a par com a Antropofagia, fez com que a obra de Maria “se transformasse em uma flor rebelde, obstinada”. (RAMOS, 2009, p. 57)

Assim, vale a pena frisar que o presente “antídoto” selvagem-vegetal já se encontra em trabalhos de artistas que produziram nos anos 1940, a exemplo de Clarice Lispector na literatura e Maria Martins na escultura – o indomado esteve presente em seus projetos desde o início. Na primeira, vale ressaltar, os vegetais aparecem desde o seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943), ganhando maior força nas décadas seguintes. Na segunda, vemos uma importante ênfase nos vegetais de teor informe e amazônico em diversas esculturas e desenhos, materializando-se em “imagens” alongadas e sem forma definida – lianas.

Dos estudos críticos que leem a ficção de Clarice Lispector a partir das questões de Oswald de Andrade, destacamos a tese de Carlos Mendes de Sousa, defendida em 2000, pela Universidade do Minho. O pesquisador português dedica um subitem para tratar de possíveis “heranças e legados” daquele que foi ponta de lança na Semana de 22. No presente subitem, Sousa (2012, p. 101-102) destaca um bilhete, no qual se mostra mais do campo da intimidade entre escritores:

Pode parecer estranho o fato de não ocorrer nenhuma referência a Oswald de Andrade na “conferência” de Clarice Lispector sobre a “literatura de vanguarda no Brasil”. Curiosamente vamos encontrar no arquivo da escritora uma pequena carta/bilhete de Oswald, datada de São Paulo, 14 de março de 1946, que, na sua extraordinária magreza de bilhete quase de circunstância, merece, ainda assim, a nossa atenção. Aí lemos:  
Clarice

Você quer perguntar? Pergunte. E converse também comigo e com minha mulher, Maria Antonieta d'Alkmin e com minha filhinha de 4 meses, Antonieta Marília de Oswald de Andrade. Responda de Berna ou do alto mar que se parece com você.

Devotamente

o

Oswald

R. Mons. Passalagna 142.

Para além da cordialidade de Oswald com a jovem escritora, chama-nos atenção o fato de o poeta invocar o mar para pensar a existência de Clarice, ela que publicara até então apenas *Perto do coração selvagem* (1943) e *O lustre* (1946). Carlos Mendes de Sousa (2012, p. 102) menciona tal atitude de Oswald e destaca o fato deste referir-se à escritora como se estivesse invocando também Joana, personagem que poderia muito bem ser traduzida por forças sensuais minerais, as quais são emitidas pelo mar salgado. Aproveitando da cabeça imaginosa oswaldiana em pensar a junção entre a criadora e a criatura, Clarice sendo Joana, Martim, Ana, mulher de *Água viva*, arriscamo-nos a dizer que ela traz consigo um viver-jardim, viver-floresta, viver-broto, viver-polén, um viver que nasce-morre, que se incha em novas pétalas, mostrando que nada é por acaso. Lispector, lis no peito. Do comentário desse articulador modernista que liga Clarice ao mineral, gostaríamos de apontar que embora inexista citação direta de Oswald na palestra “Literatura de Vanguarda no Brasil”<sup>68</sup>, conforme lembra Sousa, não significa que seja impossível pensá-los em diálogo, tendo como ponto de partida a liberdade-selvagem. Além disso, consideramos que existe uma continuidade de muitas questões oswaldianas na literatura brasileira, não precisamente em termos de influência, mas como temáticas que problematizam o modo de pensar latino-americano.

Na condição de conferencista, a autora que não se considerava crítica literária na presente palestra, reflete sobre o conceito de vanguarda a partir do modernismo de 1922. Ela concorda que vanguarda é “experimentação”, no entanto, a escritora que fora radicalmente experimental levanta uma nova questão: “toda verdadeira vida é experimentação” (LISPECTOR, 2005, p. 97). Do posicionamento de Clarice, podemos inferir que a criação se confunde radicalmente com a vida, da autêntica vida fora da literatura. Sobre 1922, ainda diz:

A geração de 1922 foi a mais acintosamente vanguardista do modernismo brasileiro [...]. Eu me propus: tema, e a coisa escrita; tema, e a coisa pintada; tema, e a música; tema, e viver. Foi só então que consegui me entender mais,

---

<sup>68</sup> Conferência proferida primeiramente no Texas (XI Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, em 1963, na Universidade do Texas) e mais tarde em Vitória, Belo Horizonte, Campos, Belém do Pará e Brasília.

e sobretudo entender melhor o modo como eu via o caso brasileiro: tive que pôr de lado a palavra vanguarda, no seu sentido europeu. Pensei, por exemplo, se o nosso movimento de 1922, o chamado movimento modernista, seria considerado vanguarda por outros países, em 1922 mesmo. Nesse movimento, a experimentação, característica de uma vanguarda, seria reconhecida como tal por outras literaturas? O movimento de 1922 foi um movimento de profunda libertação, libertação significa sobretudo um novo modo de ver, libertação é sempre vanguarda, e também nessa de 1922 quem estava na linha de frente se sacrificou. (LISPECTOR, 2005, p. 98-99)

Ao pensar a vanguarda no contexto brasileiro, Clarice se coloca como uma escritora pensadora-descolonizadora da cultura ao interessar-se pelos movimentos da renovação libertadora na clave do modo de ser brasileiro, desligado do europeu. E nesse sentido, Lispector é consciente da continuação da liberdade modernista conquistada para além de 22. Ao citar vários artistas contemporâneos ao seu tempo, ela afirma: “a vanguarda de 1922 continuou frutificando. [...] foi tão absorvido e incorporado que se superou. [...] Continuando na mesma linha – de que vanguarda não pode ser entendida da mesma maneira em todos os países” (LISPECTOR, 2005, p. 102-104). Diante da complexidade de tal tema, perguntamo-nos: o que C.L. diria da violência fascista de uma vanguarda futurista, cuja guerra é um dos pontos centrais? É possível pensar uma resposta: talvez ela deixasse de lado a palavra futurista em sentido moderno europeu, neutralizando-a, e colocaria em evidência um futurismo que serviria para pensar uma literatura escrita em língua portuguesa do Brasil, na qual ressoa ainda um modo de existir que “borbulha” (LISPECTOR, 2005, p. 106) primitivamente, como que ainda sendo língua-selvagem não totalmente revelada por completo. E neste viés, reclamar o futuro na linha vanguardista do nosso pensamento, talvez seja mesmo ter a coragem de colocar o sentido do político pelo avesso, para que assim possamos falar:

A politização para nós tem um sentido diferente talvez da politização em vários outros países. Para nós, politização é principalmente uma das ramificações da urgência de entendermos as nossas coisas no que elas têm de peculiares ao Brasil e no que representam necessidades profundas nossas, inclusive mesmo as estéticas. (LISPECTOR, 2005, p. 105)

Em nossa visão, Clarice Lispector atingiu a força das vanguardas “verdadeiras”, aquelas que, segundo ela, os “vanguardistas” são “contemporâneos do dia seguinte” (LISPECTOR, 2005, p. 109). Neste ponto, encontra-se o sempre futuro da ficção clariciana, pois sendo publicada no século passado, ainda borbulha como pensamento estético-político do presente e do amanhã. Clarice é intérprete do Brasil. Para interpretá-lo, ela invoca os outros: flores e flores

e outros e outras. Na palestra, ao citar o famoso verso do romântico Gonçalves Dias – “Nossas várzeas têm mais flores” –, a pensadora do Brasil, comunica: “Estamos muito mais realistas agora, no sentido em que estamos muito mais artistas. Hoje diríamos: nossas várzeas têm flores. Quem escreve e quem vive, sabe que isto não é fácil nem simples” (LISPECTOR, 2005, p. 107). A não simplicidade de pensar em nossas flores corrobora nas diferenças que há nelas quando se ativa nossa maneira de vê-las. Ou seja, interpretá-las politicamente a partir das nossas necessidades implica neutralizar aquilo que já fora dito pela tradição de fora. Acrescentaríamos: “Nossas várzeas têm flores” e elas mordem, como bem mostrou Maria Martins em seu trabalho escultórico.

Persigamos a consciência política de Clarice Lispector quanto a necessidade de perquirir o nosso próprio pensamento, transformado em linguagem. Em “Literatura de vanguarda no Brasil”, ela aponta o caminho da nossa autonomia, o nosso rumo:

“Pensar” a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos [...] A linguagem está descobrindo o nosso pensamento, e o nosso pensamento está formando uma língua que se chama de literária e que eu chamo, para maior alegria minha, de linguagem de vida. [...] Temos fome de saber de nós, e grande urgência, porque estamos precisando de nós mesmos, mais do que os outros.

É claro que, quando falo de tomada de nossa realidade, não estou nem sequer à beira da palavra “patriotismo”, pelo menos na concepção usual do termo. Não se trata, nessa maior posse de nós mesmos, de enaltecer qualidades, de ufanismo e nem sequer de procurar qualidades. A nossa evidente tendência nacionalista não provém de nenhuma vontade de isolamento. (LISPECTOR, 2005, p. 106-107)

Despertemo-nos, assim, para a coragem clariciana de descobrir o pensamento e linguagem que já se encontra em nós, longe de excessos patrióticos que mais escondem do que revelam o que realmente somos. Suscitemos, pois, este estudo da sociologia à linguística, segundo a própria escritora convoca, e que ao final é a descoberta da alegria enquanto vida. Em nossa visão, tal alegria de Clarice pode ser lida em diálogo com a alegria manifestada no pensamento de Oswald de Andrade. Na concepção de Eduardo Sterzi em “Dialética da Devoração e Devoração da Dialética”, a alegria do poeta paulista engendra na sua manifestação poética a abertura para o “sonho e protesto”, os quais são “indissociáveis” e capazes de absorver e lidar com a “negatividade do mundo” (STERZI, 2011, p. 444). A alegria analisada por Sterzi é crucial para articularmos pontos de contato entre a ficção de Lispector e o projeto estético de 1922. Na articulação da alegria e da felicidade no rumo e no centro da “descoberta”, Sterzi

(2011, p. 445) assinala que este movimento oswaldiano ecoa, segundo os pressupostos libertadores, a oposição entre o matriarcado (“cultura antropofágica”) e o patriarcado (“cultura messiânica”), mola propulsora da transformação do “tabu” em “totem”, possibilidade que “só se dá na alegria e pela alegria” (STERZI, 2011, p. 446). Em Clarice, a alegria se liga à luta contra as forças que tentam aniquilar a vida, funcionando na sua literatura como motriz que se revela aos aspectos primitivos, característica também oswaldiana. Assim, se a “alegria” de Oswald buscada no seio do “Matriarcado de Pindorama” é a primitiva e contemporânea “prova dos nove”, a alegria de Lispector é a prova comungada na ânsia de selvagememente tornar a vida animadamente expansiva.

Aproveitando da presente passagem da palestra dessa problematizadora das coisas do Brasil, lembremos da defesa-manifesto de Oswald, mais precisamente quando ele articula antropofagicamente as matérias que iluminam o pensamento do que somos: “Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. Nessa tentativa de explicar também o nosso pensamento brasileiro, a autora de *A legião estrangeira* (1964) recorre a várias disciplinas para refletir a nossa língua viva e nova. Neste viés, não podemos dissociar a produção estética desses autores das suas consciências a respeito da brasilidade ou mentalidade nacional, sendo nessa linha que se cumpre o nosso modo de existir no mundo. Instiga-nos, diante do pensamento de Lispector, o valor que a palavra “descoberta” adquire em sua maneira de ler o Brasil, aspecto tão próximo também do descobrimento das coisas miúdas e cotidianas. Nela, não há o peso da “posse”, mas uma ânsia de fazer a coisa descoberta dialogar com outras coisas ainda por descobrir e neste encaminhamento poder-se-ia sugerir que Clarice destitui todo significado tradicional do que seja o nacional, porque em sua busca importa mesmo é a urgência de descobrir-se, descobrindo os outros. Nesse ínterim, a ficção de Clarice é ao mesmo tempo descobridora e a descoberta, cuja bússola tem sede por conhecer para criar, pois “descobrir é inventar, ver é inventar” (LISPECTOR, 2005, p. 107). Na descoberta das coisas suas e nossas, as personagens claricianas exploram com o nariz e a boca, os olhos estão sempre em alerta e a pele fica toda alvoraçada no contato com a terra e na escuta dos gritos mais primordiais e primitivos de si. Suas antenas estão ligadas no mundo numa agitação emocional que não se contenta apenas com o recém-descoberto. Elas querem esplendidez e felicidade, momentos que chegam sem pedir licença e de forma repentina, conforme lembra Silviano Santiago: “Como em Clarice Lispector, a vida-vida-com-felicidade virá de supetão. Chega de modo inesperado e não convencional. Clarice está a fumar um cigarro quando a felicidade bate à porta” (SANTIAGO, 2023, p. 231). Lembremos que a etimologia do vocábulo felicidade corrobora o estágio fecundo, produtivo. No dicionário de latim, a palavra feliz, estando ligada ao fértil, relaciona-se ao tempo propício

ao crescimento das frutas, das árvores, das raízes. É o que a política de C.L. persegue: uma filosofia, cujo saber se revela no sabor das coisas que crescem cruas, novas e vivas.

Da leitura crítica realizada por Oswald de Andrade sobre a ficção de Clarice, é importante mencionar o não tão conhecido texto intitulado “O Lustre”, publicado na coluna “Telefonema” do jornal *Correio da Manhã*, em 26 de fevereiro de 1946, n. 15742<sup>69</sup>. Nesta recepção de “primeiras horas”, o artista-crítico problematiza a capacidade da crítica literária em ler a narrativa da autora. Ele diz: “Entenderá o crítico o romance novo da sra. Lispector? [...] é possível que a crítica fracasse diante d’O Lustre. Pois diante d’O Lustre só se pode ter uma atitude – o entusiasmo” (ANDRADE, 1946, p. 2). Do entusiasmo típico desse pensador-catalisador das novidades, poder-se-ia pensar que o comportamento diante da ficção clariciana, segundo a leitura oswaldiana, só poderia desembocar em profunda estranheza, afinal, “estamos em frente de uma criação de mulher antiga, vulgar e estranha como um lustre” (ANDRADE, 1946, p. 2). Portanto, não é difícil perceber o interesse do poeta diante da escritora tanto no bilhete que se coloca no desejo de receber perguntas, assim como na crítica veiculada na imprensa, cuja percepção do estilo de Lispector em promover uma “experiência plástica e intimista” (ANDRADE, 1946, p. 2), revela-se numa literatura brasileira que já existe num “plano superior” (ANDRADE, 1946, p. 2). Da imagem mineral pensada por Oswald de Andrade sobre C.L. quando da escrita do bilhete naquele mês posterior à crítica, ele dimensiona a capacidade artística daquela novidade que surgia em nossas letras: “‘O Lustre’ é um livro aterrorizante para quem nele mergulhar” (ANDRADE, 1946, p. 2).

Dessa maneira, defendemos que há conexão entre a indicação insubordinadora dos anos vinte e várias obras das décadas posteriores, onde a potência selvática se apresenta viva em objetos estéticos desses períodos, como observou Carlos Mendes de Sousa (2012, p. 16) sobre o caso de Clarice. Para o crítico, das conquistas modernas de 1922, as narrativas claricianas, em detrimento das “tendências dominantes”, “não podem deixar de se relacionar com a arrancada modernista de 1922”. Sobre este aspecto, o próprio Oswald de Andrade (1952, p. 2) no texto “Prosa e Poesia”, publicado na coluna “Telefonema” do *Correio da Manhã*, em 10 de agosto de 1952, n. 18216<sup>70</sup>, afirma que Clarice Lispector, assim como Guimarães Rosa e Jorge de Lima na prosa, é uma continuadora das “pesquisas de 22”. Da continuação modernista,

<sup>69</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=089842\\_05&pasta=ano%20194&pesq=CLARICE%20LISPECTOR](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=CLARICE%20LISPECTOR). Acesso em: 12 de abril de 2024.

<sup>70</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_06&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=19409](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=19409). Acesso em: 11 de abril de 2024.

entendemos aquela relacionada à experimentação da pesquisa estética. Da nossa parte, delineamos outra de cunho temático – os assuntos que promovem desestruturações de sistemas considerados naturalmente bem armados e seguros.

Ainda das leituras que reconhecem uma continuidade da antropofagia oswaldiana no pensamento da autora de *Perto do coração selvagem*, lembremos da palestra<sup>71</sup> “A força de um inferno: Rosa e Clarice nas paragens da diferença”, de Viveiros de Castro. Colado à flecha de Oswald, ele explica:

A minha questão é, em última análise, tentar tirar ou construir as implicações filosóficas da antropofagia, nesse sentido largo da palavra, vou usar uma expressão (...?) antropofagia enquanto antologia política ou como antologia política (...?). Esse projeto, uma teoria da antropofagia renovada, tomando a flecha que o Oswald deixou, onde ele a lançou, é que eu e muitas outras pessoas nesse momento, nessa minha geração (...) estamos envolvidos, que é (metidos) nas implicações filosóficas da antropofagia. (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, online)

Ao seguir a linha de que a antropofagia endossa uma “estética política”, o antropólogo lê “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, e *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, na esteira do matriarcado antropofágico. Do interesse sobre esse romance clariciano, ele explica: “aquele livro me expunha a uma relação entre humano e não-humano – que é um tema que me interessa fundamentalmente por conta da importância que ele tem pro mundo indígena” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, online)<sup>72</sup>. Politicamente, a antropofagia para Viveiros de Castro enseja a ligação construída entre Oswald, Rosa e Clarice, cujo pensamento matriarcal é vetor de formulações em torno do pensamento brasileiro de forma geral. De *A paixão*, ele aponta tal elo: “O texto da Clarice é um texto sobre o matriarcado antropofágico de uma maneira múltipla, às vezes paradoxal. É um texto sobre uma mulher que pratica na verdade uma espécie de autofagia, ela se divide de certa forma” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, online). Enfatizando a barata na mulher, seu traço inumano, o estudioso ressalta o que existe de feminino, matriarcal e “devir-mulher” nessa experiência da personagem quando do contato mais íntimo com o animal – o neutro-imundo. Desses gestos múltiplos de G.H., resvala-se a intenção canibal de si, pois, segundo Viveiros de Castro (2018, online), “G.H. é uma antropófaga porque ela devora a própria imagem”. Eis o que salta aos olhos nauseados do leitor

<sup>71</sup> Proferida na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/ UFCH), em 23 de abril de 2018. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2018/04/23/a-forca-de-um-inferno-rosa-e-clarice-nas-paragens-da-diferenca-transcricao-da-palestra-de-eduardo-viveiros-de-castro-no-ifch-unicamp/>. Acesso em: 26 de agosto de 2024.

<sup>72</sup> Mantemos os traços de oralidade da palestra.

quando a mulher se entrega em nojenta aproximação entre a boca humana e o dentro-branco-da-barata. A barata transmuda-se em ofertório de missa oculta e G.H. também, perdendo a identidade e o nome, torna-se oferenda – flor talvez jogada no antigo quarto-moradia de Janair, no oceano imenso dessa mulher neutra e sem rosto. Tudo se multiplica: G.H., barata, Janair intercalam e se entrelaçam numa impessoalidade que roga por coragem para aproximar e pisar e caminhar e experimentar e procriar no deserto de si:

Provação. Agora entendo o que é provação. Provação: significa que a vida está me provando. Mas provação: significa que eu também estou provando. E provar pode se transformar numa sede cada vez mais insaciável.

Espera por mim: vou te tirar do inferno a que descí. Ouve, ouve:

Pois do regozijo sem remissão, já estava nascendo em mim um soluço que mais parecia de alegria. Não era um soluço de dor, eu nunca o ouvira antes: era o de minha vida se partindo para me procriar. Naquelas areias do deserto eu estava começando a ser de uma delicadeza de primeira tímida oferenda, como a de uma flor. Que oferecia eu? que podia eu oferecer de mim – eu, que estava sendo o deserto, eu, que o havia pedido e tido? (LISPECTOR, 1964, p. 131-132)

Da flor, é preciso delinear-mos melhor sobre essa imagem entre outras imagens botânicas já oferecidas por G.H. Do seu inchaço de si<sup>73</sup>, dela ecoa o neutro, o gosto do nada. G.H., comedora de barata e de flor, reflete:

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspi a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda. (LISPECTOR, 1964, p. 168)

Eis a flor-G.H., mulher que se entrega ao nojento das coisas sem gosto e nessa provação preenche a boca de coisa-oferta-comida transformada em cuspe jogado no mundo – doce-néctar de flor que alimenta e germina. G.H., disseminadora, procria ao aproximar a boca e chupar o néctar do inferno-mundo. G.H. antropófaga prova dos outros e outros e de si mesma. G.H. se come e espalha os restos de si pelo caminho. Nesse sentido, estamos colados na leitura de Viveiros de Castro e acrescentamos que G.H. vive como flor carnívora, à espera da diluição líquida do corpo alheio na sua boca: boca-viva-neutra, sendo esta a “estética” e “política” dessa escrita matriarcal onde as coisas vivem em explosão de imagens, a sua própria comida

---

<sup>73</sup> Cf. LISPECTOR, 1964, p. 118.

transformada em intensidades de “energia diabólica” culminada por “náusea canibal”, conforme defende Viveiros de Castro (2018, online). É preciso atentarmos para todo um tema do gosto das coisas insossas e neutras associadas ao mundo vegetal em Clarice. Em *Água viva*, por exemplo, a personagem diz: “gosto de dama-da-noite, almiscarada porque sua doçura é uma entrega à lua. Já comi geleia de rosas pequenas e escarlates: seu gosto nos benze ao mesmo tempo que nos acomete. Como reproduzir em palavras o gosto?” (LISPECTOR, 1973, p. 55). Diante desse episódio, podemos sugerir que na ficção clariciana o doce floral convoca um gosto nauseado, gosto adocicado que, na verdade, é um mal-estar indescritível que só se anuncia quando a coisa já se encontra no interior da boca. Lembrando-nos do conto “Amor”, quando o narrador fala de “vida cheia de náusea doce, até a boca” (LISPECTOR, 2016, p. 149), acreditamos, em sintonia com os argumentos de Viveiros de Castro, que a literatura-pensamento de Clarice Lispector flerta todo tempo com o matriarcal, a exemplo de quando usa a boca para recriar o mundo, torná-lo novo outra vez. Georges Bataille em *Documents*, verbete “Boca”, ressalta tal poder dessa cavidade-digestiva:

A boca é o começo, ou, se quiserem, a proa dos animais: nos casos mais característicos, é a parte mais viva, isto é, a mais aterrorizante [...] Nos homens civilizados, a boca até mesmo perdeu o caráter relativamente proeminente que ainda tem nos homens selvagens. Contudo, a significação violenta da boca se conserva em estado latente: ela volta de repente a estar por cima com uma expressão literalmente canibal como *boca-de-fogo*. (BATAILLE, 2018, p. 191)

Utilizando-nos novamente da experiência de Ana ao adentrar o mundo natural do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, quando o narrador diz ser aquele um mundo em que se come<sup>74</sup> com os dentes, isto é, com vigor necessário para mastigar o mundo até o estranhamento e a náusea vir à tona, reclama-se nesse ato um retorno ao grito ancestral matriarcal – quando o existir começa pela boca. Da presença da boca em obras de mulheres, lembremos de *Eat me: a gula ou a luxúria?* (1975), de Lygia Pape. Nela, ressoa ainda todo um pensamento oswaldiano – sua estratégia de ataque crítico-devoradora contra a opressão. Sobre este aspecto, Frederico Morais (1976, p. 36) em “O brilho, a gula e a luxúria na exposição de Lygia Pape”, crítica publicada no jornal *O Globo* em 31 de agosto de 1976<sup>75</sup>, cita tal elo antropofágico na artista:

O que temos diante de nós, brilhando, é uma espécie de vitrine da mulher, mostruários de duplos modernos – boca, olhos, etc. Para chegar à mulher verdadeira é preciso destruir esta vitrine, arrancar o véu ilusório, iniciar a rebelião. Contra a luxúria a gula antropofágica. Não se deixar cegar, mas lutar

<sup>74</sup> Cf. LISPECTOR, 2016, p. 151.

<sup>75</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/resultado/>. Acesso em: 28 de agosto de 2024.

contra a ‘besta louca do consumo’, como dizia Breton. Antropofagicamente, isto é, criticamente. É neste sentido que deve ser compreendida a ambiguidade deste ‘eat me’ do título. Na terceira e última vitrine, Lygia revela o que se esconde atrás deste falso brilhante do consumismo – a sociedade patriarcal.

Na boca, em diálogo novamente com Bataille, habita a nossa voracidade e toda nossa capacidade de engolir e mastigar o outro, até fazê-lo parte de nós, sendo a nossa entrega ao pulsar do que realmente vive. Nesse caminho interpretativo, as flores chamam a formação de saliva na boca, seu desejo, como aconteceu com Martim de *A maçã no escuro*:

As papoulas vibravam em vermelho como bom sangue, e despertavam no homem uma vida bruta: ele lutava entre a fome e o entorpecimento e a felicidade. Só as ricas papoulas impediam-no de soçobrar. Foi, pois, com alguma relutância que, passando a língua pela boca cheia de desejo, ele afinal virou as costas para as papoulas. (LISPECTOR, 1961, p. 67)

Eis a relação entre a boca, o matriarcado e as flores na ficção de Clarice, tríade que desperta nos seres o primário – aqueles que aceitam caminhar e errar na convocação do seu lado “maldito”, quando as bocas engrossam e enchem de saliva. Invoquemos Martim: “sua boca estava grossa de boa e nutritiva saliva. [...] Com esta garantia primária, abriu afinal os olhos” (LISPECTOR, 1961, p. 20). Diante do exposto, confirmamos a filiação de Lispector com o pensamento de Oswald, esse poeta paulista que tem o “coração” inchado de sangue menstrual<sup>76</sup> e que soube convocar revoluções novas no pensamento brasileiro, devolvendo às bocas selvagens novas formulações políticas do que desejamos como futuro nosso.

No campo das artes visuais, Regina Vater mostra-se um interessante caso de envolvimento artístico com o pensamento oswaldiano. Ressaltemos o trabalho *Comigo Ninguém Pode*<sup>77</sup> (1984 a 1995), em que a artista utiliza a popular planta “comigo ninguém pode”, cientificamente catalogada como *Dieffenbachia picta Schott*. Sobre esse trabalho, Trizoli comenta:

Em *Comigo Ninguém Pode*, uma série de instalações ocorridas entre 1984 e 1995, Vater realiza novamente uma prática fotográfica de investigação do sujeito nacional, de superação e de resistência social. A primeira instalação ocorreu em Los Angeles em uma sala da Galeria Fisher, da Universidade do Sul da Califórnia, que fora ocupada em seu interior por um vaso feito de lata de banha com uma *Dieffenbachia Schott*, planta conhecida como Comigo-

<sup>76</sup> Conhecemos essa imagem do coração menstruado de Oswald no texto “O útero do mundo” (2016), de Veronica Stigger, publicado no catálogo da mostra *O Útero do Mundo*.

<sup>77</sup> Ver a instalação no vídeo (Canal do Youtube/6:28 a 9:52). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=IiqTnYeFEqo&t=593s>. Acesso em: 17 de abril de 2024.

ninguém-pode, e que possui conotações simbólicas de resistência nas religiões afro-brasileiras. (TRIZOLI, 2011, p. 263)

Comum no Brasil, a planta conhecida pela sua resistência<sup>78</sup> foi fotografada por Regina Vater desde 1978, sendo mais tarde inserida na instalação. Juntando-se a fotografias 3x4 e outros elementos, verificamos nesse processo artístico a existência de uma permanência do espírito brasileiro que resiste às intempéries, como faz lembrar o seu nome popular. Em *Comigo Ninguém Pode*, instalação criada em homenagem à obra *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica, evidencia-se um autêntico interesse pela sabedoria ancestral. Assim como Oiticica se valeu de diversos materiais para compor *Tropicália* – projeto estético ambiental que expõe um labirinto de madeira colocado entre elementos naturais (pedras, areia, e plantas tropicais), além de uma televisão ligada e araras nativas do Brasil –, Regina Vater pensou a sua instalação com inúmeros elementos, segundo descreve a curadora da exposição *Regina Vater: quatro ecologias*:

Trata-se de uma construção de madeira aberta, em que a entrada e a saída possuem cortinas de *voile* nas cores da bandeira brasileira. No interior, vários elementos compõem a instalação. São eles: iluminada por uma lâmpada vermelha, uma grande ampliação fotográfica PB, onde observamos a imagem de uma planta comigo-ninguém-pode em frente a um anúncio da Coca-Cola. Nessa imagem, a artista pintou apenas o anúncio em vermelho. Na parede oposta, diversas fotos PB retratam o uso da planta em endereços de distintas classes sociais no Rio de Janeiro e São Paulo. Situada em frente às fotos, pode-se observar uma planta comigo-ninguém-pode, plantada no interior de uma lata de banha. Serigrafadas nas paredes/ chão da instalação, centenas de fotos 3x4 de anônimos, compradas em 1982 de um fotógrafo lambe-lambe que fazia ponto na Praça General Osório, em Ipanema, um dos bairros mais ricos do Rio de Janeiro. (ALZUGARAY, 2013, p. 127)

Na planta comigo-ninguém-pode, incorpora-se a própria representação de uma resistência totêmica, segundo lemos nas palavras de José Celso Martinez Corrêa quando o artista realizou uma “performance”<sup>79</sup> junto à instalação em questão no Teatro Oficina, em 1992: “Comigo-ninguém-pode, a planta totem do povo brasileiro, esse povo que morre nasce, morre nasce” (CORRÊA *apud* ALZUGARAY, 2013, p. 17). Realizada no dia da primavera, a performance do artista traz para a cena o totemismo vegetal, dimensionando-o como coletividade. Sobre o sentido totêmico, recorreremos a Freud, particularmente ao livro *Totem e*

<sup>78</sup> Em 8 de outubro de 1972, Leonardo Froés (2021, p. 25) comenta sobre a planta comigo-ninguém-pode num texto intitulado “O mínimo jardim”: “Plantas como o comigo-ninguém-pode – que ainda é de praxe na decoração dos botecos do Rio – são de uma resistência a toda prova e se arranjam até com pouca água. O comigo-ninguém-pode, que pega à toa, tem, no entanto, o seu lado intratável: é – comprovadamente – uma planta venenosa.”

<sup>79</sup> Ver no *Youtube* (canal de Regina Vater). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pia1KryieV4>. Acesso em: 16 de abril de 2024.

*Tabu* (1912-1913) e a passagem em que o psicanalista comenta quais inumanos podem tornar-se totem: “Via de regra é um animal, comestível, inofensivo ou perigoso, temido, e mais raramente uma planta ou força da natureza (chuva, água), que tem uma relação especial com todo o clã” (FREUD, 2012, p. 19). No Manifesto Antropófago, a referência à discussão do totem freudiano é recorrente, onde o poeta moderno aproxima a antropofagia ao fundamento do totem. Demonstra-se, assim, que desde a modernidade o tema esteve presente na discussão artística. Em uma das menções ao termo, Oswald diz: “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (ANDRADE, 1978, p. 18). Na cultura popular brasileira, há muitos exemplos de plantas que se tornam sagradas, cujo sentido da proteção individual e coletiva, a exemplo da comigo-ninguém-pode, configura relações mais próximas do homem com o vegetal. No campo artístico, outro exemplo é o caso da planta tajá, que tem forte influência na cultura amazônica<sup>80</sup>. Lembremos que Maria Martins, em 1945, produziu justamente uma obra intitulada *Tamba Tajá*, ressoando o aspecto esquelético-monstruoso, típico da sua assinatura artística. Ainda sobre as palavras de José Celso a respeito da planta-totem, ecoa um forte pensamento ligado ao heroísmo do brasileiro, que mesmo diante de desgraças diversas, é capaz de permanecer com a sua própria renovação/transformação. Sobre este caráter heroico, Regina Vater dimensiona a planta no plano metafórico. Em depoimento<sup>81</sup>, ela afirma:

Acho que o povo brasileiro tem um belíssimo senso de humor, porque é um senso de humor muito carinhoso, muito humano. Existe um poema do Oswald de Andrade, que é um poeta bastante conhecido, de São Paulo, que foi muito importante na Semana da Arte Moderna, quando o Brasil lançou o movimento modernista no início da década de 1920. Esse cara foi muitíssimo importante. Ele foi um dos cérebros do movimento. Enfim, ele tem um tipo de *hai kai*: Humor = Amor. Eu acho que essa é a definição do temperamento do brasileiro. O brasileiro tem uma forma de lidar com a vida que, na minha opinião, é quase heroica. Eu estou usando essa planta como uma metáfora do povo brasileiro.

Conforme as palavras de Vater, compreendemos que a menção ao poeta no trecho citado, assim como o discurso de José Celso, revela um projeto artístico-vegetal que remonta ao mitológico brasileiro, no qual se mostra capaz de articular todo um pensamento político de coragem para existir/persistir, mesmo diante da violência imposta. Sobre o dado da violência-militar, a curadora da exposição *Regina Vater: Quatro Ecologias*, Paula Alzugaray, explica a história da instalação:

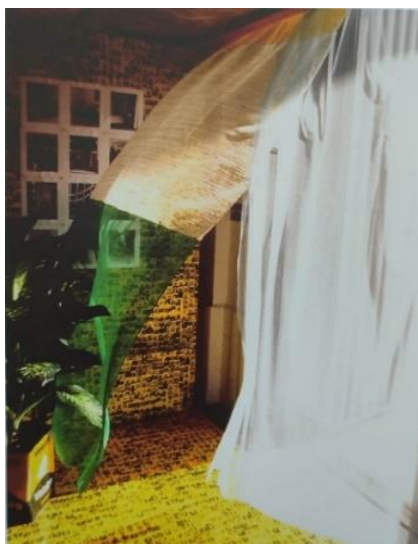
<sup>80</sup> Em excursão, comentaremos mais adiante sobre a mencionada planta em *Água viva*.

<sup>81</sup> Disponível em:

[https://projetos.extras.ufg.br/confaeb20anos/index.php?option=com\\_content&view=article&id=96&Itemid=88](https://projetos.extras.ufg.br/confaeb20anos/index.php?option=com_content&view=article&id=96&Itemid=88). Acesso em: 16 de abril de 2024.

A série de trabalhos sobre a planta comigo-ninguém-pode tem início quando a artista retorna ao Brasil depois de sua primeira temporada no exterior e começa a fotografar a planta nas fachadas e entradas de casas e estabelecimentos comerciais do Rio e de São Paulo, onde, segundo a crença popular, absorve as energias negativas e protege contra inveja e mau-olhado. Transportada para o contexto do corpo da obra de Regina Vater, essa planta brasileira altamente tóxica, porém carregada de sentidos, é usada como um agente regenerador de uma sociedade que, em 1982, ainda vivia sob repressão militar e num ambiente de crise latente. (ALZUGARAY, 2013, p. 17)

Vejamos as fotografias da Instalação, publicadas no catálogo da exposição *Regina Vater: Quatro Ecologias*:





**Figura 05, 06 e 07:** VATER, Regina. *Comigo Ninguém Pode*, 1984. Instalação.<sup>82</sup>

Na arte de Vater, ninguém pode contra as políticas femininas que sentem os ventos de mudança e estando implicada no pensamento de Oswald e nas matrizes afro-indígenas, direcionamentos críticos às epistemologias ocidentais são possíveis de serem interpretados. Sobre a força indígena na modernidade, Filipe Ceppas (2020, p. 182), na esteira de Deleuze e Guattari, assinala sobre a “cosmovisão ameríndia”, base do matriarcal mítico oswaldiano: “E é como um campo de força de experiências e visões de mundo radicalmente conflitantes com a(s) metafísicas(s) ocidental(is) que elas nos desafiam a repensar nossas explicações mais usuais”. Amalgamada à cosmovisão “indígena-matriarcal”, posta no contexto moderno em formato de manifesto, inaugura-se nesta perspectiva o que consideramos a descolonização pelo “selvagem-vegetal” – o lado selvático, chave da “revolução caraíba”. “Vegetar” o pensamento significa desligar-se das formas binárias – oposições –, sendo própria da visão “hierárquica-masculina” e “falocêntrica”, para citarmos um termo de Jacques Derrida.

Para essa discussão, é importante analisarmos o discurso de Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago, à luz de instrumentais feministas. Emanuelle Oliveira (2011, p.417) defende em “O falocentrismo e seus descontentes: por uma leitura feminista da antropofagia” que há uma “celebração” do pensamento oswaldiano pela égide de uma “nova ética”, em que “rupturas” e “radicalismos” se justificam em “conotações políticas” no postulado do poeta brasileiro, onde qualquer “mudança social” seria o resultado. Por outro lado, a pesquisadora

<sup>82</sup> Ver no catálogo da exposição *Regina Vater. Quatro Ecologias* (2013, p. 122-125), curadoria de Paula Alzugaray.

aponta questões que servem ainda à mentalidade “masculino-burguesa” no Manifesto. Segundo Oliveira,

Oswald de Andrade opõe o matriarcado ao patriarcado, pensando desse modo em subverter a lógica burguesa capitalista, que, no entanto, se mantém através de relações binárias de oposição: primitivo/ desenvolvido, selva/cidade, lógica/ instinto [...] na organização social primitiva e no ideal do matriarcado, o *Manifesto Antropófago* termina por produzir a ideia do irracional, instintual, feminino e selvagem como a construção especular do Outro. (OLIVEIRA, 2011, p. 419, grifo da autora)

Conscientes desse “método” oswaldiano na maneira de marcar o matriarcado como motor de revoluções, consideramos que o postulado “selvagem-feminino” ligado à mítica Pindorama ensaiou o que mais tarde foi desenvolvido com mais afinco por artistas mulheres na arte brasileira. Além disso, gostaríamos de sublinhar que mesmo colocado em oposição/binarismo, a exemplo dos vocábulos selva e cidade, em várias artistas posteriores o selvagem passa a habitar internamente o Eu, como comprovamos em diversas personagens de Clarice Lispector, realizando-se, muitas vezes, por devir ou contágio entre eles e outros inumanos em jardins, terrenos terciários ou mesmo na cidade.

Na produção de algumas artistas mulheres pós-22, em diálogo com o argumento de Emanuelle Oliveira sobre o Manifesto de Oswald, o binarismo é desarticulado em aproximações provisórias com outros inumanos, convergindo nos comportamentos insubordinados, mesmo que em personagens masculinos, a exemplo de Martim de *A maçã no escuro* (1961). O que se encontra em jogo na presente discussão é a capacidade “desconstrucionista” da ideia matriarcal de Oswald, isto é, seu “poder” em desestabilizar a espinha dorsal do ocidente – seu esforço em permanecer guardião de uma única lógica. Ainda de acordo com Oliveira: “Oswald ‘falocentriza’ o matriarcado, ao circunscrevê-lo na própria lógica do masculino. Daí cabe perguntar se o antropófago seria realmente um ‘desconstrutor’ ou um reafirmador das estruturas do pensamento ocidental” (OLIVEIRA, 2011, p. 420). Vale frisar que Oswald no Manifesto Antropófago alertou sobre as “sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas” (ANDRADE, 1978, p. 17). Em seu estilo de ataque, amparado pela palavra “contra”, tantas vezes repetida, o poeta “devorador” e crítico do ocidente sinaliza, como chama atenção Beatriz Azevedo (2018, p. 157), recorrendo à *Revista de Antropofagia* (1929), para o desconhecimento da metafísica ocidentalizante, do verbo ser, portanto, dos “perigosos” antagonismos por parte dos ameríndios – nascedouro de complexos e opressões. Segundo Azevedo,

Oswald parece associar “as sublimações antagônicas” à religião católica e aos ensinamentos catequistas pregados pelos padres jesuítas no Brasil. As sublimações teriam sido “trazidas nas caravelas” pelos portugueses e provocado um efeito nefasto nas populações primitivas. (AZEVEDO, 2018, p. 156-157)

Como dissemos anteriormente, em sintonia com a reflexão derridiana, consideramos importante a problematização levantada por Emanuelle Oliveira acerca do “método” oswaldiano de leitura contra-ocidental, mas propomos que a ideia do “selvagem-matriarcal” apresenta nas décadas seguintes uma “inauguração” de problematizações no tocante à saída da domesticação feminina diante da sociedade fortemente repressora e intransigente com a diferença. No poema “Os Selvagens” (1967), de Olga Savary (1933-2020), por exemplo, é possível perceber essa filiação na linhagem de uma canalização que vincula o Eu indomesticado com os seres inumanos. Ei-lo:

Os Selvagens

Those who invade the heart approach by night

George Eiten

Aqueles que são selvagens se aproximam

pela água

e procuram o jardim secreto no sumidouro

do rio.

*Seus corpos são mágicos espelhos provisórios*

*na tranquila desordem de planta inaprendida.*

Peixes olham para eles como se os conhecessem

sempre

(são de um mesmo reino impreciso e líquido).

Aqueles que são selvagens não têm pressa

porque inauguram o tempo

e o magiciam.

Rio de Janeiro, setembro de 1967

(SAVARY, 2021, p. 42, grifo nosso)

“Provisórios”, “desordem”, “impreciso”: a menção desses vocábulos no poema “Os selvagens”, de Olga Savary, auxilia-nos a compreender a forma como as artes se valeram do viés indomesticado, prefigurando-se na imprecisão e na incapacidade em projetar-se por meio de diretrizes impostas. Para isto, tudo converge em provisórias relações, particularmente com outros “reinos” não-humanos. No artigo intitulado “O político selvagem em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, e em “Os Selvagens”, de Olga Savary: um estudo comparativo” (2022), defendemos que no poema da poeta paraense o vegetal, animal e mineral direcionam o Eu a uma existência intensamente fluída, sendo a “política revolucionária” por vir urdida na “vontade de ar livre” e na “relação com o fora”. Na análise do romance de Lispector e no poema de Savary, interpretamos que o “selvagem provisório” em entrosamento com a natureza reinaugura “tempos regidos pela alteridade”. A alteridade deste ser que se “enrosca” no desordenado habitat de “planta inaprendida”, por sua vez, estimula “transgressões” do Eu, cuja experiência possibilita a abertura aos “outros”. Diante disso, compreendemos que:

O selvagem artístico, em suma, tem na “desordem”, como mostra o eu-poemático do poema de Savary, o ponto pelo qual potencializa a vida orgânica não comprometida com “simetrias” de toda ordem, ao contrário, é o informe que se impõe, como as ervas e raízes que se espalham – disseminam –, sem qualquer vontade de tornar-se organizado e “disciplinado” jardim pensado e projetado pelos homens. Na poética que se quer selvagem, há um forte desejo descolonizador. (COSTA, 2022, p. 29)

Tendo como interesse as artes femininas, é importante mencionarmos novamente a produção da escultora brasileira Maria Martins, que no afã de expor também o selvagem, produziu obras que foram conduzidas por uma técnica do informe. Segundo Eduardo Sterzi (2022, p. 115), o informe, como “técnica” e “cosmovisão”, “terá consequência não só nas letras, mas também nas demais artes (em Maria Martins, por exemplo)”. Em suas esculturas e litografias, as plantas se vinculam às “artimanhas” do desordenado e impreciso rumo às metamorfoses – abandono do eu unificado na escultura.

Inscrevendo-se num projeto artístico que tem a selva amazônica como ambiente de “transformação” (metamorfose), lugar onde as mudanças são constantes, conforme explica Veronica Stigger (2013, p. 21) em “Maria Martins: Metamorfoses”, vemos a importância das plantas nesse processo, a exemplo da constância das lianas em muitos trabalhos. Estas são eroticamente vivas pelo alongamento e enroscamento informe entre si e por transformações provisórias em outras coisas. Martins, ligada ao inumano e aos trópicos, faz questão de ressaltar a sua interlocução com a vida natural em entrevista ao *O Jornal*: “Permita-me que lhe confesse,

apenas, o seguinte: custa crer que não se volte, após a morte. Seria tragicamente desumano não voltar. Mas eu desejaria vir vestida de outra condição: pedra, animal ou *flor*” (MARTINS *apud* STIGGER, 2013, p. 33, grifo nosso). Acreditamos que na presente confissão de Martins ecoa uma política vegetal intercambiada pelo mítico-selvagem-amazônico, podendo ser lida num pensamento que propõe a saída da eterna condição ontológica do ser numa só coisa – não esquecer que ela veio dos trópicos, o que implica pensar em epistemologias do sul.

Sobre o trabalho escultórico de Maria Martins, Veronica Stigger em “Canções Selvagens”<sup>83</sup> assinala que na criação da artista brasileira há uma fonte rítmica dionisíaca. Na oportunidade, lembremos de *Água viva*, texto “erótico-vegetal”. Na escritura, a narradora menciona as “flores” na escuridão numa urdidura de “bacanal muda”, sugerindo-se uma existência selvagemmente “festiva” nos vegetais que não obedecem a limites, entrelaçando-se sem nenhum compromisso com fronteiras. No caso das esculturas de Martins, para a pesquisadora, “o corpo atinge tal liberdade que passa a não respeitar nem mesmo a anatomia: se distende, se enrosca, se secciona, se transforma, metamorfoseando-se em outra coisa, às vezes vegetal, às vezes animal” (STIGGER, 2021, p. 96-97). Nesta “fusão” de teor selvático-disseminador, Maria Martins expõe artisticamente um universo em que nada se encontra estabelecido, ao contrário, tudo parece emendar-se em processo infindável de transformação. Ainda em diálogo com Stigger (2021, p. 102), dado a presença da corrente engendrada na alegria rítmica indomável, Martins soube que a “selva é, em alguma medida, dionisíaca”, visto que nela o indomado se particulariza na “indefinição”, termo usado pela pesquisadora. Em Martins, a canção ecoa selvagemmente em galhos e folhas que brotam de figuras informes. Partindo dessa compreensão, Stigger (2021, p. 61) interpreta que na figura representada de *Les deux sacres* (1942), entre “grito” ou “canto”, a sua barriga “se abre em flor”.

---

<sup>83</sup> Estudo publicado no catálogo da exposição *Maria Martins: desejo imaginante* (2021/2022), curadoria de Isabella Rjeille e curadoria adjunta de Fernanda Lopes.



**Figura 08:** MARTINS, Maria. *Les deux sacres*, 1942. Bronze, 117 x 91,5 x 81 cm. Acervo Baltimore Museum of Art, Estados Unidos.<sup>84</sup>

No ensaio “Ficções tropicais”, publicado no catálogo *Maria Martins: desejo imaginante* (2021), Isabella Rjeille inicia a sua reflexão sobre a criação de Martins por meio de uma entrevista concedida pela escultora a Clarice Lispector, em 21 dezembro de 1968 para a *Revista Manchete*. Indagada pela escritora quanto a seu suposto pertencimento artístico, Martins se coloca como sendo “anti-ismos”, questão enfatizada por Rjeille. No estudo, a pesquisadora expõe o aspecto de difícil classificação da artista no contexto “social-cultural” brasileiro, motivado, entre outros fatores, pelo próprio interesse temático da escultora – a presença do erótico e da sexualidade. Sob esta questão, Rjeille (2021, p. 26) aponta o embaraço que existia na recepção de Martins por parte de alguns críticos no Brasil, como Mário Pedrosa. Em contraposição a uma arte mais “racional” e “construtivista” dos anos 1950, Martins produzia obras de cunho “monstruoso-sexual”, mostrando-se até mesmo “muito transgressora para a burguesia” (RJEILLE, 2021, p. 26). Sem pontuar políticas tradicionais explicitamente e ao explorar eroticamente as figuras pela perspectiva das folhagens que crescem infinitamente, a artista criou um projeto estético que não tinha compromisso com “agendas” de movimentos.

Neste ponto, Martins e Lispector se encontram, na medida em que esta última também recusou certas classificações, tornando-se, por vezes, uma autora “hermética”, ou ainda,

<sup>84</sup> Ver no catálogo da exposição *Maria Martins: desejo imaginante* (2021, p. 62), curadoria de Isabella Rjeille.

apolítica para alguns, haja vista que em suas ficções o viés político não se encaminhava por pautas tradicionais. Assim, se Isabella Rjeille (2021, p. 25) afirma em seu ensaio que havia uma “cumplicidade” – experiência de vida comum – entre Clarice Lispector e Maria Martins, porque “compartilhavam o fato de terem sido casadas com diplomatas brasileiros”, apontamos que a aproximação entre elas se revela também por interesses que abarcam motivos artísticos que giram em torno da disseminação de plantas nos seus projetos estéticos.

Embora tenha visto o território amazônico apenas do alto de um avião, ao se concentrar na figura dos “monstros”, Martins elege no seu projeto as plantas<sup>85</sup> para dizer um mundo habitado por seres que se coadunam numa certa crueza de floresta mais escondida. No caso de Clarice, a sua ficção não se dá pela disseminação botânica que advém de uma Amazônia lendária exclusivamente. Dessa forma, se há algum lado “monstruoso” no imaginário botânico de Lispector, é percebido na constituição vegetal de qualquer ambientação, mesmo em flores que são inseridas em vasos com água em situação cotidiana na vida de personagens comuns e anônimas no meio urbano, para lembrarmos de uma passagem do conto “Amor” (1960). Por outro lado, em várias narrativas a escritora enfatizou o “estranhamento” das plantas, como é o caso de *Água viva* (1973). Nesta narrativa, ela traz para a composição do seu florilégio ficcional a história lendária da planta da Amazônia conhecida como tajá, onde ressoa a ausência de qualquer explicação lógica. Por telefone, um homem entrosado na cultura amazônica conta para a mulher a sua experiência vegetal:

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 chamando-o e respondeu: já vou. Subiu mas encontrou a mãe e o pai ressonando profundamente. (LISPECTOR, 1973, p. 72)

A passagem vale um excursão. Da importância do tajá para o cotidiano de quem vive em partes da região amazônica, João de Jesus Paes Loureiro em sua reconhecida tese *Cultura*

---

<sup>85</sup> Da atração pela vegetação amazônica, Maria Martins levou para a exposição *Amazônia* (1943), sua terceira individual, vasos de plantas dispostos entre as esculturas. A exposição foi realizada na Valentine Gallery, Nova York. Ver a imagem (Frame do vídeo de divulgação) no catálogo da exposição *Maria Martins: desejo imaginante* (2021, p. 94), curadoria de Isabella Rjeille e curadoria adjunta de Fernanda Lopes.

*amazônica: uma poética do imaginário*, explica sobre a mencionada planta mítico-lendária e de forte influência na cultura do povo:

O tajá é uma planta em torno da qual giram crenças, superstições, abusões, variadas histórias e usos, entre os indígenas e caboclos da Amazônia. São cientificamente denominadas de *tinhorões* ou *calúdios*. Popularizaram-se com o nome indígena de *táya*: tajá. [...] Todos os tajás, de um modo geral, contém narrativas em torno de seus atributos e prodígios. (LOUREIRO, 1995, p. 272-273)

Da menção à planta na narrativa *Água viva*, é mister sabê-la de que modo opera na curiosidade da personagem. A mulher parece impressionar-se com o fato de o vegetal apresentar a capacidade da comunicação um tanto íntima com humanos, como se da família fosse. Diante da sua presença, a rotina da casa pode ser modificada em chamado verbal e proteção. No conjunto da obra clariciana, muitas plantas foram lembradas por essa autora que tanto se valeu da vida botânica, por outro lado, é interessante como vemos o caso singular do tajá. Do seu aparecimento, todo um mundo imaginário faz da representação da planta um motivo para a informação dada por um interlocutor ecoar em realidade, geográfica e culturalmente, muito distante da personagem. Diante do seu cotidiano urbano, a mensagem viaja do fundo da Amazônia e paira como mistério mesmo. O tajá amplifica e põe em suspenso na presente narrativa a insistência de certa filosofia heideggeriana, que vê as plantas desprovidas de mundo pela ausência de linguagem, longe que estão do “lógos”<sup>86</sup> ocidentalizante. Com o tajá, comprova-se na aproximação cotidiana, há muita riqueza de mundo, porque há intervenção dele no mundo humano: apresenta-se na crença que se justifica em formas de respeito e vigilância. Em outros termos, torna-se problemático falar de pobreza de mundo vegetal sem considerar a relação que existe entre humanos e tais não-humanos em outras culturas. Dessa maneira, não se pode deixar despercebido a citação do tajá em Clarice Lispector, pois o movimento que existe entre o homem e os vegetais na sua literatura passa pela possibilidade do enriquecimento do próprio mundo, conforme o entrosamento em mundos outros – nesse caso, o imaginário amazônico. No ensaio *Clarice e as plantas: uma literatura pensante* (2017, online), Nascimento reporta o tajá para tratar o viés do pensamento em Lispector. Em alusão também ao *Mistério do coelho pensante*, ele diz: “Há também o mistério da planta falante que se revela numa crônica e em *Água viva*. Trata-se de tajá, uma planta da Amazônia. Tanto o coelho pensante quanto a

---

<sup>86</sup> Evando Nascimento (2021, p. 54) comenta tais argumentos do filósofo alemão no capítulo “A questão vegetal” do livro *O pensamento vegetal*.

planta falante são demasiado ‘humanos’<sup>87</sup>. Vê-se que o mistério é um dado que se impõe quando pensamos no tajá. A interlocutora de João diz, “não tem explicação”. Ora, no mundo de Clarice a falta de total entendimento revela-se fundamento e razão da própria criação e emoção de existir. Desse modo, diríamos que uma planta falante, sendo mistério, encaixa muito bem na literatura dessa autora que se nutria das coisas sem explicação. No fundo, se a vida é também mistério, plantas que se valem da palavra participam de manifestações que fogem do empiricamente comprovado da ciência positivista. Não podemos perder de vista que na ficção clariciana o mistério se revela em tudo, mesmo no sobrenatural. De outro modo, tal mistério botânico ecoa diferente, caso comparemos com a narrativa do coelho que pensa, já que a planta referendada pela personagem faz parte de uma cultura ribeirinha, cabocla, indígena, merecendo uma atenção antropológica distinta. Ela se transforma, pensa, fala, decide moralmente o destino da família – quem adentra ou não no espaço familiar em período da noite. Eis o misterioso colocado pela mulher que recebe, em ouvido atento, a história de um povo ancestral-florestal.

O tajá aparece em *Água viva* na sequência de muitas outras flores. Cada uma ganha um comentário na narrativa, como um breve verbete floral. Tal sequência, com exceção do tajá, foi primeiro publicado em *De natura florum* no *JB* (3 de abril de 1971). Evando Nascimento (2021, p. 216), ao pensar numa passagem de *Água viva* em que Gênesis é citado, livro bíblico que na crônica de 1971 serve de epígrafe, fala em “éden, reinventado pelo ‘sexo vegetal’”, onde ele cita as flores e inclui o tajá. De acordo com a nossa leitura, gostaríamos de enfatizar este dado. Considerando que a crônica começa com uma passagem de Gênesis – II, 8 –, a menção ao tajá mítico, o qual se liga a uma cosmologia indígena, ao lado do jardim de Javé, reflete uma das coisas que existe de mais importante na literatura de Clarice: tudo convive com tudo, os mundos se juntam, cosmologias são descobertas para criar um outro próprio mundo. Em outras palavras, Lispector com lentes quase antropológicas não exclui as narrativas dos povos, antes, aproxima-as em curiosidade atenta de quem sabe que não existe verdades absolutas, pois cada um inventa e semeia o seu próprio mundo a partir da sua cultura. Ao desencorajar e colocar em suspenso várias tradições filosóficas, Clarice expõe o seu xeque-mate: as grandezas das tradições culturais ocidentais são “encurraladas” e neutralizadas. Recorrendo à filosofia para discutir o lugar das plantas no pensamento, Nascimento comenta o caso da argumentação de Hegel, filósofo que, como lembra o crítico, recorre ao Gênesis para discutir a superioridade humana. Nascimento (2021, p. 248-249), ao citar justamente uma passagem que Hegel fala do humano

---

<sup>87</sup> A mesma passagem, com poucas mudanças textuais, encontra-se também em seu livro *O pensamento vegetal* (2021, p. 228).

como “imagem de Deus” e que por este motivo vale mais que animais e plantas, expõe outro eurocentrismo do pensador alemão: seu preconceito com culturas orientais que divinizam animais e plantas. Deixemos o próprio Nascimento explicar:

Esse é o argumento *especista* de base, que fundamenta todos os preconceitos contra as demais espécies: ao contrário do que pregam algumas religiões não ocidentais, só o Homem foi feito à imagem do deus cristão, e por isso sua existência tem prioridade absoluta em relação aos demais viventes. Motivo pelo qual Hegel desqualifica as religiões ditas orientais enquanto “filosofias”, como habitualmente comparecem nas histórias da filosofia, pois tais crenças valorizam animais e até mesmo plantas como divinas, enquanto para o fenomenólogo do Espírito apenas a racionalidade humana detém esse caráter transcendente. (NASCIMENTO, 2021, p. 248-249)

Nascimento (2021, p. 248) fala das religiões egípcia e indiana, culturas que valorizam para fins divinos animais, as quais são criticadas por Hegel. Conforme este argumento do crítico, pensemos no impacto cultural que se mostra quando Clarice cita o tajá na sua literatura. Afinal, o que ela faz é colocar em evidência uma cultura não ocidentalizante e com isso afasta qualquer visão eurocentrada na sua escritura. Como escritora brasileira, imaginamos que Lispector tem consciência do que se encontra em jogo quando do seu interesse pelo imaginário botânico-mítico-amazônico, numa época de tanta devastação florestal e matança indígena pelos governos militares, mas também um tempo histórico das artes brasileiras que tanto se valeram da revisitação da cultura indígena<sup>88</sup> para construir qualquer questionamento das mentalidades que se acham superiores.

Voltemos ao encontro entre Clarice Lispector e Maria Martins, artistas que se utilizam de linguagem e técnicas artísticas tão diferentes. Em “Ficções tropicais”, Isabella Rjeille (2021, p. 37) inicia e finaliza o seu estudo sobre o diálogo<sup>89</sup> entre Martins e Clarice na coluna desta última (“Diálogos possíveis com Clarice Lispector”). Na entrevista, a entrevistadora pergunta o que é “cera perdida” à entrevistada, ao que Martins responde: “é um processo muito remoto, do tempo dos egípcios antigos. É cera de abelha misturada com um pouco de gordura para ficar mais macia. *Aí você vai ao infinito porque não tem limites*” (MARTINS; LISPECTOR, 1968, p. 175, grifo nosso). Da entrevista, passando pela técnica de trabalho escultórico a comentários sobre os jovens que “tem sempre razão”, porque não se “submetem”, fica claro na conversa entre ambas o caráter da liberdade, ressaltado por Rjeille. Do ponto de vista da “vida livre” no

<sup>88</sup> Veja-se o caso de Anna Bella Geiger.

<sup>89</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=91864>. Acesso em: 19 de outubro de 2023.

trabalho de ambas, vemos no vegetal um catalisador de tantos outros assuntos que envolvem a visão feminina sobre o mundo, talvez no desejo de não ser “robô”, como considera Martins para o caso dos jovens estudantes que lutavam por liberdade no período de enorme violência do estado brasileiro, quando indagada pela colunista, a qual se relaciona pela violência também de gênero. Em forma de “luta radical”, a imersão no imaginário botânico por mulheres artistas direciona a vida vegetal para o corpo feminino – corpo selvagem de protesto “fitoguerrilheiro”, expressão que criamos a partir do termo “fitoliteratura” pensado por Nascimento (2021) em *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*.

Da fortuna crítica que considera o mundo botânico como tema importante a ser ressaltado, Silviano Santiago (2008, p. 237) comenta a respeito da “metáfora vegetal” na autora de *Água viva* (1973) em “A Aula Inaugural de Clarice Lispector: cotidiano, labor e esperança”. Para o crítico, não se trata de “mero artifício retórico” na ficção da escritora, mas de um recurso que delineia a própria “concepção feminina da cultura”. Em suma, toda a conjuntura estética de mulheres pós anos 1920 convergem numa reflexão em torno da própria ideia de epistemologia do sul, onde o selvagem tem vez. Vale lembrar que a “imagem do canibal estava no ar” quando da formulação antropofágica por Oswald nos anos 20, servindo de “repertório” ao poeta paulista e por diversos artistas e intelectuais da Europa, como aponta Benedito Nunes (1979, p.15) em *Oswald Canibal*. Em sintonia com este “espírito”, nas décadas de sessenta e setenta a imagem do selvagem, imersa na contracultura e em filiação com a orientação oswaldiana, estava pairando novamente no ar, sendo fortalecida pela contextualização dos eventos de maio de 68, período em que se inauguraram no debate intelectual novas formulações em torno da liberdade a partir das mais variadas temáticas naquele tempo de tropicalismo<sup>90</sup> no Brasil. Sobre este

---

<sup>90</sup> No Brasil, o “ar” de revolucionária liberdade passa por diferentes artes, sendo bastante visível no tempo do movimento tropicalista. Perfila-se na base do pensamento tropicalista lastros daquilo que movia um combate fascista em termos comportamentais e filosóficos, os quais tangenciam uma vida anti-edípiana. Da luta por uma existência não fascista na cultura brasileira, recorremos ao livro *Antifascismo Tropical*, de Eduardo Passos e Danichi Mizoguchi. É importante frisarmos que os argumentos dos estudiosos caminham na seguinte direção: a aproximação entre o tropicalismo e o movimento francês de maio de 68 dá-se na maneira de combate ao fascismo pela via do “modo subversivo” “não antagonista” (PASSOS; MIZOGUCHI, 2019, p. 5-6). No início do ensaio, os pesquisadores abordam a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil quando do endurecimento do regime. Estes foram levados para o quartel da Polícia do Exército, localizado no Rio de Janeiro, bairro da Tijuca. Do caráter subversivo nos dois artistas tropicalistas que chamou atenção dos militares, na égide de Deleuze e Guattari, eles assinalam: “o militar que interrogava Caetano indicava que a capacidade de pulverizar a realidade e tratar fragmentariamente os costumes e valores morais era subversiva e justificava a repressão. Essa mesma estirpe de subversão – igualmente atacada pelas forças conservadoras e renegada pelas diretrizes tradicionais da esquerda – apareceria também no primeiro trabalho conjunto de Gilles Deleuze e Félix Guattari” (PASSOS; MIZOGUCHI, 2019, p. 5). Assim, receosos com o perigo subversivo de jovens sedentos por liberdade, os quais podem colocar em risco a ideia de uma nação pura, amalgamada por uma suposta identidade brasileira unificadora, afirma-se na ideia de que “o desejo é revolucionário” (PASSOS; MIZOGUCHI, 2019, p. 23). Em parte, havia uma ignorância dos militares em relação ao tropicalismo. Imbuídos de ideologias totalizadoras, eles não sabiam que a fragmentação “antropofágica-oswaldiana” dos tropicalistas era justamente a base de um

ponto, Sterzi argumenta: “não podemos esquecer que um dos momentos decisivos da contracultura brasileira dos anos 1960 e 1970 foi a redescoberta da contracultura brasileira do final dos anos 1920, a Antropofagia oswaldiana” (STERZI, 2022, p. 190).

Nascendo “totalmente civilizado”, conforme entende Evando Nascimento (2011, p. 343) em “A Antropofagia em Questão”, porque foi concebido de “inúmeras leituras que o intelectual modernista fez de textos europeus”, o antropófago oswaldiano, “artista-escrito-intelectual-militante” (NASCIMENTO, 2011, p. 334-335), fez escola quando se trata de discursos emancipatórios. Para Nascimento,

A antropofagia tem sido uma das ferramentas de intervenção cultural-contextual mais poderosas utilizadas por Oswald de Andrade e por outros artistas e intelectuais brasileiros (Augusto e Haroldo de Campos, Zé Celso, Caetano Veloso, Silviano Santiago, entre outros). (NASCIMENTO, 2011, p. 345)

Destacamos, para além dos artistas homens mencionados pelo pesquisador, uma gama de mulheres produzindo obras associadas à “filosofia” antropófaga. Lembremos de Lygia Clark com sua *Baba Antropofágica* (1973). Na criação, propõe-se uma experimentação artística cunhada na participação coletiva, característica da intervenção cultural daquele período. Para a sua realização, faz-se necessário que uma pessoa fique deitada, enquanto outras, munidas de carretel de linha de costura, puxem-na da boca em direção ao corpo estendido no chão. Ao final, temos um corpo emaranhado numa complexa teia colorida de linha carregada de saliva, sugerindo uma espécie de proteção formada por uma “rede-uterina” ou um abrigo feito por muitas bocas-mãos. Lembremos que o contexto político daquele momento esteve marcado por tensões e qualquer ajuntamento de pessoas significava perigo na visão ideológica do Governo. Baba é política, porque invoca o coletivo na sua tecitura, e para isto, ritualiza a produção orgânica-líquida na urdidura da proteção do outro a partir de matrizes antigas-indígenas – antropofagia. Na exposição *Constelação Clarice* (2021, p. 210-211), os curadores selecionaram registros fotográficos de *Baba antropofágica* para compor a sua leitura da ficção clariciana em diálogo com outras artes femininas. No caso da criação de Lygia Clark em questão, eles escolheram a seguinte passagem de *A paixão segundo G.H.*: “Como se antes eu estivesse estado com o paladar viciado por sal e açúcar, e com a alma viciada por alegrias e dores – e nunca tivesse sentido o gosto primeiro. E agora sentia o gosto do nada” (LISPECTOR, 1964, p. 102-

---

pensamento por demais caracterizado nas forças de um Brasil da “diferença” e “anti-edípico”, conforme comentam Passos e Mizoguchi (2019, p. 22). Neste bojo, reclamar um Brasil aberto às diferenças significa pensá-lo na alcunha da deglutição revolucionária de um país vocacionado ao “festivo-dionisíaco”.

103). Da máquina devoradora – maneira de ver o mundo – no pensamento de Lygia Clark, recomendamos o filme *O mundo de Lygia Clark* (1973)<sup>91</sup>, direção de Eduardo Clark. Entre pedras, vegetais e o mar, reencena-se o ato canibal na praia de Búzios, Rio de Janeiro. Nesse ato, frutas que aparecem inicialmente em destaque tornam-se, em imaginação, ventre, órgãos e vísceras humanas, as quais são comidas por “antropófagos-participantes” que as devoram com rica vivacidade. No filme, a artista expõe o seu pensamento e intuito, para que as pessoas consigam: “viver de uma maneira mais livre, usar o corpo de uma maneira mais sensual, se expressar melhor, amar melhor, comer melhor [...] isso é um exercício para a vida”<sup>92</sup>. Eis um recorte do filme, o qual mostra a experiência *Canibalismo* (1973) – pensamento que também é vegetal incorporado à “nostalgia do corpo”.



<sup>91</sup> Conhecemos o filme na exposição *Lygia Clark: Projeto para um futuro* (2024), curadoria de Ana Maria Maia e Pollyana Quintella. Ver o catálogo (2024, p. 174) da mostra. Nele, consta também uma outra fotografia colorida da proposição *Canibalismo* (1973), realizada em outro momento.

<sup>92</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/650436379>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2025. (Transcrição nossa).

**Figura 09 a 10:** Recorte do filme *O mundo de Lygia Clark* (1973), direção de Eduardo Clark.<sup>93</sup>

Lygia Clark, muito sintonizada com o clima cultural do Brasil e do mundo, declara no filme os seus interesses estéticos, mas que também é o de várias artistas, como Clarice Lispector. Em um certo momento, ao falar do seu projeto, Clark aponta vários aspectos que estão disseminados em *Água viva*, livro publicado, aliás, no mesmo ano do filme. Ela diz em “O pensamento mudo”:

Através do “Caminhando” perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Me dissolvo no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim [...] escrevo textos negando o nome como identidade pessoal das pessoas [...] Tomo também consciência da crise geral da expressão na literatura, dos gêneros que caem [...] minha boca tem gosto de terra. [...] saio para a vida [...] A vida estava se abrindo como uma afirmação de vida [...] Raros momentos de integração em bruto com a realidade. Encostada num tronco curvo de árvore me sinto como se fosse o próprio tronco. (CLARK, 2024, p. 41)

Do aproveitamento da antropofagia oswaldiana por Lygia Clark, faz-se necessário uma breve explicação. Citemos o ensaio “Baba, falo, vagina. As fabulações queer e feministas de Lygia Clark”, de Tania Rivera, publicado no catálogo *Lygia Clark: Projeto para um planeta* (2024), curadoria de Ana Maria Maia e Pollyana Quintella, realizada na Pinacoteca (São Paulo). Para a ensaísta, em flerte com o pensamento moderno oswaldiano, Clark enfatiza a vagina como questão fundamental da leitura da antropofagia. Para citarmos novamente o filme *O mundo de Lygia Clark*, este elo que vê a realidade da perspectiva feminina fica sugerido no gesto da artista. Sentada na praia, ela realiza com as duas mãos aberturas que sugerem vaginas que saem de várias partes do seu corpo, abrindo-se ao mundo. A ação é acompanhada por sons de pássaros, muitos pássaros, realidade que se vivifica no pensamento de Clark: “Dentro do seu peito habita uma ave [...] Ritual, festim, renascendo cada dia a ave para ser devorada pelo leão” (CLARK, 2024, p. 42). Ressalta-se, portanto, no pensamento antropófago de Lygia um importante direcionamento para questões de gênero, como assinala Rivera (2024, p. 137). Para articular seu argumento, a pesquisadora cita a própria artista:

Voracidade imensa, introjeto tudo – desde o retângulo do quadro à moldura que toma gigantesca proporção. Sou enorme boca que engole o mundo, as pessoas, os objetos. Sou um ser antropofágico. Negação da aceitação do pênis

<sup>93</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/650436379>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2025.

pela vagina num primário diálogo “o dentro é o fora”. (CLARK *apud* RIVERA, 2024, p. 137)

Não se trata, conforme a estudiosa, de trocar o pênis pela vagina, mas de deslocar o sistema que pensa o gênero pelo sexo, como se quisesse pontuar realidades abertas, não binárias, pois dependem da vontade de cada um. Rivera explica a teoria canibal de Clark:

Lygia já desbancava o falo como ordenador central e também seu apanágio, a diferença sexual binária, em prol de um jogo entre “tipos” de “pênis” e de “vagina”, no plural, que se alojam e se deslocam nos corpos menos biológica do que fabulatoriamente. [...] A “teoria canibálica” de Clark ressoa a antropofagia oswaldiana, aliando-se à subversão, à “transformação do tabu em totem” preconizada pelo Manifesto Antropófago. É importante lembrar aqui o modo como a proposta oswaldiana relia e revirava, a seu modo, o texto freudiano “Totem e tabu” – “mito teórico”, como o caracterizava o próprio Freud, no qual a origem da sociedade é pensada em torno da figura do pai: um pai sem limites que deteria a posse de todas as mulheres (assim naturalizadas como objeto) e expulsaria os filhos. Um pai que seria um dia assassinado pelos irmãos, unidos em grupo, e devorado por estes (ou seja, introjetado por cada um, em uma operação de identificação compartilhada) em um banquete canibal. Um pai que, uma vez morto, seria transformado em totem e adorado, servindo de referência para uma série de tabus. O que Oswald propunha como leitura do texto era radicalmente subversivo e genial: a troca de lugares entre totem e tabu transforma o que seria proibido (o tabu) em referência identitária (o totem), desbancando o lugar do pai com um gesto irreverente no qual pulsa uma potência descolonial. [...] O lance clarkeano parece retomar tal gesto e potencializá-lo, pondo no lugar do Pai a ser devorado a vagina da mãe – e preconizando em seguida sua expulsão pelo vômito, como vimos. Mas não se trata exatamente de se apropriar da narrativa e simplesmente trocar o falo pela vagina, o pai pela mãe, o homem pela mulher. Como venho insistindo, trata-se de deslocar tais termos vigorosamente, e assim desarmar o sistema dominante de equivalência sexo/gênero em prol de narrativas estranhas, plurais e criadas pelos próprios “clientes”. (RIVERA, 2024, p.140-141)

Do longo trecho citado, o qual expõe a contemporaneidade da questão sugerida por Lygia Clark quanto ao gênero, potencializado pela máxima oswaldiana “só me interessa o que não é meu”, situamos aquilo que visualizamos na proposição *Canibalismo* (1973). Nessa grande boca-vagina que se abre no ventre daquele que veste a roupa provisória – homem ou mulher –, cabe tudo. É um mundo de frutas e frutas, as quais são retiradas por diversas mãos antigas, “superarcaicas”, expressão usada por Lygia (CLARK *apud* RIVERA, 2024, p. 133-134) para explicar as suas chamadas “vivências alucinatórias”. Com a proposição dessa criadora radical vemos o desalienar do sensório quando os participantes sentem com avidez uma fruta triturada na boca. Ao buscá-las no escuro – com olhos vendados –, e levá-las à boca – outra abertura –, agencia-se em experiência estética uma visada de retorno ao fundamento mais primário: é um

sentir da pele da fruta transformando-se em líquido, suco que escorre por entre os cantos da boca até atingir a sua penetração total no corpo adentro. Aqui temos uma breve catástrofe nutritiva que se instaura num dia qualquer. Em dentição, mundos se rompem – uma forma até então estabelecida se transforma em líquido: “o dia parece a pele esticada e lisa de uma fruta que numa pequena catástrofe os dentes rompem, o seu caldo escorre” (LISPECTOR, 1973, p. 20). As obras de Lygia Clark comprovam que Clarice não está sozinha em sua geração. A sensualidade que ela evoca é um dado que se projeta em clima cultural. As frutas são convidativas do sensual, da participação do outro no corpo que repousa em qualquer hora da noite, momento propício ao convite do sangue na boca. É o que sugere o corpo sensual da mulher de *Água viva*:

Ainda não estou pronta para falar em “ele” ou “ela”. Demonstro “aquilo”. Aquilo é lei universal. Nascimento e morte. Nascimento. Morte. Nascimento e – como uma respiração do mundo.

[...]

Minha noite vasta passa-se no primário de uma latência. A mão pousa na terra e escuta quente um coração a pulsar. [...] A fera arreganha os dentes e galopam no longe do ar os cavalos dos carros alegóricos.

Na minha noite idolatro o sentido secreto do mundo. Boca e língua [...]. Na minha funda noite sopra um louco vento que me traz fiapos de gritos.

Estou sentindo o martírio de uma inoportuna sensualidade. De madrugada acordo cheia de frutos. Quem virá colher os frutos de minha vida? Senão tu e eu mesma? Por que é que as coisas um instante antes de acontecerem parecem já ter acontecido? É uma questão de simultaneidade do tempo. E eis que te faço perguntas e muitas estas serão. Porque sou uma pergunta.

[...]

É o mínimo que posso fazer de minha vida: aceitar comiseravelmente o sacrifício da noite.

O estranho me toma: então abro o negro guarda-chuva e alvoroço-me numa festa de baile onde brilham estrelas. O nervo raivoso dentro de mim e que me contorce. Até que a noite alta vem me encontrar exangue. Noite alta é grande e me come. A ventania me chama. Sigo-a e me estraçalho.

[...]

Estou prestes a morrer-me e constituir novas composições. Estou me exprimindo muito mal e as palavras certas me escapam. Minha forma interna é finalmente depurada e no entanto o meu conjunto com o mundo tem a crueza nua dos sonhos livres e das grandes realidades. Não conheço a proibição. E minha própria força me libera, essa vida plena que se me transborda.

[...]

Eu me aprofundei em mim e encontrei que eu quero vida sangrenta, e o sentido oculto tem uma intensidade que tem luz. É a luz secreta de uma sabedoria da fatalidade: a pedra fundamental da terra.

[...]

Meu rito é purificador de forças. Mas existe malignidade na selva. Bebo um gole de sangue que me plenifica toda. (LISPECTOR, 1973, p. 44-49)

Em *Água viva*, então, essa vontade da vida é invocada pelas frutas que carecem de ser comidas com veemência: “Eu lhes tiro o sumo de fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida” (LISPECTOR, 1973, p. 13). É este mundo que é despertado em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969). Lóri ativa a boca, a sua proa, e nesse gesto de memória primitiva, incorpora um mundo de carne vegetal sumarenta que imediatamente vivifica um pensamento nostálgico do corpo. Lóri-canibal está diante de “sangue” frutífero, carnes esmagadas, mãos arcaicas de mulheres modernas e que também são pré-históricas:

E Lóri continuou na sua pesquisa do mundo.

Foi à feira de frutas e legumes e peixes e flores: havia de tudo naquele amontoado de barracas, cheias de gritos, de pessoas se empurrando, apalpando o material a comprar para ver se estava bom – Lóri foi ver a abundância da terra que era semanalmente trazida numa rua perto de sua casa em oferenda ao Deus e aos homens. 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.

Esgueirou-se entre as centenas de pessoas na feira e isso era um crescimento dentro dela. Parou um instante junto da barraca dos ovos.

Eram brancos.

Na barraca dos peixes entrefechou os olhos aspirando de novo o cheiro de maresia dos peixes, e o cheiro era a alma deles depois de mortos.

As peras estavam tão repletas delas mesmas que, nessa maturidade elas quase estavam em seu sumo. Lóri comprou uma e ali mesmo na feira deu a primeira dentada na carne da pera que cedeu totalmente. Lóri sabia que só quem tinha

comido uma pera suculenta a entenderia. E comprou um quilo. Não era talvez para comer em casa, era para enfeitar, e para olhá-las mais alguns dias.

[...]

E de repente viu os nabos. 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, 1969, p. 138-140)

Em Clarice, a reencenação do ato da degustação do outro inumano perpassa pela sua obra. Talvez a mais conhecida se passe com G.H. e a barata, ambas em frente ao objeto de abertura ancestral, o “guarda-roupa de pinho” (LISPECTOR, 1964, p. 38) que é coberto de “gretas e farpas” (LISPECTOR, 1964, p. 42), ocasionado pela ação do tempo e que denuncia a sua origem vegetal de madeira propícia ao apodrecimento. Em *Uma aprendizagem*, tal afirmação do mundo de comida e dentes e mãos que tocam as coisas em desejo de levá-las à boca, incorporando ao próprio organismo, revela-se quase em participação antropofágica na feira, espaço aberto potencial à participação coletiva. Mulheres se esbarram para escolher a comida para ser degustada no outro espaço que reencena coletivamente o ato da nutrição, as mesas-banquetes das famílias. Refletindo a sociedade dos anos 1960, época em que a atividade de fazer compras e escolher os produtos era a função de mulheres, aproveita-se para inscrever um pensamento antropófago-matriarcal. Da participação ao amontoado de mulheres que visualizam, tocam e experimentam a melhor carne da fruta é reencenado ancestralmente o prazer de comer. Na feira, Lóri aproveita para pesquisar o mundo, comê-lo. E seu aprendizado consiste em apreender tal mundo, incorporando para dentro de si cada vez mais aquilo que é comido, confundindo-se com a carne outra até chegar ao ponto de ser canibal de si. Em diálogo próximo ao pensamento de Lygia Clark, o que Lóri, assim como Ana do conto “Amor” com sua sacola de compra, carrega da feira, é a abertura sensual para o mundo: “toda mulher que vejo passar carregando um saco, esse saco é parte do seu corpo, tão vivo como um ventre” (CLARK, 2024, p. 42). Aqui se introjeta a escrita-pensamento-feminino, pois as imagens do mundo se tornam o seu próprio corpo-matriarcal. É o que Clark vê: “Quando passo pelos campos vejo em dois cruzamentos de colinas os seios do bicho. Percebo nas planícies o seu ventre e através dos tufos de árvores os seus sexos” (CLARK, 2024, p. 42). Em “Nostalgia do útero” (CLARK, 2024, p. 44), triunfo materno, o que Lygia propõe no seu pensamento é a instauração de um silêncio, que, no fundo, é a oportunidade de perceber os outros, assim como

se dá com Clarice. No caso de Clark, essa alteridade antropófaga-sensual é o grande sentido da criação, porque nele se refaz caminhos muito antigos em que se afirma a máxima eu sou o outro:

A recolocação do real em termos de vida. Pensamento mudo, o se calar, a consciência de outras realidades [...] O silêncio, a interação no coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo. A consciência de que o entregar-se no fazer amor não existe mas sim uma apropriação do pênis como parte integrante do meu corpo, o me sentir através do outro como se copulasse comigo própria. O outro passa a ser eu, o inverso do conceito expresso e vivido por tanto tempo como eu sendo o outro. (CLARK, 2024, p. 45)

Das leituras aproximadas nas mostras das artes visuais, não podemos esquecer que na *XXIV Bienal* (Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos), *Baba antropofágica* esteve presente na proposta curatorial, cuja chave era dialogar com o pensamento antropófago oswaldiano. Em “Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark”, texto que acompanha o catálogo da Bienal, Suely Rolnik retoma vários pensamentos da artista, entre eles, aquele que dimensiona a “ritualização” e a busca do informe. A própria Clark diz: “Ritual que servirá de ponte para atravessar da terra pseudo-firme de sua alienação para as águas instáveis e tão inesgotáveis de sua liberdade de ação e do ‘precário como novo conceito de existência’” (CLARK *apud* ROLNIK, 1998, p. 459). Podemos afirmar que este programa da artista lembra a trajetória de muitas personagens de Clarice Lispector. No mundo delas, vemos um escatológico informe e a “potência criadora” em abundância, expressão usada por Rolnik, quem sabe, como desejou Clark, segundo ainda a compreensão de Rolnik (1998, p. 459), “um desgrudar de um dentro absolutizado vivido como identidade”, para “navegar nas águas instáveis do corpo aformal e adquirir a liberdade de fazer outras dobras”. Em suma, o que foi dito sobre o pensamento estético de Clark poderia servir para pensar o pensamento de Lispector. Tal é a força do espírito de época. Há nessas artistas uma certa indagação de concepções redutoras, o que nos permite dialogar com o “aspecto salvacionista, redentor, em suma utópico, do movimento antropófago” (NASCIMENTO, 2011, p. 339). Vegetar o pensamento nesse período significa participar de seu tempo – tempo de luta. Segundo Ana Maria Colling em *A Resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*, “as transformações sociais ocorridas na sociedade brasileira, especialmente a partir dos anos sessenta, criaram as condições mais gerais para a efetiva constituição da mulher como sujeito político” (COLLING, 1997, p. 48). Artisticamente, a política feminina nos anos posteriores à divulgação do Manifesto Antropófago apegar-se à ancestralidade, afirmando-se à despeito de toda censura com novos

olhares sobre o mundo. É o momento para discutir a minoria. Para Nascimento (2018) no breve ensaio “Das relações do ‘manifesto antropófago’ com o presente em que vivemos”,

A ideia do “matriarcado de Pindorama”, já defendida no *Manifesto*, ou seja, a postulação de uma cultura não falocêntrica, não baseada na autoridade patriarcal, me parece extremamente fértil neste momento atual de afirmação feminista. O legado maior do movimento antropofágico foi nos ajudar a ter menos complexos por não fazermos parte das nações hegemônicas. No momento em que a própria noção de hegemonia tem sido criticada por ativismos sociais como feminismo, cultura LGBTI, antirracismo e indigenismo, entre outros, me parece que essa perspectiva anti-etnocêntrica é, mais do que nunca, essencial. (NASCIMENTO, 2018, *on-line*)

Como excursão, em se tratando dos vegetais nos manifestos de Oswald, nem sempre estes corroboram imagens político-revolucionárias. Por vezes, servem para marcar um pensamento conservador. Por exemplo, no Manifesto Pau Brasil (1924), o poeta diz: “A poesia ainda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária” (ANDRADE, 1978, p. 6). Trata-se dos cipós que escondem metaforicamente a poesia, talvez quando se enfatiza apenas o “lado escola” da nossa “base dupla”, podendo ser revestido quando se revigora selvagemmente o “lado floresta”, os “verdes da Favela”, a “riqueza vegetal”, não como monocultura, cujas bases são o extermínio da diversidade de espécies para manter apenas uma. Ainda sobre o aspecto negativo, o uso não libertário da imagem vegetal é evidenciado também no Manifesto Antropófago (1928): “contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo” (ANDRADE, 1978, p. 16). Vale lembrar que o enfoque imobilizador em torno das plantas não é exclusividade do poeta moderno. Em *Lispector*, não podemos esquecer que uma certa imagem sugere a imobilidade. Identificamos este dado em *A paixão segundo G.H.* (1964). No romance, a personagem narra que a sua organização tinha como base a existência de uma espécie de terceira perna, que lhe oferecia segurança e fundamento para permanecer humanamente equilibrada. Na perda desta terceira perna, ou seja, da vida tranquila e ordenada, é a imagem do plantar que volta à memória da personagem, na qual rememora um passado vivido antes do apagamento da sua “montagem humana” (LISPECTOR, 1964, p. 10). Citemos a passagem que sugere o aprisionamento moral-social de G.H.:

É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo [...] *A ideia que eu fazia de pessoa vinha de minha terceira perna, daquela que me plantava no chão. Mas e agora? estarei mais livre? [...] Foi como adulto então que eu tive medo e criei a terceira perna? Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder? perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando. As duas pernas que andam, sem mais a*

terceira que prende. E eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir. Mas enquanto eu estava presa, estava contente? ou havia, e havia, aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? (LISPECTOR, 1964, p.10-11, grifo nosso)

Voltando ao aforismo de Oswald, número vinte e três, Beatriz Azevedo (2018, p. 146) explica que se trata de uma crítica às teorias de Graça Aranha, cujos princípios enfatizavam o “espírito”. Em sua leitura, Azevedo sublinha que Oswald se contrapõe ao aspecto “espírito-elite”, valorizando, por sua vez, o “solo”, a “terra”, o “corpo”. Emendando na sua interpretação, a pesquisadora se volta ao aforismo de número dezesseis para explicar melhor a noção desenvolvida por Aranha. Para isto, ela cita um trecho de “O espírito moderno”<sup>94</sup> (1924). No fragmento, o autor ressalta a importância do espírito, responsável por fazer da cultura uma vencedora em relação à natureza. Encontra-se justamente neste resultado a afirmação contrária de Oswald, segundo Azevedo. Para o poeta paulista, “não é ‘a cultura que vence a natureza’, como crê o Aranha, mas ao revés” (AZEVEDO, 2018, p. 134), afinal lhe interessa mesmo é o corpo – sua capacidade devoradora. Baseado numa visão filosófica tradicional que separou o homem da natureza, Graça Aranha articula aquilo que ele chama de futuro – a modernidade –, cujas diretrizes valorativas do espírito humano tentam afastar tudo que se reveste de passado. Para o futuro, apega-se à “civilização”. Nesta chave, afasta a cultura do que aponta de “vassalagem à natureza” (ARANHA, 1925, p. 34), sendo a prova da “suprema vitória do espírito humano” (ARANHA, 1925, p. 34). No caso brasileiro, Aranha considera que a arte nacional ainda perdura no “terror cósmico”, porque “ainda não vencemos a natureza, vivemos esmagados” (ARANHA, 1925, p. 35). Ora, consideramos que tal ligação da arte brasileira à natureza selvagem revela-se justamente um artifício descolonizador no que tange à imitação de modelos, questão problematizada no texto. Por outro lado, neste jogo de forças, Graça Aranha nega o passado indígena como base definidora da cultura do Brasil. Ele diz: “O Brasil não recebeu nenhuma herança estética dos seus primitivos habitantes, míseros selvagens rudimentares. Toda a cultura nos veio dos fundadores europeus” (ARANHA, 1925, p. 36). Vemos nesta formulação a afirmação separadora das ideias defendidas por Oswald e da qual nos filiamos, pois acreditamos que o selvagem da modernidade em nada se liga ao selvagem do Romantismo – ingênuo e artificial. Na verdade, Aranha não viu que é no indomado que a arte brasileira se libera da imitação. Vendo terror e caos em nossas artes, ele afirma: “a imitação é uma prática brasileira” (ARANHA, 1925, p. 40). Ao tratar da imitação, acrescenta ainda: “se

---

<sup>94</sup> Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 19 de junho de 1924.

escaparmos da cópia europeia não devemos permanecer na incultura. Ser brasileiro não significa ser bárbaro” (ARANHA, 1925, p. 43). O autor sublinha ser uma atitude artificial dos intelectuais que adotam tal motivo artístico, significando um “retrocesso”.

Considerando a longa história da representação das plantas, pensemos as imagens botânicas capturadas com a intenção de expor as paisagens pictóricas no século XIX, imbuída por um envolvimento naturalista e científico da natureza americana – esteticamente representada por um tom exótico. Em fotografias e pinturas, resultados de expedições artísticas e científicas, os vegetais aparecem desligados de intentos políticos libertadores, sendo “amostras” de beleza botânica pictórica. Vale lembrar que a imagem do exotismo guarda intenções políticas, chave do funcionamento colonial, sendo a intersecção entre o Eu e as plantas, dada como crítica social inexistente. Em vista do aporte teórico utilizado e o lugar de onde se projeta o olhar, um objeto estético disseminado vegetalmente pode ser analisado pela motivação europeia que vê pejorativamente o outro, segundo o viés primitivista, ilógico, simplista, espontâneo, ou seja, sem qualquer vestígio de aprofundamento político. Por outro lado, quando se muda localmente a compreensão sobre a arte arquitetada no reino vegetal, novas leituras podem ser formuladas. A partir da mentalidade central ou periférica do mundo, portanto, as conotações interpretativas são traçadas na dinâmica também do tempo contextual da leitura. Na história do Brasil, sabe-se que as plantas foram de interesse da própria família real, segundo afirma Fioravanti (2015, on-line):

A mãe de dom Pedro II, a imperatriz Leopoldina, o próprio imperador e suas filhas gostavam de botânica a ponto de manterem coleções de plantas e apoiarem Glaziou na construção de jardins e praças próximos à residência de verão da nobreza em Petrópolis, a região serrana do Rio. Glaziou cuidava também da ornamentação das exposições de plantas organizadas pela princesa Isabel, com distribuição de medalhas aos premiados pelas melhores plantas, selecionadas por um refinado júri.

Desse interesse botânico por parte da monarquia, a fotografia (1883) de D. Pedro II, autoria de Joaquim Pacheco, serve de exemplo. Na fotografia histórica, as plantas tropicais brasileiras servem de paisagem.



**Figura 11:** D. Pedro II (1883). Fotografia de Joaquim Pacheco.<sup>95</sup>

Ainda no século XIX, lembremos o “gênero literário” conhecido como linguagem das flores. Utilizando-se do rico mundo botânico, certos autores do período desenvolveram um sistema que serviu de comunicação entre os enamorados e que se originou dentro das particularidades do Romantismo. Em *A linguagem sentimental das flores e o namoro às escondidas no Rio de Janeiro do século XIX*, Alessandra El Far (2022) realiza uma interessante pesquisa sobre tal gosto numa sociedade burguesa e conservadora daquela época. A antropóloga esclarece que homens e mulheres manifestaram seus sentimentos – mensagens secretas –, expressando-se com o conhecimento simbólico de diversas flores ou outras partes de plantas. Em suma, elas funcionaram como artifício comunicativo diante das “rígidas convenções morais da época” (EL FAR, 2022, p. 15). A pesquisadora situa que a linguagem das flores teve maior repercussão a partir da publicação do livro *Le langage des fleurs* (1819), de Charlotte de La Tour, na França. No Brasil, segundo a autora, o mercado editorial concentrado na capital do Império, Rio de Janeiro, divulgou a moda como *Dicionário das flores*. Assim, engendrados nas práticas do cortejo, os recados discretos florais podem ser contextualizados a partir do enorme interesse pelos estudos de botânica, mesmo por pessoas não especialistas – aquelas que tinham

---

<sup>95</sup> Disponível em:

<https://www.estadao.com.br/brasil/estadao-rio/portal-divulga-mais-de-duas-mil-fotografias-historicas-brasileiras/>. Acesso em: 21 de janeiro de 2023.

condições de adquirir exemplares dos manuais, ou mesmo manter jardins para passeios e observação.

Para as flores, transferiram-se sentimentos humanos, reforçados pelas questões que regeram a sensibilidade romanesca. Sobre a finalidade vegetal como expressão amorosa, El Far afirma:

No cenário da Corte imperial do Rio de Janeiro do século XIX, as extensas e variadas listas de flores, frutos e raízes inscritos nas várias edições do gênero literário da linguagem das flores ofereceram aos leitores por décadas seguidas, a seu modo, uma forma de expressão amorosa capaz de comunicar não o inexprimível, mas, nesse caso, o que não se podia dizer. Assim, por meio das flores, o que estava recluso ao silêncio ganhava vez em um diálogo silencioso, que ocorria de acordo com a história de vida de cada sujeito e suas escolhas afetivas. (EL FAR, 2022, p. 23)

Ainda no estudo de El Far (2022, p. 43), interessa-nos a atenção dada ao contato botânico-simbólico por mulheres. Para a escritora, a aproximação destas com as flores proporcionaria um caráter virtuoso, sublime e elegante, típicos do ideal literário em voga, retirando-as de qualquer pensamento indigno para uma dama discreta. Para tanto, era preciso amar as flores, porque elas interpretavam simbolicamente os corações, segundo sublinha El Far (2022, p. 47). Do sucesso editorial que buscou no Oriente<sup>96</sup> a origem – referência ao Sélam – da comunicação com flores e outros objetos, o gênero reafirmou a perspectiva simbólico-humana sobre o imaginário botânico. Da presente abordagem, El Far aponta que o êxito da linguagem das flores “derivou dessa visão que naturalizou os significados atribuídos às plantas e alocou esse discurso mundano e sentimental em um campo sagrado, imutável e verdadeiro” (EL FAR, 2022, p. 30). Diante disso, impunha-se que cada tipo de flor possuísse valor eterno, isto é, um “significado único”, que era “dela inseparável”. Vale ressaltar que esta particularidade moralizante humana sobre o reino vegetal não é exclusividade do período oitocentista, estando presente na cultura ocidental, a exemplo do campo “religioso e literário” (EL FAR, 2022, p. 18), há bastante tempo. Do primeiro, lembremos de todo o mistério em torno da rosa mística tramada pelo cristianismo católico, símbolo da virtude mariana. Aproveitemos a discussão para fazer também um excursão erótico-botânico-literário, à luz da pesquisa de Leyla Perrone- Moisés. No erotismo sugerido em descrições plásticas das partes florais na literatura em geral, cujo assunto conota algo de deciframento em decorrência de condições morais

---

<sup>96</sup> Circulava-se a história que Odaliscas, cansadas do autoritarismo e vigilância de sultões, utilizaram-se de flores para se comunicarem com seus amantes.

incutidas na sociedade, Perrone-Moisés assinala no ensaio “Balzac e as flores da escrivainha” a respeito da necessidade de contar “coisas que são censuradas nas páginas narrativas” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 46). No texto, a pesquisadora se debruça sobre o romance *O lírio do vale* (1836), de Balzac. Nesta ficção, ela comenta que descrições de buquês – influência da linguagem das flores do selam oriental – serviu para emitir “mensagens secretas” na narrativa, as quais são carregadas de teor sexual, assim como certos clichês, a exemplo da ideia que repousa na “mulher pura = lírio” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 47). Do lado sexual-floral cunhado a partir das imagens de buquês balzaquianos, Perrone-Moisés explica:

Pelos buquês, Balzac oferece, a personagens e leitores, uma realização de tipo erótico, uma descarga de energias reprimidas [...] Esse buquê é vivo, diríamos até: inquietantemente vivo. Suas flores se mexem, copulam e se reproduzem sob nossos olhos, sugerindo uma vegetação carnívora. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.53-59)

Desse modo, as estratégias para compor um pensamento pelas flores na literatura apresenta condições que envolvem o social. Perrone-Moisés trata de moralismos do século XIX e em contexto francês, onde ideias-florais escondem questões impossíveis de falar abertamente, e nesse gesto os buquês compostos pela personagem Felix de Vandenesse, amante de madame de Mortsauf, afastam-se cada vez mais das ideias de castidade e pureza, características presentes no gênero da linguagem das flores. Perrone-Moisés (2006, p. 48) diz que tais buquês de *O lírio do vale* tornam-se “cada vez mais delirantes”. Na narrativa, a parte dedicada aos buquês sexualizados mostra-se singular no conjunto do enredo, porque quando “a lógica (moralista) da narrativa ergue uma barragem, a descrição abre uma fenda” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 46). No caso de Clarice Lispector, as suas flores emergem também de uma realidade severa, principalmente às mulheres: elas nascem em campo vigiado. Estamos a falar de uma sociedade brasileira, ao que parece, sempre desgostosa com a liberdade feminina. Voltando a Balzac, nos buquês do autor de *Comédia humana*, Leyla (2006, p.56) diz que estes têm a “capacidade de comunicar ideias”. Em Lispector, suas plantas dizem muito sobre o seu pensamento estético-político. É a política do seu tempo, mas também do nosso: quando a mulher fala por si, desfazendo estereótipos. As flores de Clarice são de papel e tinta, criadas na cabeça da artista e que aparecem ao som da sua máquina de escrever. Com elas, no entanto, reclama-se a pujante vida, capaz de remexer o sistema para fazer o desejo falar, mesmo diante da censura imposta. Em outras dimensões políticas, talvez aquilo que Perrone-Moisés falou sobre as palavras-flores de Balzac, possam ser ditas sobre as de Lispector, autora que se entrega ao “atrás do pensamento”, quando a coisa viva é informe, malcriada:

Balzac procura aceder à linguagem paradisíaca, que é a da poesia. Uma linguagem total, em que a palavra é um ser vivo, como as flores e as abelhas. A palavra é aí concebida não como um simples revestimento de conceitos mas como uma matéria viva, em comunicação ativa com tudo o que é vivo no universo. Linguagem de antes do pecado, anterior à separação significante-significado. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 65)

Enfim, há muitas verdades nas flores da assinatura C.L. Elas são urgentes e nem sempre tranquilas e tradicionalmente belas, porque como diz Perrone-Moisés (2006, p. 176) ao comentar o conto “A mensagem”, de Lispector, no ensaio “A Fantástica verdade de Clarice”: “essa é a grandeza de Clarice, escritora tantas vezes cruel, porque a verdade tem de ser dita sem açúcar, e imensamente compassível, terrivelmente materna”.

Ainda no campo literário brasileiro, a relação entre o contexto amoroso e as flores é anterior ao século estudado por El Far. Sobre este aspecto, lembremos do breve artigo “As Rosas e o Tempo”<sup>97</sup>, de Antonio Candido. O crítico elabora uma análise da rosa como imagem argumentativa para o “convite amoroso” (CANDIDO, 2004, p. 41). Da literatura brasileira, o autor recorre à poética de Basílio da Gama e Tomás Antônio Gonzaga (século XVIII), mas também comenta outros escritores estrangeiros. Em sua verve analítica, Candido mostra que a rosa serviu de recurso ao eu-lírico para convencer a dama, alertando-a que o tempo age sobre todos, a exemplo de uma bela flor que pouco depois encontrar-se-á desfolhada, sem pétalas, murcha, feia. Portanto, evocou-se a rosa como ilustração argumentativa, cujo fim era precisar um dado fundamental: que a vida é breve, sendo preciso aproveitá-la antes que a beleza se acabe. Vemos que se trata do ponto de vista poético-masculino sobre o reino vegetal, utilizado metaforicamente nos jogos de sedução. Em sua premissa, encontra-se a ideia de valor ligado à beleza juvenil da mulher, em outras palavras, estereótipos por demais disseminados na cultura. Na estética do barroco, encontramos também tais intenções fugazes na imagem da flor.

O deslocamento do universo floral das intenções amorosas, dá-se ao decorrer do século XX. Nos anos vinte, o modernismo paulista reforçou todo um mundo florestal como marca de uma identidade brasileira. De outro lado, antes das décadas de sessenta e setenta, temos na literatura brasileira artistas que modernamente formularam imagens de flores desligadas de ideias tradicionais, porque o que se encontrava em jogo era articular estranhamentos e choques ao associar, por exemplo, a flor aos elementos “degradantes”<sup>98</sup>. Em conformidade com essa

<sup>97</sup> O estudo de Candido foi publicado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* (1956), e mais tarde inserido no livro *O observador literário* (1959).

<sup>98</sup> Veja-se o caso de João Cabral de Melo Neto (1995, p. 98-102) em sua *Antiode*.

discussão, estética e filosoficamente, as plantas no século XX ganham dimensão política nova quando da publicação do texto “antropófago-militante”. Forjada numa ética cuja perspectiva “redentora” e “salvacionista” aponta políticas a partir da “máquina textual” antropofágica, é possível pensarmos em novos gestos primitivo-modernos. Num aforismo<sup>99</sup> do Manifesto, lê-se sobre este primitivo que potencializa sublevações modernas: “Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. *Jaci é a mãe dos vegetais*” (ANDRADE, 1978, p. 17, grifo nosso).

No Brasil, portanto, a política radical dos vegetais não pode ser avaliada de maneira separada da argumentação artística moderna, quando a “visão crítica da história” pela antropofagia, segundo afirma Haroldo de Campos (1992, p. 234), estimula uma pujante insubmissão de qualquer ideário-violento “catequético-cristão-europeu-patriarcal”, sendo possível operar em “desierarquização” e “desconstrução”, termos utilizados por Campos (1992, p. 235) no ensaio “Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. Sobre este aspecto, façamos coro ao argumento de Evando Nascimento, ao enfatizar que a ética provocada por Oswald no plano dos costumes é capaz de delinear um futuro livre da civilização cansada não apenas no contexto brasileiro, mas em toda América Latina e quiçá em todo o mundo. Deseja-se que a:

Antropofagia nos liberte a todos da pesada carga cultural, que o homem ocidental porta. Sim, porque não só a libertação do colonizado brasileiro, o antropófago, que está em causa, mas também a do Ocidente, e quem sabe a da humanidade como um todo. Pois o inimigo último é o mal-estar na civilização. (NASCIMENTO, 2011, p. 338)

Aproveitemos para ecoar também a leitura de Beatriz Azevedo. Para ela, “na utopia formulada por Oswald de Andrade, a valorização do Novo Mundo é fundamental, assim como a consolidação do homem americano, em contraposição ao europeu” (AZEVEDO, 2018, p. 87). No valor dado ao americano, a natureza se impõe e nela salta aos olhos o feminino e suas alteridades, como temos nos trabalhos da cubana Ana Mendieta em sua *Série Silhueta*, discutida mais adiante. No caso do Brasil, Oswald de Andrade (1978, p. 141) assinala em “Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: O Homem Cordial”: “a alteridade é no Brasil um dos sinais remanescentes da cultura matriarcal”. Diante disso, a antropofagia oswaldiana mostra-se

---

<sup>99</sup> Cf. AZEVEDO, 2018, p. 160: “Neste aforismo, mais uma vez Oswald de Andrade recorre ao general Couto de Magalhães e à sua pesquisa entre os índios Tupi. [...] Oswald inicia o aforismo com uma hipótese em torno de Deus, e conclui com duas afirmações envolvendo Guaraci e Jaci, propondo uma equivalência de valores religiosos entre a entidade judaico-cristã e os mitos ameríndios.”

um ganho importante do ponto de vista filosófico, político, estético, antropológico e social, em geral, pois é “sobretudo uma devoração crítica da realidade” (AZEVEDO, 2018, p. 78).

Neste viés, tal como Haroldo de Campos (1974, p. 31) fala em “devoração crítica” por parte do pensamento oswaldiano, formulando-se em matéria de manifestos contrários à “catequese” da existência, compreendemos que o viés revolucionário cunhado em revisões críticas da história e da cultura revela-se salutar no caso das propostas estéticas modernas, urdidas por artistas em diferentes artes. Em nossa tese, quando o tema botânico ganha verve revisionista, imagina-se, talvez, que essa reflexão que liga o belo frágil e o feminino, a exemplo de metáforas bastante gastas, como “a mulher é uma flor”, tenha sido um entrave na percepção de qualquer sentido crítico ou político quando do aparecimento das plantas. Para melhor exemplificar o nosso argumento, podemos apontar a fortuna crítica da autora de *Um sopro de vida* (1978), em que apenas recentemente tem se dedicado, ainda modestamente, ao estudo dos vegetais na ficção da autora. Por conseguinte, pensar o futuro por Pindorama – sua origem etimológica vegetal (*pi'dob*, palmeira; *orama*, terra) –, implica articular uma cartografia de revoltas pelo “selvagem-feminino” na história da arte brasileira, cujos ventos de mudança estão concretizados em diferentes formas artísticas – da literatura à performance – e materializados na nossa própria condição cultural, afinal, para falarmos de cultura latino-americana,

Temos de começar no fundamento da indagação histórica questionando a estrutura mesma de nosso empreendimento. O que quer dizer que nós, os historiadores das culturas latino-americanas, temos de começar com nossa realidade empírica; temos de consumir a nós mesmos, fazer de nossa realidade cultural o ponto de partida. Ou seja, cumprir a missão da antropofagia; mas, para poder consumir nossa própria cultura, temos de nos libertar de modelos e estruturas que não respondam a essa realidade. (VALDÉS, 2011, p. 535)

A resignificação das plantas é filiada à filosofia brasileira, aquela que carrega a força da reversão crítico-cultural e que nasceu no seio da modernidade e que é antropófaga, sendo “a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos artísticos que produzimos”, segundo afirma Augusto de Campos (1975, p. 13). Ela depõe contra o que se impõe, “condenando a ‘falsa cultura e a falsa moral do ocidente’, os ‘antropófagos’ investem contra os espiritualistas, os metafísicos e os nacionalistas de inspiração fascista, mas recusam também os extremistas da esquerda canônica” (CAMPOS, 1975, p. 6). Como “filosofia original”, ela ataca o mundo moldado em Cabral, Colombo, Caminha e outros representantes do “mal-estar da civilização”. É a hora de ver com os olhos livres e vegetais.

## 2.2. A disseminação do “imaginário botânico” na arte latino-americana: leituras radicais

No presente subitem, aproximamo-nos da crítica feminista<sup>100</sup>, sobretudo pelo seu “imperativo revisionista”, explicado por Elaine Showalter (1994, p. 27) em “A Crítica Feminista no Território Selvagem”. Pretendemos mapear a presença das imagens vegetais nas décadas aqui analisadas (1960-1970), orientando-nos por uma espécie de interesse comum – *Zeitgeist*. Empreende-se nesse encaminhamento crítico a valorização e “obsessão” pelo “corrigir, modificar, suplementar, revisar, humanizar ou mesmo atacar a teoria crítica masculina” (SHOWALTER, 1994, p. 28). O ataque que lançamos está ligado a todos os aspectos apresentados por Showalter, destacando-se a “suplementação” e a “modificação”.

Vale ressaltar que já existe um longo estudo sobre a animalidade na criação artística de mulheres e homens, por outro lado, percebemos uma carência de análises no tocante às plantas, particularmente em objetos estéticos femininos. Ao lado dos animais, coloquemos os vegetais na apreensão crítico-social, preenchendo ou suplementando em novos ou velhos debates no que tange ao papel social da mulher. Destarte, interpretar a radicalidade botânica na arte requer a problematização do próprio uso significativo desses organismos vivos – historicamente e linguisticamente associados à beleza calma, dócil e sossegada, em suma, o que a cultura comandada por homens espera do dito “sexo frágil”<sup>101</sup> – tudo que sai do modelo do “belo-frágil” é considerado destoante e prejudicial à norma. Da simbologia frágil e passiva da flor na cultura, vale a pena mencionar o que diz o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant. Ao mostrarem as flores nas várias culturas humanas, eles concluem:

FLOR (v. Crisântemo, Heliotrópio, Hemerocale, Íris, Lótus, Orquídea, Peônia, Rosa, Girassol)

Embora cada flor possua, pelo menos secundariamente, um símbolo próprio, nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do princípio passivo. O *cálice da flor*, tal como a taça, é o receptáculo da *Atividade celeste*, entre cujos símbolos se devem citar a chuva e o orvalho. Aliás, o desenvolvimento da flor a partir da terra e da água (lótus) simboliza o da manifestação a partir dessa mesma substância passiva.

<sup>100</sup> No tocante à crítica de Clarice Lispector, as leituras feministas começam a despontar nos anos oitenta, segundo Carlos Mendes de Sousa (2012, p. 63), quando se inicia uma maior “internacionalização” da obra clariciana.

<sup>101</sup> Cf. LEMAIRE, 1994, p. 58: “Tanto a genealogia quanto a história literária revelam a tendência masculina de justificar seu poder atual por meio do recuo às origens e do mapeamento de uma evolução, factual ou hipotética [...] Neste sentido, nos discursos das ciências humanas, as representações masculinas sobre a mulher, como o sexo ‘natural, essencial e universalmente’ mais fraco, podem ser consideradas como uma das formas mais radicais deste tipo de legitimação de poder.”

São João da Cruz faz da flor a imagem das virtudes da alma, e do ramalhete que as reúne, a imagem da perfeição espiritual. Para Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*), a flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial; a flor identifica-se ao simbolismo da infância e, de certo modo, ao do estado edênico. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2024, p. 499, grifo do autor)

Diante da explicação do simbolismo floral, vemos como a ideia religiosa e moralizante prevalecem – vontade da fixação desse elemento orgânico – quando as flores aparecem nas representações dirigidas por quem comanda as imagens: os homens. Rastreado a parte dedicada às flores no dicionário, por outro lado, deixemos ecoar aquilo que se mostra mais indomado no mundo floral, segundo a cultura ancestral dos maias e astecas:

Entre os maias, a frangipana (flor) é símbolo da fornicção. Ela pode representar o Sol, em função da crença na hierogamia fundamental Sol-Lua [...]. Na civilização asteca, as flores dos jardins eram [...] um ornamento para o prazer dos deuses e dos homens e uma fonte de inspiração para os poetas e artistas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2024, p. 500)

Inspirados com essa ideia prazerosa do uso botânico, olhemos para a representação floral entre as mulheres. Façamos, pois, o trabalho da suplementação nas reflexões em torno das plantas na cultura, ressaltando outras vias. Em diálogo com essa revisão, a metáfora “a mulher é uma flor” ganha novos contornos: a flor invoca seu aspecto carnívoro, devorador, selvagem, deixando-se mostrar em seus alongamentos, suas raízes sujas, a parte lânguida que se liga à terra. Além disso, elas também invadem o meio doméstico, desestabilizando o cotidiano. Confirmamos, a mulher é uma flor, planta, árvore, raiz, galho, cipó, folha – vive na água e na terra, captando tudo.

Para isto, é necessário situarmos o nosso estudo no vínculo das teorias que privilegiam o ponto de vista feminino, cujo objetivo é precisar uma certa “experiência coletiva dentro do todo cultural, uma experiência que liga as escritoras umas às outras no tempo e no espaço” (SHOWALTER, 1994, p. 44). Partindo dessa abordagem, consideramos que a análise que propomos se liga ao “plano cultural”, segundo a classificação dos modelos explicados por Showalter. Para ela, “as teorias da escrita das mulheres atualmente fazem uso de quatro modelos de diferença: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. Cada um é um esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher” (SHOWALTER, 1994, p. 31). Nesse caso, estamos a falar da diferença artística feminina nos mais variados objetos estéticos desenvolvidos em diferentes décadas. Em termos de juízo estético, não nos interessa

nenhuma discussão à despeito de hierarquia quanto ao valor de uma arte sobre a outra, na verdade, desconsideramos tal questão, porque avaliamos como sendo parte de uma linha comparativa evolutiva.

É preciso evidenciar que no plano da linguagem há em várias criações femininas uma disposição pelo “falar contra” – em linguagem verbal ou imagem plástica e performática. No que diz respeito ao contra-discurso das mulheres em sintonia com suas criações experimentais, Heloisa Buarque de Hollanda afirma:

É inegável que os discursos marginalizados das mulheres – assim como os dos diversos grupos “excluídos” ou “silenciados” –, no momento em que desenvolvem suas “sensibilidades experimentais” e definem espaços alternativos ou possíveis de expressão, tendem a produzir um contradiscurso, cujo potencial subversivo não é desprezível e merece ser explorado. (HOLLANDA, 1994, p. 14)

Atacam-se as visões que inserem o pensamento e a existência feminina num único bloco. É o caso do uso simbólico das flores na cultura, as quais serviram para reforçar, imagetivamente, uma certa “naturalidade” do ser mulher (até o século XIX). E como ataque, propomos a radicalidade da flor. Para isto, é necessário vir à tona o reprimido socialmente e o que se encontra abafado na existência controlada. Estamos no terreno do selvagem, como argumenta Showalter:

Para algumas críticas feministas, a zona selvagem, ou o “espaço feminino”, deve ser o lugar de uma crítica, uma teoria e uma arte genuinamente centradas na mulher, cujo projeto comum seja trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar. As críticas feministas francesas gostariam de fazer da zona selvagem a base teórica da diferença das mulheres. Em seus textos, a zona selvagem torna-se o lugar da linguagem revolucionária das mulheres – a linguagem de tudo o que é reprimido. (SHOWALTER, 1994, p. 48-49)

Na zona selvagem, esboçado em linguagem destituída dos limites masculinos, a revisão dos signos corrobora a reinvenção de novos espaços na arte, de abertura de novas questões. O uso da flor, por exemplo, sendo imagem da fragilidade ou da radicalidade é sempre político – podendo servir para subordinar ou insurgir. Para efeito de diálogo, vejamos a obra *Na minha mão tem uma roseira* (1968), série Homenagem a Caetano Veloso, da artista brasileira Teresinha Soares. A serigrafia fez parte da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?* (2017), curadoria de Rodrigo Moura e Camila Bechelany, no museu Masp (São Paulo). Produzida no ano da instalação do “Ato Institucional nº 5” do regime ditatorial, a rosa que se

apresenta revela um rearranjo do corpo feminino, (de)formando-se numa planta devoradora. Ela:



**Figura 12:** SOARES, Teresinha. *Na minha mão tem uma roseira* – da série Homenagem a Caetano Veloso, 1968. Serigrafia sobre papel, 33 x 49 cm. Coleção da artista, Belo Horizonte.<sup>102</sup>

É importante lembrar que a insurgência de objetos estéticos de mulheres no tempo de ditadura é direcionada, entre outros aspectos, pela “nudez” e “ironia”, conforme lembra João Perassolo (2023, on-line), sendo temas que encorajam o enfrentamento aos poderes. No caso da serigrafia de Soares, tendo como influência a contra-cultura brasileira, visto na obra pela homenagem a Caetano Veloso, representante do Tropicalismo, *Na minha mão tem uma roseira* demonstra temas caros ao projeto estético da artista: o erótico, o político e o feminino. A referência ao artista brasileiro deve ser pensada como interesse pela cultura de massa, aspecto inerente ao estilo *pop art*. Veja-se o caso também da obra *Divino Maravilhoso* (1971)<sup>103</sup>, de Amélia Toledo, em que o cantor aparece. Da presença do feminino e do universo vegetal sugerido no álbum pop “Caetano Veloso” (1968), é possível pensarmos numa análise comparativa entre a arte pop da capa, autoria de Rogério Duarte, e *Na minha mão tem uma roseira*. Nesta possível relação, alguns temas podem ser evidenciados naquele contexto: a liberdade e o desejo. Em uma aproximação mais direta entre Soares e Veloso, ressaltamos os

<sup>102</sup> Ver no catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?* (2017, p. 156), curadoria de Rodrigo Moura e Camila Bechelany.

<sup>103</sup> Ver no catálogo da exposição *Mulheres da Nova Figuração: corpo e posicionamento* (2023, p. 46), curadoria de Camila Bechelany e Gustavo Nóbrega.

Disponível em:

[https://galeriasuperficie.com.br/app/uploads/2023/08/MulheresdaNovaFiguracao\\_2023\\_Cata%CC%81logoDigital.pdf](https://galeriasuperficie.com.br/app/uploads/2023/08/MulheresdaNovaFiguracao_2023_Cata%CC%81logoDigital.pdf). Acesso em: 24 de abril de 2024.

versos da canção “Tropicália”: “Na mão direita tem uma roseira/ Autenticando eterna primavera” (VELOSO, 2022, p. 421). Na série Homenagem a Caetano Veloso, a rosa “carnívora-feminina” possibilita diversos debates em torno da luta radical contra o conservadorismo, tendo como artifício um ato que morde, não sendo em nada passivo.

No conjunto da obra da artista nascida em Minas Gerais, é pertinente para esse estudo aquelas que foram produzidas num momento de enorme tensão da cultura. Sobre o aspecto temático e contextual em Soares, Cecilia Fajardo-Hill comenta em “A arte erótica singular de Teresinha Soares”:

A obra de Soares desafia qualquer classificação. Os trabalhos produzidos por ela durante as décadas de 1960 e 1970 podem ser considerados ainda hoje atuais, transgressores, políticos e originais. Seu caráter único está enraizado na confluência de uma celebração descomplexada do erótico e do feminino, aliada a uma crítica à opressão vivida durante a ditadura (1964-85) e também àquela experimentada pelas mulheres em uma sociedade patriarcal. (FAJARDO-HILL, 2017, p. 37)

Devoradora, a ávida rosa de Soares ecoa políticas pelo erótico sem culpa e complexos, delineando um instinto de vida, o qual é potencializado até na morte, como teoriza Georges Bataille (2014, p. 35) sobre o erotismo. Indocilmente, marca-se a singularidade da criação feminina nessa transformação da rosa delicada em “gulosa” do corpo alheio, cujo ato de comer faz parte do rito antropofágico da inserção do outro. Em 11 de agosto de 2023, Teresinha Soares divulgou na sua rede social particular (*Instagram*) três criações da série *Paisagens* (1966), onde se vê caminhos e abundante vegetação. Segundo a artista, a “observação” de paisagens naturais ajudou-a a aprimorar a “técnica do desenho”, mais tarde concentrando-se em temáticas do “corpo”, do “feminino” e outras. Em nossa tese, interessamo-nos por obras de Soares em que há a interrelação do erótico com a questão botânica.

Das obras que foram realizadas segundo a técnica da serigrafia por mulheres, cujas rosas aparecem como motivo temático, a produção de Romanita Disconzi mostra-se um interessante veículo de interpretação estético-política entre 60/70. Em diversos trabalhos, flores e folhas são expressos pela ideia da nova figuração brasileira ou *pop art*. Juntando os elementos botânicos a outros símbolos do mundo urbano e humano – carro, setas, placas de trânsito, telefone, espingardas, balança de mercado e outros –, Disconzi promove novas discussões semióticas ao retirar tais imagens do campo da fixação, reestruturando-as a partir de novos enfoques. No fundo, vale apontarmos que os signos representados são articulados pela percepção feminina da realidade, estando neste viés o caráter político, pois independente dos elementos semióticos

manifestados, como afirma Camila Bechelany (2023, p. 2), “o tema é a vida das mulheres a partir do olhar delas mesmas”. Na serigrafia *Comunique-se, por favor* (1969), vemos um telefone no centro, objeto comunicacional comum do contexto citadino, direcionando e sendo direcionado por outros dados daquilo que seria o campo dos afetos. A menção ao telefone carrega dimensões políticas importantes, na medida em que a sua função comunicacional denota na realidade das mulheres novas liberdades, inserindo-as no mundo para além do cotidiano familiar. Fazendo referência à criação de Cybèle Varela, Bechelany (2023, p. 2) comenta sobre o telefone e suas conotações na produção feminina. Para ela, “a presença do aparelho telefônico” aponta “para a ampliação do alcance da comunicação de forma geral e na construção de uma intimidade independente da vida familiar. Agora era possível estar em contato com amigos e ter notícias de longe em uma conversa particular, alheia aos assuntos domésticos”. Do debate político quando da inserção do telefone em objetos culturais, vale a pena lembrarmos da ficção de Clarice Lispector. Em diversas crônicas do *Jornal do Brasil*, a cronista cita situações e notícias que surgem do contato de pessoas desconhecidas e conhecidas.

Voltando-nos novamente à obra de Romanita, vemos uma rosa vermelha na parte superior, emitindo conexões com toda a semiótica apresentada na serigrafia.



**Figura 13:** DISCONZI, Romanita. *Comunique-se, por favor*, 1969. Serigrafia sobre papel, 50, 3 x 68, 5 cm.<sup>104</sup>

<sup>104</sup> Ver no catálogo da exposição *Mulheres da Nova Figuração: corpo e posicionamento* (2023, p. 39), curadoria de Camila Bechelany e Gustavo Nóbrega. Disponível em: [https://galeriasuperficie.com.br/app/uploads/2023/08/MulheresdaNovaFiguracao\\_2023\\_Cata%CC%81logoDigital.pdf](https://galeriasuperficie.com.br/app/uploads/2023/08/MulheresdaNovaFiguracao_2023_Cata%CC%81logoDigital.pdf). Acesso em: 24 de abril de 2024.

Conhecemos as serigrafias de Romanita<sup>105</sup> na exposição *Mulheres da Nova Figuração: corpo e posicionamento* (2023), curadoria de Camila Bechelany e Gustavo Nóbrega, realizada na Galeria Superfície, São Paulo. Intentou-se com a mostra resgatar os trabalhos de mulheres que se expressaram na chamada nova figuração, já que várias permaneceram um tanto esquecidas e ausentes na lista da “exposição-manifesto” *Opinião 65*, momento fundante da nova figuração no Brasil. Além de Disconzi, vale citar as serigrafias (1965-1967) *A Novela (Televisão)*<sup>106</sup> e *A Novela (Espectadores)*<sup>107</sup>, de Pietrina Checcacci<sup>108</sup>. Nas obras, flores se multiplicam como papel de parede nos rostos das imagens humanas representadas, nas roupas e mesmo nas paredes. Do universo floral, é mister lembrar que elas endossam aspectos da *pop art*: a televisão, a novela como cultura de massa<sup>109</sup>.

Os curadores de *Mulheres da Nova Figuração* expuseram as criações de dezesseis artistas que executaram seus trabalhos entre as décadas de sessenta e setenta. No conjunto da criação de Disconzi, flores e folhas se repetem em vários trabalhos, justificando-se pelas intenções do estilo *pop art*, cuja reprodução é característica “sintomática”, sendo a repetição, conforme Ligia Canongia (2005, p. 47) em *O legado dos anos 60 e 70*, um dado que evidencia um propósito consciente de “ênfatar o maquinismo da própria vida humana”. Não separando a expressão artística de realidades e experiências individuais e coletivas, cujos dados comerciais e do consumo fazem parte, a *pop art* no Brasil desponta nos anos sessenta, isto em pleno período militar<sup>110</sup>. Neste contexto, imprimiram-se críticas políticas contra o regime violento, sendo que a serigrafia se mostrou uma importante técnica para conscientizar o consumidor de arte, na medida em que proporciona reproduções em série. De acordo com Canongia (2005),

Nós estávamos às voltas com o AI-5 e o autoritarismo de Estado, e nossas demandas tinham outra urgência, outra sorte de atualidade. Enquanto a imagem pop do hemisfério norte era imparcial como uma mercadoria e alienada como coisa anônima e standard, as imagens pop brasileiras eram carregadas de entusiasmo político e pulsão crítica. (CANONGIA, 2005, p. 53)

<sup>105</sup> Em se tratando de Individual na carreira artística de Disconzi, destacamos a exposição no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 1974. Das serigrafias com temáticas vegetais e preocupações ecológicas, citemos algumas: “Mas ainda quero morar no mato, perto do rio” (1973), “E vieram os homens, com seus machados, e derrubaram as árvores da casa onde eu morava” (1973), “Flor de Lys” (1973), “A Folha” (1974), “A Grama” (1974), “A Flor” (1974), “Pitangas” (1974).

<sup>106</sup> Ver no catálogo da exposição *Mulheres da Nova Figuração: corpo e posicionamento* (2023, p. 16), curadoria de Camila Bechelany e Gustavo Nóbrega. Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/pietrina-checcacci/>. Acesso em: 18 de janeiro de 2024.

<sup>107</sup> Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/pietrina-checcacci/>. Acesso em: 18 de janeiro de 2024.

<sup>108</sup> Pietrina Checcacci nasceu na Itália, em 1941, época da Segunda Guerra Mundial. Em 1954, mudou-se para o Brasil. Encantando-se com o país desde a sua chegada, a artista se considera brasileira.

<sup>109</sup> No capítulo quatro, subitem 4.2, veremos como o imaginário vegetal clariciano aproxima-se também da cultura de massa.

<sup>110</sup> Cf. CANONGIA, 2005, p. 49-50.

Em Romanita, as mesmas flores e folhas em formas e cores, ao lado de signos do consumo, reproduzem-se em diferentes obras e nesta composição o mundo vegetal se torna parte da linguagem ou assinatura estética da artista. Da relação entre o imaginário botânico em Romanita e a *pop art*, é preciso delinear pontos convergentes e divergentes entre o seu vocabulário imagético e as características gerais do estilo estrangeiro. Sobre isto, ao trazer os argumentos do semiólogo francês Roland Barthes para o seu estudo, Canongia joga luz em nosso pensamento sobre as plantas de Disconzi. No livro, lemos:

Roland Barthes também considera que, malgrado o fato de a obra pop ter tentado despersonalizar o mundo, desumanizar as imagens e planificar os objetos, ainda assim ela teria sido uma arte crítica, já que impôs a nosso olhar uma distância. [...] Diz ainda que a *Pop Art*, afinal, manteve o mesmo senso ontológico da arte clássica, e que sua referência continuava a ser a Natureza. Só que não mais a natureza vegetal da paisagem, ou a natureza humana e psicológica, mas a natureza do coletivo, do “social absoluto”, que é a natureza possível da vida urbana moderna. (CONANGIA, 2005, p. 46-47)

Diante disso, resgatar a produção de Disconzi, de Checcacci, entre outras, significa que suas criações precisam ser estudadas na esteira dos seus projetos estéticos individuais. É preciso pensarmos que mesmo em suas repetições e em qualquer tentativa de lê-las na alcunha do “esvaziamento”, as plantas nas criações femininas significam muito naquele contexto. Falemos um pouco mais sobre *Comunique-se, por favor* (1969). Para o telefone, a mão que se oferece ao chamado deixa a sua impressão no objeto tocado. E a direção das setas em cores diferentes parece sugerir as mensagens entre interlocutores: o assunto vegetal – folha e flor – vai e volta do círculo demarcado ao centro. A conversa vegetal se instala na modernidade, passando por este aparelho eletroacústico as informações botânicas entre pessoas a longa distância. Das ondas sonoras sugeridas na parte superior, o pensamento em torno da rosa, em invólucro, pode transformar-se em linguagem manifestada afetivamente pelos espectadores da imagem. O mundo da rosa, imaginemos, é de interesse coletivo e se expande em assunto, porque nela habita uma longa tradição na cultura e na experiência particular de cada um de nós. Na nossa concepção, *Comunique-se, por favor* (1969) parece flertar com o jogo que já tem as cartas dadas, mas que necessita de quem o coloque na urgência da ação: quem se comunica, apreende o mundo. No mesmo ano de 1969, outra obra – em outra linguagem artística – surgira no cenário cultural brasileiro, enredada, entre outros aspectos, ao telefone. Trata-se do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, que nas suas primeiras linhas, já menciona o objeto comum das casas modernas: “dera vários telefonemas” (LISPECTOR, 1969, p. 9). No ato da aprendizagem da personagem Lóri, o telefone se torna meio nas descobertas/aprendizagens,

feita em comunicação com Ulisses, personagem que na sua personalidade “nunca conversava pelo telefone, só marcava sucintamente encontro” (LISPECTOR, 1969, p. 94). Do contrário, da parte de Lóri, o telefone era mais usual, possuindo até mesmo uma maneira feminina de usá-lo nas estratégias amorosas, como se sereia fosse no desejo de encantar um heroico marinheiro. Entre ela e o telefone, inventa-se uma performance comunicativa:

Ulisses a procurava pouco. [...] Mas num sábado de manhã, enquanto ela estava na cama sem coragem de enfrentar a temperatura fora dos cobertores, tocou o telefone. Ela deu um salto para fora da cama, mas femininamente deixou como sempre o telefone tocar algumas vezes mais para não demonstrar sua avidez, caso fosse Ulisses. (LISPECTOR, 1969, p. 112)

Do aprendizado intercambiado pela aparição da rosa que também é Lóri, flor atenta e aberta, citemos um trecho que representa o encontro amoroso, o convite à comunicação, a sugestão botânica-sexual e a reflexão sobre o destino da rosa em *Uma aprendizagem*, cena que se colocada fosse ao lado de *Comunique-se, por favor*, tornar-se-ia porta de entrada para muitas leituras em diálogo:

Fora dessas horas, estarei em casa esperando por você. Encherei de rosas o meu quarto, e quando murcharem antes de você ir, comprarei novas rosas. [...] Se você quiser vir no meio da noite e tiver medo de pegar um táxi sozinha, me telefone que irei buscar você.

[...]

Doía-lhe que as rosas murchassem e que ele pateticamente as substituísse por outras que iam murchar também. [...]

– Não me incomodo. Sou hoje outra mulher. E um minuto de segurança de teu amor renderá comigo semanas, sou outra mulher. E mesmo quero ficar mais ocupada [...]

– Você é a mesma de sempre. Só que desabrochou em rosa vermelho-sangue. Joguei fora as duas dúzias de rosas porque tenho você, rosa grande e de pétalas úmidas e espessas [...]

Ele a interrompeu beijando demoradamente sua carne perfumada. (LISPECTOR, 1969, p. 154-174)

No intuito ainda de discutir o espírito de época no campo literário, vale a pena trazermos aqui a crônica de Clarice Lispector, publicada no *Jornal do Brasil* em 25 de maio de 1968, n. 39<sup>111</sup>, mesmo ano da criação de *Na minha mão tem uma roseira*. Intitulando-se “Rosas

---

<sup>111</sup> Disponível em: [https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pagfis=115993](https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=115993). Acesso em: 23 de abril de 2024.

Silvestres”, o texto fala de um tipo de rosa, sua característica que espalha vida e anima até a morte:

Só esta expressão *rosas silvestres* já me faz aspirar o ar como se o mundo fosse uma rosa crua. Tenho uma grande amiga que me manda de quando em quando rosas silvestres. E o perfume delas, meu Deus, *me dá ânimo para respirar e viver*. [...] Da última vez que minha amiga me mandou rosas silvestres, quando estas estavam morrendo e ficando mais perfumadas ainda, eu disse para meus filhos:

– Era assim que eu queria morrer: perfumando de amor. *Morta e exalando a alma viva*.

Esqueci de dizer que as rosas silvestres são de *planta trepadeira e nascem várias no mesmo galho*. Rosas silvestres, eu vos amo. Diariamente morro por vosso perfume. (LISPECTOR, 1968, p. 2)

Disseminadora, a rosa silvestre descrita por Clarice exala instinto em ânsia de viver – seu perfume evoca a vida “crua”. Assim, vemos um ponto comum em *Na minha mão tem uma roseira*, “Rosas Silvestres” e Lóri em flerte com a rosa úmida: a vontade da coisa selvagemmente pulsante. Tendo as plantas presentes em seus romances, contos e crônicas, Clarice se tornou um nome conhecido no cenário cultural nacional e internacional, ganhando uma enorme fortuna crítica e um lugar de destaque na literatura brasileira. No entanto, percebemos que muitas artistas mulheres da sua geração não conseguiram galgar de espaços mais amplos nas Histórias Literárias e da Arte em geral, sendo preciso, neste caso, repensar as Histórias – mecanismos de institucionalização da arte e do artista. No fundo, isto acontece porque elas, as Histórias, se instrumentalizam com base no discurso canônico-masculino, onde a mulher tem espaço reduzido, visto que “a história literária tem sido – com pequenas exceções – fundamentalmente etnocêntrica e viricêntrica” (LEMAIRE, 1994, p. 60). Intenta-se, então, remexer na História e no próprio discurso das ciências humanas, projetando-se nelas, enfim, uma cartografia artística mais plural e ampla, ou seja, politicamente recolocada na multiplicidade humana. Reconhecer, via historiografia, a ampla produção feminina requer um esforço que condiciona a saída da legitimação masculina, seus temas heroicos e normatizadores, instaurando-se, para isto, a ampla análise de temas que evocam interesses comuns das mulheres. Recusa-se, neste caso, uma “só história”, uma “única tradição” e uma única “versão da história”, como ressalta Rita Lemaire (1994, p. 59) em “Repensando a História Literária”.

Em resposta à marginalização e ao silenciamento no que concerne às legitimações de objetos culturais, com o signo vegetal tentamos problematizar o questionamento feito por Rita Lemaire:

O que mulheres e homens criaram no período em questão? [...] como homens e mulheres apresentaram temas como amor, natureza, experiência religiosa, morte e outros? [...] Como poderíamos relacionar as ideias expressas por mulheres e homens aos códigos que sublinham seus respectivos discursos frente às estruturas econômicas, sociais e políticas de seu tempo? Como estas ideias, imagens e relações têm sido interpretadas até hoje? Quais os recortes ideológicos destas interpretações? (LEMAIRE, 1994, p. 68-69)

Na presente tese, fazemos ecoar a indagação de Lemaire, perguntando-nos: como as plantas foram esteticamente representadas por mulheres? qual a relação entre estas representações, o tempo histórico e o encadeamento latino-americano? Em relação à fortuna crítica, como os vegetais foram interpretados? Foram lidos, afinal? As plantas possibilitam algum “abalo” do mundo social-cultural? Estamos a falar de mudança paradigmática no campo teórico. Mudando-se a “lente” teórica, transforma-se o valor da presença dos inumanos vegetais em matéria de representação artística.

Vale ressaltar que as leituras contemporâneas sobre as plantas em diversos tipos de artes têm relação com o que chamamos atualmente de virada vegetal na cultura, em que diversos objetos artísticos de diferentes épocas são (re) visitados por uma nova óptica. As “viradas vegetais”, além da Ecocrítica recente, são modos de ler as obras do passado e do presente a partir de uma visão descolonizadora. No que tange à interpretação do mundo pela via não colonialista e não imperialista em produções estéticas atuais, o pintor contemporâneo Luiz Zerbini, interessado, entre muitas coisas, pela botânica e na paleta multicolorida, na tela *A Primeira Missa* (2014)<sup>112</sup> demonstra por meio de sua expressão artística o viés em que estamos direcionando a nossa reflexão. Na obra, o artista propõe uma revisita à pintura *A primeira missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles. Na pintura de Zerbini, vemos o colonizador com um terço nas mãos que estão amarradas. O destaque é para a indígena no centro da tela, imersa numa enorme boca de peixe, onde desponta uma natureza carregada de plantas de várias espécies e pássaros. Logo, visto que na década de 1960 as vidas animais e vegetais funcionaram como “signo político” que liberou os corpos de formas opressivas, na contemporaneidade, a mesma importância dada aos orgânicos e inorgânicos resgatam, em alteridade, as relações. Em tom ecológico e de solidariedade, a potência descolonizadora numa sociedade marcada por forças que deslegitimam as minorias, problematiza o heroísmo e a violência do conquistador europeu – aspectos que atravessam sempre o contexto latino-americano.

---

<sup>112</sup> Para ver a obra. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/seminario-historias-do-brasil-masp/>. Acesso em: 21 de abril de 2022.

Da virada vegetal, de acordo com Emanuele Coccia (2018, p. 5), “o mundo, deste ponto de vista, é antes de tudo uma realidade vegetal: é um jardim antes de ser um zoológico”. Sob este viés, Coccia (2020, p. 218) no ensaio intitulado “A virada vegetal”, texto publicado na revista *Calibán*, aborda que as plantas foram “ignoradas pelas ciências humanas e sociais” durante muito tempo. Por outro lado, ainda segundo o filósofo, alguns botânicos, como Stefano Mancuso, tornaram-se estudiosos “pioneiros” no que se refere ao debate sobre as mudanças da importância das plantas para o planeta, sobretudo ao separarem a botânica do “domínio absoluto da zoologia” (COCCIA, 2020, p. 218). Conforme Coccia, “estes pioneiros começaram a perguntar às plantas questões que jamais haviam sido perguntadas anteriormente e fizeram da botânica uma espécie de metafísica da mistura” (COCCIA, 2020, p. 218-219). Consideramos os argumentos envolvendo a capacidade vegetal em promover “inter-relação de todos os seres” num “multiplicar tão espontâneo” um dado pontual nos processos sensíveis que procedem na inteligência vegetal em perceber tudo ao redor. Estamos a tratar do campo teórico contemporâneo envolvendo o mundo botânico – campo que considera múltiplas metafísicas, anteriormente impensadas pela tradição de uma metafísica absoluta. Da capacidade de perceber o mundo ao redor, por exemplo, tal aspecto já se mostra na assinatura C.L. Lembremos de *Perto do coração selvagem* (1943), onde a imagem de uma “cabeça-flor”, em sintonia também com a animalidade, mergulha a personagem no desejo de continuar a andar, movimentar-se, deslizar:

E eu estou no mundo solta e fina como uma corça na planície. Levanto-me suave como um sopro, ergo minha cabeça de flor e sonolenta, os pés leves, atravesso campos além da terra, do mundo, do tempo, de Deus. Mergulho e depois emerjo, como de nuvens, das terras ainda não possíveis, ah ainda não possíveis. daquelas que eu ainda não soube imaginar, mas que brotarão. Ando, deslizo, continuo, continuo... (LISPECTOR, 2019, p. 65)

No que se refere à inteligência vegetal, Coccia (2020, p. 219) explica: “a descoberta da inteligência e da consciência das plantas obriga-nos, acima de tudo, a imaginar de maneira diferente o pensamento e sua relação com o corpo”. Por conseguinte, do ponto de vista ecológico contemporâneo, as plantas tornaram-se as “novas heroínas” (COCCIA, 2020, p. 218), na medida em que, atualmente, percebe-se com maior nitidez a sua importância e necessidade para o bem-estar planetário, sendo os animais em geral completamente dependentes deste reino. Do caráter “heroico” que há nas plantas, o “imaginário-estético-botânico” feminino percebeu ainda no século XX a potência multiplicadora que nelas habita, transportando tal característica para seus objetos artísticos. De alguma maneira, percebeu-se que as facetas da violência cometidas contra as inumanas “sensitivas” – desmatamento, queimadas – podem ser

comparados àquelas que tentam submeter às mulheres – ecofeminismo<sup>113</sup>. Evando Nascimento chama essa violência contra as plantas de “holocausto vegetal”.

Redimensionando o pensamento para além das amarras da animalidade – zoocentrismo –, estamos de acordo com Coccia (2020, p. 219) quando defende que existe uma relação entre “vida e pensamento”, cujo “narcisismo” animal acabou deflagrando uma limitação daquilo que ele chama de “inteligência vegetal”. Em nosso estudo, a constituição do pensamento deste reino articula-se nas descobertas das potencialidades multiplicadoras das plantas, estando ligadas às vidas na sua saída narcísica no trabalho de mulheres. Do caráter botânico, ao contrário da ideia de “seleção” e “competição” natural desenvolvida por Darwin, debatido por Coccia (2020, p. 219-220), um dos traços de maior destaque na análise das plantas é a sua “colaboração”, hibridação”, “simbiose” e fusão com o fim de gerar outras. Do pensamento de Charles Darwin, vale ressaltar que ao longo do século XIX vários argumentos das ciências humanas – Positivismo, por exemplo – pautaram as suas ideias em torno de concepções epistemológicas baseadas em interpretações de fatos sociais e culturais pela alcunha da “evolução”. Sobre o comportamento cooperativo das plantas, é importante mencionarmos a pesquisa de Mancuso. No rumo da “neurobiologia vegetal”, seu trabalho permite uma compreensão mais atual sobre a inteligência no universo desses organismos vivos. Para ele, tal sensibilidade inteligente parte da ideia de “cooperação”, “solidez” e “flexibilidade”. Em *Revolução das Plantas*, subitem “cooperativos como as plantas”, ele declara:

O futuro precisa tomar para si a metáfora das plantas. As sociedades que no passado se desenvolveram graças a uma rígida divisão funcional do trabalho e a uma estrita estrutura hierárquica devem, no futuro, estar ao mesmo tempo ancoradas no território e descentralizadas, deslocando o poder decisório e as funções de comando para as várias células de seu corpo. (MANCUSO, 2019, p. 123)

Tal intento anti-competição, assim, é reforçado no pensamento solidário presente na arte feminina, pois como discorre Coccia, “não é a hostilidade e a guerra que permitem à vida melhorar e mudar, mas a solidariedade” (COCCIA, 2020, p. 220). Dessa maneira, se os organismos vegetais são utilizados na alcunha do contra-ataque às violências diversas na arte feminina, antes, desenvolvem-se nas artimanhas da vida afetuosa e contagiante, cujas imagens dos seres autossuficientes – “autótrofos” – propiciam. Defendemos que as mulheres percebem

---

<sup>113</sup> Cf. COSTA, 2023.

nas plantas a “força” dessas inumanas, utilizando-as contra o “poder” que tenta destruí-las. A respeito da “resistência vegetal”, Mancuso aponta que:

As plantas incorporam um modelo muito mais resistente e moderno que o dos animais; elas são a representação viva de como a solidez e a flexibilidade podem ser combinadas. Sua composição modular é a quintessência da modernidade: uma arquitetura cooperativa, distribuída, sem centros de comando, capaz de resistir perfeitamente a repetidos eventos catastróficos. (MANCUSO, 2019, p. 13)

Em termos de argumentos envolvendo a relação entre a cultura e a ecologia, podemos afirmar que o ecofeminismo serve de linha de força no ataque à hierarquia masculina e ao discurso central. Segundo Greg Garrard em *Ecocrítica*, “se as mulheres têm sido associadas à natureza e se ambas são denegridas em referência uma à outra, talvez valha a pena atacar a hierarquia por meio da inversão dos termos, enaltecendo a natureza” (GARRARD, 2006, p. 42). Nessa imersão, encontra-se a “diferença” da escrita feminina, conforme aponta Garrard (2006, p. 12), não havendo nesse “contágio” nenhuma oposição ao mundo *in natura*, ao contrário, dá-se a partir do aprendizado e do “reconhecimento”. Se na visão masculina há qualquer coisa de “confronto” no tocante à natureza, resultado do espírito desarticulador da pluralidade, na cultura feminina ecoa uma tendência à participação e ao restabelecimento de uma ética inclusiva, sem servir à “existência de um eu estável e coerente” (FLAX, 1992, p. 221).

No que concerne às leituras contemporâneas de Clarice, destacamos a exposição *Constelação Clarice* (2021/2022), organizada pelo Instituto Moreira Salles, curadoria de Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger. Promovendo um diálogo entre a obra de Lispector e várias artistas plásticas brasileiras, a exposição propõe uma leitura por blocos temáticos, sempre direcionados por fragmentos de textos ficcionais da escritora. Para a nossa discussão, destacamos a seção “Adoração pelo que existe”. Nela, animais e plantas são pontos relevantes no conjunto interpretativo apresentado pelos curadores. Do núcleo vegetal, a mostra expôs as xilogravuras de Wilma Martins (*Flores e troncos III*, 1960; *Flores e troncos IV*, 1960; *Flor*, 1960)<sup>114</sup> e de Maria Bonomi (*Árvore com frutos*, 1962)<sup>115</sup>. A exposição nos provocou quando da primeira visita a pensarmos numa História das plantas na representação artística de homens

---

<sup>114</sup> Ver no catálogo da exposição *Constelação Clarice* (2021, p. 182-185), curadoria de Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger.

<sup>115</sup> Ver no catálogo da exposição *Constelação Clarice* (2021, p. 181), curadoria de Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger.

e mulheres. Eis o maior ganho que tivemos no contato com a “constelação” visual retirada da obra de Clarice.

Ao analisarmos a criação de mulheres que são mencionadas na pesquisa, as plantas não aparecem com a mesma ênfase quando comparamos os projetos estéticos individualmente. Das artistas abundantemente vegetais, veja-se o caso de Wilma Martins. No seu projeto, as plantas têm um enorme destaque, a exemplo da *Série Cotidiano*, obras que revelam um rico, autêntico e original manancial botânico. Evidentes sobretudo no recorte temporal aqui proposto, entendemos na esteira de Heloisa Buarque de Hollanda (1994, p. 8) que a disseminação desses organismos vivos revela a “insistência” na cultura pós-moderna de uma certa compreensão feminina sobre o mundo. Do mencionado aspecto, o lugar das xilogravuras – tipo de arte tão desenvolvida no Brasil – de Maria Bonomi e Wilma Martins insere-se nessa dimensão de releitura via diálogo interartes, cuja importância sinaliza o entendimento de uma época, ou ainda, infere-se que um tema não é exclusivo de uma única artista, antes, delinea-se junto ao entrecho político por determinada urdidura histórica.

Arrolado no assunto recorrente, as plantas são reproduzidas esteticamente por artistas que não se conheciam pessoalmente, para tratarmos especificamente do Brasil. Mas também há casos de outras que tinham algum vínculo de amizade, possuindo, inclusive a obra da outra em casa. Clarice Lispector, por exemplo, possuía uma xilogravura de Maria Bonomi em seu apartamento no Rio de Janeiro. Este dado é informado por Carlos Mendes de Sousa (2013, p. 16) em *Clarice Lispector: pinturas*. Ele mostra que “City in Bloom” (1958), xilogravura com temática floral, fazia parte do acervo<sup>116</sup> particular da ficcionista. Mais recentemente, a própria Bonomi relatou sobre a amizade com Clarice em depoimento concedido à pesquisadora Nádia Battella Gotlib, em 19 de abril de 2022. Reunido no livro *Clarice na memória de outros* (2024), a artista inicia seu relato dizendo que visitou duas vezes a exposição *Constelação Clarice*, que contou, como mencionamos anteriormente, com xilogravuras da gravadora. Na memória da artista visual, fica claro o envolvimento de Clarice na sua produção, sobretudo nas questões que emergem da liberdade artística. Ela afirma: “Clarice me estimulou a lutar para fazer minhas xilogravuras como eu pretendia e não como ensinavam” (BONOMI, 2024, p. 332). Da liberdade no campo do fazer estético, é mister complementá-la por outra de natureza existencial, segundo testemunha Bonomi: “a reciprocidade de experiências existia pela simples razão de que a gente

---

<sup>116</sup> Do tema vegetal no acervo particular de Clarice, destaca-se ainda a tela de Maria Grauben Bomilcar Monte Lima (1968), sem título. Nela, há a representação de um pássaro azul, uma borboleta, uma flor e diversas plantas coloridas. Cf. SOUSA, 2013, p. 17.

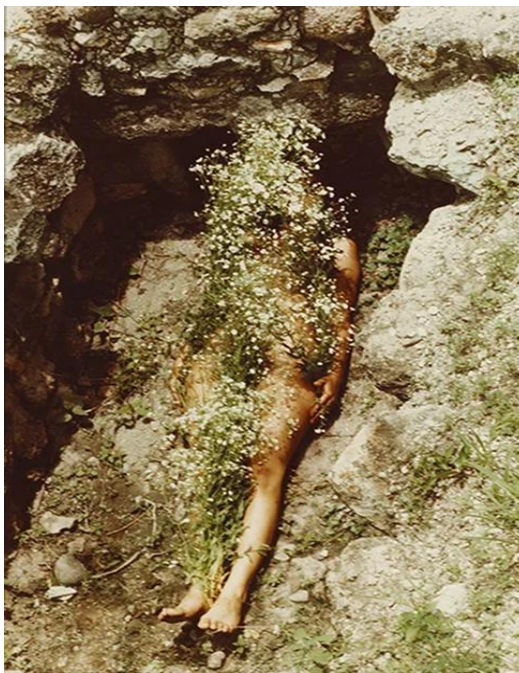
não fazia e nunca fez o que se esperava de nós. Não nascemos para fazer o que o mundo possa querer que façamos” (BONOMI, 2024, p. 329). Chamando Lispector de sua “conselheira”, Maria ressalta no depoimento que a autora lhe “animou” para fazer uma exposição individual em Nova York, em 1958. Para isto, Bonomi precisou que os títulos fossem nomeados em inglês, ao que Lispector sugeriu que fosse feito por Dora Vasconcelos, poeta e na época cônsul-geral em Nova York. Vale lembrar que a obra *City in Bloom* é desse mesmo ano. Das lembranças de Bonomi, outras formas de pensar a liberdade naquele contexto de ditadura devem ser colocadas em destaque, como o interesse da autora pela homossexualidade da amiga, assim como a sua preocupação diante da tensão política naquele período. Sobre tais assuntos, ela rememora:

A política foi muito pesada naqueles anos, Clarice, assim como eu, era ativista com discrição. E sofria pelo que não lhe era comunicado para poupá-la [...] ela tinha se chocado muito com minha prisão política em 1974. Tinha ficado alarmada mesmo. Me prestigiou publicamente e me colocou questões muito sérias de comportamento público, recomendações de segurança etc. Ainda mais com a agravante de homossexualidade assumida, mas na verdade eu vivia a liberdade total da coerência plena. Falamos muito dessa conquista. Ela me apoiava. Mas queria saber de tudo. Todos os detalhes. A intimidade. [...] Estávamos em plena ditadura, e toda inovação ou contestação era superquestionada. Ficou atçada e curiosa. E ligadíssima com o entorno e as transformações que aconteciam. Clarice era vanguarda, e com sede de vanguarda ela se movia. (BONOMI, 2024, p. 334-339)

Em matéria de questões estético-botânicas, vale a pena citarmos a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta. No Brasil, a mostra foi realizada na Pinacoteca (São Paulo, 2018). Do conjunto de várias artistas latino-americanas e chicanas, cidadãs estadunidenses de origem mexicana, destacamos os trabalhos das brasileiras Yolanda Freyre (*Pele de Bicho ou Alma de Flor*, 1974), Mara Alvares (*Série Adansônia*, 1976-1978) e Wilma Martins (*Série Cotidiano*, 1975-1984), da cubana Ana Mendieta (*Série Silhuetas*, 1973-1979), da colombiana Rosa Navarro (“R”, “O”, “S”, “A”, 1981; *Nascer e morrer de uma rosa*, 1982) e da chicana Sylvia Salazar Simpson (*Antes-Después*, 1981). De Mendieta, apresentamos a *Imagen de Yagul* (1973). Na fotoperformance, vemos a artista deitada numa tumba ancestral no vale de Oaxaca, sítio arqueológico localizado no sul do México, imersa entre flores brancas. Sobre o trabalho, Luciana da Costa Dias (2022) comenta no artigo “Ana Mendieta: vestígios de colonialismo, performance e feminismos na América Latina”:

Sua primeira performance da *Siluetas Series*, intitulada *Imagen de Yagul*, foi realizada durante sua visita ao México, em 1973. [...] Ao contrário da maioria de suas silhuetas, vemos aí seu próprio corpo e não seus rastros ou contornos,

que marcariam o esvanecimento de seu corpo ao longo da série. Nessa, ao contrário, Mendieta dá reconhecimento a seu corpo lá situado, ainda que ele já comece a desaparecer sob as flores enquanto parece se fundir com a terra. (DIAS, 2022, p. 127)



**Figura 14:** MENDIETA, Ana. *Imagen de Yagul*, 1973.<sup>117</sup>

O trabalho de Ana Mendieta pode ser compreendido na esteira da performance que singulariza uma espécie de “exuberância cultural” da América Latina, situada em países que convivem com um tipo de “violência estrutural”, de acordo com as afirmações de Luciana Dias (2021, p. 238) no artigo “Performance e filosofia na América Latina: a antropofagia como um tipo de ‘Epistemologia do Sul’”. Valorizando o corpo, o qual se mostra parte do projeto de arte conceitual, cujo desenvolvimento aconteceu sobretudo em períodos marcados por ditaduras espalhadas pela América Latina, a performance é lida como um autêntico instrumento estético de questionamento crítico-artístico diante de sociedades marcadas pela mentalidade “colonial”. Segundo Luciana Dias (2021, p. 239), “a maioria dos países latino-americanos esteve também à sombra de ditaduras militares em algum momento [...] Não obstante, esses anos foram instigantes, com o crescimento da arte conceitual”. Na série *Silhueta*, de Mendieta, por exemplo, fica claro o desejo de retorno ao mundo orgânico e inorgânico, numa vontade de

<sup>117</sup> Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2013/sep/21/ana-mendieta-in-pictures>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2025.

misturar-se a um corpo materno natural que evoca nuances de pertencimento sempre provisórios, pois são sujeitos às mudanças e transformações que fazem parte da própria dinâmica da natureza. Na imersão ao natural, o corpo é colocado em discussão, de acordo com a análise das tensões históricas sobre a submissão feminina pela cultura dominadora – motor das revoluções sexuais. Articular insubmissões a partir do corpo, intercambiada pelos inumanos, é de suma importância na compreensão política da performance latino-americana. Fugindo da ideia de vigilância do corpo, para dialogarmos com Michel Foucault (1999) em *Vigiar e Punir*<sup>118</sup>, o contato natural prefigura formas de integrar-se ao orgânico, onde a repressão moralizante não tem nenhuma relevância.

A resistência político-feminina enfatizada empurra o corpo às matérias desorganizadas, a exemplo da mulher de *Água viva*, personagem que clarifica o instinto de vida – em pulsão de Ser e em negação das forças que a atravancam. Ao pintar/escrever com o corpo, promove uma comunicação com a natureza e desse ato faz do corporal uma ponte que se fortalece na matéria viva, como fez também a artista Ana Mendieta em *Árvore da vida* (1979)<sup>119</sup>, série “Silhuetas”. Em performance, a arte que expõe o corpo num “fenômeno com valor desalienante” e “num questionamento do natural”, ressaltado por Jorge Glusberg (2013, p. 58) em *A Arte da Performance*, promove a denúncia crítico-social evidenciada nos trabalhos de Mendieta e outras tantas mulheres latino-americanas ao ligarem-se ao mundo vegetal, questionando-se a história do corpo feminino – “corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade” (PERROT, 2007, p. 76). Da incorporação do corpo-artístico-feminino-moderno na terra propícia ao plantio, aproximamos a obra de Ana Mendieta do pensamento de *Uma aprendizagem*: “quero é a ligação extrema entre mim e a terra friável e perfumada” (LISPECTOR, 1969, p. 41). Em chamado mineral, o corpo reconhece na terra o surgir de sementes e sementes até crescerem imensamente em matagal. É neste espaço terroso-vegetal que Lóri se deita: “Lembrou-se de que uma vez, de férias numa fazenda, deitara-se de bruços numa clareira do matagal, encostando o peito na terra, os membros na terra, só o rosto virado para o chão era protegido por um dos braços dobrados” (LISPECTOR, 1969, p. 65). Ao colar

<sup>118</sup> Cf. FOUCAULT, 1987, p. 28: “O corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o suplicam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, a sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação.”

<sup>119</sup> Disponível em: <https://medium.com/@culturalivresp/o-corpo-da-mulher-e-a-viol%C3%A2ncia-na-arte-performance-%C3%A1tica-conhe%C3%A7a-o-trabalho-de-ana-mendieta-4508e38c2b52>. Acesso em: 06 de abril de 2023.

o corpo-território na terra em vontade de integração radical, a morte é convocada como parte da desintegração da materialidade corpórea em outra coisa viva. Em *Uma aprendizagem*, lemos:

Tinha medo de perder a vida da surpresa contínua se chegasse a esse ponto, e no entanto ele se tornaria uma fonte de paz.

Ou não seria paz o que ela queria? Sem poder, no entanto, impedir de quase já usufruir o que imaginava que acontecia depois de morrer – como encostara o corpo na terra, encostar-se toda até ser absorvida pelo Deus. Já quis estar morta, não porque não quisesse a vida – a vida que ainda não lhe dera o seu segredo – mas porque ansiava por essa integração sem palavras. (LISPECTOR, 1969, p. 66-67)

Na invocação da morte, o corpo pede a auto-introdução nos saberes orgânicos terríficos e subterraneamente, juntando-se aos elementos minerais essenciais à nutrição das plantas, os quais são absorvidos pelas raízes. Ao deitar-se no frio chão, o corpo é território de crescimento botânico, como se vê em *Imagem de Yagul* (1973). É terra e terra e seiva e seiva e tudo antecede o outro, como pensa G.H., “a terra antecede a árvore” (LISPECTOR, 1964, p. 178). Na arte moderna de aproximação botânica, a terra é a própria vida. Por vezes, seu chamado faz da mulher uma comedora de terra, que na irmandade com plantas, nutre-se como elas. G.H., em sabedoria que é a das raízes, diz:

Mas agora meu mundo é o da coisa que eu antes chamaria de feia ou monótona – e que já não me é feia nem monótona. Passei pelo roer a terra e pelo comer o chão, e passei por ter orgia nisso, e por sentir com horror moral que a terra roída por mim também sentia prazer. (LISPECTOR, 1964, p. 158)

A literatura de Clarice ao aproximar-se demasiadamente da vida, colando-se nela, revela o conhecimento da terra – a sua pulsação, interpretada por raízes e bichos. Colocar o rosto e ativar primitivamente o ouvido significa ser capaz de sentir os ruídos do de dentro mais profundo, a maternidade da terra em preparo para o nascimento de muitas espécies de plantas. É o que encontramos em *Água viva*:

Mas eu percebia um primeiro rumor como o de um coração batendo debaixo da terra. Colocava quietamente o ouvido no chão e ouvia o verão abrir caminho por dentro e o meu coração embaixo da terra – “nada! eu não disse nada!” – e sentia a paciente brutalidade com que a terra fechada se abria por dentro em parto, e sabia com que peso de doçura o verão amadurecia cem mil laranjas e sabia que as laranjas eram minhas. (LISPECTOR, 1973, p. 75)

Em *Água viva*, a personagem também reflete sobre a terra na sua relação com a morte, o retorno à vida em outra forma. Lembremos novamente a fotoperformance de Ana Mendieta

ao repousar na “tumba ancestral” que é também o “ventre materno, solo como útero e destino implacável”, como explica Sarah Duarte (2020, p.48) no ensaio “Corpo Caleidoscópio: as *siluetas* de Mendieta”. Nessa experiência comum a todos os seres vivos, a reflexão sobre a particularidade da morte engendra uma recusa à cultura do arquivamento do corpo. Ela, a mulher de *Água viva*, deseja nem tanto o contato direto com a terra, mas o meio termo entre a cultura dos ritos fúnebres e a natureza: “Quero que me enterrem diretamente na terra embora dentro do caixão. Não quero ser engavetada na parede como no cemitério São João Batista que não tem mais lugar na terra. Então inventaram essas diabólicas paredes onde se fica como num arquivo” (LISPECTOR, 1973, p. 54). Pensemos que arquivo remete à burocracia e à classificação, os “arquivos de aço”, como fala Clarice sobre Brasília, em que tudo tem um lugar certo, uma estante definida pela característica do objeto guardado. Ela, a mulher da ficção de 1973, foge do arquivo, do rotulado e separado em castas, tipos, espécies. Ela, pedindo um invólucro de origem vegetal, o caixão<sup>120</sup>, deseja desmanchar-se, inchar-se em corpo e terra e mineral até chegar ao ponto de não ser inteira.

Em diálogo com o artigo “Corpo-Memória e a Poética da Resistência: apontamentos sobre literatura e performance na América Latina”, de Frederico Fernandes (2019), devemos considerar que a performance latino-americana comunga da ideia de trauma – colonização e fascismos históricos. Nomes como Letícia Parente, Ana Mendieta e Yolanda Freyre surgem no cenário artístico performático operando o corpo a partir das suas potencialidades. No caso das duas últimas, a expressão assume nas plantas os pontos de convergência que beiram a necessidade do dizer traumático. Freyre, simbolicamente, utiliza-se da hortênsia para mostrar traumas advindos da ditadura militar – o assassinato do irmão nos quartéis da Dops. Neste bojo, é mister problematizar a interpretação de resistência na performance da América Latina, quando o que se encontra em questão é a necessidade de o corpo expressar as memórias, isto é, traduzir o mundo pelos seus acontecimentos e atos coletivos, mas também individuais, conforme aponta Fernandes (2019, p. 295). Pensar o corpo latino-americano no debate com o mundo, segundo o pesquisador, implica refletir sobre a resistência e a luta pela sobrevivência – diríamos instinto de vida. Para ele,

A resistência não se localiza no eixo estagnado de uma tradição, mas na *performance* do corpo pela sobrevivência [...]. Num mundo inebriado pelo seu

---

<sup>120</sup> Na mesma narrativa, o vivo floral é metaforizado em caixão que guarda um corpo de criança morta. É com horror e reflexão quanto a passagem do pensamento fúnebre em visualidade que a cena é dita ao pensar na cor dos cravos, flor de enorme perfume “mortal”: “Os cravos vermelhos berram em violenta beleza. Os brancos lembram o pequeno caixão de criança defunta: o cheiro então se torna pungente e a gente desvia a cabeça para o lado com horror. Como transplantar o cravo para a tela?.” (LISPECTOR, 1973, p. 68)

poder de força, diametralmente oposto à sua incapacidade de diálogo, todos, latino-americanos ou não, são alçados à condição de sobreviventes. [...] A resistência denuncia a estratégia de um corpo em meio aos acontecimentos. *Resistência: fluxo vital de um corpo num eixo de possibilidades*. Pensar a América Latina por uma de suas chaves mais distintas implica refletir sobre um corpo em constante ressignificação no debate com o mundo, um corpo-memória que por meio da linguagem artística recupera os acontecimentos nos quais formas de opressão e estratégias de resistência passam a ser evidenciadas. A base sobre qual se assenta o conceito de resistência é a do corpo-memória que pode ser traduzido em um *ato*, ou seja, uma forma de agir sobre o mundo. (FERNANDES, 2019, p. 296-297, grifo do autor)

A performance latino-americana, então, forjada no processo histórico colonial, deseja assentar sentidos no mundo pela memória traduzida no corpo que se mistura com outros corpos em vontade de vida – a sobrevivência de si diante de forças que tentam destruí-lo. Para Frederico Fernandes (2019, p. 299), “a irradiação da violência da conquista da América, reproduzida nas iminentes ameaças de aniquilação de corpos, também deixa seus traumas”. A representação estética das plantas por mulheres revela na história da arte uma evidente contraposição à ideia da musa, objeto do olhar artístico masculino. Em diversas obras que apresentam o feminino, como sabemos, a “mulher-inspiradora” é representada nos passeios em jardins, muitas vezes, tocando e cheirando flores. Vale pensar que o surgimento de novos suportes na criação artística na segunda metade do século XX, a exemplo de fotografias e vídeos, importantes na produção de performances, mostram-se fundamentais na captura da experiência estética feminina. Elas deixam de ser musas, tornando-se agentes criadoras. Os vegetais, assim, deixam de ser unicamente parte da paisagem, passando a ser motores de transformação ética. Ainda no campo da performance, o trabalho de Yolanda Freyre demonstra o valor das flores no que tange ao uso estético, resultando em criação bastante singular e original na arte brasileira. Em seu projeto artístico, percebemos um largo uso da hortênsia, flor abundante em Petrópolis, região serrana do Rio de Janeiro, onde Freyre morou. Exposta em *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pele de Bicho ou Alma de Flor* (1974) apresenta registro material apenas como fotografia – “Livro-objeto”. Na performance, Freyre assume a corporalidade simbólica de uma galinha e flor. Na criação, ela retira a “pele” de bicho de um baú de couro escuro e sua “alma” de flor de uma pequena caixa acolchoada de cetim entrelaçada com fita rosa. Em seu estudo *O Espelho do Artista*, Freyre, em terceira pessoa, explica a performance:

No segundo momento, ela retira de uma caixinha acolchoada de cetim uma fantasia com folhas em tecido de organza, em alusão à flor azul da hortênsia e, após vesti-la, assume a posição desta flor. Assim trajada, oferece a cada

uma das pessoas presentes um agrupamento de quatro pétalas feitas de retalhos de hóstia e pintadas das cores da hortênsia com anilina de bolo – em alusão direta ao ritual da Eucaristia, da Igreja Católica: Eis a hortênsia, a minha flor! Aquele que comer dela não sentirá jamais fome. (FREYRE, 2006, p. 47)

Eis as fotografias da performance:







**Figuras: 15 a 22:** FREYRE, Yolanda. *Pele de Bicho ou Alma de Flor*, 1974. Instalação e performance. Centro de Pesquisa de Arte Ivan Serpa, Rio de Janeiro.<sup>121</sup>

Para a nossa discussão, é importante a menção do texto que acompanha o registro performático de *Pele de Bicho ou Alma de Flor*: “– Todos estão convidados a mudar de roupa, simbolicamente, de humano p’ra bicho ou p’ra alma de flor, até o despojamento total” (grifo nosso). Na tese intitulada *Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*, Talita Trizoli (2018) chama atenção para o uso da flor no projeto estético de Yolanda Freyre. Segundo ela, há nessa referência um viés “pueril de símbolo da pureza e beleza” (TRIZOLI, 2018, p. 137). Por outro lado, considerando o espírito de época, onde sabemos haver uma constância das flores em objetos culturais femininos, consideramos que as hortênsias podem ser lidas no bojo da não definição do Eu, como é possível interpretar na mensagem que acompanha a performance de 1974.

Do ponto de vista botânico, vale a pena apontar que a hortênsia, chamando atenção pela sua cor e outras peculiaridades, é considerada uma planta tóxica, podendo ser mortal aos animais e crianças, inclusive. Assim, se há nela delicadeza, antes, é um “belo” que evoca também perigos, fazendo-nos lembrar da popular Comigo-ninguém-pode, presente nas criações de Regina Vater. No que tange ao aspecto artístico-filosófico, as flores em Freyre corroboram um convite ao tempo à maneira de Bergson – tempo da duração interior –, cuja fase da flor revela uma autêntica e singular compreensão do “amadurecimento do homem”. Na performance

<sup>121</sup> Disponível em: <https://www.yolandafreyre.art.br/pele-de-bicho-ou-alma-de-flor>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2023.

*O Terço da Hortênsia* (1975), por exemplo, vemos a flor “invadindo” o ritual católico das contas do terço:

Cresce a flor verde e deseja a cor (1º mistério); Cresce a flor, recebe o azul e deseja mais cor (2º mistério); A flor jovem, assume suas cores e vive (3º mistério); Amadurece a flor e recebe os sinais do tempo (4º mistério); Completado o seu tempo a flor se transforma (5º e último mistério). (FREYRE, 2006, p. 43)

A leitura de Trizoli talvez tenha sido direcionada pelo comentário da própria artista, ao dizer que: “A galinha me impede de chegar a minha hortênsia, ao meu mundo delicado e sutil” (FREYRE, 2006, p. 32). Trata-se, obviamente, da leitura de Freyre sobre a própria obra, não impedindo, no entanto, que a flor seja interpretada na alcunha do despojamento do Eu, ou ainda, na emergência de um certo anônimo, no qual a experiência humana busca no mundo natural a saída do estável e imutável. Diante das hortênsias, num projeto que as coloca em antagonismo com a galinha, símbolo da violência animal, Freyre se torna agente de seu trabalho criativo. Ela se veste e desveste de flor, num processo artístico que se lança ao caráter quase ritualístico, outro dado importante do trabalho freyreano. Nesses atos, prefiguram-se radicalidades viscerais, porque na ação de “travestir-se” em flor, o Eu performático assume o Outro, simbolicamente, a tal ponto de desaparecer, como vemos na última imagem apresentada. Portanto, mesmo marcado pelo antagonismo<sup>122</sup>, evidente pelo uso discursivo de “ou”, a performance de Yolanda Freyre deixa claro a marca do tempo histórico.

Segundo Freyre (2006, p. 36), o seu trabalho nasceu da inquietação advinda desde a prisão (1972) e execução (1974) de seu irmão Rui Frazão Soares, líder do Partido Comunista no Brasil, pelo regime ditatorial. Na impossibilidade de organizar uma passeata pública por questões de repressão política, expressa-se na performance utilizando-se da hortênsia e a galinha como símbolo, conforme expõe em *O Espelho do Artista* (2006, p. 36). Segundo Freyre (2006, p. 37-41), na tentativa de “compreender a existência” de si mesmo, assim como entender o “momento estranho em que mergulhara o Brasil”, no qual o abuso se efetivou na forma de controle e vigilância, os artistas da época foram “impregnados” pelo “clima” de tensão, transportando para seus trabalhos o que se encontrava no ar, cujas manchetes de jornais materializavam o momento. Ela pontua: “Gás lacrimogêneo é utilizado para reprimir passeata;

---

<sup>122</sup> Vale ressaltar que não temos objetivo de realizar leituras pela via psicanalítica. Nosso intento é compreender as obras femininas latino-americanas dos anos 60/70 a partir do espírito do tempo, onde ecoa temas de aproximação, os quais sustentam debates acerca da política e da alteridade.

Polícia Militar Mata Estudante; Cassetetes e Pancadaria na Repressão às Passeatas; O Centro do Rio de Janeiro Amanheceu com Aspecto de Guerra no Dia da Missa de Édson Luís”.

Poder-se-ia dizer que a criação estética de Yolanda Freyre é um levante depois da perda, experiência que a colocou em “movimento”, isto é, em desejo de expor simbolicamente o acontecimento vivido em “tempo sombrio”. Sobre este aspecto do levante, Didi-Huberman assinala: “a perda, que de início nos aflige, pode também – pela graça de uma brincadeira, de um gesto, de um pensamento, de um desejo – *sublevar o mundo inteiro*. Essa seria a primeira força dos levantes” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 290, grifo do autor). Gestada no momento de violência institucionalizada, Freyre expõe artisticamente o “espírito” de uma geração, capturando para o campo da arte o que se encontrava no “ar”. Sob esta égide, em entrevista<sup>123</sup> a Clarisse Tarran para a Casa Niemeyer (2020), ela comenta sobre o seu projeto. Na memória da artista, fica evidente uma inclinação intelectual sintonizada com as políticas do período. Ao explicar o nascimento da performance, declara o envolvimento de sua criação amalgamada numa natureza universal que lhe habita, estendendo-se em tudo que vive:

Eu vi que eu já não era eu mesma. Que a minha existência não acabava quando acabava a minha pele. Que eu era o Universo. Eu era aquela nuvem que corria [...], que vinha se aproximando cada vez mais. Então, nesse momento nasceu a performance artística [...] Mas que Deus é esse que habitava em mim? Era esse sentimento que eu era Universal. Que eu não acabava em mim mesma. Que eu tinha a Universalidade dentro de mim [...] Achei o conhecimento da universalidade do ser. Mas eu não “tava” só na nuvem. Quando baixei o meu rosto, que via a formiguinha caminhar em fila e entrar no burquinho, eu vi que eu era a formiga. Que eu era a planta que “tava” ali respingada, que eu era montanha que “tava” em frente de mim, que tinha desaparecido. Eu não só intelectualizei, eu senti. Eu “tava” preta dessa realidade. (FREYRE, 2020, *on-line*)

Do trabalho de Freyre nos anos setenta, para além da performance, destacamos também as pinturas. Explicado no livro *O Espelho do Artista* (2006), ela pontua no início do seu envolvimento com a expressão artística uma forte relação com as hortênsias, mesmo antes de inserir a galinha, símbolo do medo, em futuras obras:

Em Petrópolis, Yolanda tem acesso constante à hortênsia. Petrópolis é o paraíso das hortênsias. Dedicava-se ao seu estudo pesquisando as diferenças de coloração em relação à idade, à iluminação e ao solo, resultando daí uma série de guaches, aquarelas e alguns óleos. Registra em seu Diário de Bordo: [...] Pesquiso a hortênsia, a sua cor, a sua forma, o seu segredo. Olho pétala por pétala. O centro é azul com raios, quase magenta. Depois vai se tornando azul

---

<sup>123</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rFfarTFWoyc&t=1459s>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2023.

mais cian e nas bordas quase branco. Ela tem veias como nós... E quantas vezes pintando senti que eu estava ali; que o meu sangue circulava por dentro de suas pétalas [...] Entendi o seu traço de velhice, a sua “ruga”; o seu sinal de tempo e espera. (FREYRE, 2006, p. 29-30)

Trata-se de um interesse pelo “frescor da verdade bruta”, fonte do intuitivo, marcas que não a fazem enveredar-se pelo excesso intelectual, segundo Freyre (2006, p. 17) afirma no estudo já referido. Da presença da hortênsia nas pinturas, podemos citar as obras *Hortênsia e Cruz* (1974), *Hortênsia e Círculos* (1974), *Cabeça de Galinha em Toalha de Crochet e Hortênsia* (1974), *Crochet, Hortênsia e Sangue I* (1974), *Crochet, Hortênsia e Sangue II* (1974), além do audiovisual *A Hortênsia e a Galinha* (1975) e a Instalação e Performance *O Terço da Hortênsia* (1975) e *Pele de Bicho ou Alma de Flor* (1975). Vejamos a maneira pela qual Freyre aborda a planta – sua singularidade de cor e luz – nas obras abaixo:



**Figura 23:** FREYRE, Yolanda. *Hortênsia e Círculos*, 1974. Aquarela s/papel, 21 x 30 cm.<sup>124</sup>



<sup>124</sup> Cf. FREYRE, 2006, p. 31.

**Figura 24:** FREYRE, Yolanda. *Cabeça de Galinha em Toalha de Crochet e Hortênsia*, 1974. Óleo s/cartão, 26 x 31 cm.<sup>125</sup>

Nas pinturas, a hortênsia “encerrava o ensinamento da vida”, conforme sublinha Yolanda (2006, p. 32), onde se revelam também os pavores e tensões. No plano da pintura em aquarela, o projeto estético de Yolanda Freyre viceja uma interessante novidade quanto à temática botânica nas artes. Ela, em obsessão pela flor, realiza atentas observações a respeito da cor das suas pétalas. Em *Hortênsia em Círculos* (1974), a artista provoca naquele que visualiza a obra a necessidade de ver a planta o mais perto possível, como se acompanhado de lupa estivesse. Em diálogo com Clarice, em *Água viva*, ficção contemporânea à criação de Freyre, sentimos fortemente essa verve de pesquisadora floral ao tratar da qualidade de muitas flores, das suas diversas cores e perfumes transplantados para a pintura: “Plantas, plantas [...] E tudo isso pintei há algum tempo e em outro domingo. E eis aquela tela antes virgem, agora coberta de cores maduras” (LISPECTOR, 1973, p. 20). Olhar a madureza da flor, o seu tom de cor, a luz que lhe chega expondo as suas “veias”, e a sua potencialidade de transformar-se em imagem visual é o que está no centro do trabalho das artistas. No caso de Freyre, a concentração é para uma única espécie de flor pessoal e que consegue cruzar-se com toda a vida afetiva da artista. Eis a sua originalidade e seu amor pela hortênsia. Na observação “microscópica” da flor que se transforma em afeto e apego, citemos o texto “Bichos (Conclusão)”, publicado no “Caderno B” em 20 de março de 1971, n. 294<sup>126</sup>. Na crônica, mostra-se toda a pujante atenção de Clarice Lispector para histórias de flor:

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 erecta. Pois não ficava totalmente erecta: 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

<sup>125</sup> Cf. FREYRE, 2006, p. 31.

<sup>126</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=206310](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=206310). Acesso em: 10 de fevereiro de 2025.

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 e vida 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 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, 1971, p. 2)

A instintividade das flores, assim, não passa despercebida pela autora, porque nela é que habita toda a “joia da vida”, expressão da cronista. E este instinto, como nos bichos, revela-se a ânsia pela vida – o estar em alerta e ereto no mundo. Ao final da crônica, ela transmite muito do seu pensamento numa conhecida passagem: “Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias. Eles às vezes clamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder senão ficando desassossegada. É o chamado” (LISPECTOR, 1971, p. 2). Diante do bicho, pensemos também a flor. Sendo ela cheia de “instinto de natureza”, emite chamado e “energia vital” transmitida dos mais antigos tempos primários. É esta a experiência do desassossego diante da flor. É amor.

Voltando-nos novamente para Yolanda Freyre, agora com *Pele de bicho ou alma de flor* (1974) em mente, é esta vontade de vestir a flor que mostra o corpo performático ereto até desaparecer aos poucos no conjunto da roupa. Sua corola e pétalas e talo é toda fabricada em material que imita a hortênsia, como se fosse criança em brincadeira com a vida, como aquela menina da narrativa “Restos de Carnaval”, de Clarice Lispector, criança que é toda flor de papel crepom, roupa botânica de alma e afeto e memória: tudo se encontra num crescer, pois como se diz em *A paixão segundo G.H.* (1964), a criança não é “estática, é um ser em crescimento” (LISPECTOR, 1964, p. 110). Em Freyre, a hortênsia se expande como memória do lugar em que se dissemina, Petrópolis, desdobrando-se em interpretações do contexto histórico brasileiro.

Da aparição da rosa na literatura de Clarice Lispector, não podemos deixar de citar o livro *Felicidade clandestina*, publicado em 1971. Na presente coletânea, as rosas ganham força memorialística pela autora. Nas lembranças da infância em Recife, a vida se mostra numa certa sensualidade infantil e carregada de vivacidade. Em “Restos do carnaval”, um mundo se abre em “botão que era em grande rosa escarlate” (LISPECTOR, 2016, p. 397), cuja “brincadeira”

carnavalesca da menina ecoa numa realidade sensual não totalmente desabrochada. Ou ainda, num fascínio pela rosa alheia, a obsessão floral leva ao roubo, como se lê em “Cem anos de perdão”, narrativa também fortemente sugerida nos jogos do desejo:

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 [...]. Levei-a para casa, coloquei-a num copo d’água, onde ficou soberana, de pétalas grossas e aveludadas, com vários entretons de rosa-chá. No centro dela a cor se concentrava mais e seu coração quase parecia vermelho. (LISPECTOR, 2016, p. 408-409)

Na recuperação de perfumes estonteantes florais e cores vibrantes das rosas é que se representa uma natureza chamativa que faz do corpo o elo de encontro com os mistérios da aprendizagem dos prazeres. Há nessa aproximação vegetal uma vontade de tornar-se outro, experimentá-lo. Pensemos novamente na menina de “Restos do carnaval”, que na fantasia de rosa incorporou (imitou) folhas e pétalas – nisto que se supõe ser a outra, a rosa. Tornar-se rosa significou brincar com a sua máscara, uma mulher de pétalas em camadas e de lábios pintados, em outras palavras, uma vida feita, vivaz e ativa, como aquela rosa de “Cem anos de perdão”. Seria interessante abriremos no presente comentário algum parêntese para a questão aqui colocada. Afinal, estamos a tratar do mundo infantil. No caso de *Pele de bicho ou alma de flor* (1974) o ato de “vestir” a flor, desaparecendo na “roupa” botânica, implica num mundo adulto, que tem consciência das violências mais duras do mundo, não que no mundo infantil clariciano não exista. De qualquer maneira, tanto no mundo infantil quanto no adulto “vestir” a “pele” e “corpo” do outro, mesmo sendo de papel ou tecido, significa borrar a identidade ou estado atual que somos nós para adentrar na alteridade do outro, seja qual for a intenção por trás disso: política, festiva, afetiva, desejo, amor etc.

Destarte, ficando claro uma espécie de comunicação cultural nos trabalhos de diversas artistas na presente época, podemos considerar o erótico natural uma interessante marca das expressões livres, como vemos na performance de Yolanda Freyre intitulada *Mulher, o Erótico na Natureza*<sup>127</sup>, vinculada ao programa experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978. Utilizando-se da instalação, performance e filme super 8 que projetava imagens remetendo-se à fertilidade, isto é, formas sensuais na paisagem – árvores, rochas –, Freyre (2006, p. 60-63), em caráter pedagógico, cria sete quartos. Cada um é representado por

---

<sup>127</sup> Disponível em: <https://www.yolandafreyre.art.br/mulher-o-erotico-na-natureza-1977>. Acesso em: 24 de abril de 2024.

sete plantas diferentes – “samambaias, avencas, cactos, flores, musgos e heras”. Para além destas, encontra-se a representação de um falo revestido de hortênsias, onde a artista dança com roupas de cor vermelha e preta, numa espécie de ritual “chamado” por “pombajira” e ciganas. Invocando a participação do público, questão importante da arte moderna desse período, Freyre dialoga com a hortênsia, utilizando-a em perspectiva de transformação e conhecimento. Produzida em plena ditadura, a performance é divulgada no *Suplemento de Turismo* (Programa/Artes) do jornal *O Estado de S. Paulo*, 19 de maio de 1978, p. 7<sup>128</sup>: “A artista carioca Yolanda Freyre focaliza desde formas eróticas de rochas e árvores a elementos relacionados com a fertilização.”

No envolvimento “artístico-vegetal”, o que se encontra em jogo é uma espécie de experiência que apreende a realidade por lentes sensoriais. Reverbera-se numa espécie de autoconhecimento, cujo pensamento é construído num todo universal, fazendo-nos lembrar do comentário de Freyre, anteriormente citado, a respeito de seu trabalho nascer de sua compreensão de pertencimento natural. No que tange à noção do pertencer ao universo orgânico na literatura clariciana, merece destaque novamente o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*<sup>129</sup>.

Nesse livro fortemente botânico, de acordo com a análise de Guimarães (2020, p. 235), atua-se um envolvimento que implica na “ameaça à estrutura burguesa entendida como sistema fechado, opressor e violento, que define os valores e significações, desejos e sentimentos”. No ataque à hierarquia, o reino vegetal comunica a Lóri um natural que a leva a Deus, divino que não tem nada a ver com o Ser misterioso que unifica, criando classificações e limitações – é um Deus que se multiplica. Em Clarice, o Deus cru-natural está em tudo, é vivo e na repartição dos seus pães não há espaço para “holocausto” (LISPECTOR, 2016, p. 282). Ele se presentifica em janelas de um sábado onde balançam “acácias e sombras” (LISPECTOR, 2016, p. 280), como se diz no conto “A repartição dos pães” da coletânea *A legião estrangeira* (1964), narrativa publicada num ano que tanto se invocou um outro Deus aprisionador, autoritário e castrador para justificar ideologias extremistas – início dos anos de chumbo. Em Lispector, ao contrário, o divino está dentro e livre e fora – “Lá fora Deus nas acácias” (LISPECTOR, 2016, p. 282) e nos “abacaxis malignos na sua selvageria” (LISPECTOR, 2016, p. 281), que a boca mastiga com doçura. Deus é sensual, é néctar, é abelha e a flor. Deus se come, tem gosto de pétala na

<sup>128</sup> Disponível em:

<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19780519-31648-nac-0041-tur-7-not/busca/Yolanda+Freyre>. Acesso em: 17 de março de 2025.

<sup>129</sup> Cf. COSTA, 2022.

boca. Na ficção clariciana, Deus se sente, é materializado na saliva, na terra e toda a formação botânica de cada planta. O Deus de Clarice está próximo dos deuses das religiões não ocidentais, porque ele se multiplica. Ele é pássaro e “pousa numa árvore pipilando” (LISPECTOR, 2019, p.170), Deus é folha e a luz que lhe chega e se transforma em verde, mineral que cabe na mão e montanha, rio-saliva-oceânica, branco da barata, é barata, uterino e caverna da mulher, líquido espesso do homem, criança em crescimento na escuridão cavernosa. Deus é mato e Macabéa, é G.H. e sua gravidez de coisa movente, informe e neutra e abortada, é Joana com sentidos animais aguçados, é Martim descalço pisando no mundo, desejando-o. É Clarice solta e saudável e corcel e pássaro livre e tantos outros e outras. Deus é a gente em espanto diante da descoberta que o divino entra pela nossa retina em imagens e imagens, mas também se concretiza em matéria pastosa no estômago ou é captado pelo ouvido, transformando-se em linguagem – escrita do mundo que come Deus. Em *Uma aprendizagem*, Deus existe em corpo e presença natural: “Ela era tão completa como o Deus: só que Este tinha uma ignorância sábia e perfeita que O guiava e ao Universo. Saber-se a si mesma era sobrenatural. Mas o Deus era natural” (LISPECTOR, 1969, p.167). O processo “pedagógico” pelo qual vive Lóri diante das plantas está diretamente associado à sua sensibilidade “instintiva-selvagem” da vida, a qual lhe permite associar-se à raiz forte e sólida do mundo, cujo erotismo também faz parte. Na verdade, o que Loreley aprendera aos poucos foi conceber uma liberdade desligada dos trilhos sociais-imperativos:

Sua altivez vinha da certeza obscura de que suas raízes eram fortes, e que sua humildade não era apenas humildade humana: é que qualquer raiz era forte, e sua humildade vinha da certeza obscura de que todas as raízes eram humildes, terrosas e cheias de úmido vigor na sua modéstia nodosa de raiz. (LISPECTOR, 1969, p. 41-42)

Na aprendizagem que se dá numa conquista emaranhada por etapas, Lóri está em busca do amor. Não se trata do sentimento “amoroso-romântico” piegas, ao contrário, lança-se naquilo que corresponde à afetação, ou seja, a capacidade de sentir-se contagiado pelos Outros. Loreley, hipersensível, apreende amorosamente e eroticamente a vida – no perfume das folhas e flores esmagadas:

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 [...] Perfumar-se era de uma sabedoria instintiva, vinda de milênios de mulheres aparentemente passivas aprendendo. (LISPECTOR, 1969, p. 13-14)

Do aspecto erótico na arte feminina, apontou-se pela crítica, em muitos momentos, a particularidade instintiva, a despeito da “sensibilidade feminina” arrolada na “forma de expressão”, como sublinha Heitor Martins (1970, p. 52) sobre o romance *Uma aprendizagem em Fracasso e triunfo de Clarice Lispector*, texto crítico publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em 15 de agosto de 1970. Corroborado no “instintivo”, Heitor Martins interpreta a ficção na expressão estética situada na visão feminina, fato apontado como o fracasso, segundo o crítico, de *A maçã no escuro*, visto que no romance de 1961 a história é protagonizada por um homem. Sobre a sensibilidade artística feminina em *Uma aprendizagem*, é preciso ler o romance a partir das “revoluções sexuais femininas”. Caracterizando como recepção de “primeiras horas”, ele afirma:

Clarice Lispector, com *Uma aprendizagem*, muda a posição das cartas no jogo. E produz o primeiro romance brasileiro em que a sensibilidade feminina encontra uma forma de expressão. Um crítico já chamou a atenção de Clarice Lispector para a completa impossibilidade que uma mulher romancista encontra para exprimir a busca de identidade de um homem (causa da fraqueza maior de *Uma maçã no escuro*), como é impossível a um homem romancista descrever a experiência espiritual que a concepção de um filho representa [...] A oportunidade do livro de Clarice Lispector também não pode ser minimizada: ele representa uma renovação consciente e a aplicação de uma metodologia já testada a um novo sistema de valores. Se examinarmos a produção anterior da autora veremos uma preocupação constante com a solução de uma série de problemas através da afirmação de valores intuitivos. A inteligência enquanto apreensão lógica do mundo é de importância secundária; a sapiência deve vir de um contacto sensual com os problemas. O mesmo método é aplicado a um problema básico que o homem ocidental enfrenta no momento presente: a chamada “revolução sexual”. (MARTINS, 1970, p. 52)

Em diálogo com os argumentos de Heitor Martins, o qual apresenta ideias fortemente classificatórias sobre o gênero, afirmamos que *A maçã no escuro* é uma das ficções claricianas menos estudadas pela crítica especializada. No entanto, consideramos que a narrativa apresenta uma interessante radicalidade inumana, na medida em que Clarice construiu um enredo cujo desenvolvimento ficcional coloca um protagonista masculino em alteridade. Utilizando-nos da passagem quando Martins (1970, p. 52) fala em “direito feminino à liberdade e participação sexual” no itinerário de Lóri, abarcamos a complexa construção da personagem masculino por uma artista mulher, cuja expressão estética coloca-o numa rica experiência envolvendo a

“deseroização” do herói<sup>130</sup>. Vemos uma autêntica oportunidade desconstrucionista de Martin diante do primitivo, aspecto que enseja, inclusive, traços da pós-modernidade.

Passemos nesse momento a um breve estudo da relação entre objetos, o mundo feminino e os vegetais. No campo do diálogo interartes, a curadoria da exposição *Constelação Clarice*, núcleo “Eu não cabia”, selecionou as seguintes artistas para dimensionar a relação entre as mulheres e a casa com seus objetos: Eleonore Kock, Ione Saldanha, Lygia Clark, Mira Schendel, Wanda Pimentel, Djanira, Judith Lauand e Letícia Parente. Nas artes visuais, saltam aos nossos olhos armários, cadeiras, sapatos, janelas, pequeníssimas casas, bules, mesas, talheres, portas, poltronas, fachadas, xícaras.

Sobre a solidão feminina e a representação artística do envolvimento da mulher num ambiente regido pelo trabalho doméstico, recomendamos o filme<sup>131</sup> *Wanda Pimentel* (Rio de Janeiro, 1972), roteiro e direção de Antonio Carlos Fontoura. Sozinha no seu apartamento, as pernas e pés – clave do pensamento artístico de Pimentel – da artista são filmados, tal como aparecem em suas obras, imersa entre muitos eletrodomésticos modernos nos anos 1960 – máquina de costura, secador de cabelo, ferro de passar roupa, liquidificador, geladeira com seus muitos mantimentos industrializados, televisão etc. Tais objetos são mostrados e intercalados com as suas pinturas da série *Envolvimento*. O sintoma da solidão no mundo da mulher de classe média nas décadas em que as pinturas de Pimentel e a literatura de Clarice retratam tem a ver com a própria mudança no mundo do consumo. Por exemplo, em propagandas – desde a década de 1950 – tentou-se convencer as consumidoras que a compra do moderno eletrodoméstico lhe daria oportunidade de fazer outras coisas, como cuidar da sua beleza, ler revistas de modas e costumes etc. No entanto, todo o avanço nos aparelhos não significou o fim da invisibilidade da mulher, que entre batons, pentes, máquinas de depilar perna e muitas roupas, encontra-se ainda sendo objetificada, sem rosto, e presa aos “bueiros sociais”, lugar onde um mundo fica escondido, abafado.

Do envolvimento dos móveis e eletrodomésticos no mundo feminino, entendemo-los como uma autêntica crítica à desigualdade de gênero na arte. Essa forte ligação com máquinas e utensílios da vida diária coloca a mulher numa prisão social e cultural, significando a restrição desta a um papel na família: “dona de casa”. Invoquemos novamente Ana do conto “Amor”: seu cuidado familiar incluía observar, cuidar e levar os objetos para conserto quando necessário.

---

<sup>130</sup> Cf. COSTA, 2022.

<sup>131</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pxn4Keu9uA8>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2025.

Por outro lado, é dentro deste mundo culturalmente dividido que alguma revolução, pelo estranhamento inumano, pode acontecer e retirar a mulher de uma certa solidão imposta socialmente:

A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros [...]. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto [...]. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. (LISPECTOR, 2016, p. 145-146)

Nesse momento, discutiremos a arte visual de Wilma Martins em diálogo com Clarice. Nas suas obras, em pleno cotidiano da casa, espaços particulares inventados culturalmente para melhor organizar a vida privada, estranhezas podem surgir, desautomatizando a realidade e preparando terreno para leituras políticas em diálogo, a exemplo da *Série Cotidiano* (1975-1984) da artista Wilma Martins. Inaugurando-se um entrelugar entre a natureza e a organização familiar e urbana, as plantas na série invadem o ambiente doméstico. Em disseminação por todos os compartimentos, elas estão no banheiro, na máquina de costura, no canto da cozinha, no quarto. Em suma, nos desenhos de Wilma Martins os vegetais ameaçam a estabilidade – a ordem social e cultural. Vejamos um desenho de *Cotidiano*, série que a artista nascida em Minas Gerais desenvolveu a partir da década de 1970:



**Figura 25:** MARTINS, Wilma. *Cotidiano*, 1978. Acrílica s/tela, 100 x 73 cm. Coleção Frederico Morais<sup>132</sup>

<sup>132</sup> Ver o livro *Wilma Martins* (2015, p. 66), organização de Frederico Morais.

Partindo da memória individual, isto é, a lembrança de Minas Gerais com sua rica vegetação, contrária à vida “aprimorada” de apartamento, as plantas materializam, artisticamente, a liberdade intrínseca ao modo de vida. As vegetações de Martins estão disseminadas em suas xilogravuras dos anos sessenta, reaparecendo nos desenhos da década de setenta a oitenta, cuja inserção do elemento cotidiano marca novas camadas significativas. Da temática animal e vegetal na desenhista, pintora e gravadora ressoa aquilo que Tania Rivera (2015, p. 9) em *A janela e o mundo* chama de “convite a um mágico estranhamento do mundo”. É com tal estranhamento que o cotidiano é desautomatizado e a vida se enche de cores, buscadas no verde clorofílico e no colorido dos bichos que surgem em todo canto. Das disseminações das cores, Silviano Santiago afirma no texto *Os caprichos da ilusão*, publicado quando da mostra inaugural da Galeria Graffiti, em 1974:

É pela cor que se cria melhor a ilusão de que a cópia é fiel à natureza a ser representada, e é por ela ainda que se des-recalca toda uma zona de significação que não seria visível no “real” cotidiano do quadro [...] A ilusão penetra, pois, no quadro pela cor e causa todo um estranhamento no seu “real”, semelhante à ilusão da arte que penetra em linguagem no nosso cotidiano, desarticulando-o, causando todo um mal-estar no nosso real. (SANTIAGO, 2015, p. 87-88)

O presente apontamento de Santiago no trecho anterior sobre o trabalho visual de Martins poderia ser dito sobre muitas ficções de Clarice Lispector, sobretudo quando o crítico afirma que na artista mineira arrola uma ideia “estranha, estrangeira, misteriosa, num desejo único de *dépaysement* no interior pequeno-burguês” (SANTIAGO, 2015, p.87). Em Clarice, a experiência *dépayisé* se oferece quando o estranhamento acontece de maneira um tanto inesperada, sugerida, entre outras, pela própria inserção de muitas cores, formas e nuances das folhas, raízes, caules e flores. Quando isto acontece, todo um mundo de possibilidades se abre para quem não tem receio de cair na tentação, quando é possível provar do infamiliar – desorientador da realidade muito arrumada. No caso da gravadora, Lucia Machado de Almeida (2015, p. 83) em “A volta de Wilma Martins”, publicado no *Estado de Minas*, em 10 de janeiro de 1965, sublinha que o contato e vivência no campo, fê-la sensível para perceber, com suas “retinas” e “sensibilidade”, todo um mundo natural: “ela assimilou a intocada pureza do interior dos frutos, e penetrou na íntima essência dos vegetais, como a sua vida latente e vibrante”. Podemos dizer, com a reserva de cada projeto estético, que é nesta intimidade sensível que Clarice Lispector se aproxima das plantas, revelando-lhes os seus detalhes – seus aspectos terríveis, sombrios e misteriosos. Do lado terrificante e grandioso nos vegetais de Wilma, comparando-a com a ficção do escritor argentino Júlio Cortázar, Rivera diz:

Casas ou flores, troncos e pequenos bichos: o que se olha torna-se palco para algo maravilhoso ou terrível (se não ambos, ao mesmo tempo), mas não deixa de ser simples casa, flor e inseto [...]. Isso que parece plácida vegetação, isso que é um inseto diminuto, transforma-se aos nossos olhos em algo estranho e grandioso. Subversivo e irônico, tal gesto é reforçado pelo tom neutro que, no relato do escritor argentino, parodia o discurso científico, e no caso de Wilma toma a aparência de um realismo lírico e plácido. (RIVERA, 2015, p. 10-11)

Como em *Lispector*, a diversa vida vegetal que se mostra nos desenhos e xilogravuras de Wilma participa de um estranho universo que reclama percepções que inflamam no cotidiano qualquer coisa de sonho irrompido na subversão. Para Rivera (2015, p. 17), trata-se de um “dispositivo que incita o olhar a libertar-se dos cenários tradicionais nos quais ele está aprisionado para se deparar com uma realidade poeticamente transformada”. Mais uma vez, isto que é mencionado pela comentarista da arte de Wilma poderia servir de argumento para pensar a obra clariciana, porque há neste possível diálogo justamente um artifício muito poderoso para apreender descobertas do mundo a partir da atenção que é dada às situações mais imperceptíveis, como o trabalho de uma aranha ou uma flor lentamente se abrindo.

Em se tratando dos objetos no projeto literário de Clarice Lispector, pensemo-los na égide da “Aura”. Ao refletir sobre a ideia de aura como respiro e sopro divino, comum entre os místicos, Walter Benjamin explica sobre o momento singular que é a “aparição única” de uma coisa e que proporciona o surgimento da aura em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1935/1936): “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (BENJAMIN, 1994, p. 170). Agora deixemos Ângela de *Um sopro de vida* nos dizer sobre o seu respiro e energia:

O espírito da coisa é a aura que rodeia as formas de seu corpo. É um halo. É um hálito. É um respirar. É uma manifestação. É o movimento liberto da coisa. Eu amo os objetos vibráteis na sua imobilidade assim como eu sou parte da grande energia do mundo. Tanta energia tenho eu, que ponho as coisas estáticas ou dotadas de movimento no mesmo plano energético. (LISPECTOR, 1978, p. 105)

Na criação de Clarice, a observação da aura do mundo se passa no cotidiano. Em atenção aos objetos e coisas do ambiente doméstico, mundos novos (imagens), em sugestão, abrem-se na sua autenticidade por múltiplas possibilidades. Lembremos da singular descrição/releto em torno da coisa-ovo no texto “O Ovo e a Galinha”, escritura que se apresenta em enorme mistério

e que chama, em energia, os objetos. E tudo parece amor porque “Amor é quando é concedido participar um pouco mais” (LISPECTOR, 2016, p. 309), até mesmo da realidade dos não vivos:

Só as máquinas veem o ovo. O guindaste vê o ovo [...] Você é perfeito, ovo. Você é branco. – A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez. [...] O ovo desnuda a cozinha. Faz da mesa um plano inclinado. O ovo expõe. – Quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa. [...] A aura de meus dedos é que vê o ovo. (LISPECTOR, 2016, p. 303-304)

Ou ainda, pensemos no conto “Amor”. Na narrativa, a condição dos móveis do apartamento intercala entre a limpeza e a poeira. Como felinos, sujos, eles passam pelo olhar de Ana, mulher “aureolada”: “De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos” (LISPECTOR, 2016, p. 147). Eis o mal-estar de Ana. Marcada em amor, participa de tudo com viva intensidade. Ela vê as coisas por dentro, como se possuísse uma grande lente de aumento que lhe permite perceber a mínima mudança naquilo que é visto, mulher que é aura das raízes negras. Dos objetos na ficção de Clarice, a menção à personagem Ângela, tecedora de objetos, é de suma relevância. Sobre ela, o Autor diz: “Ângela escreve sobre objetos assim como teceria rendas. Mulher rendeira” (LISPECTOR, 1978, p. 102). A mulher sai em busca da aura de tais coisas: “Ângela ao que parece quer escrever um livro estudando as coisas e objetos e sua aura” (LISPECTOR, 1978, p. 98). Em visualidade buscada pela pintura, os objetos de mundos diferentes se juntam. Ela diz: “Estou pintando um quadro com o nome de ‘Sem Sentido’. São coisas soltas – objetos e seres que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura” (LISPECTOR, 1978, p. 38). Passemos às cenas cotidianas de Wilma Martins, artista-mulher que também é fortemente ligada aos objetos. Próprio da natureza estética, os móveis e eletrodomésticos da série emendam-se entre si, misturados, mas também ao receberem o mundo vivo passam a sugerir justamente aquilo que a personagem de *Um sopro de vida* desejava: a aura das coisas quando observadas. No conjunto da sua obra, as plantas podem crescer do próprio corpo humano, como veremos em *A queda*<sup>133</sup>, xilogravura dos anos 1960, mas também sua disseminação se revela no “corpo” dos objetos. A obra de Wilma Martins, reproduzida acima, poderia ser lida por Ângela, “Mulher-Coisa” (LISPECTOR, 1978, p. 106), caso trabalhássemos a imaginação. Talvez ela lançasse a pergunta: quem nasceu primeiro, a máquina

---

<sup>133</sup> Capítulo 4, subitem 4.2, da tese.

de costura ou a árvore? E emendaria: eu, Ângela, “mulher provisória”, sou a máquina de costura e a árvore, pois:

Eu sou matéria-prima não trabalhada. Eu também sou um objeto. Tenho todos os órgãos necessários, igual a qualquer ser humano. Eu sinto a minha aura que nesta friorenta manhã é vermelha e altamente faiscante. Eu sou uma mulher objeto e minha aura é vermelha vibrante e competente. Eu sou um objeto que vê outros objetos.

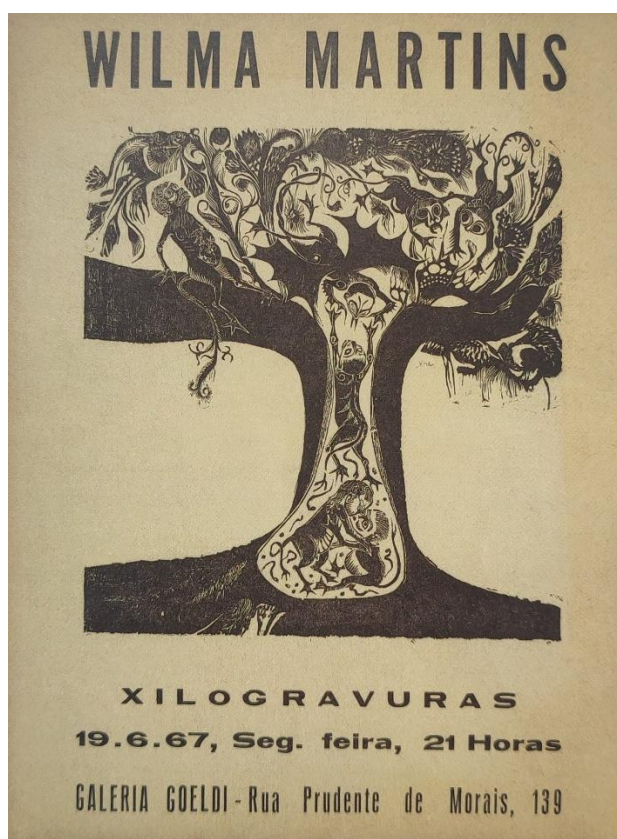
[...]

Um objeto pensa um outro objeto e nossas auras se confundem. E tenho, vos asseguro, tudo o mais que faz de mim uma mulher às vezes viva, às vezes objeto. (LISPECTOR, 1978, p. 106-107)

As coisas se pensam, vendo-se. Utilizemos a aura de Ângela na cena cotidiana de Wilma, apontando nas imagens o que há de entrosamento entre as coisas. Deixemos a imaginação, então, apontar: entre os animais e vegetações úmidas, livros e estantes veem uma máquina de escrever enquanto jacarés passam; uma pia vê escovas e grampos de cabelo enquanto um rio que se desloca de uma montanha coberta de vegetação escorre na pia; um liquidificador vê uma faca e um copo e ao lado de tais coisas as montanhas são vistas ao fundo; um ferro de passar roupa vê as roupas e eles habitam na entrada de uma possível clareira etc. De frente para as obras, assim como Ângela, a impressão que temos é que existe entre os objetos e vivos um autêntico novo mundo criado – mistura do familiar com o não-familiar. Em Wilma, no mundo que cresce – plantas –, juntamente ao que flui – rio – e se desloca – animais –, viceja-se uma espécie de harmonia ecológica elementar-nutricional ou em vias de formação: há água para beber e comida em cadeia alimentar para que a vida continue. Tudo parece partir de um trabalho que requer um colar o olho nos objetos e fazê-los reaparecerem em estranhamentos, nascidos da mistura entre a vida moderna, representada por móveis modernos, e a natureza mais selvagem. Wilma foi uma grande observadora, pintando a mesma montanha com sua vegetação e variação de luz – Morro Dona Marta, Rio de Janeiro – em vários momentos do dia. Ela foi uma artista atenta à singularidade do mundo. E o que observou externamente – na natureza – passou para dentro do espaço familiar, permitindo-se artisticamente que esses mundos diferentes “conversassem” no mesmo espaço-tecedor de aura.

De outro lado, tal aproximação entre as artistas se impõe mesmo pelo aspecto mais transgressor. Deste viés, lembremos as xilogravuras de Wilma Martins dos finais dos anos sessenta. Com forte temática sexual, segundo esclarece Tania Rivera (2015, p. 13), tais obras apresentam “dimensão política no sentido amplo (não partidário), ecoando o endurecimento do

regime ditatorial”. Nelas, ecoa-se uma complexa carnalidade que abarca uma violência sexualizada e mesmo uma feminilidade uterino-cavernosa<sup>134</sup>, onde corpos parecem despencar e emendar-se num sempre retorno. Ao comentar *A espera* (1967), por exemplo, chama-nos atenção quando Rivera afirma que nela “cabeças de medusa confundem-se com árvores ou arbustos”. Das medusas de Wilma, o lado terrífico-vegetal incorpora aspectos associados ao mítico-pavoroso, cujos seres monstruosos e misturados revelam-se como num sonho, a exemplo da xilogravura *Árvore do saber* (1967).



**Figura 26:** MARTINS, Wilma. Reprodução da xilogravura *Árvore do saber* (1967) no cartaz da exposição de Wilma Martins na Galeria Goeldi, Rio de Janeiro.<sup>135</sup>

Em *Árvore do saber*, percebe-se que o elemento vegetal não se encontra mais com objetos – série *Cotidiano* – ou na presença de animais diminutos, a exemplo das xilogravuras de Wilma do ano 1960, em que vemos besouros e aranhas entre flores e troncos. Na obra

<sup>134</sup> Das imagens que evocam a maternidade em Wilma Martins, ressaltamos a xilogravura *A mãe* (1967). Nela, um rubro líquido parece escoar de vermelhos ductos mamários, os quais parecem sugerir também muitas veias da metade de uma folha intensa como sangue, enquanto humanos rogam pelo vivo e fluído líquido que escorre. Ver no catálogo da exposição *Wilma Martins: território da memória* (2023, p. 5), curadoria de Frederico Morais e Stefania Paiva.

<sup>135</sup> Ver no livro *Wilma Martins* (2015, p. 110), organização de Frederico Morais.

destacada (figura 26), a vida botânica compartilha a “cena” com criaturas que parecem demônios, animais ou mesmo humanos, ao mesmo tempo. Sobre isto, a própria Wilma explica na entrevista concedida ao *Diário de Notícias*, em 15 de junho de 1967: “Eu sinto o caos em mim, mas este, quando revelado, é o caos do mundo e de nossa época. Os demônios que aparecem em minhas gravuras são os demônios que estão dentro de mim. Expulsando-os, eu me liberto” (MARTINS *apud* MORAIS, 2023, p. 82). Entre tantos conflitos e tensões político-sociais, o caótico provoca na produção da artista mudanças em seu projeto estético. É a sua política encaminhada para zonas mais terríveis, sexuais, radicais e sombrias, sendo que os vegetais acompanham tal intento. Para dialogarmos com Clarice Lispector novamente, ao decorrer dos anos setenta, a escritora parece também liberar alguns seres maléficos e malditos, como se sugere no conto “Onde estivestes de noite” (1974), todo ele emaranhado numa sexualidade livre, áspera e avidamente levada ao escárnio. É tempo de soltar demônios, provocar a estrutura pequeno-burguesa-militar com maior força. Na narrativa, o aspecto terrível presente nas plantas também ressoa a leitura do mundo naquele contexto caótico, convivendo com criaturas sarcástico-risonhas e possuídas por uma certa violência:

A montanha era de origem vulcânica. E de repente o mar: a revolta rebentação do Atlântico lhes enchia os ouvidos. E o cheiro salgado do mar fecundava-os e triplicava-os em monstrosinhos

[...]

Eles queriam fruir o proibido. Queriam elogiar a vida e não queriam a dor que é necessária para se viver, para se sentir e para amar. Eles queriam sentir a imortalidade terrífica.

[...]

Tinham se apoiado no chão para não cair, pisando em árvores secas e ásperas, pisando em cactos espinhosos. Era um medo irresistivelmente atraente, eles prefeririam morrer que abandoná-lo.

[...]

Das bocas escorria saliva grossa, amarga e untuosa, e eles se urinavam sem sentir. As mulheres que haviam parido recentemente apertavam com violência os próprios seios e dos bicos um grosso leite preto esguichava. Uma mulher cuspiu com força na cara de um homem e o cuspe áspero escorreu-lhe da face até a boca – avidamente ele lambeu os lábios. (LISPECTOR, 2016, p. 481-484)

Abordemos um pouco mais sobre o clima “espiritual” da época. Na amplificação das políticas liberadoras nas artes brasileiras, *Água viva* (1973) pode ser lida como ficção que consolida a representação estética das plantas, porque no presente texto explode um autêntico e original florilégio. Analisando a recepção de “primeiras horas” da narrativa em questão, vale

a pena recorrermos à análise crítica de Nelly Novaes Coelho. Publicada no “Suplemento Literário” do Jornal *O Estado de S. Paulo* em 24 de fevereiro de 1974, Novaes coloca *Água viva* no rol das ficções “inaugurais”, contrária às literaturas que se utilizam de “fórmulas gastas”. Assim, aparecendo na literatura nacional num período cultural de vivo interesse “vegetal”, a narrativa está sintonizada fortemente ao seu tempo histórico, já que a ideia de liberdade precisa ser demonstrada por “novas linhas de força” (NOVAES, 1974, p. 6). No que diz respeito à liberdade diante das novidades ficcionais, ela sublinha:

Já muito se tem dito que os tempos atuais parecem uma imensa praça de guerra, onde se forja um novo mundo, cujos beneficiários serão, sem dúvida, as gerações do século XXI. E não é preciso visão profética para se perceber isso. É suficiente atentar para as notícias diárias ou para a arte contemporânea (toda ela prolongamento e expansão das várias guerrilhas modernistas desencadeadas no primeiro quarto de século) ou simplesmente tentar compreender os mil e um acontecimentos do dia-a-dia. Todos eles denunciam o esfrelamento de velhas estruturas e o caótico fervilhar de novas [...] É no sentido dessa nova liberdade que se pode compreender o gesto de ruptura ou “transgressão” que, sob mil formas, se vem manifestando, cada vez com mais amplitude, na ficção destes últimos anos. (NOVAES, 1974, p. 6)

Novaes vê nas transgressões a chave da liberdade nas literaturas que surgiram ao decorrer dos anos setenta, pois mesmo diante da opressão e da censura, sinalizou-se um forte avanço experimental feminino na arte. A partir de diversos experimentalismos artísticos que absorveram os ventos de mudança, “guerreou-se” em várias frentes – o vegetal é uma delas. Nesse sentido, é válido o apontamento de Eduardo Jardim (2017, p. 106), ao afirmar no livro *Tudo em volta está deserto* que, diante da “desmobilização política” na década de 1970, a arte precisou fazer um “recoo para a subjetividade”, materializando-se na experimentação de várias formas num tempo que era impossível mobilizar protestos públicos mais diretos. Torna-se urgente nas manifestações artísticas-guerrilheiras, neste ínterim, estimular o instinto livre pela alcunha do ataque às ideologias de gênero: “gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1973, p. 14). Ainda segundo Eduardo Jardim,

No início dos anos 1970, como reação ao endurecimento do regime, à inviabilidade de participar em uma oposição formal e ao fracasso dos projetos da esquerda, os jovens começaram a experimentar formas de contestação que tinham por alvo não apenas a ditadura militar, mas todas as instituições consideradas opressivas. A própria noção de política se transformou para abrigar uma gama muito ampla de reivindicações. Essa mudança no modo de se conceber a política vinha ocorrendo desde a década anterior no mundo inteiro. O *flower power* dos *hippies*, as reivindicações de Maio de 1968, na França, como “a imaginação no poder”, a valorização da obra do filósofo Herbert Marcuse, que relacionava a repressão sexual e a política, o movimento

da antipsiquiatria refletiam essa alteração das bandeiras de contestação. (JARDIM, 2017, p. 101-102)

Assim, pensar atos revolucionários na égide dos vegetais implica problematizarmos a própria noção de política aqui colocada, já que “a criação política revolucionária não está restrita a um modo de vida e pensamento determinado por um estilo militante profissional de esquerda” (LIMA, 2015, p. 203). Em diálogo com Vladimir Moreira Lima em *Deleuze-Guattari e a ressonância mútua entre filosofia e política*, acreditamos que a orientação marcada pelos desejos de ampla liberdade quando representada por plantas não foi contemplada por muitos críticos ligados às leituras marxistas e outras. Relegando, por vezes, as obras ao campo do hermetismo e da alienação, ou ainda, a potência política foi esvaziada em nome de velamentos, desvelamentos e mistérios. Em nossa tese, as plantas assumem um movimento de liberação das formas de vida fundamentadas em exageradas edipianizações. Como abordaram Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo*, “em havendo edipianização, ela é o resultado da colonização” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 224). Por este ângulo, consideramos “a descoberta de outros viventes”, expressão usada por Nascimento (2021, p. 187) em *O pensamento vegetal*, um aspecto importante na percepção da política descolonizadora.

No envolvimento inumano, além disso, é possível estabelecermos aspectos potencializadores de mudanças no que tange à representação dos corpos femininos. Em “A Virada Iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas”, Andrea Giunta (2018, p.29) sublinha que nos “anos 1960, artistas começaram a produzir novas representações do corpo”. Nestes “novos corpos” radicais e modernos, o tradicionalismo das expressões corpóreas é destituído, dando lugar à redescobertas de zonas fora da normatividade, cujo erótico feminino não apresenta viés ditado em fechamento de sentido. Dessa maneira, a arte feminina moderna latino-americana converge para discussões sobre o corpo, como argumenta Giunta:

De modo geral, o corpo estava no centro das preocupações políticas, sociais e estéticas dos anos 1960, 1970 e 1980. Em filosofia e teoria, isso significou a observação e a análise do corpo regulado e monitorado pelo social e da sexualidade como a grande narrativa usada pelo Ocidente para organizar e estigmatizar diferenças. (GIUNTA, 2018, p. 29)

Na esteira dos argumentos levantados por Giunta, podemos dizer que o erótico-vegetal não se encontra à serviço dos desejos masculinos, mas é um chamado para adentrar sexualidades reprimidas no mundo feminino. No que diz respeito às expressões que

desestruturam a ordem, ou seja, “molduras sociais que regularizam o corpo” (GIUNTA, 2018, p. 30), torna-se fundamental questionar a violência sobre determinados corpos. Para Giunta (2018, p. 30), “no caso da América Latina, a relação entre corpo e violência é central. Ditaduras e aparatos repressivos submeteram o corpo a noções de punição”. Encontra-se em jogo, no fundo, a vontade de investigar o “lugar social da mulher” num mundo marcado por violências estruturais diversas, em que a “investigação profunda da subjetividade feminina” (GIUNTA, 2018, p. 32) expõe modos de desejos, impulsos e zonas reprimidas que se revelam em aprendizados. Em caráter pedagógico, reclama-se nas artes femininas modernas a “descolonização do corpo” (GIUNTA, 2018, p. 33), desfazendo-se, para isso, qualquer traço de moralidade inquebrantável. No bojo das políticas revolucionárias femininas, emendam-se projetos estéticos que sinalizam rupturas com a tradição – a visão da mulher na arte, isto é, anteriormente ao século XX. Não se trata de um viés realista dentro dos parâmetros políticos da “militância explícita”, expressão usada por Benjamin Abdala Junior (2017, p. 168) em *Literatura, História e Política*, mas de intensidades que desejam marcar a emancipação feminina.

Na esteira de Virginia Woolf em “Mulheres e ficção”, a liberdade significa reflexão advinda da cabeça das próprias mulheres, configurada na forma de autoria, não de simples expressão artística sobre as mulheres – feita por um artista homem, por exemplo. As políticas na presente questão convocam o resgate da produção feminina, muitas vezes, colocada no esquecimento – estimulado pelas construções dos cânones masculinos. Sobre a sociedade masculina, Virginia Woolf comenta o papel da mulher na cultura inglesa:

Porque sobre as mulheres muito pouco se sabe. A história da Inglaterra é a história da linha masculina, não da feminina. De nossos pais sempre sabemos alguma coisa, um fato, uma distinção. Eles foram soldados ou foram marinheiros; ocuparam tal cargo ou fizeram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. Uma era linda; outra era ruiva; uma terceira foi beijada pela rainha. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram. (WOOLF, 2019, p. 9-10)

No fundo, a criação das mulheres na América Latina estimula a problematização do que se entende como apagamento da autoria feminina. Em diálogo com o trecho da escritora inglesa, o pensamento feminino latino-americano traz para a cena cultural revoluções que facilitaram experimentalismos no campo estético, permitindo novos olhares sobre a história contada apenas pela chamada tradição canônica, isto é, por quem sempre flertou com as formas do “comando”. Ataca-se, com o desenvolvimento político moderno as “leis” e os “costumes”, aquilo que

Virginia Woolf (2019, p.11) considera sendo os “responsáveis por essas intermitências de silêncio e fala” das mulheres. Aqui o tratamento do silêncio merece um breve excuro. Em *As mulheres ou os silêncios da história*, Michelle Perrot desenvolve a tese do silenciamento feminino numa sociedade toda feita, armada e calculada para os homens. Na introdução ao livro, a pesquisadora aponta o caminho da sua reflexão:

O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada [...] O silêncio é um mandamento reiterado através dos séculos [...] o silêncio era ao mesmo tempo disciplina do mundo, das famílias e dos corpos, regra política, social, familiar [...] O pudor é sua virtude, o silêncio, sua honra [...] A impossibilidade de falar de si mesma acaba por abolir o seu próprio ser. (PERROT, 2005, p. 9-10)

Eis as estratégias da sociedade regida em grande parte por homens: as mulheres foram e continuam a ser excluídas dos arquivos, das memórias, da cultura material, das Histórias, ou seja, de tudo aquilo que garante a permanência dos discursos e diversidade da produção cultural feminina. Sobre o tema do silenciar, como estamos analisando o *corpus* de uma autora que trabalhou ficcionalmente o silêncio enquanto questão que implica a impossibilidade de dizer certas experiências vividas, é mister explicarmos a diferença entre o silêncio da mulher nos arquivos e o silêncio que emerge de certas situações mostrarem-se indescritíveis no próprio ato estético-criador. Para isso, a fortuna crítica deu muitos nomes, a exemplo de Benedito Nunes (1995) que chamou de “drama da linguagem”. Na dissertação de mestrado intitulada *O silêncio da modernidade em A maçã no escuro e em Grande sertão: veredas* (2020), tratamos desse assunto desdobrado nos limites da linguagem na modernidade:

Compreendemos o informe e o selvagem como articuladores do silêncio nos romances modernos, na medida em que eles potencializam discursos que prefiguram uma espécie de comunicação “deslizante”, desenvolvendo-se em imagens, pois, de teor irrepresentável e indizível [...] Ao atravessar os “abismos”, vistos no interior da linguagem, contestam-se saberes definitivos – conceitos – antes, comungam de vivências particulares – do vivido na crise e no abismo – que torna o discurso, por vezes, insuficiente para dizer. Todavia, devendo ser dito, são as imagens do “liso”, do inclassificado e do ambíguo que conseguem mostrar ainda essa experiência interior, dada como proposta de demarcar qualquer coisa de neutro, entendido aqui como tudo aquilo que congrega, mas não se define. (COSTA, 2020, p. 46-47)

Na literatura de Clarice, uma Joana, por exemplo, rompe com muitos emudecimentos impostos cultural e socialmente e ainda assim o silêncio advindo da linguagem aparece. Eis a diferença: nos enredos claricianos é motor da dificuldade da língua em transmitir o “atrás do pensamento”, não se tratando de censurar o discurso da mulher. Em outras palavras, o silêncio

dramático-moderno de Lispector se encontra a favor do seu projeto estético – do existir –, não da interrupção ou impedimento da voz ético-social-feminina.

Conduzir uma leitura da expressão moderna significa articular os desejos de rompimentos vários, típicos das manifestações que regeram um espírito renovador ao longo da década de 1960. Na esteira da manifestação “igualmente libidinal” (ONFRAY, 2001, p. 142) que foi maio de 1968, Michel Onfray (2001, p. 14), ao pensar o corpo político sem amarras morais do “ideal ascético” em *A Política do Rebelde*, fala da “filosofia do corpo reconciliado consigo mesmo, soberano, livre, independente, autônomo, contente de ser ele próprio, em vez de sofrer dentro da armadilha do ideal ascético”. Em rebeldia, resiste-se numa postura participante e ativa. A instauração da existência livre é rebelde aos estados totalitários – sociedades fechadas –, conforme aponta Michel Onfray (2001, p. 43), que de alguma maneira designam relações com as ideias de “Platão, Hobbes, Rousseau, Hegel e Marx, que celebram uma sociedade fechada, resultando em suas variações encarnadas no nazismo e no stalinismo”. Rebelar-se ao fechamento social, motores de modelos que buscam a sujeição a um projeto político comum, muitas vezes, mascarado de coletividade, mas que se mostra impregnado de autoritarismo, requer uma vontade de abertura e fluxos nas relações constantes. Para isto, acreditamos que os modelos antagônicos e dialéticos precisam ser problematizados, pois neles a diferença pela exclusão, afastamento e recusa de qualquer contágio levam ao fechamento.

Em diálogo com Onfray (2001, p. 43), evidencia-se na “política libertária” que deseja “a sociedade aberta, os fluxos de circulação livres para as individualidades suscetíveis de irem e virem, de se associarem, depois se separarem, de não serem retidas e contidas por um argumento de autoridade”. A existência “indisciplinada”, ou seja, que não obedece às normativas inventadas como “imperativo ético” para melhor sujeitar, segundo sublinha Onfray (2001, p. 47), ganha dimensões revolucionárias no mundo feminino, na medida em que novos questionamentos políticos são aguerridos na atmosfera intelectual ao longo do século XX. O debate sobre a política inaugurada nos objetos estéticos que apresentam a aproximação com a existência vegetal expõe a particularidade dessas expressões, as quais se mostram dispostas a trazer à cena cultural o encantamento sensorial do mundo. Michel Onfray (2001, p. 95), ao articular o seu argumento sobre o hedonismo e seus gozos, aponta na economia e no capitalismo o motor da “absorção” de “energias”, “vitalidades”, “singularidades”, “temperamentos” etc.

De acordo com este posicionamento e na esteira do pensamento “acêntrico”, o qual vigora a retirada dos modelos eternos pelos vegetais, Nascimento (2021, p. 121) argumenta: “o trio rizoma-raízes-árvores (sempre no plural) se furta a qualquer essencialismo ontológico,

calcado na metafísica da presença”. Da citação ao rizoma, árvore e raízes por Nascimento no fragmento, vale uma explicação dada por ele no livro *O pensamento vegetal*, capítulo “Outras visões do mundo clorofílico”, subitem “Rizomas, raízes, arborescências e outras ramificações”. Neste momento de seu estudo, o pesquisador aponta alguns equívocos que devem ser evitados quando da leitura de *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari. Ele assinala:

A crítica dos autores se dirige menos às árvores reais do que a certa imago da árvore na cultura dita ocidental [...] Longe então de opor a árvore ao rizoma, interessa ver a existência botânica como um todo enquanto função rizomórfica, múltipla, descentrada (NASCIMENTO, 2021, p.115)

Façamos coro. Da menção ao rizoma, à árvore e às raízes nesta tese, é necessária uma breve explicação. Da referência às árvores e às raízes, em nossa abordagem, nada tem a ver com qualquer tipo de dicotomia, classificação, ordenação, unidade, princípio gerado em qualquer binarismo ou operação engendradora em modelos pivotantes ou fascicular, à maneira de como pensou Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs*, em contraposição ao rizoma, conjugado este na multiplicidade, abertura e dimensões dadas em linhas cruzadas, nunca em pontos centrais. Frisamos a presente questão, pois em muitos momentos dialogamos com os filósofos franceses, por outro lado, situamos imagens arbóreas e raízes na visualidade estética feminina, cujo parâmetro de análise revela nas várias obras destacadas intenções políticas que mais tentam ressignificar as imagens botânicas em operações anti-origens. Vários desses objetos estéticos flertam em linha de força justamente com a sexualidade, questão revelada no rizoma, segundo explicam os pensadores. No rizoma, há uma “relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relação totalmente diferente da relação arborescente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33). Em devir com tudo e em intensidade (platô), incluindo as plantas, vê-se que a botânica está muito presente nas formulações de Deleuze e Guattari e neste viés não necessariamente os vegetais assumem qualquer ideia completamente negativa, isto é, daquilo que deve ser evitado a qualquer custo. Deve-se evitar o que determinadas imagens clássicas e filosóficas-científicas-culturais-tradicionais construíram com base nos conceitos que advêm da imagem árvore, por exemplo, na qual, muitas vezes, é utilizada para falar de genealogias, da árvore da vida, de ascendências, de identidades, presente em toda parte, a exemplo da América, conforme eles lembram: “Claro, ela não está isenta da dominação das árvores e de uma busca das raízes. Vê-se isto até na literatura, na busca de uma identidade nacional, e mesmo de uma ascendência ou genealogia europeias” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 30). Afastamo-nos

da raiz das coisas, do ponto inicial dos eventos, onde tudo gira para o primeiro, o princípio, cujo modelo se explica no “ideal” platônico. Em nosso terreno e pensamento florestal, tudo é broto que nasce em linhas que se cruzam na experiência do flerte com o mundo, de um mundo que não se define. Nesse sentido, deslocamo-nos de qualquer árvore clássica que desenha, em ordem, as imagens. E se enfatizamos as raízes na leitura das visualidades femininas, elas são revolucionárias e agentes de mudança ética. Como falamos no capítulo primeiro, em diálogo com Didi-Huberman, são raízes-víboras.

Da planta, a sua “estrutura tendencialmente anárquica” e “ausência de centro único” (NASCIMENTO, 2021, p.121) corrobora nas artes de mulheres latino-americanas a ausência do “status ontológico”, expressão operada por Nascimento (2021, p. 146), cujo ímpeto convoca multiplicações de realidades. Eis a potência “maternal-sensitiva-florestal” – berço do futuro, das mudanças e da independência de si. Sobre o estudo da relação entre a literatura e as plantas na ficção clariciana, o crítico Evando Nascimento já menciona tal abordagem desde a publicação de seu livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (2012). Da perspectiva pensante prefigurada no “imaginário botânico”, o autor expõe no ensaio *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas* (2021) um dado crucial da capacidade “pensante” quando do aparecimento dos vegetais em objetos artísticos: a relação com certas alteridades das plantas, as quais engendram o questionamento do humano, conforme ele argumenta sob a égide de Derrida:

Muito mais do que um fenômeno de moda, trata-se mais do que nunca de questionar os limites do que Jacques Derrida (2006) chamou de os “próprios do homem”, pondo em causa os conceitos tradicionais de humanismo, de humanidade e de Homem. Isso nos conduz à necessidade de repensarmos nosso modo de interação com esses viventes. (NASCIMENTO, 2021, p. 15-16)

No trecho, o estudioso comenta a respeito da “virada vegetal”. Do questionamento deste termo tão requerido contemporaneamente nos estudos crítico-teóricos que envolvem as plantas na alcunha da expressão cultural, ele defende que:

O impulso primordial dos vegetais é a *dispersão* e a *disseminação* por todos os tempos e espaços, proporcionando alimento e proteção aos demais viventes. E isso a literatura e as artes, tanto quanto os saberes ligados às culturas indígenas e às culturas de matriz africana, têm testemunhado e desenvolvido ao longo dos séculos. (NASCIMENTO, 2021, p. 16, grifo do autor)

Desse modo, se estes inumanos aparecem nas artes durante tanto tempo, segundo o crítico assinala no trecho citado anteriormente, tais representações estéticas revelam possibilidades de mundos engendrados nos contágios afetuosos. Na construção de seu pensamento, Nascimento (2021, p. 17) parte daquilo que ele chama de “exemplos singulares”, os quais são “recolhidos” da “filosofia”, da “literatura”, das “artes”, sendo, por sua vez, potencializados também pelo “discurso científico” não amarrado nas epistemologias positivistas, comungando da particularidade das chamadas “ciências nômades” ou “itinerantes”, que o estudioso cita a partir de Isabelle Stengers e que é trabalhada por esta na esteira de Deleuze e Guattari. Assim sendo, promovendo uma interessante reflexão transdisciplinar, Nascimento mobiliza um pensamento que se alimenta do diálogo entre diversas áreas, chamando-nos atenção a maneira como faz da botânica contemporânea, a exemplo das pesquisas de Stefano Mancuso, referência do crítico, uma oportunidade de operar questões para além do interesse humano e em prol de um protagonismo vegetal.

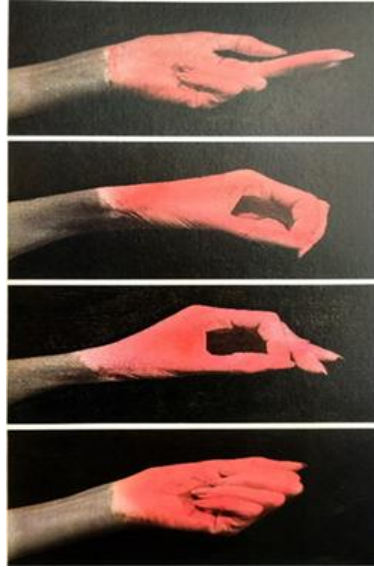
Destarte, ao citar em epígrafes, comentar brevemente ou dedicar capítulos inteiros às plantas, Nascimento dissemina um pensamento vegetal no diálogo com diversos artistas da literatura, como Clarice Lispector, Fernando Pessoa (Alberto Caeiro e Ricardo Reis), Francis Ponge, Carlos Drummond de Andrade, Ana Martins Marques, Edimilson de Almeida Pereira, Leonardo Fróes, Djaimilia Pereira de Almeida, Adriana Lisboa, Ferreira Gullar, Manuel Bandeira, Katia Maciel, Sérgio Medeiros, Júlia de Carvalho Hansen, Tiago Hakiy, Josely Vianna Baptista, Davi Kopenawa, Guimarães Rosa, Carola Saavedra, Evando Nascimento, Han Kang, mas também artistas plásticos, a exemplo de Frans Krajcberg, Van Gogh e René Magritte. Da modernidade à literatura contemporânea, fica nítido que o crítico apresenta “exemplos singulares” partindo de diferentes gêneros – homens e mulheres ficcionistas –, nacionalidades, culturas, épocas. O ensaísta trata de um “pensar vegetal” arrolado em vários projetos estéticos de diferentes artistas – brasileiros e outras nacionalidades – afinal, como dissemos, sua proposta é marcar principalmente um ponto de vista das plantas, independentemente de qualquer moralidade humana.

Se na introdução e ao longo do ensaio de *O pensamento vegetal*, frisemos, Nascimento (2021, p. 22) chamou atenção, por vezes, em forma de testemunho, para uma espécie de “horror às plantas”, nomeado por ele como “fitofobia”, podendo ser comprovado pelas notícias da destruição incessante desse reino orgânico pelo mundo, é com elas que as mulheres “guerream” no passado não muito longe, sendo ainda “instrumento” de contra-ataque no presente, embora consideremos que na contemporaneidade as plantas estejam mais implicadas

em resistências por questões ecológicas mais gerais, tanto por mulheres quanto por homens. No artigo “O dizer cifrado na ditadura e as flechas selvagens e antifascistas nas artes dos anos 1970: diálogos possíveis” (*Revista Palimpsesto*, 2023, p. 322), partindo da tela *A primeira missa* (2014), de Luiz Zerbini, tratamos da diferença entre a abordagem do selvagem na década de setenta e na contemporaneidade, podendo servir também para o caso dos vegetais. Para o nosso entendimento, a questão é expressa por diferentes tipos de urgências em contextos políticos distintos.

No estudo, Nascimento (2021, p. 77) comenta a respeito da relação entre as mulheres e as plantas. No capítulo “Vidas Precárias”, subitem “A violência Extrativista”, o ensaísta discute a questão da “impregnação” da “visão romântica” ou “simbolista” prefiguradas para o caso da “flora”. Chamando de “simbologia valorativa”, cita “as rosas, os lírios, as maçãs, as ervas daninhas”. Para o crítico, “toda elaboração simbólica” carrega vontades humanas de “fixar o sentido das coisas a que se refere, transformando-as em clichês ou estereótipos”. Como exemplo, menciona o caso das rosas, as quais foram “fixadas” no simbolismo do “eterno feminino”, o que para ele “fixou” as mulheres numa “ideologia sexista” determinada por fins morais ou “valorativos”. Em nosso estudo, enfatizamos outros aspectos, pois tentamos reavaliar tais limitações a partir da contribuição feminina, ressaltando obras que leem as políticas da vida pelos variados aspectos visuais botânicos. Em se tratando das rosas, flores citadas pelo autor, no artigo “Clarice Lispector toca a vida com as rosas no ‘Caderno b’ do *Jornal do Brasil*: o caso de ‘As rosas silvestres’ em diálogo com outras artes latino-americanas” (*Revista Macabéa*, 2023), desenvolvemos uma cartografia das “rosas radicais” na criação de mulheres latino-americanas.

Partindo da crônica “As rosas silvestres”, de Lispector, publicada no *Jornal do Brasil* em 25 de maio de 1968, dialogamos com *Na minha mão tem uma roseira* (1968), serigrafia já reproduzida neste capítulo, da brasileira Teresinha Soares, e *Letras “R”, “O”, “S”, “A”* (1981) e *Nascer e morrer de uma rosa* (1982), da colombiana Rosa Navarro. Eis as obras de Navarro, reproduzidas neste trabalho pela primeira vez:



**Figura 27:** NAVARRO, Rosa. *Letras “R”, “O”, “S”, “A”* – da série *Língua de Sinais*, 1981.<sup>136</sup>



**Figura 28:** NAVARRO, Rosa. *Nascer e morrer de uma rosa*, 1982.<sup>137</sup>

Do erotismo em *Na minha mão tem uma roseira*, de Soares, e *Letras “R”, “O”, “S”, “A”*, de Navarro, as rosas parecem tornar-se os “olhos” em *Nascer e morrer de uma rosa* na obra desta última, realizando o “deslocamento das flores no que diz respeito à saída do trivial” (COSTA, 2023, p. 52). Na esteira da arte conceitual, as flores de Navarro reverberam discussões

<sup>136</sup> Ver no catálogo da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (2018, p. 159), curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta.

<sup>137</sup> Ver no catálogo da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (2018, p. 158), curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta.

de um corpo político, resultando em reflexões semióticas que desenham desejos femininos. Nelas, talvez seja o aprendizado a “ponta de lança” de tantos “pontos de vistas” nos projetos criativos femininos, conforme defendemos na interpretação de “As rosas silvestres” no artigo já mencionado:

Na cartografia estética das rosas nos projetos de artistas latino-americanas, as suas representações têm um alcance diverso. Em Clarice Lispector, a flor torna-se signo político do estágio de aprendizado. Aprendizagem aqui corrobora o alcance da liberdade e emancipação de si mesmo. (COSTA, 2023, p. 52)

Na arte visual de Rosa Navarro, as mãos se tornam o próprio pensamento conjugado em ideias transmitidas pelos dedos, palma, pulso e dorso, os quais se arrumam para pensar possibilidades-aberturas da imagem corporal em rosa-útero-punho. Em diálogo com *A paixão segundo G.H.*, a maneira de articular sentidos com as mãos encaminham o eu criador para visualidades que são convocadas por estas partes do corpo, segundo diz a escultora G.H.: “Da escultura, suponho, veio meu jeito de só pensar com as mãos e na hora de usá-las” (LISPECTOR, 1964, p. 28). Com elas, traduz-se a história em luta e arte e relembram o que existe de mais primário no humano, desde quando se passou a ter consciência de qualquer senso prático e estético pelo uso das mãos que moldam as coisas do mundo. É o que diz as mãos de G.H.: “Também da escultura intermitente ficara-me o hábito do prazer, a que por natureza eu já tendia” (LISPECTOR, 1964, p. 28). Na outra obra de Navarro, reproduzida acima, agora é a vez dos olhos impulsionarem um pensamento que advém desse órgão em flerte com a rosa. Em formação da imagem floral, a arte sugere que a mulher representada vê o mundo com a perspectiva botânica. É o mundo da flor superposto à vida da mulher, o qual é lido como olhos botânicos-femininos. No romance clariciano de 1964, os olhos também são potenciais na criação de novas imagens a partir da aproximação entre vida inumana e órgão reprodutivo feminino. Agora é a vez dos olhos da barata e dos ovários: “Os dois olhos eram vivos como dois ovários. Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar” (LISPECTOR, 1964, p. 77). Ao reconhecer no olho-ovariano do inseto primário, a mulher visualiza seus próprios ovários “anônimos” e “neutros” (LISPECTOR, 1964, p. 91), sugerindo nas diversas partes do corpo feminino um deslocamento para corpos outros. Eis a modernidade dessa mulher mutante, que se utiliza do sistema reprodutor para articular a sua política em cena. Assim, se em *A paixão segundo G.H.* o ovário da mulher coexiste no corpo da barata, elas que são pertencentes de um mesmo mundo-visual-neutro, em *Nascer e morrer de uma rosa* o rosto da mulher se multiplica com rosas que lhe tapam a visão humana, mas que continua a ver o mundo por pétalas espessas:

aqui se revela uma nova criatura provisória enquanto performance: pétalas de frente para o mundo e seguradas pela superfície da pele humana. Ovário da flor direto no olho da mulher. É o mundo frente a frente.

Do feminino no estudo *O pensamento vegetal*, é importante enfatizarmos o capítulo dedicado a Clarice Lispector: “Clarice e as plantas: a poética e a estética das sensitivas”. No subitem “Rosas e pitangas”, o crítico aborda a relação entre flores e o feminino, sobretudo rosas. Na sua reflexão sobre o universo botânico da autora, não é seu objetivo problematizar, especificamente, um contexto histórico ditatorial no que se refere às publicações da autora no *Jornal do Brasil*<sup>138</sup>. No presente subitem, o crítico comenta o caso de algumas crônicas de Lispector. De texto publicado no *JB* (25 de julho de 1970) e depois inserido em *Felicidade Clandestina* (1971), Nascimento interpreta a narrativa “Cem anos de perdão” na égide da sexualidade “feminina-floral”:

A descrição da flor é plena de sensualidade, tecendo analogias evidentes com o sexo feminino [...] a relação entre rosa/pitanga/sexo feminino (com uma forte homologia entre a forma-cor da flor e a cor da fruta, a vulva e a vagina, a perda do hímen e a menstruação é magistralmente resumida na última linha da história. (NASCIMENTO, 2021, p. 199)

Diante de uma sociedade moralmente reacionária, o argumento que o pesquisador desenvolve para o conto “Amor”, narrativa que ele lê no subitem “Ana e o amor no jardim botânico”, serve para pensarmos a resistência<sup>139</sup> anti-conservadora naqueles anos de chumbo:

A natureza animal e a vegetal aí concentram suas forças a fim de liberar a mulher de sua prisão doméstica [...]. Por assim dizer, detrás das grades, animais e plantas provocam o feminino a sair de sua condição própria e arcaica condição aprisionada, de sua gaiola ancestral. (NASCIMENTO, 2021, p. 210)

Da perspectiva interartes, é fundamental lembrarmos a criação da artista Mara Alvares para tratarmos da saída da “condição aprisionada” por meio dos vegetais. Reproduzimos uma de suas fotografias dos anos setenta, mesma década que Lispector publicara *Água viva*, *Felicidade clandestina* e outros “textos-vegetais” no *Jornal do Brasil*.

<sup>138</sup> Cf. Desenvolveremos mais adiante, capítulo 4, “Primeiras notícias das flores de *Água viva* no ‘Caderno B’”.

<sup>139</sup> Sobre o caráter de “resistência botânica” no *Jornal do Brasil*, “Caderno B”, na autora de *Felicidade Clandestina*, desenvolvemos os intentos “estéticos-cifrados” nos artigos “A política do sensível no ‘caderno b’ do *Jornal do Brasil*: o caso de ‘O milagre das folhas’, de Clarice Lispector (*Revista Jangada*, 2023) e “Clarice Lispector toca a vida com as rosas no ‘Caderno b’ do *Jornal do Brasil*: o caso de ‘As rosas silvestres’ em diálogo com outras artes latino-americanas” (*Revista Macabéa*, 2023), este último já citado no presente capítulo.



**Figura 29:** ALVARES, Mara. “Adansônia III”, 1977-1978, da *Série Adansônia*, 1976-1978. Seis fotografias (65 x 53 cm).<sup>140</sup>

Artista ligada ao grupo “Nervo Óptico”<sup>141</sup>, o qual fomentou diversos debates sobre arte, a série “Adansônia”, termo que remete à árvore oriunda de regiões tropicais e que apresentam características botânicas, como a robustez do tronco e o longo tempo de vida, materializa pesquisas “performáticas-fotográficas” de Mara Alvares ao decorrer dos anos setenta. Em “Adansônia III”, o corpo da mulher se integra à paisagem vegetal, num movimento “érotico-floral”, que, por sua vez, lembra a mulher de *Água viva*. Utilizemos o comentário de Evando sobre esta ficção de 1973 para pensarmos a mulher vegetal de Mara Alvares: “*Água viva* encena a saga selvática de uma frondosa *mulher-árvore*, toda dispersa em raízes, tronco, galhos, folhas, flores e inúmeros frutos” (NASCIMENTO, 2021, p. 222, grifo do autor). Então, sendo contemporânea de *Água viva* e tantos “textos-florais” publicados por Clarice no *JB*, “Caderno B”, “Adansônia III” insere o corpo feminino numa conexão direta com o corpo vegetal – entrosamento entre organismos que resulta num “corpo-estético”. Eis a política “vegetal-feminina” que se insurge para protestar em “seiva-sangue” um contexto de repressão que tenta empurrar o Eu à “não-vida”. Sobre a produção artística nos anos setenta pelo grupo “Nervo Óptico”, Ana Albani de Carvalho em texto publicado na exposição “Nervo Óptico

<sup>140</sup> Ver no catálogo da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (2018, p. 52), curadoria de Cecília Fajardo-Hill e Andrea Giunta.

<sup>141</sup> Na busca de novos olhares – justifica-se daí o termo Nervo óptico –, o grupo encontrou na fotografia um meio expressivo importante, cujo corpo é parte fundamental nas expressões artístico-conceituais. Recomendamos o filme “Nervo óptico, procura-se um novo olho”, direção de Karine Emerich e Hopi Chapman. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FdsipnG87k0>. Acesso em: 11 de maio de 2025.

conceitualismo e experimentação nos anos 70” explica o caráter libertário em artimanha cifrada: “os ecos libertários de 68 ainda reverberavam. [...] a realidade da violência imposta pelo regime militar, porém, cobrava seu preço e a liberdade crítica ou ativista da arte deveria manifestar-se por signos e linguagens cifradas” (CARVALHO, 2018, n.p). Do ciframento, o vegetal em “Adansônia III” comunga do caráter “estético-político” na particularidade do grupo. Neste ínterim, participando ou não de movimento artístico, o “imaginário botânico” surge na criação feminina como expediente que lê o mundo pelas lentes de uma ética e política renovadas. As pernas e braços na fotografia de Mara Alvares flertam com o mundo epífita das plantas. Os membros femininos estão apoiados na árvore, servindo de suporte sem prejuízo ao seu desenvolvimento nutricional. A mulher é irmã das bromélias, cactáceas e orquídeas. Clarice em *Água viva*, aliás, aproxima as últimas da mulher:

A formosa orquídea é exquise e antipática. Não é espontânea. Requer redoma. Mas é mulher esplendorosa e isto não se pode negar. Também não se pode negar que é nobre porque é epífita. Epífitas nascem sobre outras plantas sem contudo tirar delas a nutrição. Estava mentindo quando disse que era antipática. Adoro orquídeas. Já nascem artificiais, já nascem arte. (LISPECTOR, 1973, p. 69)

Do vivo que se apoia em corpo vegetal, sugerimos que a mulher de *Adansônia* flerta com a forma crisálida, estágio que quando visto de perto parece um pequeno fruto em crescimento. Invoquemos G.H., observadora das coisas em provisório ciclo: “eu assistia a minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas. E um ventre todo novo e feito para o chão, um ventre novo renascia” (LISPECTOR, 1964, p. 75). Da aproximação da crisálida ao vegetal, Lóri de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* também é olho atento: “Eu me sei assim como a larva se transmuta em crisálida: esta é minha vida entre vegetal e animal” (LISPECTOR, 1969, p. 167). Essas imagens que aqui pensamos dialogam com o corpo feminino moderno, o qual se lê na esteira da transformação e mutação. Eis a razão da comunhão com as plantas, mundo que naturalmente vive da mudança – da germinação da semente à árvore adulta.

Dos objetos estético-femininos que dialogam com o espírito cultural que nos propomos a analisar, lembremos também das criações intituladas *Trepantes* (1964) e *Obras moles* (1964), de Lygia Clark. Criadas nos anos 1960, as obras clarkeanas adaptam-se aos ambientes e aos corpos que lhe servem de suporte. Vocacionadas ao entrelaçamento, à maleabilidade e à flexibilidade e sem as dobradiças da série *Bichos*, também da mesma década, parecem “dispostas” a mostrar a sua realidade introjetada junto à vida vegetal. Elas vivem entre troncos,

penduradas em galhos de árvore ou em outros objetos, sustentando-se nessas outras matérias, pois não vivem isoladas.



**Figura 30:** CLARK, Lygia. *Obra Mole*, 1964. Recorte de borracha, 50,0 x 50,0 cm. Associação Cultural Lygia Clark.<sup>142</sup>



**Figura 31:** CLARK, Lygia. *Trepante*, 1964. Recorte em metal. Associação Cultural Lygia Clark.<sup>143</sup>

<sup>142</sup> Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/66009/obra-mole-n-1>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2025.

<sup>143</sup> Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/16146/trepante-052i-2-23-1>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2025.

Na linha da interpretação vegetal na Série, Ana Maria Maia e Pollyana Quintella em “Lygia Clark: do corpo ao cosmos”, texto publicado no catálogo *Lygia Clark: projeto para um planeta*, entendem que:

Do objeto vivo ao sujeito como objeto de si mesmo, o percurso é veloz. Lygia resolve amolecer os *Bichos*, explorando sua organicidade. *O dentro é o fora* (1963) e *O antes é o depois* (1963) são os primeiros bichos invertebrados, sem dobradiças, graças à maleabilidade da lâmina fina do metal. Essas obras mais maleáveis são todas fruto do abalo sísmico incontornável que a proposição *Caminhando* (1963) provoca no percurso da artista, obra que manifesta o interesse dela pela topologia de um espaço contínuo, sem avesso. Deles advêm obras de maior sensualidade, feitas não mais de planos articulados, mas de dobras sinuosas, como os *Trepantes* (1964), espécies de cascas de laranja (em bronze ou aço inoxidável) que se acoplam sobre a superfície vegetal de fragmentos de troncos de árvore, como se quisessem pouco a pouco abandonar os códigos civilizatórios da arte para seguir rumo à origens primevas da natureza, e as *Obras moles* (1964), cuja flacidez e instabilidade, por conta das tiras de borracha, as faz prender e se acoplar sobre galhos e superfícies, o que leva a constantes mudanças em sua morfologia. (MAIA; QUINTELLA, 2024, p. 19-21)

A realidade maleável das obras de Lygia Clark designa a própria modernidade em que elas se veem refletidas. Em “1965 – Do ato”, a artista expõe tal modernidade: “estou sem forma, elástica, sem fisionomia definida” (CLARK, 2024, p. 38). Ao sairmos das artes visuais, este traço da mutabilidade do corpo de acordo com o suporte oferecido pode ser sugerido nas menções à palavra “cipós” e “trepadeiras” e “heras” na obra de Lispector. Comungadas no projeto estético-moderno da autora, elas assumem aquilo que marca a literatura de Clarice, a não delimitação do corpo. G.H. pensando seu corpo, diz: “nem meu corpo me delimita [...] – a isto eu chamo de alma impessoal?” (LISPECTOR, 1964, p.123). Como modo de ser provisoriamente trepante, as personagens tocam o mundo para sentir a realidade da coisa tocada. Quando a mulher de *Água viva* toca a vitrola, ela se ampara nesse suporte para sentir a sua vibração e tudo é realizado em instantes, ela que é “entidade elástica” (LISPECTOR, 1973, p. 33) quando fora da identidade: “apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos” (LISPECTOR, 1973, p. 12). A elasticidade do eu, cujo desejo deixa em suspenso o humano enquanto gênero, explode em alegrias e prazeres que só podem revelar mesmo como novidades. É o que sugere a personagem de *Água viva*, mulher-moderna-trepadeira que arremessa o seu corpo no mundo:

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 [...]

Nesse âmago tenho a estranha impressão de que não pertença ao gênero humano. (LISPECTOR, 1973, p. 33)

No caso do projeto estético de Lispector, é mister problematizarmos a representação das plantas antes e após os “anos de chumbo” no Brasil. Os vegetais aparecem na narrativa clariciana anteriormente à promulgação do “ato” truculento da censura militar, sendo *A maçã no escuro* um exemplo. Por outro lado, o “imaginário botânico” cifrado na ficção de Lispector também é contemporâneo aos dispositivos do AI-5. No presente momento, a existência de qualquer viés “político-floral” na sua literatura apenas poderia “sobreviver” de maneira um tanto “enviesada”, já que o assunto político não deveria mostrar-se explicitamente, isto é, não poderia apresentar-se fragrantemente aos “olhos” dos militares. Entretanto, na esteira de Nascimento (2021, p. 198), vale a pena lembrarmos que a indiferença em relação aos vegetais “é estrutural”. Assim, se a “crítica literária ignorou, em grande medida, o papel fundamental dos vegetais na literatura clariciana”, também foram ignorados pelos órgãos de censura. Por fim, vale a pena problematizarmos o capítulo “Por outro humanismo: poéticas vegetais”. Nele, ao dedicar mais a sua reflexão aos ficcionistas contemporâneos, Evando (2021, p. 304) expõe o que para ele é o traço da “poética vegetal moderna e contemporânea”. Vejamos aquilo que o crítico assinala ao iniciar o seu argumento com uma análise de *O Livro dos Jardins* (2019), de Ana Martins Marques, poeta contemporânea:

Essa relação entre mulheres e plantas é antiga, mas, nesse caso, vai além da simples vinculação do “eterno feminino” às flores, num simbolismo bastante tradicional e redutor. Na contemporaneidade, as e os poetas que abordam as plantas o fazem desvinculando-as da mera simbologia e colocando-as como verdadeiras “atrizes”, ou melhor, actantes do drama da vida em geral. (NASCIMENTO, 2021, p. 294)

Diante do nosso escopo, preferimos encaminhar a discussão no seguinte posicionamento: uma coisa é pensar o erótico associado ao feminino na contemporaneidade, quando, formalmente, não há censura instrumentalizada em “atos legais”, outra coisa é pensá-lo em tempos de dura “vigilância”, “punição” e “silenciamentos”, ações dos Estados ditatoriais que são contemporâneas às revoluções sexuais femininas. Ainda em conversa com o livro de Nascimento, problematizemos outra questão. Ao comentar o poema “Pátria” (2021), de Adriana

Lisboa, em diálogo com “Ficções do Interlúdio”<sup>144</sup>, de Fernando Pessoa/Ricardo Reis, ele aborda um certo caráter “assêmico” das flores na modernidade e contemporaneidade, organismos vivos que “desconhecem pátrias, fronteiras, conflitos, heroísmos, martírios e outras coisinhas bem desumanas” (NASCIMENTO, 2021, p. 300), já que se encontra em questão o intento de:

se afastar das simbologias e códigos humanos, exauridos por abusos milenares [...] As árvores e as flores, por exemplo, aparecem como sinais de vitalidade, num mundo exaurido, mas não como símbolos de eternidade ou de sublimação religiosa. (NASCIMENTO, 2021, p. 302-304)

Em nosso estudo, como determinamos um tempo histórico no século XX, preferimos frisar ainda as lutas humanas associadas ao vegetal. Portanto, para apontar as ideias femininas em flerte com o imaginário botânico na modernidade, situamos a nossa tese no pensamento que parte da imagem vegetal e que é dirigido de acordo com a política e a ética, questões que podem ser lidas em cada objeto estético – nas suas singularidades.

---

<sup>144</sup> Cf. PESSOA, 1960, p. 216. “Prefiro rosas, meu amor, à pátria, / E antes magnólias amo/ Que a glória e a virtude”.

### Capítulo 3. Martim e os vegetais em *A maçã no escuro*

#### 3.1. As experiências provisório-vegetais de Martim

Na contramão de um mundo moldado em grandes eventos revolucionários que mudaram os rumos da história humana – quase sempre idealizados por homens –, o nascimento do homem de Clarice olha e caminha por situações pequenas, humildes e cotidianas. Martim também ecoa em G.H. tirando as cascas de si mesma quando frente a frente ao traço de carvão-mineral deixado por Janair, imagem ancestral inscrita por aquela mulher-rainha-africana-Janaina. Martim é Joana não definitiva e tantas outras mulheres desgarradas da conclusão, segundo sugere a seguinte passagem de *Perto do coração selvagem*: “Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência mesma era a de ‘tornar-se’” (LISPECTOR, 2019, p. 137). Martim se encontra nesta matéria e é com ela que ensaiamos um elogio ao seu corpo provisório. Neste ínterim, com a capacidade multiplicadora, quiçá “disseminadora”, é que podemos compreender o itinerário de Martim do romance *A maçã no escuro*. Em seu caminhar, revelam-se encontros com outros seres de “vida nua”, sendo possível ser contagiado em devir, a exemplo dos vegetais — pelo lado floresta.

Da parte florestal, compartilhamos da explicação de Nascimento no ensaio “Floresta é o mundo: o pensamento vegetal”. Segundo ele, “o conceito de floresta é essencialmente relacional: tudo está conectado, tudo é compartilhável, e há que se cultivar esses espaços em-comum, que nossas irmãs as plantas propiciam” (NASCIMENTO, 2021, p. 99). Desse modo, acreditamos que a floresta é diferença, ou seja, marca de nossa formação. Nesta perspectiva, vamos tentar expor no presente capítulo que a vegetação em sua diversidade biológica está presente numa geração literária, tendo Clarice como representante. Nessas produções, em sua maioria, árvores aparecem como árvores, plantas como plantas, ou seja, em sua complexidade botânica real e material. Sendo a floresta a chave de nossa diferença, como ecossistema vivo, são as plantas, flores, raízes e cipós que se expandem em diversos textos artísticos. No fundo, de acordo com essa virada que tem nos vegetais o fundamento, isto é, a oportunidade de pensar, como argumenta Nascimento (2021, p. 23), ficções de uma possível “fitoliteratura”, “inspiradas em rastros clorofílicos”, podemos problematizar todo um mundo orgânico para além do “zoocentrismo”.

Em *A maçã no escuro*, a vegetação que cresce em terra úmida emenda-se na sua primitividade, ancestralidade, visto que sua natureza é antiga, terciária, a exemplo da citada samambaiçu: “A terra ali era mais negra. E o encontro de samambaiçu lhe deu uma sensação de molhado que arrepiou em lubricidade suas costas secas” (LISPECTOR, 1961, p. 52-53). Antiquíssimas e remotas, as samambaias gigantes (Do tupi, açu), testemunham o tempo dos dinossauros e por questão temporal são muito mais antigas que os humanos, levando lentamente cem anos para se tornarem adultas. Na narrativa, esse mundo gigante-primário aparece na própria imagem dos dinossauros, citada logo após a referência à samambaiçu: “Havia um deslocamento de ar como se um dinossauro se transladasse lento em alguma parte do globo” (LISPECTOR, 1961, p. 53). Lembrando novamente a citação de Didi-Huberman (2020, online), quando o filósofo fala de raízes que ressoam a imagem de “patas de dinossauros”, este mundo terrífico da ficção de Lispector relembra a todo instante que a terra em profusão de crescimento incita o retorno ao sujo, ao barro, ao entrelaçamento das coisas imundas e pesadas e grandes e úmidas e líquidas – é a “revolução” que se arrebenta, catalisando a volta para os tempos primeiros<sup>145</sup>. Da primitividade botânica nas artes visuais de Clarice Lispector, a obra *Interior de gruta* (1960) é sugestiva quanto a presença de tal tópica no ambiente representado. Na nossa leitura, entre as muitas cores ressonantes das mineralidades, frisemos o verde surgido talvez da passagem de águas fluídas-subterrâneas que promovem a formação de musgos e heras num lugar de não completa luz solar.



**Figura 32:** LISPECTOR, Clarice. *Interior de gruta*, 1960. Técnica mista sobre madeira, 40x56cm. Acervo do Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Salles.<sup>146</sup>

<sup>145</sup> Aqui, há muito da “revolução” posta no itinerário de Ana do conto “Amor”.

<sup>146</sup> Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/04/14/o-sentido-e-um-sopro-imagens-em-clarice-lispector/>. Acesso em: 28 de janeiro de 2025.

Datada de 1960, próximo da publicação de *A maçã no escuro*, *Interior de gruta* ilumina um dos interesses da autora no que se refere à ambientação “rupestre” de formação milenar e sua profusão entrelaçada de informes traços, todos pertencentes à cena ancestral de quando a vida humana tinha “os sentidos aguçados pelo mundo que a cercava como se entrasse nas terras desconhecidas de Vênus” (LISPECTOR, 1969, p. 27), como lemos em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Por este espaço e desejo, podemos imaginar também Martim em sua caminhada e observação das imagens que lhe entram pelos olhos primitivos, correspondendo a este mundo. Por leitura interartes, cujo assunto sugere os tempos pré-históricos, gostaria de mencionar o entusiasmo que sentimos diante das criações da artista visual Celeida Tostes na exposição *Constelação Clarice*. Reproduzimos *Vênus ancestral* – da série *Ferramentas* (1979):



**Figura 33:** TOSTES, Celeida. *Vênus Ancestral* – da série *Ferramentas*, 1979. Argila, 47 x 32 x 9 cm.<sup>147</sup>

Na mostra, de frente para as produções de Tostes imaginamos a forte ressonância de Martim diante desse mundo abundante de argila, material originário das rochas sedimentadas e recriadas em artefatos que facilitam a movimentação do corpo na terra antiga, territorialidade que perde qualquer sentido quanto a fixação da vida em “reinos”. É a volta à origem comum, como fala Celeida Tostes sobre o seu trabalho:

Despojei-me  
Cobri meu corpo de barro e fui.  
Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.  
O tempo perdeu o sentido de tempo.  
Cheguei ao amorfo.

<sup>147</sup> Ver no catálogo da exposição *Constelação Clarice* (2021, p. 92), curadoria de Veronica Stigger e Eucanaã Ferraz.

Posso ter sido mineral, animal, vegetal.  
 Não sei o que fui.  
 Não sei onde estava. Espaço.  
 A história não existia mais.  
 Sons ressoavam. Saíam de mim.  
 Dor.  
 Não sei por onde andei.  
 O escuro, os sons, a dor, se confundiam.  
 Transmutação.  
 O espaço encolheu.  
 Saí. Voltei.  
 (TOSTES, 2014, p. 52)

Ao olharmos para *Vênus ancestral*, imaginamos a sua cor-seio-mineral de argila nas paredes de *Interior de gruta*, em fatura. Em convivência com a mesma matéria rochosa, vidas já extintas comungaram na precisão da sobrevivência de um existir bruto, sendo esta ancestralidade que ecoa na personagem clariciana. Por sugestão rizomática na produção visual de Clarice, recordemos *Esperança* (1975):

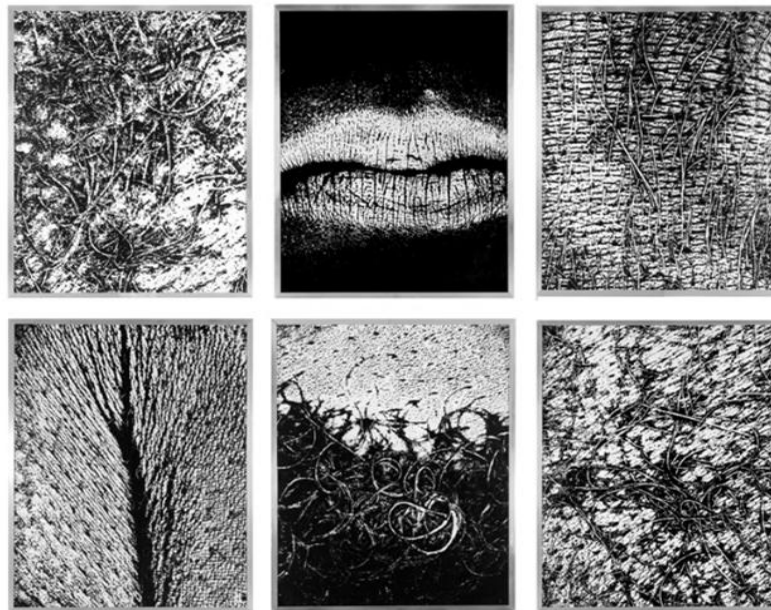


**Figura 34:** LISPECTOR, Clarice. *Esperança*, 1975. Acrílica sobre madeira, 30x40cm.  
 Acervo do Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Salles.<sup>148</sup>

O crítico Carlos Mendes de Sousa no livro *Clarice Lispector: pinturas*, subitem “As grutas: emaranhamentos interiores, aéreos entrelaçamentos do mundo”, aproxima as grutas da estrutura vegetal-rizomática. Não sendo nomeada por gruta, mas pertencendo ao mundo desorganizado das outras de título homônimo, a arte anteriormente reproduzida continua a carregar a sugestão caótico-vegetal. Sousa sublinha a partir de *Água viva* e em diálogo com a

<sup>148</sup> Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/tag/pintura-rupestre/>. Acesso em: 30 de janeiro de 2025.

obra *Esperança* (1975) e a “Luta sangrenta pela paz” (1975): “Diz-se que Clarice escreve como se arrancasse raízes, o que pode equivaler a uma reversão. Tornando-se aéreas, as raízes devêm rizoma” (SOUSA, 2013, p. 195-197). A fortuna crítica de Clarice em diversos momentos apontou relações entre os ofícios da escrita e pintura, conforme visou a pesquisadora Mayara Guimarães no artigo “Do eu ao outro: a aprendizagem amorosa de Clarice Lispector”: “quero propor aqui o estudo de um livro que, a meu ver, se coloca como uma ponte de transição entre a saída do domínio do eu para o domínio da linguagem visual” (GUIMARÃES, 2020, p. 227). Ela se vale do romance *Uma aprendizagem*, mas não podemos esquecer que este dado visual se revela também em outras ficções, como *A maçã no escuro*, *Água viva* ou qualquer outro romance de Lispector, todos muito vegetais e proeminentemente visuais. No caso de *A maçã*, por exemplo, “quando é visto de um avião em alto voo”, para usarmos uma expressão de *Água viva*, distanciamos do homem e conseguimos visualizar a paisagem do alto. De lá, muitas terras verdes e penhascos e montanhas e riachos surgem em relevo. Tudo vira visualidade, porque depende da distância e perspectiva que se vê e imagina. E quando nos aproximamos do homem que mantinha “barba dura”, em microscópica visão, o que vemos? Capim alto, rizomas no corpo. Ainda em diálogo com *Constelação Clarice*, mencionemos *Epidermic scapes* (1968-1977), de Vera Chaves Barcellos. Nas fotografias impressas em papel vegetal, paisagens e relevos são vistos gravados na pele como se do corpo humano se desligasse em estranhamento visual:



**Figura 35:** BARCELLOS, Vera Chaves. Da série *Epidermic scapes*, 1977. Fotografias, 91,5x107,5cm (cada). Fundação Vera Chaves Barcellos.<sup>149</sup>

Nesta curadoria que propõe uma constelação artística-feminina, cujo pensamento de Clarice é fundador-organizador, a fotografia foi exposta no núcleo “Perdi minha formação humana”, no entanto, numa sugestão estético-botânica poderia ser pensada até mesmo como extensão do núcleo “Adoração pelo que existe”. Não esqueçamos: tudo se encontra. Da leitura vegetal de *Epidermic scapes*, encontramos uma interessante dissertação de mestrado que se debruça sobre as artes envolvendo a pele. Intitula-se *Sob a pele: práticas cutâneas e outras experimentações*, estudo de Jhonatan Ferreira de Sousa:

Essas imagens, expostas lado a lado, me revelaram uma riqueza de detalhes e uma proximidade com a natureza, o desconhecido. Além da porosidade da pele, os pelos criam para mim uma ideia de vegetação corporal nessas imagens, como se a pele do corpo fosse os relevos presentes na natureza. [...] Esse trabalho de Vera Barcellos com suas imagens de pele fragmentadas me fez observar essa superfície com seus relevos ora íngremes ora planos, regiões erosivas, porosidade dilatada, cicatrizes em alto relevo, pigmentações distintas como referencial de imagens da natureza vistas do alto de um pico ou quando sobrevoou uma cidade de avião. A sensação que essas imagens me passam é esse contato com esse ecossistema. (SOUSA, 2023, p. 27-28)

Da paisagem corpo-território-vegetal de Vera Barcellos, olhemos novamente para Martim. O homem caminha pela geografia de territórios físico-selvagens, mas seu corpo também é território, corpo possuidor de músculos que parecem torcer-se em voracidade. Martim é móvel, montável, desmontável, bicho, planta, enfim, um dado que remonta muito do espírito da modernidade. No seu trabalho, Jhonatan Sousa cita um comentário de Lygia Clark que elucida tal pensamento moderno, o qual aproxima radicalmente a arte da natureza. Sobre as suas mãos “que nunca foram terminadas na sua forma definitiva” e seus pés que são “peças mágicas”, a artista afirma em *Breviário sobre o corpo*, texto publicado em 1964 e que poderia ser lido como um contra-ataque à máquina mortífera que se ligou naquele ano no Brasil. Contra ela, Lygia liga a sua máquina corporal-sensual.

As minhas mãos têm milhões de anos. São como crateras de terra gretada pelo passar de estações milenares, com rios correndo dentro, quase na superfície, veias onde corre o sangue projetado pelo coração que alimenta todo o meu corpo de oxigênio, veias entumecidas, fibrosas, em relevo,

<sup>149</sup> Disponível em: <https://www.bolsadearte.com/oparalelo/wp-content/uploads/2017/03/Epidermic-Scapes-Vera-Chaves-Barcellos.jpg>. Acesso em: 29 de janeiro de 2025.

elástico e macias como o próprio balão cheio de ar. [...] Minhas mãos não passam de galhos, raízes retorcidas, secas, bicho vegetal, animal ou anjo no momento do toque, turquesas no momento do agarrar-se, alicate no momento do retirar-se. [...] Mãos que passaram pela minha sensualidade como um arado, desdobrando, revolvendo, remexendo, mãos que arrumaram minha cabeça como uma grande gaveta em desordem. Mãos que redescobriram minha face no contato do relevo, montanhas mágicas, terra árida e cabeluda, áspera e macia como plaina plantada, ou charco onde pululavam e coaxam sapos, cobras, lagartos, insetos, larvas e vermes. [...] mãos que cuidavam dos bichos soltos, que arrancavam violentamente flores carnívoras que traziam o bucho cheio de insetos condenados, que colhiam devagar e cuidadosamente flores para serem cheiradas com uma tal intensidade como se as incorporasse. [...] Meus pés são peças mágicas pois na medida em que os vejo, me vem à consciência de que a minha imagem é invisível e esta, eu a percebo. Objetos rasantes que afloram à superfície da terra, suas raízes, embora invisíveis, estão plantadas na sua sola, raízes estas que se ramificam pelas pernas, tronco, cabeça, e são revertidas numa volta e revolta dentro do corpo, nervos telegráficos que as fazem retornar à sua origem, numa batida surda de código morse. [...] A sensação do solo abrasado pelo sol, da umidade do lodo, da frescura do verde-clorofila da erva, da argila, do estrume, do triturar da areia que cede sob eles na medida do passo, do líquido que os afoga no macio e no veludo. (CLARK, 2008, p. 116-120)

Desse ensaio sensorial e fortemente vegetal de Lygia Clark podemos dimensionar a importância do corpo como território das sensações mais primárias que o liga à vivacidade das plantas, animais, rios, montanhas, no de dentro e fora do território-corpo nosso: veias são raízes e por elas passam fluídos rios, a “boca da vagina” é o começo da “caverna que convida a um abrigo poético, onde o silêncio em cheio de propostas e a escuridão é o esquecimento da autonomia do um” (CLARK, 2008, p. 120), a boca é a entrada e “fornalha” do alimento que “passa, esmagado no contrair do estômago, pântano agora inundado de água pronto para afogá-los na falta da identidade da mistura” (CLARK, 2008, p. 120). É nessa mistura sensorial moderna que conseguimos interpretar numa Vera Barcellos, Wilma Martins, Clarice Lispector e tantas outras mulheres que contribuíram para expressar o que havia de mais experimental no que tange ao assunto botânico na arte, redirecionando a história da arte segundo o prisma feminino. É crucial no ensaio de Lygia Clark percebermos a “sabedoria do corpo” (CLARK, 2008, p. 121), onde se revela um pensamento das mãos, dos pés, da boca e qualquer outra parte do corpo-órgão – territórios que promovem gestos, levantes, “abrigo poético” (CLARK, 2008, p. 123). Tudo se realiza numa alegria da comunicação percebida, do entendimento captado em “escolha sem regras” (CLARK, 2008, p. 122), próprio do mundo da “criança que bane” a “racionalização até a dialética” (CLARK, 2008, p. 122) para exprimir o fundo alegre do mundo, da vida descoberta: “A alegria do descobrimento do momento percebido, vivido na imanência da comunicação tão primitiva quanto primária, tão autêntica quanto viva,

trazendo em si um sentido nunca antes percebido” (CLARK, 2008, p. 122). Voltando-nos para Martim, este pensamento das mãos-sensoriais introduz, juntamente com outros territórios corporais, o homem em nascimento no mundo descoberto que o rodeia: “A cada movimento seu, o rosto ou as mãos encontravam algo enérgico que depois de empurrado voltava em leve golpe contra ele. Apalpou com dedos sábios: era um galho” (LISPECTOR, 1961, p. 19). Martim poderia com suas mãos milenares habitar as grutas visuais de C.L., cheirar e ser mordido pela rosa carnívora de Teresinha Soares, manusear as ferramentas de Celeida Tostes, abrir caminhos com elas, retirando os galhos que lhe voltam no rosto para facilitar a andança por entre terras sábias, mundo de muitos galhos-traços, como se sugere na tela *Esperança*, cena de um território abundantemente verde. Martim é rude e olha o mundo:

Martim trabalhava – olhava e trabalhava, passando o mundo a limpo. Seu pensamento rude continuava no entanto a se ancorar obstinadamente no que ele considerava mais primário – de onde ele gradualmente passaria a compreender tudo, desde uma mulher que lhe perguntara durante anos “que horas são” até o sol que se erguia todos os dias e as pessoas então se levantavam da cama, compreender a paciência dos outros, compreender porque uma criança era o nosso investimento e a seta que disparamos. Seria isso o que ele queria? Não se sabe propriamente. Ele por enquanto estava se moldando, e isso é sempre lento; ele estava dando forma ao que ele era, a vida se fazendo era difícil como arte se fazendo. (LISPECTOR, 1961, p. 157-158)

Como lemos ao final da citação, a personagem é a própria criação-arte de si mesmo. É criador e criatura, lançando-se numa formação humana que requer a lentidão para se moldar (ou não). Ele é feito e refeito, talvez com matéria argilosa, e se em pintura fosse representado, possivelmente seria difícil prendê-lo em moldura que define o limite da tela. Martim não se prende mais, é visualidade-materialidade que disparou a seta do próprio destino, em comunicação expandida dos seres.

No fundo, a representação botânica deste romance, em sintonia com outras narrativas claricianas, busca nas plantas aquilo que corporifica o lado assustador e estranho da flora facilitadora da vida não controlada, maligna, como foi percebido desde cedo por Martim: “Na sua atenta remotidão o homem sentia perto da cara o cheiro malévolos das heras quebradas como se nunca o fosse esquecer” (LISPECTOR, 1961, p. 16). Em tal aproximação com as plantas, ocorre o mal-estar conduzido por este mundo que carece de qualquer asseio e justeza. Ao contrário, em enroscamentos, toda a corporalidade vegetal traduz pontos de vistas que se baseiam na sujidade do existir misturado da “terra negra”: “O verde das árvores se balançava sujo, folhas novas espiavam entre as empoeiradas” (LISPECTOR, 1961, p. 62). É o momento

propício ao revolver das raízes negras, do mais selvagem entrosamento com tudo, onde elas, as raízes, “fervilham, sob a superfície do solo, nojentas e nuas como vermes” (BATAILLE, 2018, p. 78). Em suma, as imagens florais em *A maçã* enviam sinais impulsionadores da verdadeira vontade da vida em pulsão, cujas flores são “ainda irresolutas” (LISPECTOR, 1961, p. 15), “flores vivas” (LISPECTOR, 1961, p. 64), flores que “assombram” (LISPECTOR, 1961, p. 84), flores cheias de “luz e calor” (LISPECTOR, 1961, p. 175), “flores endemoninhadas” (LISPECTOR, 1961, p. 176), “flores acesas” (LISPECTOR, 1961, p. 180), “flores incandescentes” (LISPECTOR, 1961, p. 180), flores com “tranquila alegriazinha fria” (LISPECTOR, 1961, p. 269). Assenta-se, portanto, um retorno para as coisas vivas da terra, quando ainda carregam um tom nauseado e impessoal. Neste bojo, a literatura de Clarice lança a língua-pensamento do Brasil no escuro das coisas ainda por fazer, sem resolução. É um mundo de raízes e raízes, dessas que crescem na escuridão. É isto que Martim deseja, segundo afirma o narrador ao final do romance: “ele só quis plantas, as plantas, o silêncio das plantas” (LISPECTOR, 1961, p. 375).

Nessa ambientação, o caminho que leva Martim à escuridão do mundo natural implica num choque entre os corpos – a imersão e mistura terrífica –, acarretando a destituição de verdades do mundo, conforme lemos no trecho seguinte: “as pessoas se chocavam no escuro, toda luz desorientava cegando, e a verdade só servia para um dia” (LISPECTOR, 1961, p. 45). Encontra-se em questão, assim, o questionamento de todo saber configurado em idealizações e fundamentos seguros, os quais entram em tensão com as potências do existir que garantem as forças do vívido. No pulo ao jardim, Martim está de frente para a vida, afirmando-a. Ele é planta-corporalidade exposta, virando-se para o sol e o vento que chega sem pedir licença, espalhando a vida. É planta conectada com o estado vivo – com os escuros que mexem o corpo visceralmente. Do descontrole que emerge dessas energias naturais, certas “armas” são deixadas de lado, em descampado. Evoca-se, pois, o vento silencioso-desgovernado:

Aquele homem ali em pé não percebia que lei comandava o vento áspero e o faiscar silencioso das pedras. Mas ter deposto as armas de homem entregava-o sem defesa à harmonia imensa do descampado. Também ele puro, harmonioso, e também ele sem sentido. (LISPECTOR, 1961, p. 52)

Ao depor as armas, Martim se mostra um homem entregue ao inesperado das coisas que aparecem sem nenhuma utilidade – “sem sentido”. Aliás, a vida sensorialmente “pura” pede a deposição do utilitarismo e de toda concepção comandada por forças que desligam o eu da fruição da terra, da capacidade de “mamar na terra”, como diz Ailton Krenak (2019, p. 22) em

*Ideias para adiar o fim do mundo.* Da questão suscitada pela cosmovisão indígena, talvez o sentido de gozo livre, desligado de qualquer objetivo utilitário, torna-se uma chave para dialogarmos com epistemologias para além do eurocentrismo, sobretudo quando o prazer de “gozar” advém do “mamar sem medo, sem culpa, sem nenhum objetivo” (KRENAK, 2019, p. 65). Diante desse encaminhamento sem linha reta, Martim, lido com as lentes claricianas e deleuzianas, deixa-se conduzir por fluxos – é mamador da terra e é corpo que pode ser lido, provisoriamente, nas aproximações de culturas que privilegiam a compreensão do fluir da terra segundo a negação dos “protocolos” das consideradas razões infalíveis que tentam “homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos” (KRENAK, 2019, p. 33). Martim, corpo solto e bruto, é organicidade despertada à revelia. Sua volta à natureza não se revela como regressão para um estágio primário em sentido positivista-negativo. Antes, é um lançar-se às variações de si no mundo e nesse ponto o fugitivo é futuro em aberto. Nele, estágios do vivo descortinam saberes múltiplos que instituem a perda de si. É quando Martim se perde, aproximando-se daqueles inumanos que também não sabem de si – são pura vida:

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. (LISPECTOR, 1961, p. 99)

Num movimento solidário, o homem faz do encontro com as plantas uma oportunidade para a aprendizagem pela diferença. Nesse contato, o “devir-vegetal” desorganiza-o, deslocando-o para possíveis desautomatizações do cotidiano e nesse ato emerge os atravessamentos no outro. Partindo da figura de Martim no espírito do tempo, lemos as plantas de *A maçã* na linha da desconstrução, termo importante na contextualização pós-estruturalista, o qual funciona como “estratégia política ou intelectual e um modo de leitura”, como sublinha Jonathan Culler (1997, p. 99) em *Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Este encaminhamento mostra-se fundamental no debate que tenciona um abalo de pressupostos fortemente metafísico-ocidentais, ponto chave da desconstrução à luz de Jacques Derrida. Segundo Culler (1997, p. 73), o “falocentrismo reúne um interesse na autoridade patriarcal, na unidade de sentido e na certeza da origem”. Em contraposição, deslocamentos e movimentos “indecidíveis” – *différance* – garantem operações de “enxertos”, os quais são possíveis de detectar “conexões” ou “tensão” num texto, em que discursos logocêntricos podem ser mais bem problematizados em favor da não homogeneidade. Por esse ângulo, Culler (1997, p. 172) diz que “desconstruir uma oposição é desfazê-la e deslocá-la,

situá-la de modo diferente” e em ideias “potencialmente radicais”, termo utilizado por Culler (1997, p. 183).

Diante disso, podemos inferir que a vegetação na literatura moderna brasileira, principalmente com Clarice Lispector, não pode ser compreendida apenas sendo mera paisagem ou simbolismo para servir à “máquina antropocêntrica”, ao contrário, é oportunidade para encontro e troca, a exemplo de *A maçã*. Neste romance, por um certo momento, Martim vegeta e caminha na “intertroca”<sup>150</sup>. Nesse sentido, como se lê em “Vegetar o pensamento: manifesto e hesitação”, de Joana Cabral de Oliveira *et al*, “vegetar é crescer em contiguidade com o mundo, coabitar lugares, aderir e fazer espaços, engajar-nos com aquilo que nos circunda” (OLIVEIRA, 2020, p. 11-12). Além disso, antes de adentrarmos ao encontro Martim e os vegetais, vale a pena destacarmos o que afirma Nascimento no ensaio *Literatura, artes plásticas, ciência e formas de pensar a relação com as plantas*, publicado no *Jornal Literário da Companhia de Pernambuco*, em 2019. No breve texto, o crítico revela seu interesse no que diz respeito à relação com as plantas, cujo encontro não se dá numa visão antropocêntrica:

Me interessa ver como as vozes narrativas e poéticas dão um tratamento praticamente autônomo aos vegetais, abordando situações em que eles são os protagonistas da história ou do poema e evitando assim o antropocentrismo tradicional. Trata-se de ficcionistas, poetas e ensaístas, como Clarice Lispector, Fernando Pessoa e Guimarães Rosa, os quais escrevem o que desde os anos 1990<sup>151</sup> chamo de literatura ou escrita pensante. Uma escrita pensante é aquela que ajuda a pensar o impensado na história da humanidade. (NASCIMENTO, 2019, *on-line*)

Como pensa Nascimento, pelas plantas — em chamado e encontro — é possível falarmos em aproximação radical, quando o outro assume sua diferença, aparecendo em materialidade e valor. Então, é desta singularidade que defendemos a marca da literatura brasileira, em especial a de Lispector, cuja força florestal – espécie de reflorestamento da mentalidade – se expande em signos, trazendo à tona o selvagem, o chamado, o escondido, certos recalques, além dos vegetais por eles mesmos. Na arte moderna, o homem se volta ao

---

<sup>150</sup> “Intertrocar” advém do discurso de Rodrigo S.M em relação à personagem Macabéa no livro *A hora da estrela*. Cf. LISPECTOR, 1998, p. 22: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e — um rufar de tambor — no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos.”

<sup>151</sup> Em 1997, Nascimento publicou um artigo intitulado *Clarice: literatura e pensamento*, pela Revista Tempo Brasileiro.

vegetal em comunhão que tenta unir mundos distintos e com isso se afasta da visão separadora do ocidente, segundo sublinha Nascimento:

Até mesmo Heidegger, em sua *Carta sobre o humanismo*, promoveu a separação abissal do *Dasein* humano em relação aos viventes não humanos. À diferença de outras culturas, como algumas de origem africana e ameríndia, as plantas para os ocidentais não se vinculam diretamente aos humanos. Desse modo, ignora-se sua importância para toda a vida no planeta. (NASCIMENTO, 2019, *on-line*)

O romance *A maçã no escuro*, publicado pela primeira vez em 1961, pela Editora Francisco Alves, apresenta aparentemente um enredo simples. Narra-se a história de Martim, personagem que se encontra em fuga por um suposto crime cometido, a violência contra a esposa. A presente questão merece um excursão. Não podemos dissociar o ato violento de Martim da construção social em torno da masculinidade, isto é, de tudo aquilo que se justifica em falocentrismos produzidos culturalmente. Sobre este dado na análise da personagem clariciana, lembremos os estudos da masculinidade no conjunto da obra da escritora. Da importância desse viés, no estudo “Homem devorador, animal regenerador: duas variantes do masculino monstruoso em Clarice Lispector”, António Ladeira afirma a partir da proposta dos “masculinity studies”, campo teórico nascido no contexto anglo-saxônico, que:

No universo de Clarice Lispector, as personagens femininas e as respectivas marcas de gênero geram um interesse crítico crescente que remonta, para não ir mais longe, aos anos 1970. O mesmo não se poderá dizer dos personagens masculinos. Se a questão do feminino em Lispector é relativamente polémica, mais o será a questão da masculinidade, na sua articulação com os personagens masculinos, muitas vezes tidos como pouco significativos num universo ostensivamente não masculino. A escassez sobre este tema, na minha opinião, constitui uma lacuna a preencher. (LADEIRA, 2021, p. 51)

Da nossa parte, sugerimos que a postura tradicionalmente masculinizada de Martim, antes da fuga, é desmanchada mediante a aproximação inumana. Em outros termos mais teóricos, chama-nos atenção em que medida a caminhada e os encontros da personagem levam-na a desconstruções radicais de si, enquanto homem seguro. Diante disso, não podemos fugir do seguinte questionamento: artisticamente, a autora colocou a figura masculina em tensão com a frágil história que sempre ajustou o homem aos centros de poder. Para a realização de uma interpretação pelas lentes da desconstrução associada ao mundo masculino na ficção clariciana, é crucial ainda não esquecermos dos mesmos encontros inumanos que se revelam também nas figuras femininas, porque neles vemos as maneiras de insurgir diante de pressões sociais tão

arraigadas a cada um. Voltando-nos novamente ao estudo de António Ladeira, não podemos perder de vista que as mesmas artimanhas patriarcais atingem não apenas as mulheres, vítimas de toda conjuntura construída para oprimi-las, mas também aos próprios homens, alvos que são de algum modo dessas construções históricas. Ladeira, para justificar tal questão, recorre à crítica de Lucia Helena. Para ela, a “obediência a valores que, se aparentemente se mostram mais vantajosas para os homens, acabam por aprisionar e reprimir todos, não importando o sexo, a classe, a etnia ou a idade” (HELENA *apud* LADEIRA, 2021, p. 52). Olhemos mais de perto duas personagens que se deixam “invadir” pela natureza circundante: Ana e Martim. Perguntemo-nos, qual o grau que existe no estranhamento quando se coloca frente a frente estes ao mundo suave e sensível, mas ao mesmo tempo selvagem e bruto da vida vegetal, para ficarmos apenas com este reino vivo? A diferença se dá no campo da introspecção e percepção diante do sensível nos dois gêneros. Aos homens, historicamente, cumprir alteridades e deixar-se levar pela existência mais fina da vida natural implica, em parte, em desobedecer aos “ritos” masculinizados, mundo este construído todo para não se mostrar aberto aos outros. No fundo, queremos dizer que há uma performance social ligada ao homem que o impede de aproximar-se dos outros, pacientemente, e numa demorada relação de cuidado, solidariedade e gosto por estar realmente próximo do outro. Para o homem, a distância dos outros implica na sua mais pujante maneira de situar-se no papel de gênero orquestrado pela sociedade. Ao homem, resta fugir, viajar, guerrear, montar a empresa colonial, com engenho e arte. À mulher, resta ficar, cuidar, tornar-se zelosa a quem precisa do seu olhar atento e solidário<sup>152</sup>. E neste ponto concordamos com Lucia Helena, pois, ao final, de maneira muito desigual, tudo é repressão para cada um, incapazes os homens, muitas vezes, de se doarem e tornarem-se receptivos à diferença. Enfatizemos a tese de Ladeira:

A hipótese que aqui proponho é de que a obra, ao colocar estas figuras masculinas em interação (geralmente) com as femininas, acaba por revelar aspectos destas últimas que teriam permanecido ocultos caso a interação não tivesse sido analisada. Por outras palavras, interrogar os personagens masculinos desta forma – tendo em conta a sua especificidade, na sua relação com o seu par feminino – acaba por enriquecer o nosso entendimento das próprias personagens femininas. (LADEIRA, 2021, p. 52-53)

Quando o estudioso mostra que a análise do “par” feminino/masculino revela a compreensão da característica de gênero, em nosso entendimento, revela outras camadas

---

<sup>152</sup> Não esqueçamos que Martim foge. Nunca mais volta para o seu lugar de origem. Enquanto Ana, mulher que tinha uma “função”, retorna ao lar, à família. Neste aspecto, a nosso ver, a maneira de ler tais resoluções a partir do gênero é sempre político.

significativas fundamentais na leitura da radicalidade das personagens. Indagamo-nos: o que significa Martim diante de uma flor, depois da fuga ocasionada pela violência conjugal? Do mesmo modo, o que sugere Ana frente a frente da abundante e rica vida botânica, quando ela se fazia longe da sua função de “dona de casa”? As caminhadas e destinos são diferentes, no entanto, a imagem se impõe: o que existe de Ana em Martim e o que há deste último na primeira? Os papéis são todos sociais, a liberdade é sempre limitada e imposta e a violência está em toda parte. Diante da flor, provoquemos, há um respiro a partir de possíveis suspensões do “jogo” violento dos gêneros, mesmo que provisoriamente. Este gênero, que segundo Ladeira no artigo “Figuras da mundivisão masculina em Clarice Lispector”, é visto como sofrimento na literatura da autora:

Clarice Lispector parece fascinada em apresentar o “sofrimento” relativo ao gênero feminino e às contradições inerentes a ser-se mulher no Brasil da época (contradições entre, em parte, o que será a sua “natureza” e o que serão os códigos sociais opressivos), algo comparável pode ser dito do homem, do “sofrimento” desse como homem, ou, melhor sofrimento interligado de ambos. (LADEIRA, 2019, p. 93)

Havendo, em grau, sofrimentos no mundo feminino e masculino, ao mesmo tempo, é inegável a intenção da narrativa clariciana em colocar homens e mulheres na participação selvagem-vegetal. É quando o indomesticado se impõe. Em *A maçã no escuro*, é mister perceber o que se desfaz no centro viricêntrico quando Martim toca o mundo inumano. Talvez o que se desmancha mesmo são certos “fardos” performáticos da figura homem. Sobre esta percepção crítica ao poder masculino em Lispector, António Ladeira sublinha:

O sofrimento do homem, de sentir como fardo o papel masculino, é algo que podemos encontrar talvez nas entrelinhas do texto, se o interrogamos adequadamente e não necessariamente esperando que Clarice Lispector ou o narrador esclareça para nosso benefício, de forma satisfatória. (LADEIRA, 2019, p. 94)

Por fim, o romance começa na violência comentada pelo narrador. Neste ato irado da personagem a autora reinventa o caminho do homem, fazendo-o paciente e entregue às coisas do mundo que crescem lentamente. Por vezes, ele se torna inseguro e vulnerável, distante da “infalível” hombridade ensinada e ostensivamente repetida nas instituições que se perpetuam nos dias de hoje. No momento que inicia a narrativa, o homem se hospeda num hotel aparentemente abandonado, onde passa uma noite. Desconfiado do dono do lugar, o sujeito deixa o local. Em fuga, depara-se, inicialmente, com um jardim da “era terciária”. É sobretudo

neste ambiente primário que o fugitivo inicia sua radicalidade com a vegetação. *A maçã no escuro*, “ficção que inclui uma fruta no título”, como lembra Nascimento (2021, p. 42), além de animal e mineral, é todo vegetal — as coisas se veem e nesse entrosamento, existem. Para efeito de encontro com os Outros, é o devir que se coloca como ponto de passagem para incalculáveis proliferações de experiências. Na narrativa, o estado provisório com as plantas pode ser evidenciado já na epígrafe do romance, quando da referência ao *Vedas Upanichade*:

Criando todas as coisas, ele entrou em tudo. Entrando em todas as coisas, tornou-se o que tem forma e o que é informe; tornou-se o que pode ser definido e o que não pode ser definido; tornou-se o que tem apoio e o que não tem apoio; tornou-se o que é grosseiro e o que é sutil. Tornou-se toda espécie de coisas: por isso os sábios chamam-no o Real. (LISPECTOR, 1961, p. 7)

Nessa menção, fica evidente o desejo de “mutismo” para se tornar vários, escapulindo de formas estanques. O romance é dividido em três partes: “Como se faz um homem”, “Nascimento do herói” e “A maçã no escuro”. A primeira parte da narrativa é o momento em que a aproximação Martim/vegetais se dá com maior força. Vejamos um trecho que demonstra a nossa abordagem: “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” (LISPECTOR, 1961, p. 11, grifo nosso). Vê-se, de acordo com nossa interpretação, que o itinerário de Martim se entrelaça, pelo menos num primeiro momento, com o próprio destino das árvores. Sobre esse encontro com as plantas, Nascimento (2021, p. 187) fala não em “epifanias” de cunho místico, mas numa instauração de um pensamento “descolonizador”, as descobertas do mundo. De acordo com esta compreensão, recorrendo ao conceito de devir, proposto por Gilles Deleuze, como pensa Evando, a “aglutinação” Martim/plantas “não é mera identificação nem transformação absoluta, mas provisória” (NASCIMENTO, 2021, p. 191).

Em movimento e em microscópica visão, Martim deve calar para melhor perceber toda uma linguagem vegetal crescendo, desordenada: “o homem estava no coração do Brasil. E o silêncio fruía a si mesmo” (LISPECTOR, 1961, p. 19). Poder-se-ia dizer que no jardim, Martim perde o “ponto de vista” para ganhar um “ponto de vida” (COCCIA, 2018, p. 11). Pensando a observação do mundo, em diálogo com Coccia, a origem da vida pode ser vislumbrada de qualquer ponto onde ela existe, haja vista que “toda forma de vida é também forma do mundo” (COCCIA, 2018, p. 11). Pensando na primeira parte — Como se faz um homem —, vale a pena dialogarmos novamente com Nascimento (2012) em seu livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Para ele, “a reinvenção do humano, como visto, depende

necessariamente da intertroca com as formas vicinais: todos os viventes, como animais e plantas, bactérias e vírus (agentes de processos e mutações), até mesmo com o não vivo” (NASCIMENTO, 2012, p. 52). No que diz respeito às outras formas de existir – de mundo –, Martim manterá — provisoriamente — um monólogo com as pedras:

As pedras esperavam. Algumas eram arredondadas e mortas como pedras da lua; eram de algum modo vesgas, pacientes, aquelas crianças. Mas as outras eram pedrarias do sol e olhavam direto. “Como joias”, pensou, pois ele sempre tivera uma tendência geral a comparar coisas com joias. As pedras esperavam a continuação do que ele começara a pensar. De vez em quando elas tinham um relance de extrema vida que transmitia ao homem um doloroso impulso de felicidade vazia. (LISPECTOR, 1961, p. 43)

Nesse diálogo com os minerais, uma espécie de solidariedade acontece, talvez, para instaurar o que Nascimento chama de “reinvenção do humano”, dada a importância que Martim oferece às formas de vida inumana. Nascimento (2021) em *O pensamento vegetal*, apoiando-se em Jacques Derrida, comenta sobre o “com-viver” das espécies no subitem “A solidariedade dos viventes”, capítulo “Derrida e as plantas: disseminações”:

A questão mundial, portanto, não é mais apenas a da exploração e colonização pelos diversos impérios que tomaram posse da Terra. Agora uma das chaves fundamentais do porvir é justamente a coabitação entre os humanos, como também a coabitação entre as espécies, sobretudo a espécie humana e seus outros, as plantas e os animais. Não interessa mais a soberania humana cultivada a partir do mito adâmico e de outras fábulas antropocêntricas nas mais diversas culturas. Muito menos importa o ser ou estar-com [...], ainda de natureza ontológica. E onde há ontologia, há discriminação, segregação, princípio de destruição do outro enquanto outro, sempre em nome de uma identidade essencial, contraposta ao que lhe é dessemelhante, estrangeiro ao lar. Importa, sim, o *com-viver*, o *viver-com* das espécies, que subsistem no limite da sobrevida e da aniquilação. (NASCIMENTO, 2021, p. 140-141, grifo do autor)

Na relação homem/vegetal nada perdura, restando-se apenas rastros: “um rastro não é necessariamente humano nem animal, pode ter sido provocado pela ramificação de um vegetal ou pelo deslocamento de rochas” (NASCIMENTO, 2012, p. 60). Assim, ainda que na esfera do rastro indefinido, a ficcionalização das plantas engendra desde logo a diferença, como ressalta Nascimento ao tratar da “leitura da diferença vegetal em *Água viva*”. Segundo ele:

É no contexto desse volume atravessado por X e suas metamorfoses que brotam flores de papel, tal como essa pantera elástica e macia, igualmente de papel e letra. Uma fauna exuberantemente verbal, dentro de uma selva selvagememente luxuriante [...] a diferença floral é expressa desde logo como diferença sexual. (NASCIMENTO, 2012, p. 183-184)

Martim ao se deparar com a diferença vegetal, além de outros vivos e não vivos, precisa abandonar a segurança, para, enfim, desajeitar-se: “Pois havia de ser naquele momento que, perdendo a garantia com que um homem fica sobre dois pés, ele se arriscou à penosa acrobacia de voar desajeitado” (LISPECTOR, 1961, p. 24-25). Do fragmento, compreendemos, que, somente deixando de pertencer à lógica e à visão centrada no humano, é que a personagem passa a perceber os singulares acontecimentos orgânicos, os quais passam a fazer parte de sua vivência naquele ambiente, no caso dos vegetais, e, mais tarde, com as vacas, no curral da fazenda de Vitória, quando o mundo se despersonaliza para emergir as diferenças: “parece-lhe que no grande silêncio ele estava sendo saudado por um terreno da era terciária, quando o mundo com suas madrugadas nada tinha a ver com uma pessoa” (LISPECTOR, 1961, p. 89). Em *A maçã*, as plantas fazem parte de um orgânico, o qual faz Martim se calar — silenciar — para melhor contemplar este outro/diferente que não produz som, mas emite uma comunicação carregada de odores. Revela-se uma das formas da representação da diferença dos vegetais em Clarice: no limite da linguagem. Esta noção de “diferenças” dialoga sobremaneira com o pensamento derridiano, noção explicada por Culler:

O termo *différance*, que Derrida apresenta aqui, alude a essa alternância indecível e não-sintética entre as perspectivas da estrutura e do evento. O verbo *différer* significa diferenciar e diferir. *Différance* soa exatamente como *différence*, mas a terminação *ance*, que é usada para produzir subjetivos verbais, faz dele uma nova forma, significando ‘diferença-diferente-diferimento’. *Différance*, assim, designa tanto uma diferença ‘passiva’, já existente, como a condição da significação quanto a um ato de diferenciação que produz diferenças. (CULLER, 1997, p. 112)

Desse modo, quando colocamos outros não humanos em primeiro plano na ficção, expandem-se outros sentidos, a exemplo do auditivo. Como afirma Marília Librandi (2020), “o ouvido na escrita tem, portanto, uma relação com o mundo não humano” (LIBRANDI, 2020, p. 56). Quando estamos a falar de não humanos em representação artística, é preciso assumir o risco de interpretar e “dar sentido às formas extrassemânticas de significação” (LIBRANDI, 2020, p. 42). Por conseguinte, se há limite na linguagem na presença de animais, quando se põem os vegetais em evidência, é o “extrassemântico” mesmo que pode dizer estes seres mudos. Diante dessa discussão, indagamo-nos: como dizer em linguagem verbal o cheiro particular de certas raízes? Acreditamos, em parte, que seja pela própria evidência dos limites da linguagem, o que pode explicar o “silêncio” visto “no diapasão” das plantas. No estudo *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta*, Librandi não menciona o

romance *A maçã no escuro*, por outro lado, suas análises — pelo escutar<sup>153</sup> — de outras narrativas claricianas, ajudam-nos a compreender certa mudez de Martim. Neste ínterim, emudecer para escutar e contemplar o orgânico, aproxima Martim — em chamado — de um mundo pulsante. No caso das plantas, parece ser o sentido olfativo que se desenvolve como maior pulsão. Além disso, necessita-se emudecer na presença desses outros não-sonoros que são as plantas, aguçando, porém, outros sentidos. Na narrativa, o ouvido da personagem ganha potências novas, traços de outro sentido: “seus ouvidos ocios tinham sede, e o rumor primário do mar seria o que menos comprometeria o modo cauteloso como ele se tornara apenas um homem caminhando” (LISPECTOR, 1961, p. 24).

Em pleno ambiente antigo, primário e terciário, como é o jardim onde Martim pula após a fuga, a vegetação “fala”, não numa linguagem verbal, que é próprio do humano, mas numa comunicação do “silêncio” que “atravessa” Martim por um período: “Por cansaço, então, em visão rápida e balsâmica, ele se refugiou nas plantas grossas de seu terreno — que deviam estar agora tranquilamente anoitecendo entre as ratazanas. [...] Pensou com desejo nas plantas do terreno terciário, com saudade das ratas negras” (LISPECTOR, 1961, p. 358). Neste ponto, compreendemos que o movimento que Martim realiza em seu desejo pelas plantas revela-se numa espécie de “roupa” que se veste, mas também se “desveste”. Nesse sentido, numa leitura que considera as plantas em sua potencialidade orgânica, é importante situarmos a discussão no tempo presente, esvaziando visões preconceituosas no que diz respeito ao mundo botânico.

Para efeito de marcar positivamente o vegetal, compreendemo-lo como vivente que leva, por exemplo, Martim às experiências do informe. Assim, vegetar, em nosso estudo, apresenta mais o sentido de “animar”, indicado pela sua origem latina (*vegetus* – bem vivo, ardente, vigoroso, robusto, forte). Queremos dizer, com isto, que quando vislumbradas em representação artística, as plantas, raízes e cipós podem indicar o estado provisório da desorganização, em que o vegetal só crescia: “A vida naquele tempo ainda não era curta. E enquanto isso — as árvores cresciam. As árvores cresciam como se não houvesse no mundo senão árvores crescendo” (LISPECTOR, 1961, p. 44). A narrativa parece reportar um mundo em que folhas crescem pelo corpo humano, porque esta corporalidade é aberta. Em crescimento, a árvore apenas é — coisa viva, sem sentido, porque vive apenas: “nesse mundo a verdura crescia sem sentido e pássaros famélicos voavam como num domingo. A árvore que ele viu era de pé. Na beleza do silêncio, a árvore. Foi assim que o homem profundamente viu.

---

<sup>153</sup> Cf. LIBRANDI, 2020, p. 208: “A orelha à escuta e a máquina de escrever valorizam assim um estado de receptividade que amplia e conecta a escrita (que permanece muda) ao mundo vegetal e animal.”

Olhou face a face a minúcia com que a beleza da árvore era inútil” (LISPECTOR, 1961, p. 51-52). No frisar do orgânico que apenas cresce, essa vegetação primária vislumbrada pelo fugitivo traz à tona aquela espécie de floresta guardada, “oculta em cipós”, quase virginal dos homens, na qual a lógica da exploração colonizadora não impera.

O Martim clariciano (em contraposição ao Martim colonizador de José de Alencar) é aquele que adentra a natureza, “enroscando-se” na vegetação. Para isto, em movimento de perda de pessoalidade, desontologiza-se ocidentalmente para entregar-se à diferença. Chegamos na clave de nossa reflexão: Se Martim não coloniza o outro, ou seja, explorando e demarcando sinalizações universalistas, imperialistas, este, ao contrário, dispensa prender-se numa só coisa. Na contramão de qualquer idealização e universalização, Martim se desorganiza para instaurar incertezas e transgressões de si, já que “a forma não é, pois, o objeto da transgressão, mas o próprio lugar da transgressão” (DIDI-HUBERMAN *apud* MORAES, 2017, p. 86). Nesse sentido, as plantas em toda sua dinâmica botânica agem na ficção clariciano como intento de destruir a forma acertada e acabada, como podemos compreender por meio do pensamento de Bataille, problematizado por Marcelo Jacques de Moraes (2017) em *A incerteza das formas*. Para o pesquisador, no que diz respeito ao pensador francês, o “trabalho que ele realiza é o de ‘desclassificar’ uma forma identificada como tal — pois apenas uma forma apreendida enquanto tal pode ser também apreendida enquanto informe” (MORAES, 2017, p. 85). No fundo, o fugitivo percebia o informe na decomposição orgânica de toda matéria viva, como Ana. No presente conto, vemos uma forte presença dos vegetais a partir da entrada da personagem no Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. Nele, a natureza orgânica dos vegetais é abundante, apodrece e “chama” a mulher para desorganizações de si, feita em estranhamento e nojo, próprio do informe:

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 [...] As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. [...] A decomposição era profunda... 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. 150-151)

Em *A maçã*, Martim se entrega e percebe toda uma flora em abundância, crescendo e se amontoando:

Ao pé do alpendre, o chão estava coberto de papoulas púrpuras, caídas e amontoadas. Aquela visão pareceu ao homem a da fartura e da abundância. Olhou as flores vivas, umas despetaladas, outras ainda por abrir, em desperdício tranquilo: seus olhos piscaram de cobiça. Percebia tudo ao mesmo

tempo, gingando, gozando a limpidez dos olhos que era a da própria luz. (LISPECTOR, 1961, p. 63-64)

No que tange às flores e sua presença – sua abundância carregada de si mesmo –, vale a pena recorrermos ao verbete “Linguagem das flores”, Revista *Documents*, de Bataille:

É vão considerar unicamente no aspecto das coisas os sinais inteligíveis que permitem distinguir diversos elementos uns dos outros. O que atinge olhos humanos não determina apenas o conhecimento das relações entre os diversos objetos, mas também tal estado de espírito decisivo e inexplicável. É assim que a visão de uma flor denuncia, é verdade, a presença dessa parte definida de uma planta; mas é impossível deter-se nesse resultado superficial: a visão dessa flor provoca no espírito reações muito mais preñes de consequências pelo fato de expressar uma obscura decisão da natureza vegetal. O que revelam a configuração e a cor da corola, o que traem as máculas do pólen ou o frescor do pistilo, certamente não pode ser adequadamente expresso por meio da linguagem; contudo, é inútil negligenciar, como geralmente se faz, essa inexprimível presença real, e rejeitar como um absurdo pueril certas tentativas de interpretação simbólica. (BATAILLE, 2018, p. 69)

Em diálogo com tal posicionamento, as flores claricianas de *A maçã*, em nosso entendimento, como aquelas árvores que apenas eram, evidenciam o sem sentido que atravessa o homem, como veremos na próxima passagem da narrativa, cujas raízes provocam — invocam — uma fúria no corpo em pulsão:

As raízes eram grossas e cheirosas naquele fim de tarde — e provocaram em Martim uma inexplicável fúria de corpo como um amor indistinto [...] A terra, numa promessa de doçura e submissão, parecia friável — e Martim, aparentemente sem outra intenção que a do contato, abaixou-se e quase sem interromper os passos tocou-a um instante com os dedos. Sua cabeça se tonteou ao contato delicioso da umidade, ele se apressou de boca aberta. (LISPECTOR, 1961, p. 62)

Pelo trecho, podemos problematizar o chamamento vegetal, de raízes que interpelam ao homem para pulsões de si. O momento é de total radicalidade, cuja invocação das raízes levam Martim a experimentar deste ser vegetal, aproximando-se da terra úmida, como se estivesse agarrado ao friável chão. Para a relação de Martim com as estruturas rizomáticas, é oportuno recorrermos novamente ao verbete “Linguagem das flores”. De acordo com o pensador francês:

As raízes representam a contrapartida perfeita das partes visíveis da planta. Enquanto estas se elevam nobremente, aquelas, ignóbeis e viscosas, chafurdam no interior do solo, apaixonadas pela podridão como folhas pela luz. Cabe, aliás, observar que o valor moral incontestado do termo baixo é

solidário desta interpretação sistemática do sentido das raízes: o que é *mal* é necessariamente representado, na ordem dos movimentos, por um movimento de cima para baixo. (BATAILLE, 2018, p. 78, grifo do autor)

Em contrapartida, à luz do pensamento de Bataille, compreendemos que se há algum mal nesta conotação com as raízes, antes é o da abertura, dada como ausência de culpa em Martim. Sobre o mal, Nascimento explica:

O Mal também pode e vem servindo como metáfora para compreender nossa relação com o mundo. Tenho mesmo a impressão de que o Mal, isso que se chama assim, é a metáfora para um conjunto de forças que assediam os humanos desde sempre, na fronteira entre o fora e o dentro. (NASCIMENTO, 2012, p. 259)

Martim, em “aprendizado”, tem consciência do silêncio das plantas. Entretanto, não significa que as “sensitivas” não se comuniquem em sua própria linguagem<sup>154</sup>. O fugitivo compreende a linguagem, feita em odor: “As raízes eram grossas e cheirosas” (LISPECTOR, 1961, p. 62). Participando desse mundo em que tudo se transforma o tempo todo, o homem se aproxima do vegetal, numa relação que difere daquela mercantil e mecanizada das grandes plantações de monocultura, por exemplo. Na visão daquele terreno primário, é o ato da espera atenta que promove o apodrecimento das raízes em seu complexo aproveitamento sensível: “E era como se um homem, sabendo esperar sentado na pedra, pois bem! Se um homem soubesse esperar sentado numa pedra, então a umidade favoreceria o apodrecimento de raízes, nozes, frutos e sementes. Essa lógica lhe parecia perfeita e suficiente” (LISPECTOR, 1961, p. 100). Na caminhada, Martim passa a grunhir, lembrando os animais, mas também experimenta da umidade, feito planta que deseja estar perto de matéria inorgânica, alimentando-se da coisa nua e crua. O homem passa a fazer parte do caminho desordeiro, sendo atravessado e devolvendo ao mundo traços de indefinições e proliferações vivas:

Ervas cresciam verticais. Algumas haviam atingido uma altura que já as tornava sensíveis à brisa adstringente da aurora. Outras eram rasteiras e coladas ao chão, e deste não se arrancariam sem morte. Terra grossa se esfarelava junto de um formigueiro; era uma desordem tranquila. [...] E com suspiro de quem voltasse a si mesmo, encontrava a sombra vacilante, o

<sup>154</sup> Sobre a ausência de som das plantas, “o seu silêncio”, Wohlleben (2017) afirma em *A vida secreta das árvores: “Segundo o dicionário, fala é a ‘faculdade que tem o homem de expressar verbalmente suas ideias, emoções e experiências’. Visto dessa forma, apenas os humanos podem falar, pois esse conceito se limita à nossa espécie. No entanto, não seria interessante descobrir que as árvores também podem se expressar? Claro que elas não produzem sons, por isso não há nada que possam escutar. Os galhos rangem e estalam ao entrar em atrito uns com os outros, e as folhas farfalham, mas esses sons são causados pelo vento, não dependem de ações delas. Acontece que as árvores marcam sua presença de outra forma: por meio dos odores que exalam.” (WOHLLEBEN, 2017, p. 11)*

movimento dos ratos, as grossas plantas. [...] O silêncio das plantas estava no seu diapasão: ele grunhia aprovando. Ele que não tinha nada a dizer. E que não queria falar nunca mais. Ele que em greve deixava de ser uma pessoa. [...] Como acontecia que Martim nunca entendera nem de plantas nem de animais, encontrou ali plantas e animais de novas espécies [...] A planta grudava uma boca no chão [...] E ninguém guiava os passos de ninguém: a planta suja de poeira se compreendia assim como se enroscava. Ali era o escuro ar de que vive uma coisa. E Martim estava bem cercado pelas coisas que ele entendia [...] E o sentido daquilo era o sentido mais primeiro daquele homem: estava ali como se houvesse um plano que ele ignorava mas a que uma planta se agregava com a boca e a que ele próprio correspondia sentando-se muito evidentemente na pedra. 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. O homem todo se reduzira a essa espécie de vigilância. O que estava lhe acontecendo era um desses períodos dos quais, depois que passam, se diz: nada aconteceu. (LISPECTOR, 1961, p. 89-93)

Na citação, sugere-se que Martim se deixou contagiar pela diversidade vegetal daquele lugar. Nele, o herói se torna “afásico” (SÁ, 2004, p. 78), esvaziando-se como herói ocidental para emergir um outro que se despersonaliza e se deixa contaminar pelas plantas, compreendendo-as e se fazendo vigilante não com o pensamento humano, mas com outros pensamentos que advêm de tudo que se encontra à sua volta. Martim, provisoriamente, pode ser visto como um homem-planta. Em devir, prefigura-se uma eterna constatação do mundo, revelando-se em mudanças. Sob esta capacidade de refazer das plantas, Coccia (2018, p. 23) explica: “O corpo está sempre por construir, nunca é um dado, nunca um esquema.”

Vale ressaltar que por contágio “homem/vegetal”, queremos dizer também o trabalho realizado pela tradução desse mundo “Outro-orgânico”, orientado pelo narrador. Segundo Nascimento (2004, p. 38), “traduzir é aceitar compartilhar, negociar, transitar, abrir canais de comunicação na direção do outro”. Arriscamo-nos a pensar um Martim tradutor das plantas. Para além dessa tradução do outro, a personagem inaugura em seu percurso, como pensa Nascimento (2021, p. 115), na esteira de Fernando Pessoa, uma capacidade de “outrar-se”, em que é possível “acoplar-se” nesse outro. Nesta perspectiva, no destino sem projeto e sem futuro de Martim, descortina-se uma outra linguagem, cuja comunicação vê o outro como outro — o diferente. Para isto, desliga-se, provisoriamente da linguagem verbal. De acordo com Nascimento no ensaio *Clarice e as plantas: uma literatura pensante* (2017), publicado na *Revista Caliban*:

Se a linguagem verbal é um dos traços fundamentais que nos constitui como espécie, dentro da tradição logocêntrica ocidental (como explica e dissemina Derrida), a literatura pensante de Clarice propõe outras formas de comunicação mais além da humana. Há um comungar com bichos, vegetais e coisas, remetendo ao sentido etimológico do comunicar, que é o “pôr em comum, partilhar, [compartilhar], dividir, ter relações com”, para viver junto. O conviver que interessa e apaixona. (NASCIMENTO, 2017, *on-line*)<sup>155</sup>

Com isto, compreendemos que as plantas convocam Martim à fuga da pura dedução lógico-empírica, integrando-se numa perspectiva mais “oriental”. Em vista deste enfoque, o romance *A maçã no escuro* apresenta possibilidades de interpretação pelo viés não ocidental, dado que os vegetais, como afirma Dominique Lestel (2011), carecem de maiores relações com o homem no ocidente, como é possível verificar com os animais. “Relação” aqui deve ser compreendida como a possibilidade de pensar uma “comunidade híbrida”, como argumenta Lestel. Segundo ele, “em outras civilizações, notadamente nas tradições do extremo Oriente, a relação com certas formas vegetais, como as do bonsai, reflete vínculos mais estreitos que aqueles desenvolvidos com os animais” (LESTEL, 2011, p. 41). Em *A maçã no escuro*, implica dizer, os vegetais, sobretudo aqueles que nascem em aparente “desorganização”, evocam o inacabado do ser vivente, o qual é transmitido a Martim. Carlos Mendes de Sousa (2013) afirma em *Clarice Lispector: pinturas*, que “a literatura de Lispector expõe a tensão viva do inacabamento, da incompletude do ser” (SOUSA, 2013, p. 45). Em *A maçã*, apontamos, além disso, que o “inacabamento” revela-se como o principal elo, o qual une Martim ao inumano, como se vê em sua relação com as plantas. Alude-se, pois, de uma outra perspectiva diante dos demais viventes que se vivifica nas relações, fazendo do humano apenas um entre os muitos vivos. É com este “pensar-vegetal”, termo cunhado por Nascimento (2017, *on-line*)<sup>156</sup>, que devemos precisar estes não humanos em *A maçã*: na ausência do assentamento racional. O não-logocentrismo, à maneira de Derrida, deve ser pensado na forma de sair de uma marca do pensamento ocidentalizante, tendo como fundamento a “presença”, porque “a ‘determinação’ do ser como presença’ caracteriza a forma matricial da metafísica ocidental, cujas variantes seriam a essência, a existência, a substância, o sujeito, a transcendência, a consciência, Deus, o homem, etc.” (SISCAR, 2012, p. 17). Com base neste

---

<sup>155</sup> Disponível em:

<https://revistacaliban.net/clarice-e-as-plantas-uma-literatura-pensante-22f3c3111f38>. Acesso em: 04 de abril de 2023.

<sup>156</sup> Disponível em:

<https://revistacaliban.net/clarice-e-as-plantas-uma-literatura-pensante-22f3c3111f38>. Acesso em: 04 de abril de 2023.

argumento derridiano, no *corpus* ficcional em análise vemos que Martim se desliga da fixação, deixando-se no campo da “rasura”.

Diante disso, carregando o traço da indistinção e despersonalização, o homem, ao decorrer de sua movimentação pelo terreno terciário, abandona as plantas para se entregar provisoriamente ao animal. Isso não significa, no nosso entendimento, um abandono total do vegetal, pois como aponta Sousa (2013, p. 239), em *A maçã* “a realidade material do domínio fisiológico (animal) é colocada no mesmo plano da realidade paisagística (vegetal) num sono que tudo torna indistinto”. Para a nova realidade, importa a mutabilidade: “o cheiro sufocante era o do sangue vagaroso nos corpos dos bichos. Não mais o intenso sono das plantas [...] Esse era o abismo sem fundo em que ele se lançara na sua passagem das plantas para o futuro mais largo daquele cavalo negro” (LISPECTOR, 1961, p. 116-122). Na passagem das plantas aos demais viventes, Martim “incorpora o outro” na “transação” infindável de organismos. Entendemos em nossa leitura que este experimentar antinarcisista do outro configura-se no itinerário de Martim em afetação transitória, isto é, ele não se torna vegetal, como seria numa metamorfose. Implica pensarmos na ideia de que Martim não se cumpre. Para isto, o homem abandona o seu lado técnico, ligado à matemática que pertencia outrora, entregando-se ao simples viver.

### 3.2. A descolonização do herói, a dissolução da vida fascista e o contato vegetal

Para início do presente subitem, pensemos o nome do fugitivo. Martim, do latim “martinus”, remete à “qualidade” de marcial e belicoso, sendo ligado à disputa e às armas. Nesse viés etimológico, faz-se referência a Marte, o deus da guerra. A presente discussão é relevante para o direcionamento da nossa interpretação da obra pela via da vida “não-fascista” na experiência da personagem. Frisemos: instaurar uma vivência não fascista significa não cair de “amores pelo poder”, como diz Foucault (1994, p. 136, tradução nossa).<sup>157</sup> Adiantamos que a nossa leitura comunga da ideia de que o homem, à medida em que se aproxima da vivência vegetal, passa a desligar-se do sentido ocidental do guerreiro heroico, neutralizando-o. Abandonar o valor bélico, então, significa descolonizar o sentido da conquista, vocábulo que tradicionalmente pertence ao seu campo significativo.

---

<sup>157</sup> No original (FOUCAULT, 1994, p. 136), lê-se: “amoureux du pouvoir.”

Em seu *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moisés (2013, p. 225) mostra que o “herói” é, de forma geral, “o protagonista, ou personagem principal”. Do termo, atentemos para o comentário que afirma ser a figura heroica na Antiguidade Clássica um “ser fora do comum”, assemelhando-se, em certo sentido, com os deuses, pois ele era capaz de praticar ações “sobre-humanas”. Ao colocar Hércules como modelo, o crítico evidencia que o “herói literário caracteriza-se pela valentia, a coragem física e moral” (MOISÉS, 2013, p. 226). O heroísmo encontra-se presente na maneira de apresentar as “belas ações”, imbuído de uma questão fundamental, isto é, pôr em evidência a fama e a glória do indivíduo.

Ressalta-se que este retrato moral da figura clássica difere bastante do que se poderia chamar de “herói” moderno, sendo ele esvaziado da completude de “indivíduos íntegros” do romance tradicional, anterior à modernidade, explicado por Anatol Rosenfeld (2009, p. 85) no ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”. Rosenfeld (2009, p. 88) diz que na modernidade há um interesse por uma certa “substância anônima do ente humano”, no qual este “ainda não conquistara os contornos definitivos do eu, em que não se dera ainda o pecado original da ‘individualização’”. O argumento é crucial para interpretarmos a produção ficcional de Lispector, na medida em que a obra da escritora revela um viés que leva os homens ao anônimo, sendo o apelo orgânico um motivo do esvaziamento de qualquer sentido glorioso e individual na narrativa – fuga da fama épica. Para Moisés, “a poesia épica deve girar em torno de assunto ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a cometimentos bélicos; deve prender-se a acontecimentos históricos” (MOISÉS, 2013, p. 155). Assim, considerando que o “nascimento do herói” em *A maçã no escuro* deve ser problematizado conforme o entendimento do romance moderno, é justo olharmos com atenção o projeto ficcional de Clarice. Nele, projetos heroicos a maneira ocidental não se sustentam.

No presente estudo, é importante considerarmos aquilo que Rosenfeld chama de “desrealização”. Usando a pintura como questão inicial, compreende-se que na modernidade ela “deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica” (ROSENFELD, 2009, p. 76). Neste bojo, ainda segundo o estudioso, em “atualidade imediata” convocada pelo presente vivido, o herói moderno perde a completude, fragmentando-se. Nele, como afirma Rosenfeld (2009, p. 86), percebe-se uma “verdadeira desmontagem da pessoa humana e do ‘retrato’ individual”. Da presente característica da modernidade, lembremos de uma famosa passagem de *A paixão segundo G.H.*: “Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida” (LISPECTOR, 1964, p. 10). Sobre as leituras que enfatizam o tema da desmontagem da figura

humana partindo de Clarice Lispector e em diálogo com outras artes visuais, destaquemos novamente a mostra *Constelação Clarice*. Em sua proposta interartes, destaquemos o núcleo “Perdi minha formação humana”. Nele, os curadores se valem das seguintes obras: *Caixa trepante* (1965) e *O eu e o tu* da série *roupa-corpo-roupa* (1967), de Lygia Clark, *Embrião* (1967), de Anna Bella Geiger, *Espectro* (1972), de Iole de Freitas, série *A Sônia* (1971), de Claudia Andujar, *O estranho desaparecimento de V.C.B.* (1976) e série *Epidermic Scapes* (1977), de Vera Chaves Barcellos, e finalmente *Mulher mutante* (1968/2019), de Regina Vater. Pensemo-la:



**Figura 36:** VATER, Regina. *Mulher mutante*, 1968/2019. Tinta esmalte sobre MDF, trilhos e rodízios, 127 x 230 x 28, 5 cm. Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, São Paulo.<sup>158</sup>

Como num jogo de (des)montagem, a mulher inteira representada se desfaz rumo às partes que ganham independência do corpo íntegro. Amontoadas, seios, pernas, mãos, cabeça e outras partes parecem habitar no terreno da indefinição, nascendo do chão como se fossem próximas do reino mineral. Aliás, em olhar atento, poderíamos pensar até mesmo num diálogo com o desarranjado corpo-floral de *Na minha mão tem uma roseira* (1968), de Soares. É preciso não perdermos de vista todo um pensamento moderno que se aproxima o mais

<sup>158</sup> Disponível em:

<https://www.metroworldnews.com.br/entretenimento/2017/10/24/museu-de-arte-contemporanea-inaugura-retrospectiva-de-regina-vater.html>. Acesso em: 03 de março de 2025.

radicalmente do chão, segundo lemos em *A maçã no escuro*: “Pensar se transformara agora num modo de se esfregar no chão” (LISPECTOR, 1961, p. 102). Deitados no chão, o seio e cabeça de *Mulher mutante* podem ser lidos como pequenos arbustos em crescimento e podemos imaginar nas pernas e braços sugestivamente galhos que se lançam ao alto. Em diálogo com a literatura clariciana, muitas personagens da autora poderiam ser imaginadas nessa mulher mutante da artista carioca, sendo essa a proposta da exposição. Ressoa no núcleo uma ênfase à figura feminina, mas partindo da ideia moderna de desmontagem, gostaríamos de pensar também um Martim mutante. Como na mulher-criação de Vater, sua cabeça, membros inferiores, superiores e sexo tornam-se parte de uma trama corporal-indeterminada. Pensemos: o que muda social e culturalmente quando colocamos o homem em desmontagem? Qual a força dessa destituição do sujeito masculino rumo à perda de si? A sua inteireza entra em queda e nesse ímpeto um corpo em preparo ao desarranjo-terrífico é sugerido: “O chão era tão longe que, abandonando o corpo, este por um instante experimentou a queda no vácuo” (LISPECTOR, 1961, p. 18).

Em relação à obra *Mulher mutante*, é mister pensá-la numa época em que a artista esteve envolvida na série *Tropicália* (1968-1969). Paula Alzugaray no ensaio “Regina Vater: a mulher mutante”<sup>159</sup>, subitem “A mulher sem cabeça”, recupera uma fala de Vater sobre a mencionada série:

Em *Tropicália*, o corpo feminino aparecia sem cabeça, inserido na paisagem tropical, numa estética pop [...] Ali era onde eu procurava exprimir nossa vitalidade ensolarada, inspirada em nossa estética popular, digerindo e regurgitando Wesselman, a quem eu muito admirava. Alguém falou, na ocasião de minha mostra na Petit Galerie, que não ter cabeça era um testemunho ao fato de as mulheres daquela época serem proibidas de pensar. (VATER *apud* ALZUGARAY, 2018, online)

Voltemos ao romance *A maçã no escuro*. Estando em jogo a questão mimética na modernidade, o indivíduo comunga de outras visões em relação ao mundo, não se prendendo mais à realidade objetiva, pois o itinerário do “herói” é dado num inacabamento e num “não fechamento”, expressões usadas por Heleno Ribeiro (2019, p. 70) ao comentar em posfácio o livro *Sobre o programa da filosofia por vir*, de Walter Benjamin (2019). Na modernidade, o valor moral das façanhas e glórias da Época Clássica – *épos* – deixam de apresentar sentido

---

<sup>159</sup> No ensaio, Alzugaray rememora que Vater produziu uma gravura para o álbum *Tropicália ou Panis et circenses* (1968), de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e outros, mas que não foi escolhida para a versão final do disco.

num momento em que o indivíduo perde a ideia da “figura” com todos os traços limítrofes. Das análises sobre a figura humana e de sua anatomia na modernidade, Eliane Robert Moraes (2017) afirma em *O Corpo Impossível* que:

Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do “espírito moderno”. Entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética. Os homens da época vivenciavam uma complexa transformação da mentalidade europeia, marcada sobretudo por um sentimento de instabilidade. (MORAES, 2017, p. 53-54)

Eliane Moraes, na citação anterior, comenta que a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) é um dado relevante para problematizarmos a total instabilidade do homem, considerando o contexto de tensão na Europa. Na realidade brasileira, saindo especificamente do momento histórico das guerras mundiais, devemos ainda considerar um clima de constante violência, que fomenta a desconsideração com muitos viventes – animais, vegetais, mulheres, indígenas etc. Por outro lado, quando se trata de produções estéticas em sessenta e setenta, sobretudo, é imperioso uma análise mais cuidadosa, pois o Brasil vivenciou a partir de 1964 um duro golpe na liberdade de pensamento – o Brasil do “Deus pela liberdade”, das marchas da pátria e família e da valorização de um “herói” de vida militar. No caso do “herói” militar, aliado também dos dogmas cristãos” e da liberdade liberal no que tange aos atos e ao discurso, vê-se nele o modelo do conservadorismo. Entretanto, mesmo diante da repressão, vários artistas conseguiram responder de alguma maneira ao “imperativo ético” de certa “moral heroica” do período, como comprova *O herói*<sup>160</sup>, de Anna Maria Maiolino, feita em 1966 e reconstruída<sup>161</sup> em 2000. Na obra, é evidente a ironia presente no sentido do herói. Com uma cabeça de caveira, propõe-se mostrar toda uma “pulsão de morte” por detrás da moralidade e da “liberdade” dessa figura. No peito do militar (caveira), representando a direção destrutiva e a repressão do regime, ostenta-se uma quantidade de medalhas do “herói” que reclama o poder.

Nossa interpretação de *A maçã* comunga de um entendimento que libera a personagem Martim de um estado burocrático depois que ele se desloca rumo ao “coração do Brasil” – imagina-se que o homem partira do litoral para o interior do país. Utilizando-nos de um comentário de Olga de Sá (2004, p. 78) no estudo dessa narrativa, há na trajetória martiniana

<sup>160</sup> Disponível em: <https://www.masp.org.br/acervo/obra/o-heroi>. Acesso em: 20 de abril de 2022.

<sup>161</sup> A obra foi doada pela artista ao Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) em 2015.

uma “gradativa ‘deseroização’ da personagem, a rarefação do ‘epos’ e a acumulação do descritivo”. Desconstrói-se, conseqüentemente, o significado dos vocábulos carregados de “teologismo-cristão”, os quais são possíveis de serem “subvertidos” por “paródia” ou “neutralizados”, como afirma Grob-Lima (2009, p. 28). Martim passa a experimentar de um mundo onde tudo é folhagem, raízes com perfume forte, sendo nesta vivência que o homem, em vários momentos, esquece o crime cometido. É mister pensarmos que a abordagem que ora estamos desenvolvendo no presente subitem, faz jus às compreensões contemporâneas da produção artística de Clarice. Por esta égide, é necessário problematizarmos a história da recepção clariciana. Na fortuna crítica<sup>162</sup> inicial da obra de Lispector, apesar de certas referências aos animais em alguns intérpretes, privilegiou-se a interpretação existencialista, epifânica e teológica. Sobre este tipo de interpretação, Affonso Romano de Sant’Anna em “Clarice Lispector: a linguagem”, estudo datado de 1962, ao analisar *A maçã*, parte de uma leitura ancorada em postulados existencialistas, segundo a qual o filósofo Heidegger é apresentado como referência. Para ele, “os personagens de Clarice em *A maçã no escuro* são existencialistas” (SANT’ANNA, 2013, p. 63). Assim, considerando a busca da “existência para a essência” (SANT’ANNA, 2013, p. 63), o crítico sacraliza a superioridade do humano, em detrimento dos vegetais. Isto ocorre, vale enfatizar, porque Sant’Anna elabora a sua leitura com instrumentais conceituais advindos de teses filosóficas que “rebaixam os vegetais”, característica do pensamento heideggeriano. Sobre esta questão no filósofo alemão, Nascimento (2021, p. 19) comenta a respeito da sua visão das plantas. Para o autor de *Ser e Tempo* (1927), as plantas “não dariam conta da relação fundamental com o Ser” (NASCIMENTO, 2021, p. 19). Da superioridade de Martim sobre os vegetais, Sant’Anna (2013, p. 68) comenta: “o domínio da linguagem ou as tentativas de linguagem é que dão a Martim a superioridade sobre animais, vegetais, minerais e o diferencia dos outros”. Sant’Anna (2013, p. 63) realça ainda a perspectiva da liberdade pelo “absurdo”, cujo aspecto “fluído”, para ele, traz no seu bojo “um compromisso associal, apolítico e não se sabe até que ponto inumano ou artificial”. Diante disso, podemos afirmar que a presente interpretação pela via “apolítica” é corroborada mediante o instrumental teórico de que se vale. Em nossa tese, concordamos que há na narrativa o elemento “fluído” por outros ângulos, sendo também amalgamada num tom político quando da inserção dos vegetais e outros não humanos.

No capítulo “O Nascimento do herói”, tal como aparece na abertura de uma das partes de *A maçã no escuro*, revela-se a possibilidade da leitura contemporânea, segundo uma

---

<sup>162</sup> Ver a crítica de Benedito Nunes e Olga de Sá.

perspectiva política dada na experiência do homem. Na história da personagem, a capacidade em desvincular-se de um heroísmo conquistador dá-se a partir da motivação em ser afetado. Ana Kiffer, ao comentar *A paixão segundo G.H.*, sublinha este aspecto, podendo servir para pensarmos o caso de Martim. Para ela:

As relações afetivas, aquilo que nos afeta, no sentido mesmo do que move os nossos corpos, são a força e o gérmen primordial no entendimento dessas fixações e possibilidades. [...] Não por acaso se pode dizer que G.H. é um romance sobre a potência de ser afetado. De onde deriva, inclusa, sua potência em afetar. Os fatos agem primordialmente como campos de força sobre os corpos, todos os corpos, vivos ou não, humanos ou não. [...] Por isso também ser pensados como esses primeiros reservatórios de uma ativação dos imaginários por vir. (KIFFER, 2021, p. 38-39)

Em nosso *corpus*, a leitura política — em estado de futuro, à maneira benjaminiana —, nasce dessa “paixão pelo inumano e pela animalidade como saídas do regime de centralidade do homem” (KIFFER, 2021, p. 35). Pensar essa “paixão”, em sentido do que pode afetar, mover e emocionar<sup>163</sup>, significa “amarrar as mãos” da leitura colonizadora do mundo, visto que nela os inumanos não têm vez e importância, já que em sua visão privilegia-se uma compreensão mercadológica da vida. Nesta direção, o heroísmo em *A maçã no escuro* comunga de um estado não-cívico, quase anárquico, não havendo culpa após o pulo ao jardim primário. Vejamos um trecho que revela um pouco do “deseroizado” personagem:

Uma boa educação cívica e um longo treinamento de vida o haviam adestrado a ser culpado sem se trair, não seria uma tortura qualquer que faria com que sua alma se confessasse culpada, e muito seria necessário para fazer um herói finalmente chorar. [...] Acontece que, por circunstâncias especiais, em duas semanas aquele homem se tornara um duro herói: ele representava a si mesmo. A culpa não o atingia mais.

“Crime”? Não. “O grande pulo” — estas sim pareciam palavras dele, obscuras como o nó de um sonho. Seu crime fora um movimento vital involuntário como o reflexo do joelho à pancada: todo o organismo se reunira para que a perna, de súbito incoercível, tivesse dado o pontapé. E ele não sentira horror depois do crime. O que sentira então? *A espantada vitória*. (LISPECTOR, 1961, p. 36-37, grifo nosso)

A “vitória”, como fica evidente no fragmento anterior, não significa acumulação de nada, já que esta palavra, cujo sentido remete ao cunho de “vencedor”, é afastada de seu valor “ocidentalizante”. Não se busca nada, nenhum projeto e plano. Na vivência do fugitivo, ao

---

<sup>163</sup> Emoção aqui implica, de acordo Didi-Huberman (2021), ao estudar as crônicas de Clarice, uma ideia de movimento verticalizado. Comentaremos ainda no próximo capítulo.

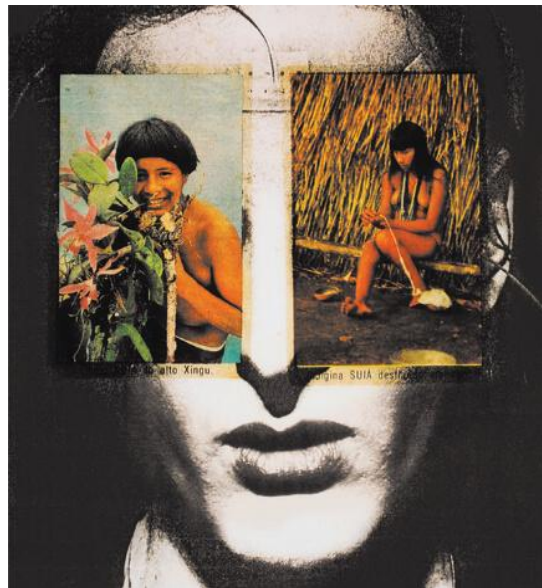
contrário, é o “enroscar” com os demais seres vivos que lhe garante algum aprendizado e prazer. Em cruzar por terrenos e jardins sugestivamente arcaicos, enfatizam-se “deslocamentos que não remetem a verdades – porém, a interrogações pelos sentidos”, como assinala Simone Curi (2001, p. 31). No pulo da personagem, segundo a sua compreensão, não há “culpa original”, mas “reencontro”. O heroico em *A maçã*, de acordo com a nossa leitura, não apresenta valor de “ascensão hierárquica”. Ao contrário, com ele, não se progride, conforme o pensamento ocidental de conquista. Antes, na esteira de Deleuze e Guattari, dá-se em devir, porque “devir não é nem regressar, nem progredir, devir é *involucionar*. Involucionar é estar “entre”, no meio, adjacente; lugar onde progresso deixa de ter sentido” (CURI, 2001, p. 223, grifo da autora). É isto que marca Martim, pois ele não avança, apenas cruza, sendo incapaz de dominar. Sua política é assinalada na “descoberta dos outros viventes”, do mundo. De acordo com Nascimento em “Clarice, os animais e as plantas: a intertroca e a encarnação do outro”, texto publicado no catálogo da exposição *Constelação Clarice* (2021):

Este é o movimento mais geral da invenção clariciana: o encontro entre as alteridades humanas e não humanas. [...] Alguns críticos nomearam esse acontecimento como epifania. Embora a questão do divino sem dúvida faça parte do funcionamento da escrita, prefiro renomear isso como “a descoberta dos outros viventes” [...] Descoberta não como se entendeu a descoberta do chamado Novo Mundo, que deu origem à violência colonial. Ao contrário, o pensamento que se elabora por meio de Clarice é fortemente descolonizador. (NASCIMENTO, 2021, p. 188)

Em diálogo com o artigo “Martim se tornou selvagem ao produzir a sua primeira flecha: um estudo de *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector” (2021), de nossa autoria, o fugitivo ao aceitar o seu lado “florestal” acaba tolhendo as matrizes imperialistas que atravancam a vida nua. Sobre esta potência política no modo da experiência selvagem, vale a pena lembrarmos os trabalhos de Anna Bella Geiger, artista experimental que em multiplicidade tratou da existência indomesticada por meio de fotografias e colagens em pleno período ditatorial. Da importância da floresta no seu pensamento estético, a artista recorre à origem do seu nome, dimensionando-o em seu projeto. Ela assinala:

Imagine que meu sobrenome é Waldman – o homem da floresta. [...] Quando me casei em 1956, eu assinava Anna Bella Waldman, mas por essas coisas de hierarquias machistas, naquela época o nome de solteiro desaparecia e vinha o nome do marido...demorou para eu assimilar, mas comecei a assinar Geiger. Gosto do sobrenome Geiger, que significa violinista, mas não é a minha verdadeira face de uma Waldman, que é mais selvagem, que vem de dentro da floresta. (GEIGER *apud* ALZUGARAY, 2021, online)

Vejamos a fotomontagem da Série *História do Brasil*, obra emblemática do seu projeto estético-conceitual:



**Figura 37:** GEIGER, Anna Bella. *História do Brasil: Little Girls e Boys*, 1975. Seis fotomontagens, 10 x 15 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro<sup>164</sup>

Na possibilidade do diálogo entre Lispector e Geiger, artistas que estavam produzindo na mesma geração, consideremos a singularidade do pensamento crítico da não-burocracia o ponto que culmina na proposta defendida ao decorrer da presente tese, ou seja, a iminência da aproximação feminina com o lado selvagem. Sobre as fotografias de Geiger, podemos pensá-las num esforço da artista em situar a si mesma e a imagem da mulher, em geral, na sociedade. Tadeu Chiarelli (1999, p. 115) em *Arte Internacional brasileira*, afirma que a “fotografia, desde seu início no Brasil, por um lado serviu como registro da paisagem física e humana do país e, por outro, impulsionou certos artistas a realizar uma imersão mais vertical na busca do autoconhecimento como indivíduos ou seres sociais.” Da obra de Geiger mencionada anteriormente, assim como o *corpus* clariciano por nós estudado, emendam-se políticas fortemente emancipadoras, cuja chave se encontra na imagem dos corpos não subalternizados, permitindo-nos pensar a felicidade anterior à conquista portuguesa, como aborda ironicamente Oswald de Andrade (1978, p. 18) no *Manifesto Antropófago*: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. Para isto, aponta-se, em

<sup>164</sup> Ver o catálogo da exposição Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena (2019, p. 245), curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo.

insurgência, as flechas instintivas, como fez Geiger em *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976/77), e Clarice por meio de Martim: “Ele mudava a posição das pernas, paciente, sem entender. Não se dava conta de que ali estava lentamente fabricando a sua primeira flecha e polindo o seu primeiro dardo” (LISPECTOR, 1961, p. 101). Martim ecoa nas realidades de florestas e flechas, aproximando-se daquilo que passa a situá-lo no mundo – a variação de ser e nesse ponto ele se apoia do clima espiritual da modernidade. Martim é andarilho e em suas mãos rudes imaginamos flechas fabricadas artesanalmente, outro dado primitivo da arte moderna brasileira que merece destaque, como comprova os trabalhos políticos-conceituais de Ana Bella Geiger na década de 1970. Com flechas direcionadas ao alto, vestida de azul, vestimenta em que se destacam flores contornadas ou preenchidas de preto, e tendo como pano de fundo plantas e plantas, como se uma pequena floresta fosse, a artista reencena um ato indígena impresso num cartão postal – Arte Postal – em *Brasil nativo/Brasil alienígena*:



**Figura 38:** GEIGER, Anna Bella. *Brasil nativo/Brasil alienígena*, 1976-77. Fotografia, impressão digital sobre papel fotográfico, 140 x 95 cm. Coleção do Masp/ Doação da artista.<sup>165</sup>

Visualmente, as flechas que capturam o mundo, absorvendo-o, é instrumento que se vale culturalmente da história ancestral e que reaparece na modernidade como ânsia guerrilheira impulsionadora da participação do corpo mutante que se volta para o passado para criar uma reinvenção de si – autorrepresentação do corpo selvagem num corpo ético-moderno. Martim,

<sup>165</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/brasil-nativobrasil-alienigena-1>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2025.

como a fotomontagem e fotografia de Anna Bella Geiger, não é indígena, mas é moderno e primitivo e alienígena. Em diálogo com Geiger, pensamos que a modernidade de Martim se explica nessa tentativa de reencenar no espaço literário as cenas ancestrais de homem antigo-harmonioso com o natural. Essa nossa tentativa de interpretar a primitividade de Martim encontra-se em sintonia com os argumentos de Paula Alzugaray ao refletir sobre as obras de Geiger, cartões-postais em que se vê a artista criando performances das cenas nativas em pleno espaço urbano. Ela diz:

O que Anna Bella Geiger faz nas imagens do conjunto “Brasil Alienígena” é reencenar essas encenações, na sua condição de artista, mulher, branca, urbana: na calçada de um prédio modernista em Copacabana, no terraço do seu apartamento no Flamengo, segurando uma sacola de supermercado, acariciando um animal de estimação. (ALZUGARAY, 2021, *online*)

Pensemos em Clarice. Mulher, branca, moradora do Rio de Janeiro, escritora, jornalista, formada em Direito, brasileira e estrangeira, dá vasão ao primitivo desde o seu primeiro romance e nesse diálogo com o selvagem reinventa em cada narrativa a capacidade do homem em variar entre o mais antigo do mundo e o moderno. Fiquemos com o caso de *A maçã no escuro*: na cidade, Martim é matemático e na sua andança pelo jardim é corpo nômade. Na geografia urbana, é engenheiro e no ambiente primária sugere a encenação do lançamento de flechas ao território outro. Não esqueçamos, entretanto, é no segundo que Martim se desliga do poder e da colonização do corpo.

Do caráter não-fascista em *A maçã*, vale a pena recorrermos novamente ao prefácio (“Introdução à vida não-fascista”<sup>166</sup>) à edição americana de *Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari, escrito por Foucault. No texto, o filósofo francês afirma:

Durante os anos 1945-1965 (Eu falo da Europa), havia uma certa maneira correta de pensar, um certo estilo de discurso político, uma certa ética do intelectual. Era preciso estar sintonizado com Marx, não deixar seus sonhos vagabundarem muito longe de Freud e tratar os sistemas de signos — o significante — com enorme respeito. Eram as três condições que tornavam aceitável essa singular ocupação de escrever e de enunciar uma parte da verdade sobre si mesmo e sobre sua época. (FOUCAULT, 1994, p. 133, tradução nossa)<sup>167</sup>

<sup>166</sup> Na versão francesa de *Dits et Écrits III* (1994), não consta o título mencionado, mas apenas “Préface”.

<sup>167</sup> No original (FOUCAULT, 1994, p. 133), lê-se: “Pendant les années 1945-1965 (je parle de l’Europe), il y avait une certaine manière correcte de penser, un certain style du discours politique, une certaine éthique de l’intellectuel. Il fallait être à tu et à toi avec Marx, ne pas laisser ses rêves vagabonder trop loin de Freud, et traiter les systèmes de signes – le signifiant – avec le plus grand respect. Telles étaient les trois conditions qui rendaient acceptable cette singulière occupation qu’est le fait d’écrire et d’énoncer une part de vérité sur soi-même et sur son époque.”

Gostaríamos de problematizar essa questão na compreensão que temos da obra de Clarice. De acordo com a reflexão de Michel Foucault, para inserir a “época” nos escritos era necessário pertencer à visão instrumental teórico-crítica de mundo, a exemplo do marxismo. Destarte, quando pensamos a recepção crítica da ficção clariciana, é inegável que a sua produção literária não se encaixa nos moldes instrumentais que prevaleciam naquele momento: a interpretação marxista e a literatura “engajada”. De outro modo, a ficção de Lispector foi amplamente analisada pela abordagem da psicanálise freudiana, pelo estruturalismo e semiótica. De acordo com essa discussão, Simone Curi (2001) em *A Escritura Nômade em Clarice Lispector*, aproximando a literatura da autora a de João Cabral de Melo Neto, tendo como *corpus* “O ovo e a galinha” e “O ovo de galinha”, respectivamente, afirma:

Publicados na década de 60, ambos trazem novos olhares para dentro do cotidiano, para dentro do texto, destoando de uma literatura engajada, então em prática. Pois essa década é marcada por uma onda político-cultural com preocupações como “a modernização”, a democratização, o nacionalismo e “fé no povo”; e por conseguinte, a produção literária (cultural) está crivada por um forte apelo popular. (CURI, 2001, p. 127)

É possível dizer que o contexto social brasileiro sempre esteve imerso numa espécie de “autoritarismo” crônico. Logo, sendo um país de poucas oportunidades de desenvolvimento econômico-social, marcado por todo tipo de desigualdade, a reflexão intelectual de cunho marxista “frutificou” no cenário da crítica brasileira, a exemplo de Alfredo Bosi, Antonio Candido, Roberto Schwarz, entre outros. Por outro lado, concordamos com Silviano Santiago (2014) ao afirmar que a “experiência” posta na escritura de Clarice deve ser problematizada, já que a crítica “conservadora marxista brasileira” foi incapaz de compreender a “política revolucionária” da escritura clariciana, presa que se encontrava aos condicionamentos históricos impostos pelas verdades iluministas no nosso pensamento político” (SANTIAGO, 2014, *on-line*)<sup>168</sup>. Vale ressaltar que “experiência” no pensamento de Santiago deve ser lido na esteira do pensamento de Walter Benjamin (2019, p. 13) em *Sobre o programa da filosofia por vir*. É neste encaminhamento estético-político que lemos, por exemplo, a passagem seguinte de *A maçã*:

E sem questionar o que fazia, ajoelhou-se diante de uma árvore seca para examinar seu tronco: não parecia mais precisar de raciocinar para resolver, tinha-se desembaraçado disso também. Tirou pois um pedaço de casca meio solta, esmigalhou-a entre os dedos com uma atenção um pouco afetada, agindo como diante de um público. E tendo sido este o seu estudo do modo peculiar

<sup>168</sup> Disponível em: <https://www.rocco.com.br/blog/a-politica-em-clarice-lispector/>. Acesso em: 30 abril de 2022.

como aquilo que se desconhece se organiza, Martim ergueu-se como a uma ordem e continuou a marcha. (LISPECTOR, 1961, p. 28)

Defendemos que a ficção clariciana não abarca determinadas compreensões objetivas da realidade, da luta de classes, da referência direta à miséria econômico-social, com ressalvas ao texto *A hora da estrela*. Em *A política em Clarice Lispector*, Santiago revela aquilo que poderia ser entendido como uma “contradição” clariciana. Por meio de uma famosa fotografia<sup>169</sup> que mostra Lispector em uma manifestação<sup>170</sup> contra a ditadura (1968), o intelectual afirma que não se pode confundir a escritora “ativista” com o seu livro na “vitrine da livraria”, julgado pelos “contemporâneos como ‘apolítico’” (SANTIAGO, 2014, *on-line*)<sup>171</sup>. Aceitamos o argumento de Santiago sobre o caráter “revolucionário”, no qual entendemos não como luta tradicional e concreta para fins de resistência da identidade de grupos minoritárias, ao contrário, dá-se num mergulho em políticas do sensível. Em síntese, a política da escritora emerge da saída fascista no cotidiano do homem comum, não das organizações militantes<sup>172</sup> forjadas nas “batalhas” reais e públicas. Desse modo, a análise política no *corpus* desse capítulo não compartilha do “modelo prescrito pela tradição marxista”, de acordo com o entendimento que temos na esteira das palavras de Foucault (1994, p. 133, tradução nossa)<sup>173</sup>.

Poderíamos dizer que no romance se evidencia uma “anti-tese”, não havendo intenção conceitual ou teoria “absolutamente totalizante e tranquilizadora”, como afirma Foucault (1994,

<sup>169</sup> Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/sobre/a-politica-em-clarice-lispector/>. Acesso em: 26 de abril de 2024.

<sup>170</sup> Cf. GOTLIB, 1995, p. 379: “Foi em meados do movimentado 1968: num sábado, dia 22 de junho. Uma foto tirada nesse dia mostra um grupo de intelectuais brasileiros. Entre eles, Clarice Lispector, tendo ao seu lado direito o pintor Carlos Scliar e, à sua esquerda, o arquiteto Oscar Niemeyer, a atriz Glauce Rocha, o jornalista e cartunista Ziraldo, o cantor Milton Nascimento e muitos outros, já saindo em caminhada pelas ruas do centro do Rio de Janeiro. Participavam de uma manifestação popular contra a ação violenta da ditadura militar, instaurada no Brasil em 1964.”

<sup>171</sup> Disponível em: <https://www.rocco.com.br/blog/a-politica-em-clarice-lispector/>. Acesso em: 30 abril de 2022.

<sup>172</sup> Em diálogo com Silviano Santiago em *A Política em Clarice Lispector*, consideramos que não podemos confundir as resistências antifascistas ficcionais com os movimentos “crítico-públicos” realizados socialmente pela autora – crítica aos regimes autoritários-militares, a exemplo da participação na Passeata dos Cem Mil (26 de junho de 1968) ou a publicação de textos relacionados diretamente à ditadura no veículo do jornal – caso do texto da atriz Fernanda Montenegro, por exemplo. No que tange ao engajamento “político-público” de Clarice, vale a pena lembrarmos o relato de Zuenir Ventura, comentado por Nádia Battella Gotlib (1995) no subitem “Em manifestação política” do livro *Clarice: uma vida que se conta*. No relato, Ventura rememora o medo e tensão da escritora. Cf. GOTLIB, 1995, p. 380: “Na noite de sexta-feira, 21 de junho, um grupo de militantes decidiu que seria conveniente ir no dia seguinte até o governador para exigir dele uma tomada de posição. Zuenir Ventura conta como foi o início da caminhada, depois que o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, o escritor Ferreira Gullar e o jornalista Jânio de Freitas se reuniram para ‘doutrinar Hélio Pellegrino, escolhido como porta-voz do grupo [...] Zuenir Ventura conta que, nessa altura, ‘Clarice Lispector quase desmaiou. Ela passava o tempo todo tensa, morrendo de medo de que o seu amigo Hélio cometesse algum excesso. Toda vez que o orador parecia se exaltar, Teresa Aragão, do seu lado, ouvia Clarice dizer baixinho, em tom de prece: ‘Pelo amor de Deus, Hélio, calma’. Com aquela intempestiva interrupção, Teresa achou que a nossa genial escritora ia ter um ataque.”

<sup>173</sup> No original (FOUCAULT, 1994, p. 133), lê-se: “modèle prescrit par la tradition marxiste.”

p. 134, tradução nossa)<sup>174</sup> para o caso do livro de Deleuze e Guattari. Utilizando-nos, com muitas reservas, da leitura que o filósofo faz de *Anti-Édipo*, acreditamos que seu argumento pode ser utilizado para compreendermos *A maçã no escuro*. No que tange ao objeto de sua análise, ele sublinha: “Eu penso que a melhor maneira de ler o *Anti-Édipo* é abordá-lo como uma ‘arte’, no sentido em que nós falamos de ‘arte erótica’, por exemplo. Apoiando-se sobre noções aparentemente abstratas de multiplicidades, de fluxo, de dispositivos e de conexões” (FOUCAULT, 1994, p.134, tradução nossa)<sup>175</sup>. No romance, vemos modernamente uma tentativa da saída provisória da cultura. É o grito arrolado ao selvagem, de que fala Veronica Stigger:

Gritar é, em certa medida, libertar-se, romper as frágeis barreiras que delimitam aquilo a que convenciamos 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 dentro de nós. (STIGGER, 2021, p. 318-319)

É nesta perspectiva que falamos de um projeto clariciano, o qual se desenvolve, entre muitas temáticas, com a visada vegetal. É preciso salientarmos que a crítica produzida mais ou menos no início dos anos 2000, a exemplo de Carlos Mendes de Sousa (*Figuras da Escrita*, 2000) e Simone Curi (*A Escritura Nômade em Clarice Lispector*, 2001), cujo trabalho conversa sobremaneira com os apontamentos de Deleuze e Guattari, já que vê a literatura de Lispector conforme uma visão “nômade”, dialoga sobremaneira com as questões problematizadas na compreensão de “devir” pelos autores de *Anti-Édipo*, noção muito abordada a partir desse momento entres os intérpretes da escritora. Em *A maçã no escuro*, pontuamos uma vivência provisoriamente “nômade” de Martim, sendo possível ser pensada a partir de instrumentais teóricos, como Deleuze e Guattari, que, como dissemos, foram incorporados na interpretação dos textos de Lispector<sup>176</sup>. No entanto, acreditamos que o motivo inumano potencializado pela

<sup>174</sup> No original (FOUCAULT, 1994, p. 134), lê-se: “absolument totalisante et rassurante.”

<sup>175</sup> No original (FOUCAULT, 1994, p. 134), lê-se: “La meilleure manière, je crois, de lire L’ *Anti-Œdipe*, est de l’aborder comme un <art>, au sens où l’on parle d’ <art érotique>, par exemple. S’appuyant sur les notions en apparence abstraites de multiplicités, de flux, de dispositifs et de branchements.”

<sup>176</sup> Entre as leituras deleuzianas da obra de Clarice, lembremos da crítica de Eduardo Prado Coelho. É conhecida a afirmação que o crítico português fez a respeito da ficção dessa autora. Para ele, a ficcionista é a “mais deleuziana das escritoras” (COELHO *apud* SOUSA, 2012, p. 33). Conhecemos primeiro esse pensamento de Eduardo Prado Coelho na conferência (28 de junho de 2016) “O útero do mundo: Clarice Lispector, a arte, a histeria”, de Veronica Stigger. Realizada no Instituto de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, a conferência pode ser acompanhada no canal da faculdade (Youtube).

ecocrítica atual, consegue esclarecer com alguma ênfase o caráter “multiplicador”, “desindividualizante” e “não-hierarquizador” na escritura clariciana, na medida em que a centralidade do humano é destituída de qualquer privilégio na crítica contemporânea. Inserindo todas as formas vicinais de existência e tendo o humano como parte de um sistema natural muito mais abrangente, é possível afirmar que a ficção clariciana reclama o futuro. Em tom de “futuro”, pensando o autoritarismo imerso na cultura e mentalidade brasileira, Clarice consegue “destravar” o existir amansado e burocrático de muitas personagens pelo selvagem ou pela simples “inquietação” no cotidiano “organizado”, como temos no caso de *A paixão segundo G.H.* (1964), publicado no mesmo ano da implantação da ditadura militar.

No percurso de Martim, as árvores desempenham nas imagens reveladas pelo narrador interessantes direcionamentos daquilo que o fugitivo encontrara junto da natureza, o simples viver: “viver era a conquista máxima e era o único modo de responder com dignidade a uma árvore alta” (LISPECTOR, 1961, p. 295). É inevitável traçarmos uma análise do significado do “viver” quando o homem resolve pular para um jardim e terreno de ancestralidades primitivas, porque em face dos ambientes naturais o seu olhar se torna atento, como se seus sentidos tivessem “ganho uma força e vozes mais altas” (LISPECTOR, 2016, p. 149), para usarmos uma expressão do conto “Amor”. Frisemos também a força do olhar homem-inumano no conjunto da obra de Lispector, que pode acontecer repentinamente e no cotidiano entre personagens e animais, como o conhecido conto homônimo “O búfalo”, mas também entre árvores: “Martim olhou rapidamente para a árvore como se ele e a árvore trocassem um fugitivo relance” (LISPECTOR, 1961, p. 288).

Pensemos, afinal, uma árvore vê? Ou ainda, qual a perspectiva de uma árvore? No romance, o seu ponto de vista é o da beleza “alta”, das coisas que crescem em folhas e folhas e é capaz de transmitir momentos primitivos ao homem, semelhante a força manifestada pela animalidade: “as árvores distantes eram tão altas, tão altas como uma beleza: o homem grunhia aprovando. Quanto mais estúpido, mais em face das coisas ele estava” (LISPECTOR, 1961, p. 91). Do seu lado, Martim foge da identificação completa, isto é, da ligação definitiva. Para isto, toma cuidado na maneira de entrever as coisas, já que o contato é provisório, nunca se dando em entrega total: “se não tomasse cuidado, uma árvore mais alta o faria se sentir completo” (LISPECTOR, 1961, p. 160). Chama-nos atenção o fato da possibilidade de a completude vir da percepção de uma árvore “mais alta”, mas tudo é uma questão de visão e aproximação e confusão e inauguração de novos sentidos, aqui mesmo posto de forma ambígua: “No ponto em que estivera antes do crime: como antes, ele era agora algo que talvez tivesse um sentido se

fosse olhado de uma distância que o colocasse na proporção de uma folha de árvore” (LISPECTOR, 1961, p. 162). Provisoriamente, o corpo de Martim se torna seiva, aquela dada em “doçura da comunicação” e no “milagre da seiva que alimenta a planta” (LISPECTOR, 1961, p. 284). Sua cabeça-vegetal assume o estranhamento dessas vivências, mas num cuidado que evita o homem de falar muito. O silêncio aparece. Aliás, é a lembrança de Martim que ressoa certo calar:

Martim se lembrou de um homem que ele conhecera e que viajara sozinho durante muito tempo pelo interior e que, ao voltar, vivia falando sobre árvores e cobras e passarinhos, para o cansaço e a incompreensão de todos; até que o homem percebera que uma pessoa não fala sobre árvores e passarinhos e cobras, e parara de falar. (LISPECTOR, 1961, p. 138)

Indagamo-nos: o que silencia ou inibe o discurso sobre tais inumanos? Arriscamos uma resposta: exprimir sobre árvores no sentido colocado pelo narrador significa ativar a lembrança de experiências que se mostram carregadas de mal-estar, de afetação que causa alguma inquietação, pois diante delas novas perspectivas da vida se impõem, a realidade de outrora se transforma. Em outras palavras, o contágio inumano é individual e as imagens que adentram nas retinas do eu afetado só podem transformar-se em linguagem até certo ponto, num limite. É o achado do mundo da árvore que beira ao dramático da linguagem – incapaz de dizer tudo. Com tais descobertas, o escuro assume a desintegração do ser inteiro, da sua solidez, afinal, na escuridão tudo se confunde. Martim, por vezes, guiado pelo sono, incorpora todo um jardim dormindo: “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, 1961, p. 11). No romance, a relação íntima entre a vida botânica e o escuro se mantém na trama das coisas estranhamente secretas, cuja afinação com a beleza bruta reconhece a força vigorosa do existir na umidade:

E de noite o jardim era ocupado pela secreta urdidura com que o escuro se mantém, num trabalho cuja existência os vaga-lumes inesperadamente traem; certa umidade também denunciava o labor. E a noite era um elemento em que a vida, por se tornar estranha, era reconhecível. (LISPECTOR, 1961, p. 12)

Do entrosamento de Martim com o mundo escuro-natural, é imprescindível lermos tal contato na sugestão da instauração de um outro tipo de inteligência, aquela mesma da “planta” que “sente quando o vento é escuro porque ela estremece” (LISPECTOR, 1961, p. 366). Nesses termos da atenção ao entorno, o fugitivo faz da sua caminhada pontos de sabedoria que apontam para o desvestir de “roupas” por demais associadas às prisões do corpo, “vestindo” outras mais

largas e moventes, as quais são incapazes de prender trânsitos e fluxos sempre novos – Martim, corpo-flecha-desconstrutor do mundo. É diante desse mundo que Martim se desloca, tocando as coisas na escuridão. Se a maçã se encontra no escuro, árvores, plantas, flores e raízes também desafiam o homem a tocá-los na imensidão dos terrenos sujos. No impulso e vigor da escuridade, tudo olha o outro e é potencialmente infernal. Tudo, na sombra do mundo, pode tornar-se outra coisa, transmutar-se. É a energia mais pura ligada à parte negra, maldita, escura. Martim, como Ana do conto “Amor”, pertence a “obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo” (LISPECTOR, 2016, p. 147). É uma porção suave-negra que emenda e propaga em tudo: são árvores negras, ratas negras, moscas negras, cavalos negros, passarinhos negros, terras negras. É o caminho mesmo que o leva às árvores, segundo lemos em *A maçã*: “Nas trevas nada viu da sacada, e nem sequer adivinhou a simetria dos canteiros. Algumas manchas mais negras que o próprio negrume indicaram o provável lugar das árvores” (LISPECTOR, 1961, p. 14). Na confusão de seres negros, a vida se desmancha e decompõe em miudezas vivamente saudadas pela zona aberta-maldita de um mundo que deseja o outro, imprimindo-lhe a caótica derrubada dos limites: “E se a visibilidade atingia o terreno, revelavam-se folhas mortas se decompondo, pardais que se confundiam com o chão como se fossem feitos de terra, as ratas negras e miúdas que haviam feito ninho naquele mundo rudimentar” (LISPECTOR, 1961, p. 91). Nessa altura, devemos pensar o que significa belo na concepção ficcional de Clarice, em contraste com outros pensamentos de beleza estética perseguidas num determinado período histórico.

Este dado é importante, pois quando olhamos para outros períodos históricos, a exemplo da Idade Média, o ideal de beleza revela-se, conforme a explicação de Frederico Morais (1976, p. 36), na ideia da completude, perfeição e da harmonia, integrando-se naquilo que ressoa em brilho, luminosidade e luz. Tudo trabalha, dessa forma, a serviço de Deus, do alto, do céu, do transcendente e não obedecer a tais requisitos estéticos significa cair no feio, no escuro<sup>177</sup>. Em *A maçã*, é o perigo da noite escura que faz da personagem uma figura incompleta e atraída pela terra negra. E mesmo o Deus que aparece na narrativa é um ser natural e catalisador de liberdades que também agitam o corpo selvagem de Martim. Deus é escuro, é planta e bicho:

Era nisso pois que dava a liberdade. Seu corpo grunhiu com prazer, o terno de lã lhe dava pruridos no calor. A ilimitada liberdade o deixara vazio, cada gesto

---

<sup>177</sup> De textos da Idade Média, é conhecida a passagem de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, que associa a floresta escura aos perigos, quiçá ao inferno, isto é, tudo que contraria ao luminoso céu. Nos primeiros versos do Canto I de “O Inferno”, lê-se: “A meio do caminho desta vida/ achei-me a errar por uma selva escura, / longe da boa via, então perdida” (ALIGHIERI, 1979, p. 101).

seu repercutia como palmas na distância: quando ele se coçou, esse gesto rolou diretamente para Deus. (LISPECTOR, 1961, p. 27)

Na caminhada martiniana, o vegetal solicita da personagem o seu lado bruto e perante este chamado ele agencia o corpo em novas dimensões grosseiras por “sombras vacilantes”. O homem, em grunhido, comprova momentos mais propícios às descobertas do mundo não mecanizado, cuja ambientação ressoa no fugitivo aquilo que ecoa também nos outros seres. No porão do terreno, Martim vegeta e grunhe e engrossa a vida:

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. (LISPECTOR, 1961, p. 90)

Na presença desse “terreno rastejante”, próximo das raízes-víboras, o fugitivo entrelaça o seu ser na corporalidade do mundo empoeirado, onde as “folhas das palmeiras luziam escuras” (LISPECTOR, 1961, p. 163) e os perfumes são emitidos do corpo em pulsão que se emenda no das folhas, corpo-vivo-grosso:

Perfume de corpo vivendo, e de novo respirou a frescura das folhas molhadas, esse cheiro de chuva que é como um gosto amargo de nozes – e nas mãos cegas sentiu a árvore áspera que foi feita para nossos dedos, e nos joelhos a terra molhada, tudo isso que é a nossa alegria, tudo isso que nos dá tanto prazer. (LISPECTOR, 1961, p. 275)

É esta a política vegetal na literatura-pensamento de C.L., o motriz da vida impulsionada – de quem deseja a alegria e prazer e respiro e latência de um corpo que se joga no mundo-terra, rastejando-se viboramente e latejando os músculos todos na confusão do próprio corpo no corpo do outro, corpos selvagens que sabem da força da noite de si: “ninguém ensinara ao homem essa conviência com o que se passa de noite, mas *um corpo sabe*” (LISPECTOR, 1961, p. 17, grifo nosso). Nesse saber corporal, o entrosamento com outros sentidos se impõe, sabedoria mesmo envolvida ao sabor das coisas, um mundo de gostos e aromas que chegam à boca e ao nariz, ativando o selvagem. Martim é corpo atento de forte fome. Martim é ser de estômago voraz que é a própria ânsia da vida, como se verifica no trecho: “E ele, Martim, estava pronto para sentir a fome alheia como se seu próprio estômago lhe transmitisse a imperiosa ordem absoluta de viver” (LISPECTOR, 1961, p. 349). Para tal encaminhamento vivo, é a alegria-emocional que o ajuda a continuar e proceder muito natural pelos caminhos errantes, confundindo-se com a própria fome: “Martim fechou os olhos rindo muito emocionado. Era a

alegria. Sua alegria vinha de que ele estava com fome, e quando um homem tem fome ele se alegra. Afinal uma pessoa se mede pela sua fome – não existe outro modo de se calcular” (LISPECTOR, 1961, p. 136). Martim tem aptidão e apetite pelos outros, mas também tal desejo é sugerido em outras personagens – em flerte com terras e vegetais:

Seu rosto encostara-se ao tronco como a um outro rosto rugoso, e ela sentia aquele cheiro de barro sujo que é tão assegurador e simples: o cheiro de sua própria vida na terra, encostou-se então com amor e avidez no tronco sujo, onde a boca se colou pedindo. (LISPECTOR, 1961, p. 274)

Aproveitando da menção ao rugoso, importa pensarmos o que há de vegetal em nós – como determinados crescimentos do nosso corpo se aproximam ao crescimento vegetativo. Na passagem de *A maçã*, vemos tal sugestão na imagem do crescer da unha:

Mas, com o tempo passando, ao contrário do que seria de esperar, ele fora se tornando um homem abstrato. Como a unha que realmente nunca consegue se sujar: é apenas ao redor da unha que está o sujo; e corta-se a unha e não dói sequer, *ela cresce de novo como um cacto. Ele fora se tornando um homem enorme.* (LISPECTOR, 1961, p. 48-49, grifo nosso)

Voltando ao aspecto da noite, vejamos uma outra passagem da narrativa, na qual a noite desperta o monstruoso dos seres terríficos, o luxo da vida úmida e estranhamente dotada de crescimento misturado em outras personagens – em flerte agora com a animalidade:

Era a luxúria de estar viva. Os sapos estavam agora enormes, com a boca aberta perto da janela. As patas que saíam daquelas cabeças sem pescoço, aquelas bocas rasgadas coaxando um ruído antigo, os pequenos monstros da terra. E por um instante, numa tortura de alegria, também a mulher parecia ter patas na cama, pois algo acontece na umidade da noite. (LISPECTOR, 1961, p. 260-261)

Em suma, os corpos selvagens-humanos-vegetais-animais no romance remontam a um tempo antigo, em que os ruídos-vozes são altos e nada parece sujeitar-se numa só direção. No tocante às imagens imaginadas pelo narrador, o seu itinerário é comparado à vida vegetal, cujas transformações e descobertas são postas na linha dos acontecimentos não captados facilmente, porque seus achados são inesperados e sutilmente anunciados: “É que tudo estava provavelmente se manifestando para Martim, assim como as flores se abrem em determinado momento e nunca estamos perto para ver” (LISPECTOR, 1961, p. 128). Da flor, é vital sabê-la, tendo a coragem para sair do raso da imagem imediata e gratuita e sem aprofundamento, afinal, mergulhar na escuridão da flor, é preciso. Deixar-se cair na tentação da flor, sua

obscuridade e asquerosa e lânguida presença, pois, muitas vezes, “da flor só vemos até onde vão os olhos e a sua saciedade rasa” (LISPECTOR, 1964, p. 151), como se lê em *A paixão segundo G.H.*

No que concerne ainda à flor, há muita coisa para ver e saber, mas é necessário recordar que na ficção clariciana, é crucial olhar os seres do mundo, por vezes, com agilidade, porque neles se vivificam uma brevidade das formas, a exemplo do que acontece em *A maçã*. Naquele ambiente, vemos uma “rapidez com que as coisas se transformavam em outras, a evolução automática de um botão mecanicamente se abrindo em flor aberta” (LISPECTOR, 1961, p. 270). Por conseguinte, tudo é uma questão de toque, de selvageria transmitida por flores, como aquelas “violentas rosas” (LISPECTOR, 1961, p. 176), que aparecem para Martim. Ao tocá-las, a intensa e rudimentar rudeza vegetal é irradiada no corpo-sentido da personagem a partir de outras manifestações inumanas, como se vê na passagem seguinte: “a rosa que inadvertidamente ele tocara no jardim deixara-o escoiceante como um cavalo que retém o galope” (LISPECTOR, 1961, p. 198). Da menção às rosas, flores que têm milhões de anos, poder-se-ia pensar como essas imagens chegam a Martim e como ele responde à presença de tais inumanos, da mesma maneira que acontece com as margaridas, por exemplo: “À beira da casa, tufo de margarida formaram a seus olhos cansados nuvens amareladas e vacilantes” (LISPECTOR, 1961, p. 59). De acordo com a nossa leitura, essas imagens chegam nesse ser errante, flutuante e oscilante de maneira inesperada e carregadas de intenções que fortalecem sensíveis primitividades – parte-seiva-selvagem – na sua maneira de ver o mundo, comer o mundo, tocá-lo e cheirá-lo, aguçando, para isto, os sentidos a ponto de escutar o grito do mundo com a sua rudeza mais primária e cavernosa – quando o informe aparece, tornando-se viva presença desarticuladora de portos seguros.

Talvez tenha sido este o fato de a escritora ser mal compreendida politicamente pela crítica marxista brasileira. Não entenderam, na verdade, que a textualidade clariciana era por si só política, pois emerge dela o que se encontra abafado. Para além disso, a sua escritura coloca em “cheque” uma existência “atravancada” por meio do apelo às plantas, que só poderia levar o homem às insurgências das revoltas, onde o poder não contamina a autêntica vida emancipada, como demonstra o seguinte trecho de *A maçã*:

Mas desde que, há duas semanas, aquele homem experimentara o poder de um ato, parecia também ter passado a admitir a estúpida liberdade em que se achava. *Sem um pensamento* de resposta, pois, suportou imóvel o fato de ele ser o único próprio ponto de partida.

Então, como se contemplasse pela última vez antes de partir o lugar onde sua casa fora incendiada, Martim olhou o grande vazio ensolarado. Ele bem viu. E ver era o que podia fazer. O que fez com certo orgulho, de cabeça erguida. *Em duas semanas tinha recuperado um orgulho natural e, como pessoa que não pensa, tornara-se autossuficiente.* (LISPECTOR, 1961, p. 22-23, grifo nosso)

O presente “poder” e autossuficiência de “orgulho natural” no fragmento não compartilha de nenhuma relação com o poderio bélico, emergindo uma potência de existir, em que se vive “sem pensamento” para vir à tona, quem sabe, o ser radical. Acreditamos que o vocábulo “poder” é descolonizado para dar lugar à positividade que desponta na “multiplicidade”, de que fala Foucault. Depois da fuga e do contato *tête-à-tête* com a úmida terra, as plantas e raízes, o fugitivo desliga-se do mundo de outrora, da domesticação dos costumes — onde imperam os poderes — e com os organismos vicinais deixa de ter importância central, experimentando-se de todos os mundos, no entanto, sem decidir por nenhum. Nesse sentido, de acordo com o pensamento de Deleuze e Guattari em *Anti-Édipo*, Martim, na contramão do neurótico do sistema capitalista, flerta com um mundo “esquizofrênico”, na medida em que produz uma vivência desligada da repressão, sendo antes uma existência fluída, em que tudo se desliza, sendo difícil de ser capturado e compreendido. Na dissertação de mestrado intitulada *O Problema fundamental da filosofia política segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari* (2020), Thiago Vidal Ricardo comenta:

O polo paranoico fascista é um investimento inconsciente segregativo e bi-unívoco, que cria grandes dicotomias. Ele separa o mundo entre aliados e inimigos e o faz em função dos interesses reacionários da classe dominante. Há, nesse tipo de investimento, a busca pela formação de uma soberania central e de um órgão central.

Já o polo esquizo-revolucionário é um investimento inconsciente do tipo nomádico, que funciona construindo caminhos para o desejo que antes se via represado, cria buracos na estrutura de poder e faz o social fugir, de modo a escapar de toda formação de poder central e de soberania. (RICARDO, 2020, p. 83-84)

Os vegetais, em sugestão, revelam essa nova forma ou arranjo de ver o mundo, cujo ato provoca em Martim novas experiências. Como raízes, Martim experimenta do modo de ser das plantas, entrando em contato com a terra, num desejo de buscar as substâncias necessárias para uma espécie de “existência-planta”, pois, como assinala Nascimento (2021, p. 324), há uma relação íntima entre “pensar” e “vegetar”, pela via da vibração da “matéria viva” em seu “sentido potente”. Considerando a literatura pensante da escritora, ele explica: “Pensar é acolher

as alteridades distantes ou próximas em sua mais radical diferença, sabendo que algo nelas de muito familiar também nos habita. Nós somos o vegetal que negamos.” (NASCIMENTO, 2021, p. 324). Portanto, nessa vocação aos organismos vivos e não vivos, Martim comunga de uma fuga da “domesticação” da sociedade moderna, sendo ela marcada pelo “ensino da obediência, da submissão e da docilidade” (RAGO; VEIGA-NETO, 2009, p. 9). Desde a fuga, a personagem carrega consigo a desestruturação de desejos instauradores que seriam de “assombramentos” de formas que submetem o outro em benefício de si mesmo. Em *A maçã*, pensando essa questão cara ao projeto clariciano, o “herói”, nascido no seio de Marte, sai do estatuto de pessoa. Aprofundando essa discussão, Florencia Garramuño (2021, p. 146) afirma em “Inauguração do futuro: Clarice Lispector e a vida anônima”, que se prefigura nessa ficção uma “singularidade sem pertencimento”, cuja “instância impessoal” desvincula o homem do campo da pessoalidade para levá-lo a um outro.

Nesse sentido, na experiência martiniana é fundamental pensar sobre o problema da origem no percurso do fugitivo, já que ele perde sua historicidade de começo para apenas existir como um ser natural qualquer. No fundo, inauguram-se na nova vivência de Martim camadas e camadas de trocas – a “desterritorialização” de que fala Deleuze e Guattari ao tratar do devir “orquídea-vespa”:

Poder-se-ia dizer que a orquídea imita a vespa cuja imagem reproduz de maneira significativa (mimese, mimetismo, fingimento, etc.). Mas isto é somente verdade no nível dos estratos – paralelismo entre dois estratos determinados cuja organização vegetal sobre um deles imita uma organização animal sobre o outro. Ao mesmo tempo trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18-19)

Conforme a ideia de devir, Martim não deixa de ser homem, entretanto, captura das outras formas de existências vicinais os seus “códigos”, incorporando-os em sua experiência para sair da visão de humanismo antropocêntrico – pura unidade. Em circulações múltiplas e intensas, o fugitivo se permite contaminar, sendo impulsionado a grudar a boca no chão para sentir o devir planta. O homem “ganha”, como se apresenta na citação de Deleuze e Guattari, uma maneira nova de existir. Seu corpo terrífico, em sugestão, torna-se propício ao nascimento de plantas, pois nele a corporalidade parece flertar com o emaranhado e interações por fluxos

constantes. Martim é como aquela planta tortuosa e aberta citada por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*:

Sabedoria das plantas: inclusive quando elas são de raízes, há sempre um fora onde elas fazem rizoma com algo – com o vento, com um animal, com o homem (e também um aspecto pelo qual os próprios animais fazem rizoma, e os homens etc.). “A embriaguez como *irrupção* triunfal da planta em nós”. Seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com *n* dimensões. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20)

Em suma, na ficção de Clarice Lispector vemos a possibilidade de um diálogo com a reflexão foucaultiana em relação ao livro de Deleuze e Guattari. Para ele, o essencial é “a perseguição a todas as formas de fascismo, desde aquelas, colossais, que nos cercam e nos esmagam até as formas menores que tornam as nossas vidas cotidianas uma amarga tirania” (FOUCAULT, 1994, p. 136, tradução nossa).<sup>178</sup> Na esteira do “prefácio” de Foucault, mesmo sabedores de um fascismo histórico, vivenciado no passado, mas muito vivo na atualidade com os discursos da extrema direita espalhada pelo mundo, direcionamos, no entanto, a nossa discussão para o cotidiano do homem comum, que, aprisionado ao sistema, à burocracia e à uniformidade de pensamento, acaba não exercendo a sua liberdade — a que retira o homem da sujeição e das ideias direcionadas às massas, com o fim de capturá-las e inseri-las em classificações e em rotinas estanques, sem qualquer possibilidade de mobilidade e deslocamento. Como afirma Nascimento (2021) em “Clarice, os animais e as plantas: a intertroca e a encarnação do outro”,

As pessoas, as plantas, os animais e os objetos são sempre diferentes do que sentimos, percebemos ou imaginamos. É essa alteridade radical que dá força e forma ao amor, e não a compreensão, a qual tende a domesticar tudo. Somente posso amar o outro ou a outra se puder aceitar sua fundamental diferença. (NASCIMENTO, 2021, p. 190)

Em nossa interpretação de *A maçã no escuro*, romance que dialoga com o “espírito de sua época”, a incorporação da pulsão vegetal nos objetos artísticos enriquece os devires, fazendo o fugitivo dramatizar, em deslocamento, o significado do humano. Para isto, reinventa um outro que só pode existir na constante saída de si. No fundo, Martim destitui o Marte de si mesmo. E com ele, podemos escutar o chão e ligar a máquina do prazer: “E no seu terreno ele

---

<sup>178</sup> No original (FOUCAULT, 1994, p. 136), lê-se: “la traque de toutes les formes de fascisme, depuis celles, colossales, qui nous entourent et nous écrasent jusqu’aux formes menues qui font l’amère tyrannie de nos vies quotidiennes.”

sentiu aquele prazer que em certos momentos nulos se sente, como se tudo na verdade fosse essencialmente feito de prazer. A planta, por exemplo, era apenas prazer” (LISPECTOR, 1961, p. 100). Aprofundemos, pois, o futuro.

#### 4. As disseminações políticas em *Água viva*

##### 4.1. Explosão do florilégio clariciano – há sublevação prazerosa com a vida vegetal

Em 13 de maio de 1976, Clarice Lispector assinava a sua pintura intitulada *Eu te pergunto POR QUÊ?*, produzida com material considerado pouco “nobre” – acrílica, grafite e lápis dermatográfico sobre compensado. No artigo “*Água viva*, de Clarice Lispector: quando a palavra pinta os vegetais” (2022), sugerimos tratar-se da presença de flores amarelas<sup>179</sup> de avantajados pedúnculos, cujos traços remetem a informes figuras. Ei-la:



**Figura 39:** LISPECTOR, Clarice. *Eu te pergunto POR QUÊ?*, 1976. Acrílica, grafite e lápis dermatográfico sobre compensado, 32 x 34, 3 cm. Acervo Clarice Lispector/ Fundação Casa de Rui Barbosa.<sup>180</sup>

A pergunta que move a pintura da artista interessada por diversas expressões artísticas ao longo de sua carreira direciona-nos a uma questão fundamental na particularidade de *Água*

<sup>179</sup> Em *Água viva*, a narradora-personagem faz referência às flores amarelas que nasceram no campo e flertam com o feio. Achamos que elas lembram àquelas da pintura de 1976. Cf. LISPECTOR, 1973, p. 103: “Vejo as flores na jarra. São flores do campo e que nasceram sem se plantar. São amarelas. Mas minha cozinheira disse: que flores feias. Só porque é difícil amar o que é franciscano.”

<sup>180</sup> Ver no catálogo da Exposição *Constelação Clarice*, curadoria de Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger (2021, p. 48-49).

*viva*<sup>181</sup>, ficção publicada no mês de agosto de 1973: o detalhamento do mundo floral. Vejamos um trecho:

Agora vou falar da dolência das flores para sentir mais a ordem do que existe. Antes te dou com prazer o néctar, suco doce que muitas flores contêm e que os insetos buscam com avidez. Pistilo é órgão feminino da flor que geralmente ocupa o centro e contém o rudimento da semente. Polén é pó fecundante produzido nos estames e contido nas anteras. Estame é o órgão masculino da flor. É composto por estilete e pela antera na parte inferior contornando o pistilo. Fecundação é a união de dois elementos e geração — masculino e feminino — da qual resulta o fruto fértil. (LISPECTOR, 1973 p. 67)

Como se verifica no fragmento citado, as flores ocupam um destaque à parte em *Água viva*, descritas em seu fenômeno orgânico natural, como estrutura e fecundação, mas nesta vivacidade botânica, raízes que crescem desorganizadas<sup>182</sup> também aparecem no *modus operandi* do próprio ato de escrever:

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnisal desejos. (LISPECTOR, 1973, p. 22-23)

Entendendo-a na égide de uma espécie de “narrativa vegetal”, dela explodem matagais, cipoais e toda conjuntura de plantas, raízes e folhas com odores os mais diversos e cores que parecem sair do papel, porque a vivacidade da ficção pede o diálogo com o pictórico da pintura, forma artística que Clarice escolheu para produzir vários trabalhos, a exemplo da pintura mencionada. Na presente ficção, Lispector transforma a escritura num manancial botânico contagiante, disseminando-se sem requerer as formas classificatórias. Trata-se de uma experiência radical da escritora, na medida em que as plantas parecem desligar-se cada vez mais do “aprisionamento” do enredo “tradicional”, trasbordando em aberturas ficcionais engendradas pela “emoção”. Sobre esse aspecto, Ferraz assinala:

Não é só em *Água viva* que constatamos que as respostas não respondem, que antes abrem novas perplexidades, geram novas perguntas, como uma gestualidade, uma dança da linguagem. Eis um corpo em ação, um sujeito que se faz como zona de experiências sensoriais múltiplas e desordenadas, à

<sup>181</sup> O texto *Água viva* foi publicado pela editora Arte Nova. Nela, Clarice Lispector foi também tradutora. Álvaro Pacheco era presidente.

<sup>182</sup> Cf. COCCIA, 2018, p.82: “A raiz é um aparelho de desconstrução minuciosa das formas e das geometrias da superfície terrestre, a começar pela força que parece determinar inteiramente nossa vida, a dos animais móveis: a gravidade.”

maneira de um ensaio – desempenho desdobrando-se em aberto. (FERRAZ, 2021, p. 103)

Na obra, a emoção movimentada – em afetos florais no anti-enredo florestal. Sobre o aspecto emocional em Clarice Lispector, vale a pena recorrermos ao estudo *A Vertical das Emoções: as crônicas de Clarice Lispector* (2021), de Georges Didi-Huberman. O pesquisador discute especificamente as crônicas de Clarice, publicadas no *Jornal do Brasil*. No entanto, seus argumentos podem servir para pensarmos a articulação técnica de Lispector em vários de seus textos, como desenvolvemos no artigo “*A maçã no escuro*, de Clarice Lispector: a leitura epistolar de Fernando Sabino e a questão do “tom conceituoso” e da emoção” (2022). No estudo, defendemos o viés emocional como projeto ficcional em *A maçã no escuro* (1961), visto como um “problema conceitual” na reescrita da narrativa, via diálogo epistolar com Fernando Sabino.

Posto isto, para Didi-Huberman (2021, p. 8-9), no trabalho da escritora opera um “pensamento das emoções”, dado numa “vertical das emoções”, em que “tudo se desdobra em brotos, como galhos nascidos no mesmo caule ou raiz. Tudo nasce ali, em formas de escrita que muitas vezes são breves, em surtos de intensidades”. Partindo das metáforas vegetais, o escritor francês compreende a emoção rumo à possibilidade das formas que quebram a “planura”, a “monotonia” e a horizontalidade, desdobrando-se na verticalidade, visto que “seja ele ascendente ou de avalanche, vale a pena porque ele é, antes de tudo, movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 11). Da emoção como vertical catalisadora de movimento na ficção de Clarice, segundo a linha de pensamento de Didi-Huberman, é imprescindível imaginar que esta particularidade emocional na literatura da autora converge para possíveis levantes e sublevações, aspectos lembrados por Eduardo Jorge de Oliveira no Posfácio “A emoção segundo G.(D-)H”, publicado junto ao ensaio *A vertical das emoções* (2021). Oliveira lembra, na égide do conceito de “sintoma”<sup>183</sup>, desenvolvido pelo autor francês em *A imagem sobrevivente* (2002), além de outras obras, que sugestivos levantes se justificam na medida em que “uma emoção nunca existe isolada” (OLIVEIRA, 2021, p. 50). Dessa maneira, em emergência emocionada, poder-se-ia articular as imagens botânicas claricianas como parte dessa emoção-levante-sublevação, cujas “armas” conseguem dar conta de possíveis “transformações” individuais, mas sem perder de vista o coletivo. Da “transformação” como dado que se liga ao levante de um desejo, isto é, de um anseio por qualquer mudança, Eduardo

---

<sup>183</sup> Os “sintomas” em Didi-Huberman são as aberturas possíveis, muitas vezes, dadas em “cruzamentos inesperados”, comentado por Oliveira (2021, p. 66), e que se mostram a mola propulsora da emoção verticalizada.

Oliveira (2021, p. 54) diz tratar-se de um movimento que da emoção de um eu pode carregar potenciais transformações coletivas, próprio do levante, mesmo não apresentando caráter coordenado. Na breve conferência *Que Emoção! Que Emoção?*, pronunciada em 13 de abril de 2013, no Teatro de Montreuil, arredores de Paris, o filósofo francês recorrendo a diversos pensadores comenta de maneira didática e emocionante sobre esta experiência tão humanamente nossa. De Sartre, ele enfatiza a emoção como maneira de “perceber o mundo” (SARTRE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 26). De Merleau-Ponty, mostra a emoção na égide da “abertura efetiva” (MERLEAU-PONTY *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 26). De Bergson, Didi-Huberman (2021, p. 24) realça a emoção como “gesto ativo”. De Deleuze, o historiador da arte, destaca: “A emoção não diz ‘eu’. [...] Estamos fora de nós mesmos” (DELEUZE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 29). E com todo este repertório filosófico, associado a uma forte sensibilidade na leitura de imagens e mesmo recorrendo a sua própria emoção, Didi-Huberman nos esclarece numa longa passagem:

Uma emoção não seria uma *e-moção*, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (*e-*, *ex*) de nós mesmos? Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos.

[...]

Podemos fazer em sociedade – o uso ético, digamos – de nossas emoções.

A emoção não diz “eu”: primeiro porque, *em mim*, o inconsciente é bem maior, bem mais profundo e mais transversal do que o meu pobre e pequeno “eu”. Depois porque, *ao meu redor*, a sociedade, a comunidade dos homens, também é muito maior, mais profunda e mais transversal do que cada pequeno “eu” individual. Eu disse anteriormente que quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros, e todos os outros recolhem, por assim dizer – bem ou mal, conforme o caso – a emoção de cada um. [...]

Isso significa que as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa – e muito inconsciente. Eles *sobrevivem em nós*, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos. Darwin sem dúvida tinha razão ao dizer que as emoções são gestos primitivos. Mas, na sua ideia de “primitivo”, ele via somente a natureza (daí a relação estabelecida entre os chimpanzés que grunhem e as crianças que choram). O sentido de “primitivo” foi melhor entendido no âmbito das ciências humanas a partir do momento em que os etnólogos e os sociólogos falaram das emoções sob o ângulo de uma *história cultural*. (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 24-32, grifo do autor)

É desta particularidade da emoção, argumentada por Didi-Huberman, que sugerimos ser a ficção emocional de Clarice Lispector uma escritura desejosa de antiguidade e modernidade, ao mesmo tempo. Suas personagens são primitivas, porque são carregadas de emoção que as encaminham para novas experiências. Do ponto de vista cultural, Didi-Huberman parte de Charles Darwin para expor sobre a emoção na sociedade inglesa da época vitoriana – tempo da rainha Vitória. Do argumento do cientista, Didi-Huberman (2021, p. 14-17) assinala que o biólogo entendia a emoção como da ordem do irracional, do negativo, do infantil, do primitivo, devendo ser evitado no mundo adulto. Sendo o “chorar” “um ato primitivo”, é mister controlá-lo pela “idade da razão, a idade adulta”. Em desacordo com a ideia de uma negatividade da emoção primitiva, façamos um elogio à emoção que advém da obra de Clarice, mulher moderna e primitiva. Deixemos que o emocional que nos leva aos gestos mais antigos possa nos dizer algo sobre o nosso desejo de estar junto, emocionando-se consigo mesmo e com os outros. E esta singularidade não pode deixar de ser percebida na literatura dessa autora tão imersa na ação do gesto corporal que não se conforma à imobilidade. Aproveitemos para comentar a nossa emoção diante de *Água viva*: não se lê a ficção sem o corpo em gesto movente, porque a sua leitura é catalisadora de forte emoção. Diante da narrativa, o nosso mundo muda e nunca mais somos os mesmos depois dessa obra escrita, ao que parece, também com o corpo em ação, sem fôlego. Em sintonia com o ensinamento de Didi-Huberman, a emoção que experimentamos com C.L. nos convoca à transformação ética. É o ganho pessoal e coletivo dessa arte que parece ter sido realizada para a vida. Sobre a emoção transformadora e introjetada na política, citemos Didi-Huberman:

As emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também *transformações* daqueles e daquelas que se emocionam. Transformar-se é passar de um estado a outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de pura e simples passividade. Inclusive, é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar nosso mundo, desde que, é claro, elas mesmas se transformem em pensamentos e ações.

[...]

O que quero sugerir aqui – talvez rápido demais – é que, se não podemos fazer política efetiva apenas com sentimentos, tampouco podemos fazer boa política desqualificando nossas emoções, isto é, as emoções de toda e qualquer pessoa, as emoções de *todos em qualquer um*. (DIDI-HUBERMAN, 2021, p.38, grifo do autor)

Não nos enganemos. A ficção de Clarice é constituída de vida, emoção, comoção, pensamento, atração. É o que ela expõe em sua coluna do *Jornal do Brasil* em 14 de fevereiro

de 1970, n. 264<sup>184</sup>, texto que poderia ser lido mesmo como um elogio ao pensamento das emoções. Tendo como título “Ficção ou não”, a colunista sublinha sobre a sua concepção de literatura “sem moldura”, “sem truques”:

Estou entrando num campo onde raramente me atrevo a entrar pois já pertence à crítica. Mas é que me surpreende um pouco a discussão sobre se um romance é ou não romance.

[...]

Por que não ficção, apenas por não contar uma série de fatos constituindo um enredo? Por que não ficção? não é autobiográfico nem é biográfico, e todos os pensamentos e emoções estão ligados a personagens que no livro em questão pensam e se comovem. E se uso esse ou aquele material como elemento de ficção, isto é um problema exclusivamente meu. Admito que desse livro se diga como se diz às vezes de pessoas: “mas que vida! mal se pode chamar de vida.”

Em romances, onde a trajetória interior do personagem mal é abordada, o romance recebe o nome de social ou de aventuras ou do que quiserem. Que para o outro tipo de romance se dê um outro epíteto, chamando-o de “romance de...” Enfim, problema apenas de classificação.

Mas é claro que *A paixão segundo G.H.* é um romance. (LISPECTOR, 1970, p. 2)

Da passagem, frisemos um ponto. Clarice volta a fazer referência à literatura não-biográfica em *Água viva*. Invoca-se o chamado “bio” e o conhecimento de si refletido na natureza: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’. [...] Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago” (LISPECTOR, 1973, p. 42). Da leitura interartes, lembremos da obra conceitual *Brasil nativo/ Brasil alienígena* (1976, 1977), de Anna Bella Geiger. Em uma das fotografias, a artista aparece vendo-se na imagem refletida num pequeno lago, onde habitam também mururés, planta aquática típica da Amazônia. Diante da fotografia, vemos essa busca da figura refletida na maneira mais antiga possível, quando o mundo não tinha rosto, ou ainda, quando não era visto com “perfeição” no objeto trazido pelos colonizadores, o espelho. Para finalizar essa questão, não percamos de vista: o pensamento emocional de Lispector é o comungar junto. É emoção vivida que se deseja para fora do eu e em direção aos outros, milhares de outros seres comoventes. É o que sugere a primeira parte dessa crônica publicada no sábado do dia 14 de fevereiro. Intitulando-se “A comunicação muda”, lê-se: “O que nos salva da solidão é a solidão

<sup>184</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=180357](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=180357). Acesso em: 04 de março de 2025.

de cada um dos outros. Às vezes, quando duas pessoas estão juntas, apesar de falarem, o que elas comunicam silenciosamente uma à outra é o sentimento de solidão” (LISPECTOR, 1970, p. 2).

A intensidade comungada em *Água viva* pode ser vista em *Eu te pergunto POR QUÊ?*, pois os informes traços botânicos parecem borrar qualquer clausura da finitude, concentrando-se, ao contrário, num “processo orgânico” que não para de convocar a rasura daquilo que cresce em ramificações. Segundo Didi-Huberman,

O movimento geral é vertical, sem dúvida: entre terra e céu. Mas essa vertical aqui se revela não sendo nunca em linha reta. É precisamente um emaranhado de ramificações e extensões imprevisíveis: como a própria vida. Em certos momentos, a vertical produz uma miríade de lados, de ângulos diferentes, até de segmentos provisórios. (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 34)

Dito isto, é crucial analisarmos o caso das plantas de *Água viva*, sobretudo no lugar que ocupa no conjunto da obra clariciana. Na narrativa, a autora singulariza radicalmente o reino vegetal no “pensamento das emoções”, levando a escritura a uma poética que dificulta linhas cronológicas ficcionais, questão ainda presente em enredos nos quais as plantas aparecem num certo grau e intensidade – caso do conto “Amor” (1960) e dos romances *A maçã no escuro* (1961) e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969). É a liberdade dos radicais instaurada na escritura.

Michel Onfray (2001, p. 188), ao tratar da “liberdade libertária” em *A Política do Rebelde*, afirma que em oposição à “liberdade de ter, liberdade liberal”, “quem desejar uma outra liberdade que não seja liberal se verá circunscrito tal um inimigo”. *Água viva*, em concordância com as explicações sobre a liberdade anti-liberal articuladas pelo filósofo francês, segundo a nossa leitura, aceita a “inimizade” com o sistema “capitalista-individualista” pela aproximação sensorial, conduzindo o ser “para além da alienação individual” (ONFRAY, 2001, p. 189). Vale ressaltar que *Água viva* veio à luz num cenário literário nacional marcado pelo aparecimento dos dispositivos ou “atos” que marcaram os anos mais duros do regime ditatorial, quando os movimentos de opressão ainda estavam plenamente configurados à serviço do capital liberal. Ainda assim, o pensamento vivo de *Água viva* verticaliza desejos fora do limite moralista daqueles anos de chumbo. Segundo Onfray (2001, p. 195), “dentro de uma ditadura ou de uma sociedade liberal, num planeta devastado pelo livre mercado ou nos limites farpados de uma nação com poder totalitário, o libertário permanece o homem da resistência e a ocasião de insubmissão”. Neste bojo, *Água viva* resiste às intempéries da força bruta totalitária negando

as expressões do poder que apenas favorecem a acumulação material, recusando a soberania, a independência e autonomia do Eu “reconciliado consigo mesmo” (ONFRAY, 2001, p. 14). Do presente ponto, o contra-ataque em nosso *corpus* potencializa signos que são pulsantes e eroticamente vivos – intersubjetivamente –, pois como diz Tania Rivera ao pensar a obra de Lygia Clark (2024, p. 131), “o pessoal é político”. Citemos *Água viva*:

Sou uma árvore que arde com duro prazer [...] O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz. E há um vigor de tronco robusto, de raízes entranhadas na terra viva que reage dando-lhes grandes alimentos [...] e algo selvagem, primário e enervado se ergue dos meus pântanos, a planta maldita que está próxima de se entregar ao Deus. Quanto mais maldita, mais até o Deus [...] Na minha viagem aos mistérios ouço a planta carnívora que lamenta tempos imemoriais. (LISPECTOR, 1973, p. 46-49)

Resistir naquele 1973, para certos artistas, implicava em ligar as “máquinas” “político-selvagens”, onde tudo é folhagem em abundância e latência. A presente maneira de resistir aos imperativos negadores da existência difere de outras mais diretas e próximas do “real”. Desse último, é emblemático o poema “Maio 1964” do livro *Dentro da noite veloz* (1975), de Ferreira Gullar. No texto, o evidente tom político relata o apego à vida, ainda que o tempo estivesse deflagrado por violências e prisões. Sobre o direito de estar no mundo, diz-se no trecho do poema:

Tenho 33 anos e uma gastrite. Amo/ a vida/ que é cheia de crianças, de flores/ e mulheres, a vida, / esse direito de estar no mundo, / ter dois pés e mãos, uma cara/ e a fome de tudo, a esperança. / Esse direito de todos/ que nenhum ato/ institucional ou constitucional/ pode cassar ou legar. (GULLAR, 2000, p. 169)

Diretamente ou indiretamente, a arte brasileira respondeu ao tolhimento dos direitos e opressões de variadas formas, caracterizando-se como um campo privilegiado de formulações crítico-políticas das estruturas sociais quando da institucionalização fascista na América Latina. Em “Literatura e resistência no Brasil hoje”, Regina Dalcastagnè (2020, p. 25) afirma que em sessenta e setenta os artistas “possuíam uma urgência” de falar do “presente que parecia que não acabaria nunca”. A “resistência”, por vezes, realizava-se no ato de falar “cifradamente”. Em concordância com o argumento da pesquisadora, acreditamos que *Água viva* invoca tal “urgência”, cuja liberdade é o ponto culminante potencializado nas formas vicinais. Sobre este tempo, Dalcastagnè (2020, p. 25) ainda explica: “Resistia-se no gesto de contar, na esperança de que alguém ouviria, e de que alguém pudesse ser salvo”. Na ficção, o pensamento da

personagem-pintora transborda de linguagens florais e primaveris que se alinham à natureza acolhedora de revoltas insurgentes. No relato da personagem, as plantas são reveladas nos detalhes:

Naquela mesma primavera ganhei a planta chamada primula. É tão misteriosa que no seu mistério está contido o inexplicável da natureza. Aparentemente nada tem de singular. Mas no dia exato em que começa a primavera as folhas morrem e em lugar delas nascem flores fechadas que têm um perfume feminino e masculino extremamente estonteador. (LISPECTOR, 1973, p. 75)

Aproveitando da citação, destaquemos um ponto que remete à temática do gênero na modernidade, questão inovadora naquele contexto da publicação de *Água viva*. Para isto, é interessante um diálogo com outra artista contemporânea de Clarice, a Lygia Clark. Esta última, como comentamos no capítulo dois, ressalta a complexidade da saída do limite imposto pela noção de masculino e feminino. Nas suas proposições, é possível imaginar um mundo em que o masculino flerta com o feminino e vice-versa. Sobre o trabalho de Clark, Rivera sublinha: “As experiências e narrativas paródicas de gênero operadas por Lygia Clark desnaturalizam sexo e gênero” (RIVERA, 2024, p. 139). No caso de *Água viva*, vemos como isso ocorre pelo recurso floral. Elas são o feminino e o masculino e se autofecundam. Em Clarice, essa questão moderna será ainda formulada na expressão indefinida “Ele-ela” (*Onde estiveste de noite*, 1974). Eis a complexidade moderna lançada pela autora.

Em inúmeras passagens, a narradora demonstra a sua aptidão aos detalhes. Numa espécie de “lente de aumento”, capta-se as particularidades de flores – seus odores e detalhamento de suas partes constitutivas, assemelhando-se com o que fez Georges Bataille no verbete “Linguagem das flores” na Revista *Documents*. Em observação, Bataille (2018, p. 75) descreve: “O interior de uma rosa não corresponde de maneira nenhuma à sua beleza exterior e que, se arrancarmos até a última pétala de sua corola, só restará um tufo de aspecto sórdido”. Em diálogo com a flora de Bataille, a *natura florum* de *Água viva* pede a imagem pictórica diante da observação<sup>185</sup>. Comunica-se numa espécie de lupa amplificadora do objeto floral, aspecto que lembra as fotografias no verbete do pensador francês, mencionado anteriormente.

---

<sup>185</sup> Cf. LISPECTOR, 1973, p. 68-71.



**Figura 40:** Campânula dos Açores (*Campanula Vidalii*). Detalhe: Pétalas arrancadas e ampliação (6 vezes).<sup>186</sup>

Na ampliação da flor, revela-se o caráter monstruoso e perturbador – anunciador de sua vocação ao feio e ao lado maldito. Trata-se do aspecto “sórdido” nela contido, somado às raízes que chafurdam na imundície dos terrenos, canteiros, jardins e florestas. Na dissertação de mestrado intitulada *Do desenho à pintura: o visualismo na escrita de Clarice Lispector*, Elisama Araújo (2015, p. 45-53) trata brevemente sobre o aspecto “subversivo” das flores. Na interpretação de *Água viva*, em comparação com o poema “Antiode”, de João Cabral de Melo Neto, a pesquisadora analisa o seu *corpus* utilizando-se do verbete “A Linguagem das flores”, de Bataille. Na esteira do escritor francês, Araújo aborda noções que instauram movimentos não tradicionais em torno do mundo floral. Em nossa tese, encontramos-nos em sintonia com os seus argumentos quanto ao lado “sórdido” contido no “imaginário botânico” da ficção de 1973 e em outras narrativas de Clarice, por outro lado, defendemos que o tom subversivo-botânico-radical revela politicamente concepções mais amplas. Uma das questões gira em torno das insurgências femininas naquele período da publicação de *Água viva*. Elisama menciona o viés erótico numa passagem da narrativa e com ele concordamos, por outro lado, preferimos encaminhar a nossa leitura para pensar as “forças” que esta insubmissão representa em tempos de chumbo e numa compreensão latino-americana mais abrangente. Em *Água viva*, a narradora se entrega à atenção da parte perigosa, dos troncos que emitem o contato com a terra úmida e que por este motivo ampliam a liberdade selvagem:

“Tronco luxurioso”.

<sup>186</sup> Ver na Revista *Documents* (2018, p. 69).

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 escuridão é o meu caldo de cultura. A escuridão feérica [...] É um tal mistério essa floresta onde sobrevivo para ser. (LISPECTOR, 1973, p. 32-33)

“A sobrevivência para ser” do Eu imerso numa realidade marginal, porque vive selvagemmente e livre, emite políticas fortemente florestais. Do caráter político na arte, devemos entendê-lo na égide da transformação social na finalidade artística, explicado por Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, ensaio que o pensador alemão escreveu entre 1935/1936 – época de conhecidos fascismos históricos. Para Benjamin (1994, p.171-172), ao perder a “autenticidade”, a arte transforma a sua função ritualística em “práxis” política. A mudança histórica do “uso ritual” coloca a produção do “belo” no rumo das possibilidades “revolucionárias na política artística”. Por outro lado, a política que estamos convocando nas relações sensoriais entre o Eu e a natureza corrobora uma luta incessante com aquilo que Benjamin (1994, p. 194-195) chamou de “Estética da guerra”, na qual o “fascismo” comporta a “estetização da vida política”, cujo fim é a própria guerra. Para demonstrar tal intento estético, ele cita o manifesto de Marinetti sobre a “guerra colonial da Etiópia”. Vejamos: “A guerra é bela, porque *enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras*” (MARINETTI *apud* BENJAMIN, 1994, p. 195, grifo nosso). No mencionado trecho, Marinetti insere a imagem floral no “jogo” fascista, evocando, para isto, “os perfumes e os odores de decomposição”, próprio dos combates armados. As orquídeas do artista fascista, em suma, funcionam como signo político-vegetal que se encontra à serviço da estetização e espetacularização da aniquilação do outro – “alienação” do indivíduo, a qual “lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético” (BENJAMIN, 1994, p. 196). Em contraposição à política da guerra, as orquídeas da *natura florum* de Lispector (1973, p. 69) opera na observação ligada à potência de vida transmitida por estas epífitas, não havendo nada de “estetização” destrutiva.

Do despertar sensorial com a aproximação da flor na criação feminina, é emblemática a proposição *Relaxação* (1969), de Lygia Clark. Em participação coletiva, a experiência clarkeana demonstra o que era interesse estético nessa época. É um estar colado com o inumano – corpo humano no corpo da flor. Na obra de Lygia, o relaxamento sensório-cutâneo traduz a entrega à flor, suas partes florais roçando na pele. É o encontro do tecido animal com o tecido vegetal, motor de alteridades que se revelam nas várias artes naquele contexto cultural. No ato,

aquele que leva a flor ao corpo deitado incita a política do toque e aquele que sente a flor relaxa o seu mundo outrora adormecido, quem sabe, para os sentidos instintivos. Desadormecer os sentidos quando dos olhos vendados e em contato com a flor é a oportunidade também para ativar o instintivo do olfato, ampliando a alteridade no contato desse outro floral com seu cheiro próprio. É esta participação do eu no mundo que a modernidade tenta aflorar a partir da sua realidade mais vital. Em Clarice, este ativar do sensorio pelo cheiro vegetal é a marca da sua modernidade e da participação numa geração de mulheres que se propõe criar no seu contexto cultural retornando aos primórdios do mundo. Em *Água viva*, quando a mulher fala do cheiro da flor Angélica, Dama-da-noite e outras, é a ampliação olfativa-instintiva-moderna que se instala. É a sua relaxação de mulher-pintora-moderna:

Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para reino novo.

[...] angélica é perigosa. Tem perfume de capela. Traz êxtase. Lembra a hóstia. Muitos têm vontade de comê-la e encher a boca com o intenso cheiro sagrado. (LISPECTOR, 1973, p. 68-70)

Eis o desafio moderno lançado: Aguentar uma flor é vê-la, cheirá-la e sabê-la. É sentir que há um mundo ali por dentro daquelas paredes vegetais e que elas podem explodir na boca tamanho que é o seu chamado-instigador de perigos primevos. É a vitalidade ensejada modernamente com a aproximação botânica, cuja revigoração tenta recuperar “uma energia sensorial voluntariamente adormecida por nossos hábitos sociais” (CLARK *apud* QUINTELLA; MAIA, 2024, p. 25). Num vínculo cultural entre a criação clarkeana e clariciana, estar unido às flores suscita a ativação da nossa capacidade de intérpretes dos outros, de acordo com a nossa experiência introjetada. E nesse ato, conforme pensam Quintella e Maia (2024, p. 23), tomamos conta de uma “reeducação dos sentidos”, sustentáculo da “autonomia para interpretar as formas do mundo”. É com o sentido reeducado que a pintora de *Água viva* sente o cravo, as suas formas “ásperas e arrebitadas” nas “pontas de suas pétalas” (LISPECTOR, 1973, p. 68), ela que também é “inquieta e áspera” (LISPECTOR, 1973, p. 66) e que emite energia ao ver uma flor: “o modo como eu olhava a flor e transmitia-lhe em ondas a minha energia. Intuíra cegamente que algo se passara entre mim e a rosa” (LISPECTOR, 1973, p. 62)<sup>187</sup>. É isto que Clarice chama de “reino novo”. Cada flor é uma flor única. Cada espécie

<sup>187</sup> Com modificação textual, o trecho aparece na crônica “Bichos (Conclusão)” no *JB* em 1971, n. 294.

guarda o seu segredo e quando se encontra colada na gente pode dizer mil coisas. É o que sugerimos com o corpo diante das flores em *Relaxação*.



**Figura 41:** CLARK, Lygia. *Relaxação*, 1969. Associação Cultural Lygia Clark.<sup>188</sup>



**Figura 42:** CLARK, Lygia. *Relaxação*, 1969. Associação Cultural Lygia Clark.<sup>189</sup>

A política vegetal de *Água viva* está imersa nas projeções dessas novas subjetividades femininas. Neste ínterim, a referência botânica na presente ficção evidencia uma ética

<sup>188</sup> Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/238/relaxacao>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2025.

<sup>189</sup> Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/62522/20491-jpeg>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2025.

comunicada nas mudanças sociais no que tange ao papel da mulher num período acumulador de diversas revoluções femininas, tal como se deu com a criação de Lygia Clark. Atentar-se para essas transformações do novo “sujeito ético”, termo utilizado por Rago (2008, p. 165) no ensaio “Foucault e as artes de viver do anarco-feminismo”, significa pensar as afirmações de si que miram a “desnaturalização do sujeito”, articuladores de outros “agenciamentos sociais”. Na ficção de 1973, nascida como *Objeto Gritante*, a relação botânica inscreve no Eu a vivacidade do que se faz em movimento: “O instante é semente viva. [...] quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz” (LISPECTOR, 1973, p. 13). *Água viva* é a própria estética aguerrida da modernidade, cuja força propõe alterações de si – em novas e vivas formas, desembocando-se no lado sombrio, maldito, marginal e alheio ao simetricamente belo e harmonioso. No referido pensamento, em diálogo, podemos ver sempre um encontro com o “belo-monstruoso” de Maria Martins. Em *Não se esqueça que eu venho dos trópicos* (1945), a imagem disforme do corpo em constantes metamorfoses faz brotar de si os múltiplos galhos que crescem rumo às novas misturas. No caso de *Água viva*, a folhagem nascida na personagem sugere também políticas femininas contrárias aos modelos. Dá-se organicamente: “sou orgânica [...] Mergulho na quase dor de uma intensa alegria – e para me enfeitar nascem entre os meus cabelos folhas e ramagens [...] a densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo” (LISPECTOR, 1973, p. 27-29). Por signo artístico, os vínculos do Eu e a natureza<sup>190</sup> transformadora orientam experiências femininas nas linguagens criadoras, as quais intensificam, a nosso ver, o que Margareth Rago (2008, p. 166) chama de “anarco-feminismo”. No presente encaminhamento, problematizam-se as imposições e os “modelos da feminilidade” ditadas pela opressão “classista e sexista”, guerreando, para isto, em diversas frentes contra a sociedade normatizadora.

Articular políticas nas criações de diversas artistas, segundo a experiência latino-americana, suscita ampliar a coragem de ser, sentir-se vivo. Neste ponto, comunga-se de apegos sensoriais que notabilizam a força de desejos abafados e escondidos, onde as plantas se filiam – Nascem, muitas vezes, da vida mais subterrânea, como se lê no poema “As subterrâneas”, de Olga Savary (2021, p. 25): “são essas flores ocultas/ em subterrâneo desejo”. Procurar no lado

---

<sup>190</sup> Na exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (2018), vemos este dado na obra *Antes-Después (Before-after)*, de Sylvia Salazar Simpson, comprovando o que as curadoras Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta (2018, p. 18) consideram como “diálogos e simultaneidades que confirmam pautas e problemas comuns” das artistas latino-americanas. Produzida já nos anos 1980, a obra da chicana pode ser vista no catálogo da exposição *Mulheres Radicais* (2018, p. 154). Nela, vemos uma sequência de quatro fotografias, cujo estranhamento é causado pela inserção de matéria orgânica – vegetais e minhocas que escorrem pelo seu rosto. Em Simpson, a matéria orgânica torna-se constante na sua produção artística – *leitmotiv* – dos anos 70/80.

radical da vida as formas de sair da insubmissão demonstra o aceite da “parte maldita”, nua e crua, para a qual a arte é um espaço privilegiado, sendo um lugar possível da “plena dimensão” do Eu, conforme sublinha Onfray (2001, p. 209). Para ele, por saber das inclinações estéticas às revoltas liberadoras, os regimes políticos institucionais, os mais diversos, esforçam-se sempre para “controlá-la” e domesticá-la, para isto, acenando às justificativas da “ordem” e do “progresso”. Pensando nisso, defendemos que *Água viva* é “escritura-guerrilheira”, porque insiste na existência vivida na descoberta de si e dos outros, aceitando os riscos: “O risco – estou arriscando descobrir terra nova. Onde jamais passos humanos houve. Antes tenho que passar pelo vegetal perfumado” (LISPECTOR, 1973, p. 52). Guerrear próximo à existência sensorial, sem a aniquilação dos Outros, é arriscar a liberdade ligada ao “instante”, comentado por Carlos Mendes de Sousa (2013, p. 165) a partir da pintura intitulada *Pássaro da liberdade* (1975), de Lispector.

Pensar guerrilhas no contágio com os Outros denota encontrar meios políticos solidários e criativos, segundo aponta Nascimento (2021, p. 200) em “Derrida e as plantas: disseminações”: “se resistir é imperativo, há de se encontrar os modos mais brandos, incisivos e, portanto, eficazes de fazê-lo, sem a necessidade de recair no anarquismo estéril”. No caso de *Água viva*, a libertação forjada à luz da alteridade politiza práticas de solidariedade, aliás, aspecto lembrado na biografia da autora, conforme afirma Nádia Gotlib (1995, p. 381) quando da participação de Clarice na passeata contra a ditadura (1968). Recorrendo às memórias de Carlos Scliar, diz-se que Lispector presente naquele contexto era de “total solidariedade” (SCLIAR *apud* GOTLIB, 1995, p. 381).

Frisemos a arte feminina na História: na produção artística, as mulheres, historicamente, estavam confinadas, com raras exceções, apenas às “artes de entretenimento”, explicado por Michelle Perrot (2007, p. 101) em *Minha história das mulheres*. Na esteira da presente discussão, é importante contextualizarmos o papel social da personagem-pintora de *Água viva*. Seus “traços-pensamentos-pictóricos” configuram um novo “sujeito-ético-feminino” nos anos setenta, cujo trabalho estético se libera das limitações colocadas às mulheres de outros tempos. Perrot (2007, p. 101, grifo nosso), no estudo citado anteriormente, relata o que cabia no mundo feminino: “as mulheres podem pintar para os seus, esboçar retratos das crianças, *buquês de flores ou paisagens*”. No trecho, as flores pertencem ao dado do esboçar sem intenção crítico-política, muito menos, sem radicalização e revoltas. Por outro lado, como temos defendido, ao decorrer das revoluções femininas, diversas mulheres se utilizaram do signo vegetal na criação dos seus projetos estéticos – o seu sopro criador, *pneuma*. Sobre o *pneuma* e sua ligação ao

masculino, segundo uma visão que nasce da compreensão filosófica grega antiga, Perrot (2007, p. 96) chama a atenção para o fato da criação de obras primas, no passado, ser uma “propriedade exclusiva do homem”, não sendo possível à mulher a invenção, a autoria, as obras. Para essa mentalidade, embora tenha “espírito”, a capacidade da mulher não lhe permitiria a sensibilidade da criação, mas apenas a reprodução, o esboço e o retrato não profissional daquilo que faz parte do ambiente doméstico. Em *Água viva*, em detrimento do pensamento histórico antigo, a criação da personagem é o próprio sopro da existência sensível, o qual evoca políticas de desclassificação e agenciamentos que questionam proibições. Para Perrot (1998, p. 91) em *Mulheres Públicas*, “entender as proibições é também compreender a força das resistências e a maneira de contorná-las ou subvertê-las”. No tocante aos vegetais em *Água viva*, resistir condiz ao escrever/pintar com o corpo, percebendo o instante, o simples viver do presente – comunicador de políticas existenciais:

Estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra [...] 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 [...] Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa. [...] 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, 1973, p. 13-16, grifo nosso)

No fragmento, lemos o viés político se constituindo na narrativa. Nela, o lado sombrio, porque se revela em caverna escondida, insurge revoltas contra a limitação do Ser em perspectivas fora do “sopro criador”. Podemos imaginar que as flores de *Eu te pergunto POR QUÊ?* (1976) nascem em grutas, reservado àqueles que assumem o risco e a coragem de Ser no instante já. Lispector arriscou-se a este mundo de pouca luz – lugar dos malditos – nas pinturas *Interior de gruta* (1960) e *Gruta* (1975). Em “Caverna-útero”, a artista assume a política da liberação de si, aproximando-se da natureza selvagemmente perigosa e flertando com a pré-história. Gruta habitada por “natureza maléfica”, as cores e palavras que dela nascem arrastam o Ser à radicalização do Instante que é “estar sendo”:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu orgulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. (LISPECTOR, 1973, p. 16-17)

Nos anos da ditadura militar, o tema do “prazer” foi motivo de censura, pois é entendido como porta de entrada para tantas outras liberações de si. Dos projetos estéticos imersos no prazer político-feminino, visto na esteira do assunto comum daquela geração, é importante citar os trabalhos *Viver é preciso I* e *Viver é preciso II*, de Teresinha Soares, serigrafias incluídas na mesma série *Homenagem a Caetano Veloso* (1968), cujo erotismo é explorado no corpo, representado pelas mãos. Em rearranjo, sugere-se nelas que partes do corpo remetem a certos sistemas botânicos reprodutores das flores – “ovário”, “estiletos”, “receptáculos” etc –, mesmo não apresentando no título referência clara às flores. Faz-se mister apontar que o erótico em Soares anuncia a existência política, pois “a feminilidade, o prazer e a liberdade sexual são inseparáveis da liberdade social e política” (FAJARDO-HILL, 2017, p. 46). Reproduzimos a segunda aqui:

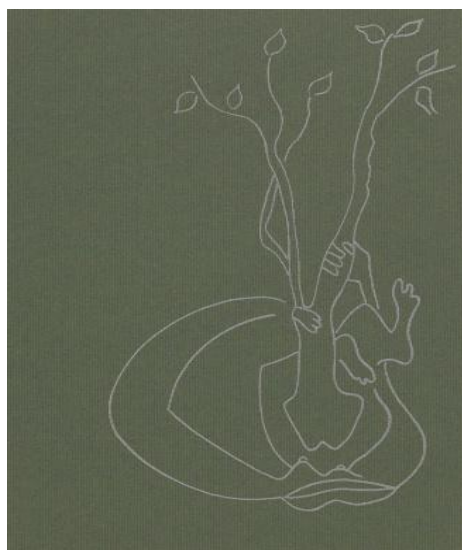


**Figura 43:** SOARES, Teresinha. *Viver é preciso II* – da série *Homenagem a Caetano Veloso*, 1968. Serigrafia sobre papel, 33 x 49 cm. Coleção da artista, Belo Horizonte.<sup>191</sup>

Ainda do rearranjo de partes do corpo para sugerir jogos eróticos, segundo a aproximação vegetal, lembremos da serigrafia que acompanha o álbum *Eurótica* (1970). Nela, folhas e galhos emendam-se num falo, parecendo mesmo nascer dele ou vice-versa. Soares vegeta o mundo/sexo masculino. O álbum apresenta 32 serigrafias. Com forte intersecção entre a natureza e a sexualidade, além dos vegetais, vemos nele também as imagens dos animais,

<sup>191</sup> Ver no catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?* (2017, p. 131), curadoria de Rodrigo Moura e Camila Bechelany.

como o cavalo. Por vezes, a representação animal se confunde com o corpo humano – um corpo todo desmontado e sexual.



**Figura 44:** SOARES, Teresinha. Sem título, 1970. Serigrafia sobre papel, 35 x 25 cm. Coleção da artista, Belo Horizonte.<sup>192</sup>

Em *Água viva*, a ligação dessas “máquinas prazerosas” na aproximação do outro pode ser lida na seguinte passagem:

Quero pintar uma rosa.

Rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doído. Quando profundamente aspirada toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado. O modo de ela se abrir em mulher é belíssimo. As pétalas têm gosto bom na boca – é só experimentar. (LISPECTOR, 1973, p. 68)

Utilizando a imagem da rosa, a sugestão do erotismo evocado no trecho opera um prazer ao texto inteiro. A escritura se oferece completamente, disseminando-se em multiplicação, a qual se estabelece em subjetividades plurais, à luz de Roland Barthes (2019, p. 72) em *O Prazer do Texto*, de “significâncias” produzidas “sensualmente”. Portanto, são estes signos vegetais, não percebidos politicamente, muitas vezes, que os sistemas totalitários se esforçam em mantê-lo na concepção-feminina da fragilidade, não lhe permitindo radicalizar em sensualidades, já que toda censura ao prazer e à alegria corresponde ao desejo de manter o fascismo funcionando.

<sup>192</sup> Ver no catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?* (2017, p. 177), curadoria de Rodrigo Moura e Camila Bechelany.

Em ataque à repressão forjada no “abafamento” da existência, a sexualidade imersa vegetalmente – caso de Maria Martins e Teresinha Soares, por exemplo – envereda-se num erotismo “artístico-tropical” que “devora” o outro em ferocidade prazerosa. Sobre este lado carnívoro, lê-se em *Água viva*: “Sonho com luxuriantes grandezas aprofundadas em trevas: alvoroço da abundância, onde as plantas aveludadas e carnívoras somos nós que acabamos de brotar, agudo amor” (LISPECTOR, 1973, p. 38-39).

Criticamente e em “fúria” corporal, as expressões artísticas politicamente insurgentes animam e renovam a vida sem tirania e autoridade, a exemplo da passagem de *Água viva*, em que se evoca o espírito festivo de Baco pelas flores: “Nesse escuro as flores se entrelaçam em jardim feérico e úmido. E eu sou a feiticeira dessa bacanal muda” (LISPECTOR, 1973, p. 84). Tal natureza das flores enrodilhadas coexiste em tudo que é vivo, como nas “cobras” que se “enlaçam enquanto as estrelas tremem” (LISPECTOR, 1973, p. 84), a mesma que participa no eu da personagem de *Água viva*, mulher-artista de profundas raízes mergulhadas nas “escuridões” (LISPECTOR, 1973, p. 86). Na articulação das lutas pelo desejo na arte da América Latina, concordamos com Júlio Diniz (2021, p. 119) em seu estudo intitulado “Clarice, Caetano. Sobre o desejo do desejo”, quando afirma, na esteira do texto “Caetano Veloso enquanto super astro”, de Silviano Santiago, publicado no livro *Uma literatura nos trópicos* (1978), que Caetano sendo “superastro administra o seu corpo, o seu texto e a sua voz como uma fonte de comentários sobre a paisagem cultural”. A percepção cultural de que fala Diniz tem a ver com os movimentos do desejo, próprio daquele contexto cultural, no qual Caetano se torna ícone do seu tempo, como podemos comprovar pela série “Homenagem a Caetano Veloso (1968)”.

Em *Água viva*, texto vegetalmente bárbaro, a referência ao primitivo no campo artístico prefigura um questionamento das diretrizes civilizatórias, a exemplo do projeto estético de Anna Bella Geiger. A luta estético-política no período estudado na tese, então, não pode ser separada do contexto político-cultural de “países da América Latina, e sobretudo do Cone Sul, que transitavam em violentas ditaduras”, segundo aponta Florencia Garramuño (2021, p. 8-10) em entrevista a Mauro Silveira. A pesquisadora explica sobre a contemporaneidade e traços de futuro na escritura clariciana, destacando os anos setenta como o momento de mudanças na literatura da autora. A crítica argentina destaca a não preocupação com “gêneros”, sendo Clarice a “primeira escritora latino-americana que escreve não como homem”, haja vista que ela não obedece a tradições. Seu projeto estético no período, para isto, não segue mais a linha da “voz autoral, patriarcal”. Em diálogo com esse pensamento, no nosso entendimento, o futuro vegetal

em Clarice caminha num movimento que compartilha da situação cultural em setenta, embora *Água viva* (1973) apresente marcas estéticas que a diferencia daquelas produzidas na década anterior.

O caso particular da autora nas artes latino-americanas é duplamente interessante, na medida em que do ponto de vista biográfico a sua família foi vítima da perseguição antisemita nos anos 1920. Partindo dessa questão, o seu projeto estético transfigura-se na criação de “descentralizações”, vindo do “olhar (do) “estrangeiro como dispositivo especulativo e desestabilizador”, conforme argumenta Júlio Diniz (2021, p. 113). Arrola-se neste “olhar estrangeiro” as faces que lhe permite artisticamente apontar para o futuro fora do um. Sobre este ponto, Diniz diz: “o estrangeiro é uma voz fantasmática que nos desconstrói como uno, que nos constrói como duplo, e que nos possibilita ler o mundo como paisagem múltipla e plural, com suas contradições, violências e crises” (DINIZ, 2021, p. 115).

No extremismo das opressões institucionais pela América Latina, a Clarice que vivera a força totalitária no passado, depara-se com novos sistemas de violência e poder no Brasil, e para isso, radicaliza organicamente a sua obra – torna-se cada vez mais “político-contestadora” dos costumes. Uma “Clarice-bárbara”, politicamente, lembrando o feito de Martim, lança a sua flecha aos dardos futuros por uma nova ética plural. Se a assinatura C.L. ficcionalmente faz perguntas – *Eu te pergunto POR QUÊ?* –, as respostas desejadas revelam-se em camadas e camadas de questões que não necessariamente precisam ser fechadas em conceitos ou teses assumidamente concluídas. Lispector, tão “radicalmente-doce” bárbara, vivificou a escritura em reanimação do selvagem num país tão “florestalmente” explorado na sua beleza natural. O selvagem da escritora de *A paixão segundo G.H.*, em suma, fez da política do cuidado a forma de participar do contexto cultural mais amplo, contribuindo com complexas análises do indivíduo latino-americano. É nessa linha de pensamento que incluímos *Água viva* no rol das artes da América Latina. Dessa maneira, na política da salvação clariciana a coisa viva se deflagra no presente – “instante já” –, isto é, na vida “latejada” selvagemmente:

Quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já e que me reaja esse nervo como buliçosa veia<sup>193</sup>. E que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje. E que se derramem safiras, ametistas e esmeraldas no obscuro erotismo da vida plena: porque na minha escuridão enfim treme o grande topázio, palavra que tem luz própria.

---

<sup>193</sup> Vale lembrar que seu romance de 1961 tinha como primeiro título “A veia no pulso”, depois modificado para *A maçã no escuro*.

Estou ouvindo agora música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. (LISPECTOR, 1973, p. 22)

O aceite da “música selvática” pela personagem pintora revigora o estado revolucionário. Na ânsia de rebelar-se contra as imobilidades que atrapalham a existência realmente livre, as obscuras e arriscadas vidas promulgadas no presente “latejam” por coragens em ser a si mesmo. Eis a nossa resposta deslizante diante da questão inserida na parte inferior da pintura de 1976: indomesticar barbaramente o cotidiano. Instaure-se na desautomatização diária do existir a capacidade de olhar as coisas do mundo pela óptica da intensidade sensível, percebendo o mínimo gesto e detalhes do objeto “capturado”. Nessas observações, os deslocamentos constituem a força motriz que questiona o próprio sujeito no mundo.

De outra parte – o lado selvagem –, filia-se aos deslocamentos, cuja vida é dada e transmutada em transformações de si, afinal, “vida primária configura-se, antes de tudo, como um desejo permanente de mais vida” (STIGGER, 2021, p. 332). A literatura, ao ligar-se ao selvagem, abre-se à alteridade mais radical, como parece ser próprio da literatura, explicado por Marcos Siscar (2012, 25), conforme o entendimento de Jacques Derrida. Na esteira do pensamento derridiano, as perguntas colocadas no seio da assinatura C.L. ajudam-nos a compreender o tom deslizante que se projeta nessa “Instituição Literatura” que a artista usa para expressar-se. Para Nascimento (2014, p. 15) em “A Literatura à Demanda do Outro”, texto introdutório ao livro *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*, afirma: “A essência da literatura é mesmo não ter essência alguma, rasurando e deslocando a pergunta metafísica “o que é?”, em proveito de um espaço irreduzível a qualquer ontologia”. Arriscamo-nos a dizer que a literatura de Clarice se nutre dessa “seiva” literária indomesticada – deslocando perguntas e respostas para evitar essencialismos que estabilizam a existência humana, animal, vegetal. Lispector pertence ao estranhamento da literatura, porque sabe que tudo é provisório, móvel e energicamente latente.

No fundo, apresentando traços de contemporaneidade e em diálogo com o pensamento selvagem visto no projeto clariciano, *Água viva* participa da mesma máquina aguerrida por intentos descolonizadores pensados por Oswald de Andrade. Sobre este aspecto, a visão de Viveiros de Castro (2018, p. 12) no que diz respeito a uma certa “antropofagia guerreira”, a qual se torna “máquina de guerra”<sup>194</sup> estético-político-cosmológica, aríete contracultural,

---

<sup>194</sup> Da expressão “máquina de guerra” na esteira do pensamento ameríndio, Ádamo de Veiga (2022, p. 16) chama atenção, em sintonia com os preceitos deleuze-guatarrianos, para o fato de os indígenas utilizarem-se desta

dispositivo ‘decolonial’ *avant la lettre*”, revela-se salutar ainda nos anos setenta. Clarice deixa ativo e aberto o aspecto liberador, oferecendo formas de insurgir segundo os problemas éticos do seu tempo ou para o presente. Dessa maneira, se *Água viva* se torna “aríete” do seu momento histórico, a forma de fazê-la combativa contra as muralhas do fascismo dá-se pela via do natural desarmonioso:

Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas [...] E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza. A feiura é o meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual [...] o que há de bárbaro em mim procura o bárbaro cruel fora de mim. (LISPECTOR, 1973, p. 46)

Em ato de guerrilha, concordamos com Viveiros de Castro (2018, p. 14) ao apontar que Lispector, assim como Guimarães Rosa, são ficcionistas continuadores da “flecha lançada por Oswald”. Além disso, sustentando a nossa tese na afirmação de Carlos Mendes de Sousa (2012, p. 16) quando diz que o projeto clariciano não pode ser desvinculado da Semana de 1922, lançamos a contribuição crítica na seguinte direção: A escritura *Água viva* não deve ser pensada separada dos experimentalismos estéticos de tantas mulheres diante do período de tensão política no Brasil. O vínculo oswaldiano nas criações de 1970, assim, desenvolve-se no combate à anti-força unificadora, segundo a qual Lispector solapa a tradição e com isso se aproxima daquela geração sedenta por novidades-reivindicadoras da vida. São epistemologias do sul que chegam até os anos oitenta com uma certa força, como vemos na obra de Anna Bella Geiger. Em *Camouflage* (1980), a artista expõe o corpo em cena para evidenciar os traços forjados na incerteza da figura.



operação para insurgirem-se contra o Estado, o Poder etc. Tal “máquina” que recusa a concentração de poder na cultura indígena, evoca sua própria potência nômade, multiplicadora. Do campo antropológico, Veiga cita Pierre Clastres como nome importante na compreensão desta cosmovisão não ocidentalizante.

**Figura 45:** GEIGER, Anna Bella. *Camouflage*, 1980. Cinco fotografias, 30,5 x 20,5 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro.<sup>195</sup>

O ato da camuflagem na presente fotografia, associado ao projeto artístico de Geiger no que diz respeito às famosas passagens plurais, desenvolvidas nos anos 1970, reverbera na arte latino-americana a imprecisão das normas e das formas – aspecto que nos lembra *Água viva*, mas também outros textos ficcionais de Clarice, a exemplo de *A paixão segundo G.H.* Em relação às “imagens-presença” de Geiger, Luiz Costa sublinha: “elas entram num fluxo de combinação e substituição descentrando os sistemas de representação ou camuflando as formas circunscritas para conceder lugar às manchas, às passagens, isto é, ao indefinido, ao impreciso, ao precário, ao outro” (COSTA, 2021, p. 318). O corpo camuflado, portanto, deforma as estruturas definitivas dos imperativos normatizadores, dando espaço às transformações das formas, defendido ainda por Costa: “*Camouflage* (1980) desfaz a figura humana, a forma evidente do corpo, para substituir pela incerteza das manchas e dos borrões” (COSTA, 2021, p. 320). Os deslocamentos que a camuflagem de Geiger realiza “corrói as formas”, e com isso, participa das expressões latino-americanas que se utilizam das plantas para rasurar o mundo simbólico ocidental.

Vale ressaltar que o corpo na obra de Geiger deve ser compreendido numa dimensão cultural ligada aos anos 1970, isto é, num viés contextual mais amplo. Para Costa (2021, p. 319), o “corpo cotidiano” esteve relacionado à ideia do “incerto de toda forma” naquela geração. Considerando este dado implicado no assunto comum entre os trabalhos artísticos da época em questão, acreditamos que *Água viva* coloca também a corporalidade no rumo dessas incertezas, assim como na incapacidade de sintetizar o indivíduo em qualquer postulado:

A aura do corpo em plenilúnio. Parambólica – o que quer que queira dizer essa palavra. Parambólica que sou. Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs. E não me somo. (LISPECTOR, 1973, p. 89)

Por meio da mulher-pintora indecidível, Lispector traz para a cena cultural moderna brasileira o corpo “neutro-it-instante-já”. A presença do corpo nessa ficção não pode ser desassociada dos reinos vegetais – das raízes que têm “tentáculos” e que estão envolvidas nos

---

<sup>195</sup> Ver o catálogo da exposição *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/ Brasil alienígena* (2019, p. 96-97), curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo.

“corpos” de “fortes mulheres”, citado pela narradora. *Água viva* é “política-corporal” e sua disseminação convoca o inacabado do corpóreo no sempre instante: “É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma” (LISPECTOR, 1973, p. 11). Em “estética-política” de si, cujas possibilidades incluem os outros – numa luta coletiva –, a criação de uma certa América Latina descentrada e indeterminada na recusa de fronteiras impostas indica o viés da arte forjada na liberdade, não havendo estabelecimentos de fascismos, isto é, no sentido daquilo que Márcio Seligmann-Silva (2019, p. 13) em *Toda Comunidade é fascista? um elogio do nomadismo* considera como “lógica da identificação e exclusão”, motor do aspecto “purista”.

Como na fotografia de Geiger, apresentada anteriormente, o “alicerce da construção da vida” comunga-se da alteridade, na qual os “Outros” dimensionam as “multiplicações”, explicado por Luiz Costa (2021, p. 329). A política de *Água viva* é a “descoberta do mundo” – reinos vicinais –, entretanto, realiza-se no descobrimento que não é ingênuo, sendo contágio disseminador de radicalizações tramadas no “terreno do pictórico”, para o qual certa “engrenagem que opera o discurso é centrífuga e rizomática”, como afirma Ricardo Iannace (2021, p. 302). Em suma, nos discursos urdidos no contágio vegetal a escritura radical que se mostra *Água viva* expõe o que estava em jogo naquele tempo: perquirir os experimentalismos expressos no desejo da vida, do presente, do corpo em movimento e no lançar de flechas ao futuro que nunca hão de parar, porque o dardo não se encontra em nenhum lugar fixo – é o sempre agora.

#### 4.2. Primeiras notícias das flores de *Água viva* no “Caderno B”

Por meio do decreto-lei nº 1.077, em 26 de janeiro de 1970, o presidente militar Emílio Médici decretou as considerações e artigos que impuseram uma dura censura prévia sobre periódicos e livros no território nacional. Diante da resolução, a divisão de censura do departamento da Polícia Federal, requeria antecipadamente o material a ser publicado, decidindo, em juízo, sobre o caráter subversivo ou não (moral ou imoral) dos textos submetidos. Sobre o teor moralizante do decreto-lei, lemos:

Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes [...] essa norma visa a proteger a instituição da família, preserva-lhe

os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade” (BRASIL, 1970, online)<sup>196</sup>.

Conscientes do presente tempo de sufoco, é crucial analisarmos as publicações de Clarice Lispector no *Jornal do Brasil*, “Caderno B”. O intento do estudo, por outro lado, é ler nas crônicas de temática vegetal uma ponta de lança cifrada no período da maior repressão artística e da intelectualidade em geral, entendendo os possíveis entraves vividos pela assinatura C.L., assim como as estratégias estéticas escolhidas para que seus textos chegassem ao leitor. Em desejo de resistência, o *corpus* que escolhemos são espécies de “textos-brotos” de *Água viva*. Do termo “textos-brotos”, entendemos como as primeiras notícias vegetais, cujas inserções estão sintonizadas com o novo estilo clariciano – final da década de sessenta e início de setenta. Sobre a mudança do estilo ficcional da autora, dialogamos com Sônia Roncador (2002) em *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*, tese que estuda a fase da escrita “radical” e “derradeira” de Lispector. Para a pesquisadora, ao contrário do estilo mais “homogêneo” – “unidade interna de tom e estilo” (RONCADOR, 2002, p. 14) – das ficções anteriores, certas narrativas da época elaboram-se na composição da “montagem”, sem objetivo “homogeneizador”. Ela afirma: “Clarice enfatiza o efeito de montagem introduzindo no manuscrito vários fragmentos já publicados: crônicas jornalísticas, contos, trechos de romances previamente publicados” (RONCADOR, 2002, p. 14-15).

Dito isto, gostaríamos de problematizar a representação dos vegetais por artistas mulheres em tempos de violências praticadas pelo Estado. No que diz respeito a esta abordagem, a discussão proposta pela autora francófona Hélène Cixous no seu conhecido ensaio *A hora de Clarice Lispector* (*L’heure de Clarice Lispector*, Editora des femmes Antoinette Fouque) mostra-se um importante estudo na fortuna crítica da autora. Cixous tem contato com a obra da escritora em 1978 e no ano de 1989 a ensaísta, poeta, dramaturga e crítica literária publica este livro que nos serve de referência. Antes de tratarmos especificamente das flores na análise da estudiosa feminista, é mister introduzirmos o seu estilo e a maneira de organização do seu livro. Dividido em três partes – “Viver a laranja”, “À luz de uma maçã”, “A autora na verdade” –, a reflexão da crítica nascida na Argélia comunga de uma escrita que se arrola na intersecção entre o filosófico e o poético. Na longa primeira parte, em torno da imagem da laranja, Cixous aborda aquilo que podemos chamar de escrita feminina: “mais do que uma escrita, a grande escrita, a escrita antiga, a escrita terrestre, vegetal, da época em que a terra era

---

<sup>196</sup> Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/De11077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11077.htm). Acesso em: 06 de dezembro de 2023.

a mãe soberana, a boa professora, e nós crescíamos em suas escolas, em seu ventre” (CIXOUS, 2022, p. 10). Da citação, lembremos que a referência ao “antigo” da “escrita terrestre” corrobora na recorrência ao “primitivo-sensorial-selvagem”, aspecto debatido por Hélène Cixous.

Como excurso, vale ressaltar que a questão da aproximação “mulher-vegetal” tem uma longa história. É importante lembrar que na mitologia ocidental da Antiguidade a menção ao vegetal como traço insubordinador feminino servira para compor a conhecida história do mito de Dafne, ninfa grega que ao não aceitar as investidas do deus Apolo, depois que este foi atingido pela flecha de Eros, aceitou ser transformada em árvore da espécie loureiro pela mãe terra. A cena da transformação de Dafne em vegetal foi representada por muitos artistas pintores e escultores na História da Arte. Na história da psicanálise brasileira, Nise da Silveira recorreu ao mito de Dafne – influência de Jung – para interpretar as pinturas da sua cliente Adelina Gomes. Diagnosticada com esquizofrenia, Gomes passou praticamente toda a vida internada. No longo período, Gomes produziu, em decorrência do tipo de tratamento oferecido por Nise da Silveira, diversas obras que, na maioria, retratam mulheres e flores num certo arcaísmo metamórfico.

Foge do escopo da nossa tese o desenvolvimento de uma análise pela via psicanalítica, sendo nosso intento, tão somente, pensar relações entre o universo feminino e o vegetal na alcunha do interesse político insubordinador e num recorte temporal definido. Por outro lado, como lemos na citação de Cixous, a lembrança de uma ligação arcaica “mulher-planta” é antiga, mas foi instrumentalizada, muitas vezes, como imagem do frágil e eterno feminino. Cixous, dimensionando o caráter do amor pela laranja, aproximação por si só política, a qual longe de remeter a qualquer fraqueza, engendra desejos afetuosos de contato, onde há força de vida, selvageria e capacidade sensorial para perceber as sutilezas de cada folha:

Eu não sou inocente. A inocência é uma ciência do sublime. E eu estou apenas no início da *aprendizagem*. Mas eu estou diante da inocência como uma jovem diante dos inumeráveis brilhos de uma floresta na qual ela deseja mergulhar, mas que gostaria de poder ter acariciado folha por folha. [...] Para tal inocência, seus tornozelos de pantera, seu passo de vida, sua sublime *selvageria*, sua espiritualidade; o que eu não faria, o que eu não fiz, o que eu quase fiz? Difícil é ter a força maior: a de ser uma pessoa, como uma rosa, de ser pura alegria antes de qualquer compromisso. [...] Ouvi, com meus *ouvidos vegetais*, e com meus ouvidos marinhos, o espírito dos órgãos em movimento, a vida circulando no centro móvel do mundo, as aberturas da terra sendo feitas, ternamente, há muito, ouvi a areia solar sob os passos da luz, com meus *ouvidos primitivos*, adoradores, os segredos das coisas sendo compostas, os nascimentos sendo decididos, o barulho dos nascimentos, o silêncio deslumbrante das separações que se multiplicam, chegavam até mim, a música das aparições, eu tinha ouvidos superpoderosos para testemunhar os

Encontros, por dentro, os momentos de graça necessários, de milagre repetido, o acolho das coisas se entregando umas às outras, dando lugar, eco, passagem, continuação, uma dentro da outra, uma perto da outra. (CIXOUS, 2022, p. 19-31, grifo nosso)

No fragmento, há muitas questões que são caras ao pensamento ficcional clariciano: a “aprendizagem”, a “selvageria”, os “ouvidos vegetais” e “primitivos”, o “silêncio deslumbrante”, os “Encontros”, entre outras. É inegável que Cixous “mergulha” na floresta de Clarice, para dialogarmos diretamente com o seu estilo, o qual lembra por sua vez a da escritora de *Água viva*, e neste ato, torna-se pioneira na abordagem dos vegetais como marca da escrita feminina, da qual Lispector participa. Desse modo, se a análise do “imaginário botânico” na ficção de Clarice ainda se encontra a passos lentos, Cixous na década de oitenta, em estilo singular poético-filosófico, já tinha ressaltado a força que há numa simples rosa e numa única folha na obra desta escritora que tem todos os sentidos – paladar, tato, olfato, visão, audição – atentos para o universo floral.

A leitura de Clarice por Cixous clarifica um universo feminino que se deseja vivo, primitivo: “a potência Clarice, seu espaço animado, cheio de frescores, e de calores, um lugar que supõe mulheres, que nos supõe vivas, primitivas [...] Clarice é o nome de uma mulher capaz de convocar a vida através de todos os seus nomes quentes e frescos” (CIXOUS, 2022, p. 33-37). Rastreado o pensamento de Hélène Cixous, importa-nos articular na “alegria” advinda de Lispector o ponto de salvação da ensaísta e de todo o mundo, mas sobretudo brasileiros entregues às políticas da violência e da destruição em tempos de repressão por “decretos-leis”. Aproximar-se da ficção clarificadora de Clarice engendra possibilidades de amar<sup>197</sup> folhas, raízes, caules e flores, muitas espécies florais:

E assim Clarice nos dá uma quantidade lendária ou pitoresca de coisas encantadoras para amar, um encontro doméstico ou selvagem, de acordo com as horas de livro, de coisas animadoras ou inanimadas [...] E nos lembramos, então, que na orquídea, existem quinze mil espécies e cada uma tem sua particularidade, diferente e exata. Clarice tem a força-orquídea: em sua maneira de salvar os seres, há quinze mil espécies de amor: Clarice: fontes de uma alma: memória. Registro vivo, de uma embriagada precisão [...] as coisas são grandes, diante de nós, lá fora e brilhando, tudo são montanhas a escalar, tudo é uma promessa de tormento; como as coisas são atraentes, quando

---

<sup>197</sup> Cf. CIXOUS, 2022, p. 52: “Para redescobrir a alegria de amar uma folha, cujo nome não sabemos mais, uma folha frágil aberta como a palma de uma mão exposta à leitura do amor, para redescobrir o significado de uma folha, a fonte de uma alegria folhosa, para redescobrir como toda a paisagem de uma terra nativa é desenhada na palma nua de uma folha, para compreender mais uma vez que a folha contém nossos jardins, devemos primeiro ter tido a força, o pensamento, para ir e abrir a janela que dá sobre a verdade da folha.”

acontecem muito alto, seus sorrisos-flores, tomam nossos corações, essas estrangeiras! (CIXOUS, 2022, p. 45-46)

Pensar uma Clarice convocadora de vida pulsante, mesmo quando os sistemas políticos de morte empurram a existência de muitos para as formas tristes de existir, significa tornar-se consciente de infinitas singularidades de vida. Assim, para trazer à luz uma Clarice que salva, Cixous coloca a vida e a violência frente a frente, porque adorar e amar uma flor, sabê-la em forma de ligação forte com a alegria<sup>198</sup> de estar vivo, não implica tornar-se alienado sobre as políticas autoritárias da destruição, ao contrário, denota que no apego à beleza instintiva da rosa, por exemplo, mil alegrias são convocadas para destituírem as forças mortíferas. Uma questão que merece ser delineada no ensaio de Cixous é a ausência de uma problematização em torno do autoritarismo e da censura prévia no tempo em que a autora de *A paixão segundo G.H.* (1964) publicava as suas obras. A ensaísta fala das “câmaras de gás”, do “holocausto” (CIXOUS, 2022, p. 59) e “campos de concentração” (CIXOUS, 2022, p. 66), remetendo-se claramente a um contexto antissemita. Não podemos esquecer que na biografia de Lispector a violência contra judeus foi o motivo da sua família ter vindo para o Brasil. Por outro lado, neste país, a escritora vivenciou diferentes ditaduras: a de Getúlio Vargas (1935-1945) e a Militar

<sup>198</sup> Cixous fala da alegria das flores na criação artística de Clarice Lispector. Contra a violência do holocausto, a crítica emenda nos vegetais a força da vida. Pensando nisso, sabe-se que a escritora foi enterrada segundo os costumes judaicos. Nesta cultura, as flores representam a alegria, não podendo ser levadas ao cemitério quando da morte de um judeu. Na biografia da autora, isto fica evidente na nota de falecimento noticiada no *Jornal do Brasil*, mesmo veículo de comunicação que Clarice disseminou tantas plantas. Na edição de sábado do dia 10 de dezembro de 1977, lê-se em grandes letras o nome “Clarice Lispector”, seguido do aviso com a representação de uma Estrela de Davi ao lado: “A família e os amigos de CLARICE participam o seu falecimento e convidam para o seu sepultamento, domingo, dia 11, às 11:00 horas no Cemitério Comunal Israelita do Caju. Pede-se não enviar flores.” (Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=111970](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=111970)

. Acesso em: 06 de dezembro de 2023).

Da não aceitação das flores na cerimônia de morte de Clarice, lembremos da crônica “Rosas silvestres” (25 de maio de 1968), onde a cronista parecia desejar o mundo floral, mesmo diante da morte. Talvez ela quisesse ser a própria flor clarividente e perfumada até na morte: “Só esta expressão rosas silvestres já me faz aspirar o ar como se o mundo fosse uma rosa crua. Tenho uma grande amiga que me manda de quando em quando rosas silvestres. E o perfume delas, meu Deus, me dá ânimo para respirar e viver. As rosas silvestres têm um mistério dos mais estranhos e delicados: à medida que vão envelhecendo vão perfumando mais. Quando estão à morte, já amarelando, o perfume fica forte e adocicado, e lembra as perfumadas noites de lua de Recife. Quando finalmente morrem, quando estão mortas, mortas – aí então, como uma flor renascida no berço da terra, é que o perfume que se exala delas me embriaga. Estão mortas, feias, em vez de brancas ficaram amarronadas. Mas como jogá-las fora se, mortas, elas têm a alma viva? Resolvi a situação das rosas silvestres mortas, despetalando-as e espalhando as pétalas perfumadas na minha gaveta de roupa. Da última vez que minha amiga me mandou rosas silvestres, quando estas estavam morrendo e ficando mais perfumadas ainda, eu disse para meus filhos: – Era assim que eu queria morrer: perfumando de amor. Morta e exalando a alma viva. Esqueci de dizer que as rosas silvestres são de planta trepadeira e nascem várias no mesmo galho. Rosas silvestres, eu vos amo. Diariamente morro por vosso perfume.” (Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=115993](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=115993). Acesso em: 06 de dezembro de 2023).

(1964-1985). Aliás, Clarice morreu sem ter visto o fim do golpe engendrado pelos militares. Diante disso, nosso intento no presente subitem é verificar a maneira como a escritora fez da sua ficção um veículo de resistência quando não se podia ser tão transparente em relação ao erotismo, já que o regime de exceção inseria tal tema no campo dos subversivos. Resistir pela aproximação com os vegetais e tantos outros inumanos contra os autoritarismos mais diversos, é a “força-potência” de C. L., não sendo à toa que a autora é invocada em reflexões contemporâneas – tempo de bolsonarismo, trumpismo, mileismo e outros – para pensar a vida na sua pujança vegetal, ao mesmo tempo que as políticas anti-ambientalistas tentam destruir todos os biomas. Da sua proposta de pensar Clarice sendo fonte de alegria em sua capacidade de amar sem culpa uma flor, Cixous afirma:

Uma rosa por excelência se dá para dar. E em algumas noites, *temos medo, se formos à janela, de que ela só se abra sobre câmaras de gás*. Pensando sozinhos, parece-nos, na reclusão de nossos quartos, que jamais voltaremos a viver.

[...]

– É possível que tenhamos medo de uma flor?

– Hoje – Parece que sim. Temos medo de ferir. De prejudicar. Uma coisa – uma vida. Já não sabemos mais o que significa o-lhar; não sabemos o que estamos fazendo quando olhamos para uma rosa; já não sabemos se estamos mantendo ou omitindo ou evitando; *temos medo de não saber mais como ver uma rosa por uma rosa. Pois nós olhamos após o holocausto*.

[...]

Na escola de Clarice, *aprendemos a ser contemporâneos de uma rosa viva e dos campos de concentração*. Rapidamente, a vida da rosa nos preenche, nos transborda, e precisamos dá-la a amar aos outros, e que mulheres sejam amadas nela.

(CIXOUS, 2022, p. 59-66, grifo nosso)

O ensaio de Cixous é integralmente político. Nele, viabiliza-se um chamado à vida plena, sem amarras da culpa. Mesmo diante da experiência dos eventos de violência extrema – holocausto –, deseja-se a existência vivamente criativa em suas diferentes formas e nuances de expressão pelo contato vegetal. Diante desta questão levantada, recorreremos ao nosso artigo “A política do sensível no ‘Caderno b’ do *Jornal do Brasil*: o caso de ‘O milagre das folhas’, de Clarice Lispector, publicado na *Revista Jangada* (2023, p. 6-7). No estudo, em acordo com os argumentos de Cixous em *A hora de Clarice Lispector*, afastamo-nos de “interpretações literais” da famosa passagem de Theodor Adorno (1998, p. 26), quando o pensador alemão diz em “Crítica cultural e sociedade” que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e

isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. Longe de qualquer ideia colonizadora da noção de bárbaro ou selvagem, ao contrário, em *Lispector*, o ato de “falar-criar-gritar” em situação de violência revela-se na própria força para existir, não sendo de maneira alguma a “traição de toda a vida” (CIXOUS, 2022, p. 64). Destarte, do lado da vida, Clarice participa de “estéticas-políticas” que colocam em destaque o assunto do erotismo, como se verifica em diversas crônicas publicadas no “Caderno B” do *JB*. Vale ressaltar que pensar o político na égide da sexualidade exige uma acurada problematização em torno da liberdade no tratamento do erótico feminino, o qual sempre foi colocado em segundo plano, ou quando muito, silenciado e reprimido totalmente. Nesse sentido, concordamos com Frederico Morais ao prefaciar a obra “*Erótica*” (1970), de Teresinha Soares. No ensaio que trata de liberdade sexual e política na criação da artista, Morais afirma:

A arte, já foi dito, é um exercício experimental de liberdade. Contudo, o exercício criador, será tanto mais pleno, quanto maior for a liberdade política e social. Isto parece óbvio a todo mundo. A arte exige liberdade. A repressão ao instinto lúdico do homem é uma ameaça à própria vida social. O homem reprimido é um câncer social. (MORAIS, 2017, p. 181)

Da publicação literária em tempo de censura, lembremos da crônica “*De Natura Florum*”, texto publicado no sábado do dia 3 de abril de 1971, “*Caderno B*”, n. 306<sup>199</sup>. Na escritura, a colunista oferece aos leitores do jornal o seu florilégio ou dicionário floral, e para isto, convoca a sua percepção cuidadosa e observadora das singularidades e diferenças de cada flor, aparecendo mais tarde em *Água viva* (1973). Ressalta-se que “*De Natura Florum*” é contemporâneo ao “decreto-lei” (1970) das políticas conservadoras dos militares. Por outro lado, é inegável que há nele um forte teor erótico, o qual é evidenciado na particularidade das flores. Diante disso, uma questão que merece ser delineada é a referência ao livro do Velho Testamento (*Gênesis*, II, 8). Em forma de epígrafe, a presente passagem bíblica encontra-se, a nosso ver, neutralizada pelo pensamento libertário clariciano. O fragmento faz referência ao jardim, espaço tão requerido pela autora em tantas narrativas. Ei-lo: “E plantou Javé Deus um jardim no Éden, que fica no Oriente, e colocou nele o homem que formara”. Trata-se de uma tentativa de tornar o conteúdo um tanto cifrado, sobretudo naquele momento em que a ficção de *Lispector* ganha uma conotação cada vez mais erótica, associando-se mais fortemente aos vegetais.

---

<sup>199</sup> Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&hf=www.google.com&pagfis=207362](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&hf=www.google.com&pagfis=207362). Acesso em: 30 de maio de 2023.

Na crônica, a colunista cita partes, funções e espécies de flores. Dos tipos florais, em forma de verbetes, temos: Rosa, Cravo, Girassol, Violeta, Sempre-viva, Margarida, Palma, Orquídea, Tulipa, Florzinha dos trigais, Angélica, Jasmim, Estrelícia, Azaleia, Dama-da-noite, Flor de cactos, Edelvais, Gerânio, Vitória-régia. Em contraposição à imagem frágil vista na “mulher-flor”, por exemplo, ressalta-se o caráter alegre, sensual e erótico relacionado entre o feminino e a 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 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, 1971, p. 2)

Sensuais na cor e nas formas carnudas, as rosas do texto “De Natura Florum” chamam a boca do outro para experimentar da explosão da “alegria de se ter dado”. Perfazendo-se como debate feminino que questiona os aprisionamentos construídos socialmente, comentamos sobre as rosas numa outra crônica intitulada “As rosas silvestres” no artigo “Clarice Lispector toca a vida com as rosas no ‘Caderno b’ do *Jornal do Brasil*: o caso de ‘As rosas silvestres’ em diálogo com outras artes latino-americanas”. Da cartografia das rosas nas artes, encontramos vários projetos estéticos femininos que trabalharam com esta espécie de flor na segunda metade do século XX. Em Lispector, diversas narrativas fazem referência às rosas. Na ficção da autora, observam-se traços florais que se ligam aquilo que podemos chamar de lado maldito, o qual se cruza à escuridão, ao proibido e ao misterioso. Estamos a falar da dama-da-noite, flor “da encruzilhada”: “Tem perfume de lua cheia. É fantasmagórica e um pouco assustadora: só sai à noite, com seu cheiro embriagador, misterioso, silente. É também das esquinas desertas e em trevas, dos jardins de casas de luzes apagadas e janelas fechadas. É perigosa” (LISPECTOR, 1971, p. 2). Da questão “maldita”, nos anos setenta é emblemático também o conto “Onde estivestes de noite” (1974) do livro de mesmo título. Ambientado nas montanhas, a narrativa é toda amalgamada nas experiências dos “malditos”, revelando-se em mistura andrógina – “Ele-ela” –, a vida crua, orgíaca, em que masturbações, fecundações e gozos são pontos culminantes na vida não reprimida. Publicado em pleno regime de exceção, aliás, a narrativa faz referência ao ano de 1973. Nela, o narrador diz: “cada um deles começou a ‘se sentir’, a sentir a si próprio. E não havia repressão: livres!” (LISPECTOR, 2016, p. 480). Para Roncador (2002, p. 36), a referência a tempo e espaços reais na produção clariciana do final de 60 e início de 70 revelam

a própria tentativa de mostrar “o ambiente circunstancial do escritor na ocasião em que ele estava escrevendo o seu romance”.

Ao lado da vida proibida, “pois o proibido é sempre o melhor” (LISPECTOR, 2016, p. 482), a vegetação arrola-se aos malditos, ela própria emaranhada de selvageria:

Cheios do terror de uma feroz alegria eles se abaixavam e às gargalhadas comiam ervas daninhas do chão e as gargalhadas reboavam de escuridões a escuridões com seus ecos. Um cheiro sufocante de rosas enchia de peso o ar, rosas malditas na sua força de natureza doida, a mesma natureza que inventava as cobras e os ratos e pérolas e crianças – a natureza doida que ora era noite em trevas, ora o dia de luz. Esta carne que se move apenas porque tem espírito [...] O ar todo cheirava agora a fatal jasmim e era tão forte que alguns vomitavam as próprias entranhas [...] Da Ela-ele emanava-se forte cheiro de jasmim esmagado porque era noite de Lua cheia. (LISPECTOR, 2016, p. 484-487)

Portanto, a relação entre os vegetais e o erotismo e a liberdade clariciana ao longo da década de setenta é evidente como signo político. Trata-se de uma aproximação radical com o reino das plantas, em que o escondido e o estranho vêm à tona pela própria natureza das flores, uma natura que pertence, quem sabe, “às encruzilhadas” (LISPECTOR, 2016, p. 481), segundo o caráter maldito do conto “Onde estivestes de noite” (1974). Dada a aptidão pela abertura radical presente nas artes, a noção de malditos, poderíamos dizer também subversivos, revela-se um interessante dispositivo para problematizarmos as considerações de censura pelos militares. Nesta perspectiva, em termos de luta política contrária à repressão, Lispector é mencionada no *Jornal do Brasil*, neste caso, não como colunista do “Caderno B”, mas como partícipe indireta ou diretamente de um pensamento que contraria à ideologia militar em vigor.

Nos anos sessenta, o nome de Clarice Lispector é amplamente mencionado no *Jornal do Brasil*. Neste veículo de imprensa, divulgou-se os lançamentos de seus livros ou em estudos críticos, a exemplo da crítica de Assis Brasil, grande divulgador da obra da escritora neste jornal, assim como entrevistas e até a divulgação de suas receitas preferidas<sup>200</sup>. Naquela década, Clarice se torna uma autora conhecida do público mais amplo, inclusive tendo romance seu transformado em linguagem teatral, como é o caso de “Perto do coração selvagem”, direção de Fauzi Arap, peça estreada no Maison de France, em 10 de dezembro de 1965, além de ter textos citados em shows de intérpretes famosas, a exemplo de *Comigo me desavim*, de Maria Bethânia,

<sup>200</sup> *JB*, 29.09.1963, n. 228, p. 11: Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=44644](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=44644). Acesso em: 04 de abril de 2025.

com direção de Fauzi Arap, estreado em 11 de outubro de 1967. Consciente da sua popularidade, na crônica do dia 9 de dezembro de 1967 no *JB*, n. 212<sup>201</sup>, Clarice afirma: “Maria Bethânia me conhece dos livros. O JORNAL DO BRASIL me está tornando popular. Ganho rosas” (LISPECTOR, 1967, p. 2). Do envolvimento<sup>202</sup> de Clarice Lispector com os espetáculos dirigidos por Fauzi Arap, destacamos o show *Rosa dos ventos* (1971), de Maria Bethânia<sup>203</sup>. Para o espetáculo, Lispector escreve um texto inédito, o qual mais tarde é inserido no final de *Água viva*. Intitulado de apenas “Texto nº4”, a novidade é noticiada no *JB*, “Caderno B”, em 20 de julho de 1971, n. 88<sup>204</sup>.

Ao lado do sucesso, indiretamente, Clarice Lispector tem seu nome envolvido na censura da peça “Cia. Século XX de Responsabilidade Ltda”, montada pela companhia Contato para o Teatro Jovem. Apresentando uma coletânea de textos que tratam sobre o homem moderno, a peça foi interrompida pela censura no dia 22 de agosto de 1966 e liberada com cortes, segundo foi noticiado pelo *JB*<sup>205</sup> em 23 de agosto de 1966. Dirigida por Jaci Hargreaves, apresentava textos e documentos coletados das obras de Garcia Lorca, Kafka, Brecht, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, T.S Eliot, Clarice Lispector, Jorge de Lima,

---

<sup>201</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=108307](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=108307). Acesso em: 23 de novembro de 2023.

<sup>202</sup> Da aproximação com a música popular, Clarice Lispector cita Bethânia e Fauzi Arap no texto “Objeto – um anticonto” (26 de agosto de 1972), o qual é dividido em três partes e publicado em três sábados. Mais tarde foi intitulado “O relatório da coisa” e inserido em *Onde estivestes de noite* (1974), no entanto, as referências à cantora e ao diretor de espetáculos foram suprimidas. De qualquer maneira, é interessante como a escritora pensou Bethânia e Arap no seu projeto estético da fase “derradeira”, onde a “impessoalidade” e o “anonimato” se associam às figuras públicas. No texto, lê-se: “Maria Betania é Sveglia. Fauzi Arap é. Um homem que conheço é: entende tudo, mas tudo mesmo. Eu não sei compreender com a cabeça o que ele fala, só com o coração” (LISPECTOR, 1972, p. 2).

Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=243176](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=243176).

Acesso em: 09 de dezembro de 2023.

<sup>203</sup> Do envolvimento da carreira de Maria Bethânia com *Água viva*, lembremos também do álbum *Drama 3º Ato*, lançado em 1973. Nele, a artista recita trechos iniciais desta ficção publicada naquele mesmo ano. Na carreira artística de Bethânia, outra obra clariciana serviu ao repertório musical da intérprete no mesmo ano do seu lançamento. Trata-se de *A hora da estrela* (parte final da Dedicatória do Autor) e o disco *Pássaro da Manhã*, ambos de 1977, ano também da morte de Lispector.

<sup>204</sup> “O espetáculo *Rosa dos Ventos*, que mostrará Maria Bethânia dirigida por Fauzi Arap, termina com um texto inédito de Clarice Lispector. O espetáculo entra em cartaz no dia 27, no Teatro da Praia”. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=214535](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=214535). Acesso em: 5 de março de 2025.

<sup>205</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=88577](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=88577).

Acesso em: 23 de novembro de 2023.

Cecilia Prada, os quais foram selecionados por esta última. Sobre a peça “Cia. Século XX de Responsabilidade Ltda”, Yan Michalski comenta no *JB*<sup>206</sup>, edição do dia 30 de agosto de 1966:

Cecilia Prada é contra a guerra em geral e contra a primeira, a segunda e a (eventual) terceira guerra mundial em particular; contra a posição inferior da mulher na sociedade; contra o perigo do domínio excessivo da máquina; contra o militarismo, contra as ditaduras, contra a intolerância. (MICHALSKI, 1966, p. 17)

Outra citação do nome de Clarice no *JB*, n. 64<sup>207</sup>, envolvendo censura e luta contra a violência da ditadura é noticiada no dia 23 de junho de 1968, p. 33. A manchete dizia: “Antes da marcha, a concentração”. Manifestando contra a “prisão do diretor de teatro Flavio Rangel, do arquiteto Bernardo Figueiredo e outros que se encontravam, até então, em lugar ignorado”, o texto cita os intelectuais envolvidos na marcha, trazendo o subtítulo “Marcha e tensão”:

Reunidos os intelectuais, estes saíram, às 11 h 45 m, rumo ao Palácio Guanabara, tendo à frente o arquiteto Oscar Niemeyer, a escritora Clarice Lispector, o pintor Carlos Scliar e o psiquiatra Hélio Pelegriño. Os manifestantes, ao se aproximarem, em silêncio, do portão principal do Palácio, puseram a guarda em estado de tensão.

– Queremos uma audiência com o Governador – disse o Sr. Hélio Pelegriño.  
– Somos intelectuais e estamos desarmados e pacíficos.

Ainda sob a tensão da manifestação que levou Clarice Lispector ao Palácio da Guanabara, sob ato de protesto, ela publicou em sua coluna o texto “Correspondência”<sup>208</sup> (29 de junho de 1968), o qual não foi publicado no livro *A Descoberta do Mundo*. Nele, a autora comenta a conhecida passeata dos “Cem Mil”, realizada no dia 26 daquele mês. Mesmo ao tratar de protestos e lutas políticas, em caráter singular, não escapa à autora referências às flores, afinal, recorrendo a Hélène Cixous, isto é próprio da “escola de Clarice”, pois, mesmo com a violência, há flores. No texto, as flores compartilham de situações autobiográficas reais, de confissão da vida privada. Em sintonia com os argumentos de Sônia Roncador (2002, p. 22), quando a pesquisadora sublinha o caráter autobiográfico como uma marca da escritura

<sup>206</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=88875](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=88875).

Acesso em: 23 de novembro de 2023.

<sup>207</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=11737](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=11737)

5. Acesso em: 24 de novembro de 2023.

<sup>208</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=11764](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=11764)

8. Acesso em: 24 de novembro de 2023.

clariciana dos anos 70, na crônica, Clarice responde uma leitora a respeito do seu casamento. Ainda na esteira de Roncador (2002, p. 25), não estamos querendo dizer que se trata de uma “unidade” – flores e confissão da vida real –, antes são “documentos justapostos” que poderiam justificar-se como “montagem” textual mesmo. Em “Correspondência”, a colunista responde a leitores e entre tantos assuntos, a cronista cita o caso dos estudantes do Brasil, fazendo eco ao comentário de um leitor sobre a crônica “O grito”. Ela diz: “os estudantes estão gritando em todas as partes do mundo, Élcio. E eu grito com eles” (LISPECTOR, 1968, p. 2). Ao final, depois de responder a um jovem escritor, ela enfatiza e se torna uma divulgadora da militante passeata, mas também do mundo orgânico-vegetal:

Vocês todos que não tiveram oportunidade de participar da passeata de quarta-feira, dia 26, não sabem o que perderam como espetáculo de amor, fé e solidariedade humana, e protesto profundo. Nós, que fizemos parte da ala dos intelectuais, estávamos unidos à dos artistas e sobretudo à dos estudantes. E honramos a palavra que demos ao Governador Negrão de Lima: foi uma passeata pacífica que clamava pelos direitos do povo mas respeitosamente. Especial para A. (Rio) – Você que tem nome de flor me ensina tantas coisas lindas e me manda as coisas lindas que você ensina. Sei agora o que é bromélia, e está, como você mandou, mergulhada na água, à espera que a flor se abra. As estrelitzias ou estrelícias que você me mandou parecem uma mistura de galo, flor, passarinho e estrelinhas de São João.

Custei tanto a me separar delas que, mortas, continuavam com seu depois frágil grito de galo. Até que a empregada jogou-as fora. E você me prometeu primula: planta ou tubérculo tão bem ensinado por Deus que fica quieta o ano inteiro e no exato primeiro dia da primavera se abre em flor. No dia 22 de setembro ficarei de vigia. (LISPECTOR, 1968, p. 2)

Partindo da botânica das flores, Lispector põe lado a lado dois assuntos que despertaria estranheza a qualquer militante de esquerda mais tradicional: a tensão política e o aprendizado do mundo vegetal. Do envolvimento com o universo das flores, podemos afirmar que se torna o seu conteúdo de vida, a sua comunicação diante da estupidez da ideologia militar. Para isto, Clarice faz da vida uma sempre descoberta misteriosa, como enfatiza na crônica “A Descoberta do Mundo” de 6 de julho de 1968, n. 75<sup>209</sup>: “Embora eu saiba que de uma planta brota uma flor, continuo surpreendida com os caminhos secretos da natureza [...] Pois juro que a vida é bonita” (LISPECTOR, 1968, p. 2). Do seu envolvimento vegetal, a escritora “enxertou” *Água viva* com passagens de crônicas publicadas no “Caderno B”, modificando quando necessário certos

---

<sup>209</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=118111](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=118111). Acesso em: 24 de julho de 2023.

fragmentos, como fez na crônica “Brain Storm” de 22 de novembro de 1969, n. 196<sup>210</sup>. Da publicação no *JB*, entre outras partes, por exemplo, Lispector cita o polêmico colunista Ibrahim Sued, mas retira a citação na ficção de 1973. Por outro lado, a referência ao amor às plantas permanece, com modificações textuais. Vejamos a versão de *Água viva* e a da coluna.

Da escritura de 1973, lê-se: “O futuro é meu – enquanto eu viver. Vejo as flores na jarra. São flores do campo e que nasceram sem se plantar. São amarelas. Mas minha cozinheira disse: que flores feias. Só porque é difícil amar o que é franciscano” (LISPECTOR, 1973, p.103). De acordo com o exposto, podemos afirmar que o envolvimento de Clarice Lispector na imprensa levou a autora a dimensionar as suas flores na perspectiva da observação mais atenta e próxima do real. Nas colunas, falando de relações vegetais reais, o universo botânico é trabalhado ficcionalmente em outros textos publicados em formato livro, a exemplo de *Água viva* e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Nesse sentido, no “Caderno B”, as flores são “emancipadas” do enredo com características narrativas bem definidas, desembocando numa escritura de difícil classificação, como se dá em *Água viva*. Portanto, a vegetação que aparece nos textos produzidos nos finais dos anos sessenta e início de setenta apresentam uma singularidade, caso comparemos com as narrativas escritas nos anos cinquenta, como é caso do conto “Amor” e do romance *A maçã no escuro*. Da singularidade, apontamos que as plantas nas publicações do tempo aqui demarcado conjugam relações com o trabalho da cronista na imprensa. Nos textos, as flores emergem num tom de conversa, próprio das características das crônicas da autora, assim como aparecem ao lado de menções à comunicação e cultura de massa.

Nesse sentido, se na escritura “De Natura Florum” há uma total ausência de marcas narrativas, em outras obras dos anos setenta as flores compartilham do texto referências a artistas e comunicadores reais do Brasil. Veja-se a crônica “Brain Storm”, na qual as “flores na jarra”, Ibrahim Sued e canção da época, “Aquele abraço”, de Gilberto Gil, participam da mesma reflexão. Para a composição de *Água viva*, além de retirar a menção a Ibrahim Sued, colunista famoso que é mencionado até na canção “Café Soçaité”, de Miguel Gustavo, interpretado por Maria Bethânia no disco *Recital na Boite Barroco* (1968), Clarice também suprime a menção à música “Aquele abraço”, canção citada como uma das melhores artes do ano de 1969 na

---

<sup>210</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=144579](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=144579). Acesso em: 24 de novembro de 2023.

edição de 01 de janeiro de 1970 no *JB*, n. 229<sup>211</sup>. Outro exemplo vem do conto “Onde estivestes de noite”, em que a escritora utiliza Fauzi Arap, Raul Seixas e outros como epígrafe numa narrativa que é toda vegetal e maldita. Assim, se em *Água viva* os rastros da cultura de massa são retirados, as crônicas no *JB* comprovam – rastros – a mudança no projeto estético de Clarice. Sobre os novos rumos da ficção clariciana, Sônia Roncador afirma:

A meu ver, a carreira de Clarice como cronista determina algumas das novas direções que sua ficção literária toma nos anos 70 [...] No fim dos anos 60 e princípio dos 70, paralelamente à sua intensa produção literária (durante este período Clarice escreveu *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, “Objeto gritante”, bem como sua versão publicada, *Água viva*), Clarice escreveu crônicas semanais para o *Jornal do Brasil* (1967-73). Curiosamente, como já disse, para a própria Clarice “conversa” parecia ser o termo que melhor explicava a singularidade do método de composição de suas crônicas. (RONCADOR, 2002, p. 61-62)

Com as plantas, Lispector convida o leitor a sair da automatização, despertando o interesse para a vida verdadeiramente acontecendo. Clarice interpela para que olhemos para as flores, porque elas “nos chamam” e se “oferecem, como um raio, para serem olhadas” (CIXOUS, 2022, p. 70). No fundo, a assinatura C. L. deseja que os sentidos ativos sejam a pulsão do nosso existir e com eles possamos tocar a “refinada selvageria” (CIXOUS, 2022, p. 55) que há também em toda a constituição vegetal. Da invocação às plantas em Clarice, espregueia-se nelas a alegria do “basta viver” (CIXOUS, 2022, p. 132), porque nestes termos é que habita o “milagre” para continuar, sem deixar de amar uma rosa com a esperança de que neste gesto não se traia a vida. Em *Água viva*, é o sim à vida que faz a personagem ligar-se ao sábado, aliás, dia que a autora mantinha a sua coluna no “Caderno B”. Ao final do texto de 1973, Lispector faz o sábado ecoar alegrias: “Hoje é sábado e é feito do mais puro ar, apenas ar [...] Vou parar porque é sábado. Continua sábado” (LISPECTOR, 1973, p. 114-115). Para a personagem, sábado é ar livre, é vida pura e ânsia do agora. Para a colunista do *JB* (edição de 11 de julho de 1970, n. 82<sup>212</sup>), continuação que poderia ser de *Água viva*, “sábado é a rosa da semana”: “e ao vento sábado era a rosa de nossa insípida semana. Se chovia, só eu sabia que era sábado: uma rosa molhada, não? No Rio de Janeiro, quando se pensa que a semana exausta vai morrer, ela com grande esforço metálico se abre em rosa” (LISPECTOR, 1970, p. 2). Diante

<sup>211</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=178122](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=178122). Acesso em: 06 de março de 2025.

<sup>212</sup> Disponível em:

[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_09&pasta=ano%20197&pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=190020](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=190020). Acesso em: 28 de novembro de 2023.

da vontade de ar livre, potencializam-se radicais impessoalidades, segundo aponta Florencia Garramuño (2021) em “Inauguração do futuro: Clarice Lispector e a vida anônima”:

Em *Água viva*, claramente, estamos frente a uma narrativa radical, que, ao desprender da narração uma diversidade de núcleos sobre os quais responsabilmente se assume sua escrita, expande a possibilidade da narração para além do romance ou do conto, e além de seu pertencimento a uma única história. Temos que ver nesse relato que deprecia toda organização hierárquica um impulso claramente democrático – talvez precisamente por isso aprofundado por Clarice, como confrontação, em plena ditadura – e inclusive onde o exercício radical de escrita faz da impessoalidade narrativa sua grande conquista. (GARRAMUÑO, 2021, p.147)

Da presença vegetal como impulso desclassificatório, concordamos com Yudith Rosenbaum (2023, p. 209) ao interpretar o conto “A menor mulher do mundo”, narrativa de *Laços de família* (1960). Para a estudiosa, a “fusão entre botânica e gente”, presente no nome da personagem – Pequena Flor –, coaduna-se no “transitar do humano ao inumano”. Próxima do inumano, a minúscula mulher africana, uma pigmeia, expõe o que se encontra em questão no pensamento estético de Lispector: o inclassificado. Como temos defendido, o contágio afetoso dos vegetais está presente em suas narrativas desde o início de sua carreira literária, convergindo, pois, numa direção política. Por outro lado, seguindo os argumentos de Sônia Roncador (2002, p. 13) quando fala de “estilos” na ficcionista, faz-se necessário enfatizar a diferença do tratamento das plantas dentro da mudança de sua escrituração. Como temos abordado, a maneira que as flores aparecem nas crônicas do *JB*, e, por sua vez, em *Água viva*, é diferente da forma como estão ficcionalizadas nas narrativas escritas nos anos quarenta e cinquenta. Nas crônicas e em *Água viva*, as flores ganham um tom de aprendizado botânico real, ou seja, percebe-se uma aproximação delas com desejos de apreendê-las nas suas partes. Entendemos que a escritora se torna “estudiosa” das plantas. Poderíamos comparar este interesse da ficcionista, com muitas reservas, com a produção de Leonardo Fróes no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) e *Jornal da Tarde* (São Paulo), entre 1971 e 1983. O autor oferece nos textos breves informações sobre as plantas, num viés didático. Ele ensina a melhor maneira de plantar, como plantar, as qualidades e partes das plantas, mas também fala de sua emoção junto delas. Em “Terra em Concerto” (15 de outubro de 1972), ele escreve: “Se por um lado a natureza entra nas casas em forma de decoração ou de lazer, por outro induz certos setores minoritários a atitudes radicais no seu desejo de reintegração com ela. [...] para a contracultura, voltar ao campo é voltar à vida” (FRÓES, 2021, p. 210). No seu objetivo de ensinar a criar “pequenas

selvas” na cidade, Victor da Rosa sublinha no Posfácio de *Natureza: a arte de plantar* (2021), livro que reúne os textos de Fróes:

A possibilidade de construir e espalhar pequenas selvas por aí, inventar novos mundos cidade afora, nas ruas e nos parques perto de casa, nos terraços – como o de Rubem Braga – ou dentro de um apartamento com quarto e sala, para que as plantas nos lembrem de avisar que, também nós, estamos vivos. (ROSA, 2021, p. 247)

Em Clarice, percebemos também o estímulo por criar as possibilidades de lugares que são respiros em “tempos secos”. Destarte, se a tese de Roncador (2002, p. 13) aponta a “mudança drástica na escrita da autora nos anos 70”, em comparação com as anteriores, vemos na relação com as plantas o sintoma dessa diferença, aspecto não totalmente percebido ainda pela crítica. Em “De Natura Florum”, transportado, em montagem, para *Água viva*, por exemplo, quando analisado separadamente fica mais evidente o tom de “deflação ou rebaixamento do nível retórico da linguagem” (RONCADOR, 2002, p. 19), cuja característica implica no estilo de apresentação do universo floral. Poder-se-ia dizer, nesse sentido, que o “imaginário botânico” das narrativas publicadas no início dos anos sessenta dão lugar a uma aproximação vegetal com menos homogeneidade, sem a “estrutura e estilo mais complexos de sua prosa anterior” (RONCADOR, 2002, p. 19). Então, uma questão que merece ser delineada é a inserção dos vegetais numa forma de narrar que se coloca na forma das “experiências cotidianas” (RONCADOR, 2002, p. 40) da autora, aspecto que se liga às escrituras do final de 60 e início de 70, da qual *Água viva*, em sintonia com as crônicas, de alguma maneira participa.

Em diálogo com a tese de Roncador, se a cronista retirou os termos e temas de “deflação” ou rebaixamento” na composição final de *Água viva*, ela deixou permanecer na escritura de 1973 as plantas da crônica “Brain Storm”, termo que segundo comenta Roncador (2002, p. 53-54), explica-se como “conversas informais”, ou ainda, “tempestade de alma”, “tradução” da própria Clarice. Segundo Roncador (2002, p. 63), os rastros das crônicas em *Água viva* corroboram na intenção pela “hibridização”, por outro lado, “o modo regulado”, exemplificado pela supressão de certos “índices”, dá-se “pelo desejo de manter uma certa coerência estilística e temática” – tom já conhecido de seus leitores – diferentemente do que ocorre em “Objeto gritante”, onde nada é suprimido. A permanência das “flores”, conforme aparece na crônica e em *Água viva*, então, justifica-se pelo fato de o tema vegetal estar na fase anterior à abordagem da inserção do demasiado cotidiano “deflacionário” na obra de Lispector. Por outro lado, o adjetivo “feias” que se liga às “flores” integra na composição do projeto

estético da escritora conotações que merecem ser problematizadas. Da questão da permanência ou supressão da imagem floral quando da transformação de “Objeto gritante” em *Água viva*, Roncador (2002, p. 68) cita o caso da passagem que fala da orquídea imersa em assuntos biográficos, os quais tratam de situações de certo requinte na vida da autora: comer caviar e tomar champagne. Eis a passagem: “Tudo isso – caviar e champagne – me veio de eu ter falado em orquídeas. Orquídea é o caviar das comidas e o champagne das flores” (LISPECTOR *apud* RONCADOR, 2002, p. 68). Em *Água viva*, não há nenhuma referência à comida e à bebida, mas o tom de requinte sobre a orquídea permanece: ela é vista como “arte”, porque nascem “artificiais”, embora sejam vistas inicialmente como “antipáticas”, “nobres”. Curiosamente, Roncador (2002, p. 83) em seu estudo fala da importância dos animais e do mar, vistos como “fascínio” para Clarice, entretanto, não menciona os vegetais no bojo deste interesse.

Da imagem vegetal incorporada em *Água viva* e outras narrativas que evidenciam o valor maldito referendado às flores no projeto artístico do final da sua carreira literária, vê-se a exposição do rasteiro, do menor, do menos valorizado, do feio “franciscano” ou como relata a personagem de *Água viva* a respeito do tom não nobre de certos vegetais: “ando por entre o capim alto” (LISPECTOR, 1973, p. 30). Há nessa passagem uma interessante discussão dos rumos do estilo clariciano no período demarcado: o interesse pela miséria. Sobre a abordagem da miséria na imagem do capim, em *A hora da estrela* (1977), a história da nordestina é dimensionada a partir deste vegetal em nada valorizado: “Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim” (LISPECTOR, 1998, p. 30). Desse modo, afirmamos que as plantas acompanham a sua mudança de estilo ao eleger o pouco nobre ou o capim na caracterização da personagem Macabéa. Para Roncador (2002, p. 44-45), no “estilo final da escrita de Clarice”, destacam-se os temas da “pobreza extrema”, da “injustiça social”, da “fome”. Veja-se o caso da crônica “Correspondência” (29 de junho de 1968, n. 69), em que há denúncia e flores. No caso de *A hora da estrela*, a mulher é o próprio capim, a imagem franciscana da pobreza. Em se tratando de *Água viva*, a personagem-pintora parece ligar-se também à minoria, àqueles que pertencem ao lado sem luz, subterrâneos e cavernosos que são: “Minha história é de uma escuridão tranquila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume” (LISPECTOR, 1973, p. 97).

Diante do exposto, ao acompanharem o tom de “deflação” dos últimos anos de criação, as plantas se aprofundam cada vez mais no “proibido” da sexualidade maldita, para falarmos com Roncador (2002, p. 139). Ao pensar narrativas que pertencem ao livro *Onde estivestes de noite* (1974), a pesquisadora afirma: “já não se nota a introspecção e o lirismo, que são a marca

de seus contos anteriores” (RONCADOR, 2002, p. 139). Do aspecto “perigoso”, termo usado por Roncador, em *Água viva* (1973), o lirismo ainda permanece, fato que se dá pela escolha da escritora em suprimir, em parte, várias marcas e temas de “rebaixamento” que estavam em “Objeto gritante”, questão debatida amplamente pela estudiosa. No entanto, rastros de uma sexualidade não reprimida permanece, entre outros aspectos, pela imagem das plantas que têm forte erotismo. Na escritura de 1973, o erótico é diretamente colocado pela via vegetal, ao contrário das narrativas anteriores, onde a liberdade, a exemplo de “Amor” e *A maçã no escuro*, não é diretamente enfatizado pela alcunha do erotismo transparente. No referido tempo de produção, o tema da sexualidade encontra-se no alvo de seu interesse, como podemos verificar em “Um escritor na Escandinávia” (15 de maio de 1971, n.32<sup>213</sup>), carta que o escritor José Luís Silveira Neto enviou a Lispector depois que este chegara da Europa. O texto fala da liberdade na Suécia para leitores de um Brasil mergulhado num regime de exceção:

Na Suécia existe liberdade completa e absoluta em todos os sentidos, não apenas no sexual (que é particularmente o de que todos ouvem falar), mas há também completa liberdade política, liberdade de pensamento, liberdade de expressão. A censura, por exemplo, não existe. O sexo, em vez de ser considerado como algo de pecaminoso, ao contrário, é encarado com muita naturalidade, sem o aspecto sórdido com que nós, latinos, o encaramos. (NETO *apud* LISPECTOR, 1971, p. 2)

A liberdade sexual comungada em *Água viva* pelas passagens vegetais e pelo selvagem, evidencia-se na liberdade natural que é transportada na desclassificação de gêneros, conforme aparece em “Máquina Escrevendo” (29 de maio de 1971, n. 44<sup>214</sup>), aspecto presente também em *Água viva*:

Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério. Preciso ter um ritual para o mistério? Acho que sim. Para me prender à matemática das coisas. No entanto, já estou de algum modo presa à terra: sou uma filha da natureza: quero pegar, sentir, tocar, ser. (LISPECTOR, 1971, p. 2)

O sensorial pela percepção natural desperta na personagem pintora o mistério florestal, lugar onde a mulher se revela: “floresta onde sobrevivo para ser” (LISPECTOR, 1973, p. 33).

<sup>213</sup> Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_09&pasta=ano%20197&pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=210084](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=210084). Acesso em: 04 de dezembro e 2023.

<sup>214</sup> Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=211068](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=211068). Acesso em: 04 de dezembro e 2023.

A mesma imagem florestal é esboçada na crônica do dia 22 de abril de 1972, n. 12<sup>215</sup>: “conheço em mim uma imagem muito boa, e cada vez que eu quero eu a tenho, e cada vez que ela vem ela aparece toda. É a visão de uma floresta, e na floresta vejo a clareira verde, meio escura, rodeada das alturas das árvores” (LISPECTOR, 1972, p. 2). Da potência do mundo verde na sua produção ficcional, o erótico é desenvolvido nas crônicas e transportado para *Água viva*. Na crônica “Um nome a não esquecer: Lara”, de 15 de julho de 1972, n. 86<sup>216</sup>, evidencia-se a interpretação de Clarice sobre um erotismo “verde”, o qual é “espalhado” nos traços da produção do artista Lara, nome suprimido quando a passagem é “enxertada” em *Água viva*. Na leitura, entre outras coisas, enfatiza-se o vigor do “tronco das árvores” e uma certa força sensual.

Na passagem que fala do erotismo, transferido para *Água viva*, segundo sublinhamos anteriormente, fica claro o trabalho da imprensa na feitura desta escritura. Nesse sentido, se abordamos um caráter político em *Água viva*, é crucial que analisemos conjuntamente o pensamento vegetal veiculado nas colunas. Do envolvimento interartes, a personagem pintora personifica o diálogo entre diferentes linguagens artísticas, mas na imprensa a cronista deixa transparecer também este interesse, o qual podemos pensá-lo na alcunha dos rastros vegetais. Em “Um Nome a não esquecer: Lara”, ela expõe a sua surpresa diante do convite que recebeu para a exposição de Lara: “ao abrir o envelope tive logo uma ‘surpresa-choque-feliz’: lá estava a reprodução de um desenho que imediatamente me fascinou e me chamou” (LISPECTOR, 1972, p. 2). Do contato com o desenho, a escritora invoca aquilo que faz parte do seu pensamento: o chamado dos inumanos, objetos, pessoas. Neste chamado não-humano, é o “erótico-vegetal” da criação do artista que lhe chama, leitura que vai ser incorporada em *Água viva*, embora os rastros reais tenham desaparecido quando da publicação desta obra vivamente vegetal. No *JB*, *Água viva* teve a sua primeira recepção em 25 de agosto de 1973, n.139<sup>217</sup>. Escrito por Hélio Pólvora, a crítica se intitulava “*Água viva*”: da abstração lírica. No texto, o crítico já comentava brevemente os interesses da personagem, entre outras coisas, pelo imaginário vegetal: “Entende-se em *Água viva* que uma mulher, entre o sonho e a lucidez, procura criar alguma coisa. Fala da vida e da morte, de flores, panteras, espelho e guarda

<sup>215</sup> Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=233582](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=233582)

. Acesso em: 05 de dezembro de 2023.

<sup>216</sup> Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=239651](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=239651)

. Acesso em: 05 de dezembro de 2023.

<sup>217</sup> Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=16273](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=16273).

Acesso em: 06 de dezembro de 2023.

roupas” (PÓLVORA, 1973, p. 11). Pólvora diz que no texto, como ele prefere chamar, embora a autora mencione-o como “ficção”, segundo o crítico alerta, “Clarice Lispector repete tentativas anteriores” e “não traz novidades”. Em diálogo com a epígrafe do livro, autoria de Michel Seuphor, Pólvora afirma:

Suas palavras corresponderão, em pintura, ao abstracionismo lírico, que é, em literatura de imaginação, o hermetismo lírico de Clarice Lispector e outros autores atuais. Quanto a isto, *Água viva* mantém a linha que vem, na Autora, desde *A Maçã no Escuro* [...] Um texto muitas vezes bonito e de nível, cortado, aqui e ali, de notas inaudíveis, indizíveis, tiradas com esforço ao teclado da linguagem. (PÓLVORA, 1973, p. 11)

Pólvora (1973, p. 11) fala de caráter “experimental, de pesquisa, que separa a linguagem do plano romanesco”. Por outro lado, se o crítico aproxima *A maçã no escuro* de *Água viva*, na nossa compreensão, quando pontuamos o contágio das plantas, reino presente nas duas narrativas, a forma que estas se mostram são diferentes. No último, consideramos a transformação do estilo – não no sentido de evolução – ou a maneira como os vegetais se oferecem, em que há muitos rastros da realidade. Após a publicação de *Água viva*, edição de 01 de setembro de 1973, n. 146<sup>218</sup>, Clarice ainda traz de volta as plantas para as suas “tempestades de alma” na imprensa, ato criado ainda com passagens já “enxertadas” em *Água viva*. Para a “tempestade”, ela invoca a sua contestação sobre a censura: “só posso escrever se estiver livre, e livre de censura, senão sucumbo” (LISPECTOR, 1973, p. 2). Ao lado deste questionamento, também dimensiona as suas flores no campo da sua política artística. Entretanto, na época, muitos não entenderam o projeto estético da autora na égide do político quando da inserção de flores. Fiquemos com o caso polêmico do cartunista Henrique de Souza Filho, o Henfil, que por meio da personagem Cabôco Mamadô em *O Pasquim*<sup>219</sup> “enterrou” “Clarisse Lispector”, entre tantas personalidades públicas, no “Cemitério dos Mortos-Vivos” em 1972, n. 138<sup>220</sup>. Conhecemos a ironia dirigida a Clarice por Henfil (*Cabôco Mamadô*) por meio do livro *À procura da própria coisa. Uma biografia de Clarice Lispector*, de Teresa Montero (2021, p. 71-74).

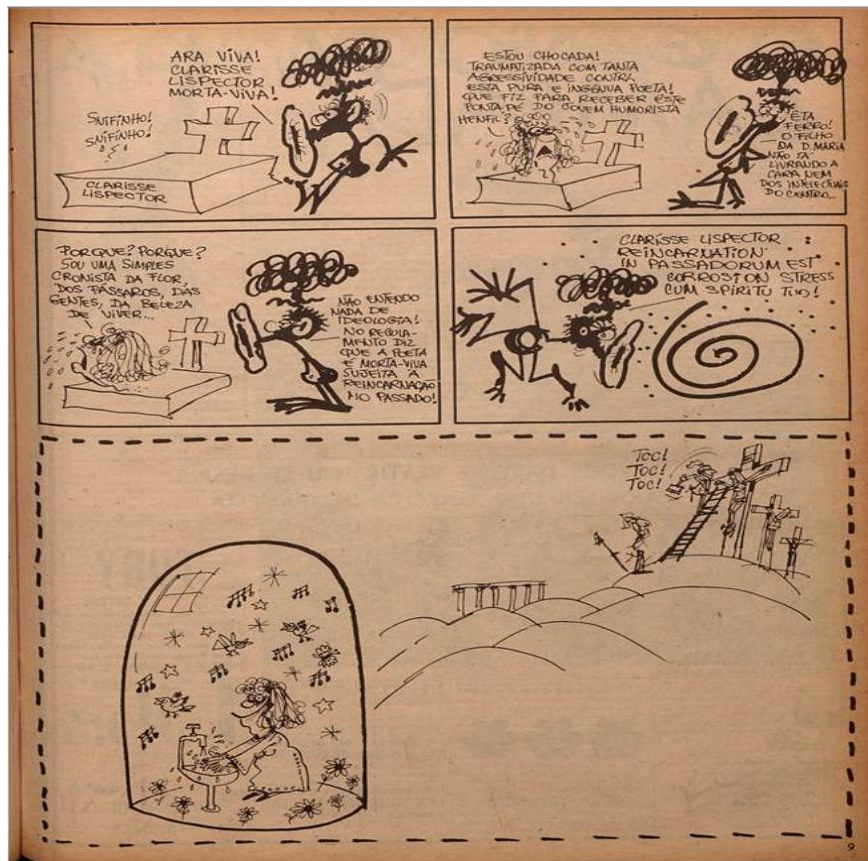
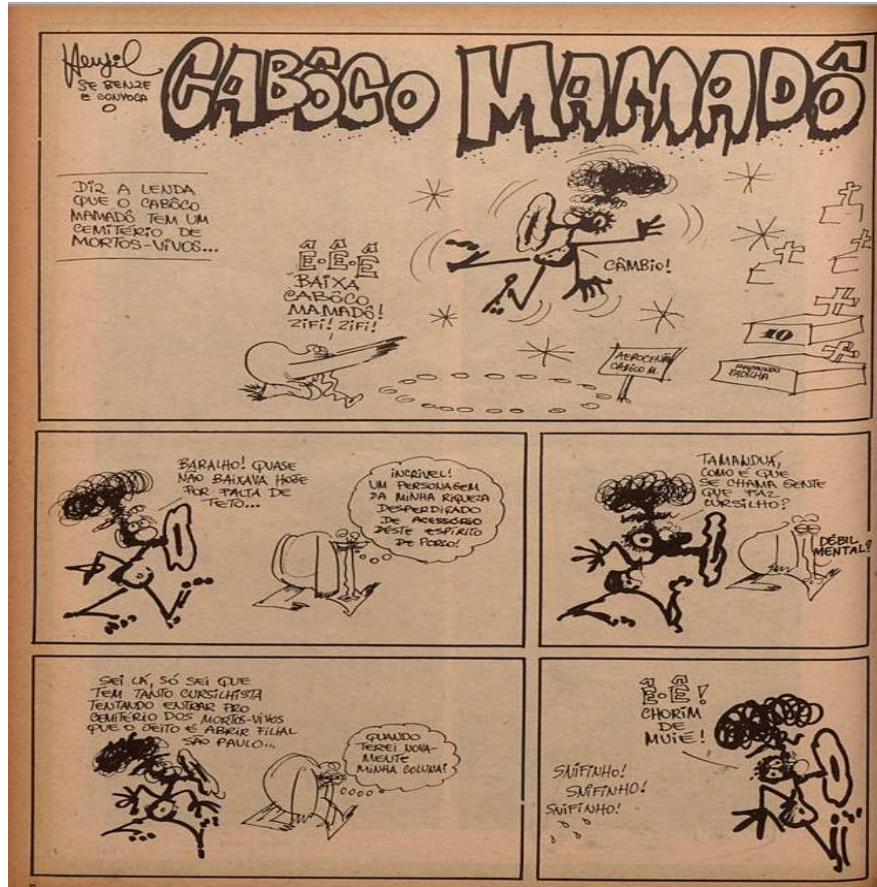
<sup>218</sup> Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=16775](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=16775). Acesso em: 06 de dezembro de 2023.

<sup>219</sup> *O Pasquim* surgiu em 1969, ano que inicia o Governo Médici (1969 - 1974). Nesse contexto, o periódico caracterizou-se pelo humor subversivo, irônico e crítico contra a ditadura.

<sup>220</sup> Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=4397>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2025.



**Figuras 46 a 47:** Recorte de *O Pasquim* com a charge do personagem Cabôco Mamadô, de Henfil.<sup>221</sup>

O “enterro” na charge era reservado àqueles que não protestavam, segundo a sua opinião, contra a ditadura. Sobre o “enterro” de Clarice, Henfil explica o motivo numa entrevista para *O Jornal* (RJ), em 20 de julho de 1973<sup>222</sup>, mês anterior à publicação de *Água viva*. Ele diz:

Eu a coloquei no cemitério dos mortos-vivos porque ela se coloca como dentro de uma redoma do Pequeno Príncipe, para ficar num mundo que não existe, *um mundo de flores* e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na Cruz. Ela protestou e com ela uma porção de pessoas, não só amigas delas, como também pessoas que não concordavam com a minha opinião. Mas tenho a explicar que num momento como o de hoje *eu só tenho uma palavra a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: é de que é alienada*. É minha opinião. Mas eu não quero com isto tomar uma atitude fascista de dizer que ela não pode escrever o que quiser, *exercer a arte pela arte*. Mas apenas me reservo o direito de criticar uma pessoa que com o recurso que tem, com a sensibilidade enorme que tem se coloca dentro de uma redoma. É uma cobrança de um crédito que ela tem comigo. E que ela não executa. Escreve bem à bessa, uma angústia existencial excelente, um potencial excelente para entender as angústias do mundo. Lida por todo o mundo. O maior respeito todo o mundo tem por Clarice Lispector. No entanto ela não toma conhecimento de fora da redoma dela, dos problemas existenciais dela. Ela não toma conhecimento das causas e dos motivos desses problemas existenciais, não só dela como do mundo inteiro. Foi por isso que eu botei a Clarice lá. Ela não gostou e eu não vou tomar uma atitude fascista de matá-la. (HENFIL, 1973, p. 1, grifo nosso)

Do longo trecho extraído da entrevista, frisemos a noção pejorativa da “arte pela arte”. Com as flores, os tabus que aprisionam o mundo feminino são postos à mesa de discussão daqueles que se consideram ligados politicamente à direita ou à esquerda. Para lutar, ela invoca o vegetativo como “processo de viver”. Na crônica de 20 de janeiro de 1973, diz: “O processo de viver é feito [...] de vegetativa atenção” (LISPECTOR, 1973, p. 2)<sup>223</sup>. Em nossa compreensão, não existe “redoma” que separa Clarice do mundo, ao contrário, há fortes relações entre ela e a minoria, a exemplo das mulheres e vegetais. Curiosamente, na edição (22 a 28/02/1972, nº 138) que Henfil enterrou a escritora, acusando-a de “alienada”, são

<sup>221</sup> Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=4404>.

Acesso em: 07 de dezembro de 2023.

<sup>222</sup> Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523\\_06&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=113499](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_06&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=113499).

Acesso em: 07 de dezembro de 2023.

<sup>223</sup> Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=1249](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=1249).

Acesso em: 07 de dezembro de 2023.

representadas imagens de mulheres que estão no mundo para servir aos homens em suas necessidades. Em fotografias de Bruno Barreto, as mulheres aparecem simbolicamente como objetos: “A Mulher Cinzeiro”, “A Mulher Criada-Muda”, “A Mulher Travesseiro”, “A Mulher Ventilador”, “A Mulher Aspirador de Pó”, “A Mulher Cabide”, “A Mulher Mesinha”, “A Mulher Abajur”. No mesmo número que mostra ironicamente a “mulher-objeto”, a imagem da flor como traço alienante, de acordo com a leitura de Henfil, revela como o preconceito em relação ao vegetal é mesmo “estrutural”, para dialogarmos com Evando Nascimento (2021, p. 198). A política vegetal clariciana, em sintonia com o pensamento de Cixous (2022, p.71), dá-se no ato de “deixar as janelas abertas”, onde nelas entram “as coisas de todos os tipos”, inclusive tudo aquilo que Henfil tentou aprisionar em sua “redoma”: flores, passarinhos, estrelas, sons.

De acordo com o estudo biográfico, Clarice Lispector não era julgada como sendo uma artista inofensiva por certos governos, segundo constata Teresa Montero em *À procura da própria coisa. Uma biografia de Clarice Lispector*, subitem “Clarice Lispector fichada pela Polícia Política: 1950 e 1973”. Montero afirma que “a primeira vez que se tem notícia de que Clarice Lispector foi fichada ocorreu em 1950, quando ela voltara a residir no Rio de Janeiro” (MONTERO, 2021, p. 50). Sendo fichada pela DEPS (Delegacia Especial de Segurança Política e Social), a pesquisadora informa que Lispector teve a sua “ficha verde” aberta em 27 de janeiro de 1950. Tais fichas, conforme explica a biógrafa, foram criadas no governo do presidente Eurico Gaspar Dutra, cujos fins eram informar “sobre lideranças políticas, militares, comunistas, integralistas, associações, periódicos, entre outros” (MONTERO, 2021, p. 51). A estudiosa formula várias hipóteses para justificar este fichamento: amizades com intelectuais que poderiam ser encarados como “subversivos”, o fato de a autora ter origem russa, a preocupação do governo Dutra com a esquerda judaica.

Já no governo dos militares, o nome de Clarice vai aparecer em documentos do SNI (Serviço Nacional de Informações). Num deles (30/05/1973), é mencionado que a escritora participara da passeata dos estudantes contra a censura (1968). Noutro (30/05/1973), expõe-se que Lispector estivera em reunião com religiosos, lideranças sindicais, artistas e intelectuais, cujo objetivo era claramente criar forças contra a ditadura. Outro dado importante levantado diz respeito à questão de a ficcionista estar ligada ao *Jornal do Brasil*, veículo que tinha como redator chefe Albert Dines. Sendo visto como um jornalista “comunista” e “subversivo”, foi vigiado pelo SNI. Em se tratando da produção de Clarice no *JB*, Montero (2021, p. 61) afirma: “busquei algo que pudesse insinuar conotações políticas que remetessem ao regime ditatorial;

não encontrei nada explícito”. Diante de tudo que ela expõe, como o fato de Lispector entrevistar vários artistas e intelectuais de esquerda em *Fatos e Fotos*, ainda assim era apontada como “alienada”. Montero comenta este aspecto no subitem “Clarice era vista pelos radicais como alienada, de centro ou de direita, apesar de sua obra e seu posicionamento demonstrarem o oposto”. Teresa aborda o caso polêmico da crítica de Henfil e pensa uma hipótese para o cartunista considerar a cronista uma artista apolítica. Para ela, talvez o juízo do desenhista esteja relacionado às obras publicadas depois do AI-5. Considerando tal possibilidade, ela cita *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969) e *Felicidade Clandestina* (1971). Da nossa parte, consideramos que as obras citadas pela biógrafa apresentam diversos assuntos políticos que perturbam a ordem conservadora, mesmo não falando explicitamente da ditadura. Lendo o “Enterro dos mortos”, é curioso que Henfil ataca mesmo são os temas ficcionais de Lispector.

Na luta diária, Lispector se abre para tudo, lembrando-nos que a vida se faz vivendo. Ela nos quer ligados aos outros, “para nos lembrar de tudo o que não se deve ser esquecido, tudo o que precisa ser abordado, atravessar lentamente, respeitar, para saber o que uma flor significa para o olhar de uma mulher” (CIXOUS, 2022, p. 65). Em suma, a assinatura C.L. convoca o político no cerne da existência em pulsão e no caso de *Água viva* isto se transforma em experiência pictórica. Concordamos com Ricardo Iannace (2021, p. 301) em “Escrituras e pinhos-de-riga: A incomum paleta de cores de Clarice Lispector”, ao apontar que a autora “sinalizou” uma atenção às diferentes artes, seja na referência às atividades artísticas em diversas personagens ou na aproximação com amigos artistas plásticos, a exemplo de Maria Bonomi, gravadora que também tem obra ligada aos vegetais. Em conformidade com Iannace (2021, p. 302-303), a relação de Lispector com outras artes, a exemplo da personagem de *Água viva* que é uma artista plástica e que tenta escrever, mostra-se o “ponto de viragem na literatura clariciana”, momento em que ela “radicaliza o processo de escrituração”. Nesta “conciliação entre o literário e o pictórico”, o pesquisador ressalta o “figurativo inominável”. Na desmontagem da figura facilmente nomeável, as plantas convocam também as formas informes, por vezes, em desejos de “explosão” de si. Em *Água viva*, a pintora diz: “Só o errado me atrai, e amo o pecado, a flor do pecado [...] quero a desarticulação, só assim sou eu no mundo. Só assim me sinto bem. Sinta-se bem. Eu na minha solidão quase vou explodir” (LISPECTOR, 1973 p. 99-100). Em caráter de desarticulação rumo ao inominável, a pintura de Clarice Lispector intitulada “Explosão” (1975) engendra as forças da desmontagem.



**Figura 48:** LISPECTOR, Clarice. “Explosão”, 1975. Óleo e tinta plástica sobre madeira, 37, 6 x 50,2 cm.<sup>224</sup>

Na obra, em sugestão, compreendemos que a “explosão” é também do campo floral<sup>225</sup>, o qual se direciona rumo ao “in-fixo”, termo usado por Carlos Mendes de Sousa (2013, p. 169) na leitura de *Água viva*. Sobre a pintura, Sousa explica:

Em “Explosão”, três manchas vermelhas são o núcleo das rebentações que, segundo informação dada por Clarice na entrevista concedida ao jornalista Celso Arnaldo Araújo para a revista *Manchete*, no período em que o quadro foi produzido, resultam da tinta de “um vidro de esmalte vermelho berrante jogado a esmo sobre a madeira”. (1975 a) Essa informação ajuda-nos a ler o quadro. Dos borbotões em encarnado sangue vivo soltam-se ferozes, rápidas e vigorosas pinceladas em preto e amarelo. (SOUSA, 2013, p. 173)

Partindo da pintura “Explosão”, arrolam-se possíveis diálogos com outras obras pictóricas de Clarice. Em *Água viva*, a personagem fala em grutas. Nela, o “mergulho na terra” remonta ao “sangue da natureza” numa ambientação “esverdeada pelo limo da terra”. Estamos diante do “vegetal-útero-sangue”, onde a imagem uterina pode ser lembrada pela pintura “Interior da gruta” (1960), espaço “selvagem-verde” habitado por forças informes e escatológicas que determinam transformações. Sobre a singularidade uterina, diríamos “gruta-caverna”, vale a pena mencionarmos a exposição<sup>226</sup> *Útero do Mundo*, curadoria de Veronica Stigger, exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2016. Nas primeiras páginas do

<sup>224</sup> Cf. SOUSA, 2013, p. 172.

<sup>225</sup> Lembremos da obra *Letras “R”, “O”, “S”, “A”* (1981), de Rosa Navarro, cujas mãos se oferecem em “punho-flor” e “punho-útero”.

<sup>226</sup> Em *Útero do Mundo*, Veronica Stigger articula possíveis diálogos entre as questões/temas claricianos (em especial nas narrativas *A paixão segundo G.H.*, *A hora da estrela* e *Água viva*) e obras de vários artistas contemporâneos.

catálogo, a curadora traz justamente uma passagem de *Água viva* que fala de “ancestral caverna”, “cípós” e “útero do mundo”. Da menção, interessa-nos a aproximação entre o vegetal, o sangue uterino e o cavernoso. Para isto, recorreremos ao texto de apresentação da exposição, o qual é intitulado “O útero do mundo”<sup>227</sup>. No ensaio, Stigger realiza um interessante estudo sobre a representação uterina na ficção, recorrendo desde a visão que se tinha do “aparelho sexual feminino” na Grécia Antiga. Abordando o caráter “indomável” feminino, a pesquisadora sublinha que a “arte teria, então, algo de intrinsecamente feminino, no sentido de que expressa aquilo que foge ao controle” (STIGGER, 2016, p. 7). Da reflexão de Stigger, chama nossa atenção ainda à menção a Oswald de Andrade, particularmente à sensação de que o poeta moderno teria um “coração menstruado” (ANDRADE *apud* STIGGER, 2016, p. 8), tamanho é seu envolvimento com o “princípio feminino” na modernidade, cujo desejo de transformação invoca o coletivo, o matriarcal, o vegetal, a antimercadoria capitalista, afetando radicalmente, mesmo os homens num chamado primário. Trata-se do “grito ancestral”, defendido pela crítica e curadora, e por sua vez, uma das nuances políticas de Clarice no conjunto da sua obra. Para efeito de diálogo interartes, lembremos de *O retorno* (1968)<sup>228</sup>, de Wilma Martins. Na xilogravura, pessoas retornam, conforme o título já indica, para uma grande entrada uterina. Em época de muito sangue derramado em decorrência da violência militar, o sanguíneo que jorra nos trabalhos de Wilma e Clarice é pura vida. O fragmento seguinte de *Água viva* diz melhor sobre este útero vivo:

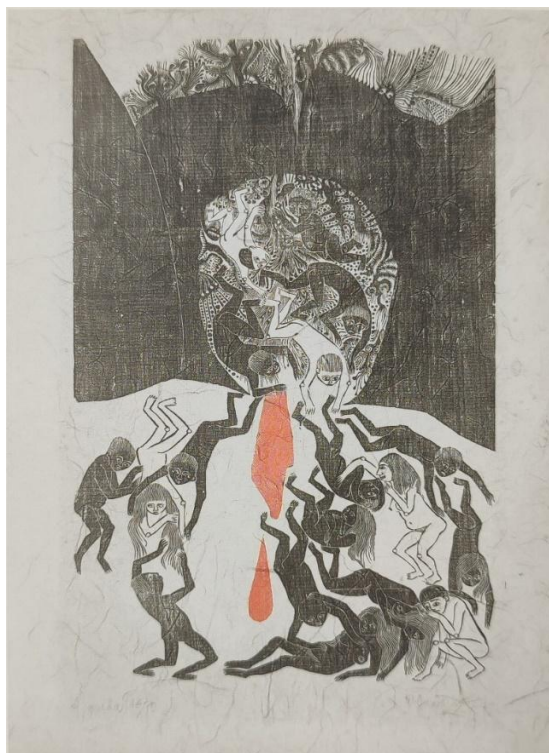
Não estou mais assustada. Deixa-me falar, está bem? Nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna. [...] Estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria. E quando nasço, fico livre. Esta é a base de minha tragédia. (LISPECTOR, 1973, p. 40-41)

No trecho, sugere-se uma liberdade perigosa. Depois de nascer, estamos entregues ao mundo, fora do invólucro uterino, da caverna protetora. É quando somos iniciantes em experiência após a “queda”, para dialogarmos com a xilogravura *A queda* (1967), de Wilma Martins.

---

<sup>227</sup> O estudo foi publicado também no livro *Quanto ao futuro, Clarice* (2021), organizado por Júlio Diniz.

<sup>228</sup> Ver no catálogo da exposição *Wilma Martins: território da memória* (2023, p. 62), curadoria de Frederico Morais e Stefania Paiva.



**Figura 49:** MARTINS, Wilma. *A queda*, 1967. Xilogravura, 60 x 46 cm.<sup>229</sup>

Nela, corpos caem de uma enorme abertura materna em direção ao chão, ao mundo. Antes do despencar, os homens compartilhavam do espaço com formas que lembram plantas, as quais parecem crescer estranhamente no corpo da mulher – da sua carne viva, nutrindo-se, talvez, do seu líquido. Poder-se-ia dizer que se trata de uma neutralização da ideia de um jardim do Éden patriarcal para surgir um outro que é todo materno, onde há também uma serpente ao canto. Vemos nessa neutralização uma tentativa estético-política de remexer no sistema cultural-simbólico, em outras palavras, fazê-lo virar do avesso, isto na égide do que fala Gerda Lerner (2019, p. 272) em *A criação do patriarcado*: “ideias revolucionárias podem ser geradas apenas quando os oprimidos possuem uma alternativa ao sistema de símbolos daqueles que os dominam”. Na leitura que fazemos das xilogravuras de Martins, em que ressoa o tema da feminilidade nas imagens de seios e úteros, por exemplo, é possível imaginá-las como um retorno ao mundo/tempo das deusas-mães-primitivas, ligadas à vegetação e outros elementos naturais. Assim, sendo o patriarcado produto da história, um Éden inventado pela criação de um Deus significa justamente a justificativa do poderio dos homens. Para Lerner, ao pensar antropologicamente a queda das deusas-mães, resultado de mudanças históricas,

<sup>229</sup> Ver o livro *Wilma Martins* (2015, p. 48), organização de Frederico Morais.

Os homens se apropriaram e depois transformaram os principais símbolos de poder feminino: o poder da Deusa-Mãe e as deusas da fertilidade. Vimos como os homens construíram teologias baseadas na metáfora contrafactual da procriação e redefiniu a existência feminina de maneira restrita e sexualmente dependente. (LERNER, 2019, p. 270)

Em *Água viva*, o sangue jorra em selvagens proximidades líquidas: “fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes e frescas para a minha sede” (LISPECTOR, 1973, p. 90). Toda a abundância líquida, é vivacidade sensível de “flor da carne”, de músculo latejando:

E escrevo com “isto” – é tudo o que posso. Inquieta. Os litros de sangue que circulam nas veias. Os músculos se contraindo e retraindo. A aura do corpo em plenilúnio [...] Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue. Com o direto e por isso mesmo inocente erotismo dos índios da Lagoa Santa [...] Hoje usei o ocre vermelho, ocre amarelo, o preto, e um pouco de branco. (LISPECTOR, 1973, p. 88-90)

No “grito ancestral” – grito de protesto – de C.L. há muitos tons e um deles desliza na beleza de uma flor. Havendo muitas maneiras de contestar contra a pulsão de morte do fascismo histórico e ditaduras, o apego à vida inumana, quase sempre não valorizada, é uma delas. Por vezes, a forma mais explícita aparece. Lembremos dos “textos-protestos” no *JB*, quando a cronista, em alerta por P.S, falou das injustiças cometidas contra os estudantes do Brasil (06/04/1968)<sup>230</sup>, contra a matança de indígenas no período militar (18/05/1968)<sup>231</sup> e mesmo enviando carta ao Ministro da Educação (17/02/1968)<sup>232</sup> para reclamar sobre a condição dos estudantes. Não esqueçamos: o senso político de Clarice não se desfaz da esperança. É o que revela a resposta à pergunta “– O Brasil ainda tem salvação?”, feita pelo jornalista Yllen Kerr no *JB*, Caderno B, em 18 de setembro de 1963, n. 218<sup>233</sup>, p. 1. A entrevistada responde: “– Mas é claro, mesmo que demore muito, já que a tantos importa tão pouco. Nossos netos, felizmente, olharão para hoje com espanto”. Façamos eco a esta esperança clariciana, entendendo que no

<sup>230</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=113760](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=113760). Acesso em: 11 de dezembro de 2023.

<sup>231</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=115657](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=115657). Acesso em: 11 de dezembro de 2023.

<sup>232</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=111444](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=111444). Acesso em: 11 de dezembro de 2023.

<sup>233</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=44182](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Clarice%20Lispector&pagfis=44182). Acesso em: 05 de abril de 2025.

mundo e na luta de Clarice tudo importa: uma folha<sup>234</sup> e flor<sup>235</sup> têm enorme valor, um inseto<sup>236</sup> é digno de observação e uma baleia<sup>237</sup> encalhada na praia não merece ser torturada.

---

<sup>234</sup> Cf. COSTA, 2023.

<sup>235</sup> Cf. COSTA, 2023.

<sup>236</sup> Cf. COSTA, HOLANDA, 2020.

<sup>237</sup> Cf. COSTA, HOLANDA, 2020.

### Conclusão ou o retorno à planta de cada dia

Para esta consideração final, retomemos o problema de pesquisa postulado na “Introdução”, qual seja: explicar sobre a criação do imaginário vegetal nas questões crítico-políticas-femininas no contexto latino-americano, considerando, por conseguinte, resistências diante de repressões sociais-institucionais. Utilizando-nos de argumentos pós-estruturalistas, tentamos perquirir uma certa coerência teórica a respeito das políticas de alteridade no trabalho destes pensadores e as leituras que propomos do *corpus*. Para além dos argumentos de filósofos, como Deleuze, Guattari, Foucault e Derrida, a revisão bibliográfica da crítica contemporânea de Clarice Lispector sustentou nas interpretações das ficções desta autora possibilidades que dimensionaram perspectivas atuais, ou seja, a reflexão em torno dos vegetais e de um futuro intercambiado pela manutenção da diferença e dos seus fluxos.

Destarte, tentamos com a tese ligar a nossa reflexão ao pensamento crítico voltado para as questões político-vegetais que assumem um compromisso estético e ético com outras formas não ocidentais e não mercadológicas na maneira de ver os inumanos. Para isto, formulamos análises de objetos artísticos pautadas na revisão de obras que responderam ao seu tempo histórico. Em se tratando de resultados, estabelecemos que a quantidade de vegetais na produção de diversas artistas no recorte temporal definido engendra um espírito de época, indicando-nos que os questionamentos revolucionário-radicais propõem caminhos que potencializam a “desconstrução” de sistemas sociais bem definidos e ditos infalíveis.

Estabelecido o recorte das décadas, alcançamos os objetivos específicos no debate sobre as plantas, na medida em que observamos que a representação vegetal vem acompanhada de temáticas ligadas ao erotismo, à sexualidade e à liberdade, bem como percebemos certas diferenças do tratamento botânico no projeto ficcional de Clarice Lispector. Dito isto, delineamos que o tom político quando da presença vegetal implica sempre numa abordagem direcionada pela própria leitura ou recepção. Constatamos que em contextos de forte conservadorismo, as plantas funcionaram como signo insurgente, devendo ser lidas na égide das revoluções femininas. Ao delinear o período histórico em que muitas obras foram desenvolvidas e publicadas, entendemos que sendo contemporâneo aos regimes de exceção, o diversificado imaginário botânico empreendeu artisticamente singulares formas estéticas de contrapor-se às ideologias fascistas – autoritárias pulsões de morte.

Do uso floral na arte feminina, ressaltamos que o “universo” inumano corresponde a esta “emergência” em ler o mundo pela óptica de novos anseios que atendam à liberdade lograda daquelas que estiveram sob o comando e jugo dos interesses masculinos. Para a formulação de tais leituras, no entanto, é preciso considerarmos vários fatores e condições, pois como afirma Rita Terezinha Schmidt (2017, p. 28), “todo julgamento ocorre dentro de certas condições sócio-históricas e em função de referenciais teóricos e críticos, que são variáveis no contexto daquelas condições”. Na esteira dos apontamentos da pesquisadora, nesta tese, discorreremos sobre a maneira como as representações botânicas tornam-se expressões estéticas que “testemunham” um período histórico de censura institucional e outras formas de repressões mais sutis. Interessou-nos, para tanto, uma mulher construtora do seu próprio discurso, estilo, projeto e imagem, não se tratando, assim, da representação feminina construída por um artista homem, em que quase sempre, predomina uma ideia feminina “dicotômica”. Conforme explica Schmidt (2017, p. 41-42), a mulher na história literária era marcada pela dicotomização. De um lado, temos a “mulher-deusa”, “terna”, “sensível”, pura, “submissa”. De outro, a “mulher-demônio”, a “encarnação do sexo”, “origem dos males”. Estamos de acordo quando a estudiosa aponta que estes juízos partem de “convicções religiosas e éticas de caráter patriarcal” (SCHMIDT, 2017, p. 42). Segundo o reconhecimento de que a imagem da mulher na arte cumpriu e esteve a serviço de constructos sociais arraigados numa compreensão limitada, portanto, é que as finalidades descentralizadoras se operam para que singularidades e diferenças femininas possam vir à tona num debate mais crítico e amplo.

Intentamos na tese reflexões sobre as plantas que se arrolam nos horizontes de leituras cunhadas pela “virada vegetal”, isto feito em diálogo com teorias e críticas que nos direcionaram a pensar e revisitar imagens deste reino inumano, o qual estivera muito tempo no campo do esquecimento “estrutural” por intérpretes que optaram por outros caminhos epistemológicos. Em caráter interartes, a dificuldade que tivemos para o desenvolvimento da pesquisa transcorreu no sentido das buscas das produções de temática vegetal, haja vista que algumas não se encontram facilmente disponíveis. Para isto, realizamos investigações de exposições em diversos museus, institutos e galerias do Brasil. Ao examinarmos as exposições, percebemos que várias curadorias dos últimos anos incluíram nas mostras as criações femininas pautadas no imaginário botânico. Por outro lado, nosso maior desafio foi encontrar os catálogos, limitados em números e rapidamente esgotados.

Diante disso, quando colocamos a ficção fortemente vegetal de Lispector ao lado de tantas artistas que ousaram pautar os seus desejos de emancipação na égide das plantas,

percebemos que se trata de um assunto comum. O caminho que seguimos, então, liga-se a estes esforços da revisitação de objetos culturais, por vezes, esquecidos ou lidos separados de um espírito de época. O objetivo foi traçar estratégias de resistir aos estatutos e atos de violência, os mais diversos, segundo concepções femininas na maneira de observar o mundo, a sociedade, a cultura, a política, a sua própria condição. Dito isto, gostaríamos de propor estudos futuros sobre os vegetais em cada artista mencionada, seja na forma de artigo ou ensaio, preenchendo inclusive possíveis lacunas naquilo que já desenvolvemos.

\*\*\*\*\*

“O retorno à planta de cada dia” que serve como parte do título da presente conclusão, leva-me novamente ao tom da primeira parte da Introdução da tese. A experiência como leitor-pesquisador da ficção de Clarice Lispector trouxe-me de volta o interesse por árvores, plantas e flores. Tenho apreço por muitas, mas possuo um confessado apego às jiboias (*Epipremnum*), porque criei o hábito de multiplicá-las e tenho nas bromélias (*Bromeliaceae*) um prazer de sabê-las úmidas. Agrada-me o seu copo central líquido sempre mantido. Por exemplo, nesta área molhada de uma das bromélias que tenho no meu quintal, a *Aechmea fasciata*, satisfaz-me saber dos pequenos sapos que habitam o seu interior, em busca de proteção na umidade da planta. Com a presente imagem, lembro que tudo sente a urgência do outro, tudo é contato. Da antiguidade arbórea, atrai-me a samaúma da Amazônia. Perto dela, sei da minha pequenez humana – imagino que da sua perspectiva, sou um “bicho da terra tão pequeno”, como fala o eu-lírico de “O homem; As viagens”, de Carlos Drummond de Andrade. Aliás, gosto de imaginar Clarice frente a frente com uma samaúma. O que diria? Qual o ponto de vista ficcionalizado a escritora ofereceria diante dessa gigante? Encontramos na crônica “O ato gratuito”, publicada em 8 de abril de 1972 no *Jornal do Brasil*, n. 310<sup>238</sup>, um relato que poderia muito bem ser sobre ela, haja vista que o Jardim Botânico do Rio de Janeiro possui uma *Ceiba pentandra*, nome científico da samaúma, em sua coleção. Da mencionada visão que se passa nesse Jardim, Citemos:

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*

---

<sup>238</sup> Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&hf=www.google.com&pagfis=232535](https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_09&hf=www.google.com&pagfis=232535). Acesso em: 21 de setembro de 2024.

*duras como garras*<sup>239</sup> – 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, 1972, p. 2, grifo nosso)

Durante o percurso dos quatro anos de pesquisa, aproximei-me de tajás (*Caladium*) e adquiri muitas Espadas de São Jorge (*Dracaena*) e Comigo Ninguém Pode (*Dieffenbachia*). Agrada-me pensar a possibilidade da minha casa “conversar” com a série “Cotidiano” de Wilma Martins. Da flor que deixo mergulhada na água, penso sempre em Ana do conto “Amor”, tirando-a da água e sabendo do “horror” viscoso que faz parte da sua natureza.

Conto uma história/experiência:

Em 2022, perdi meus óculos de miopia nas águas de Copacabana e tive que aproximar meus olhos o mais possível das coisas do mundo. Sem as lentes e no Jardim Botânico, coleí meu rosto nas flores e dos insetos que participavam delas. Era minha primeira vez naquele ambiente e fui forçado a olhar parte daquela diversificada vegetação com aproximação exagerada e demorada, como se cada flor só existisse por verdadeira curiosidade na captação da sua imagem. Um míope sabe o que significa olhar o mundo colado nele. No outro dia, com receita oftalmológica na tela do celular, mandei fazer novas lentes na área central do Rio, nesses lugares que preparam em apenas uma hora. Fora minha salvação, pois viajara para ver a exposição *Constelação Clarice*, em São Paulo – segunda parada da viagem. No mesmo dia que adquiri os óculos, retornei ao Jardim Botânico. Era tudo diferente. As imagens chegavam de todos os lados, sem eu pedi e num distanciamento – verdes e verdes seivoso-variados.

Voltando à praia de Copacabana, o poema “Os selvagens”, de Olga Savary, me veio à cabeça, com suas imagens de planta “desordenada” e água e jardim e peixes. Tal lembrança, em seguida, tornou-se um motivo para a canção “Joia”, de Caetano Veloso, repetir-se durante todo aquele dia no meu aplicativo de música: “Beira de mar/Beira de mar/Beira de maré na América do Sul/Um selvagem levanta o braço/Abre a mão e tira um caju/Um momento de grande amor/De grande amor” (VELOSO, 2022, p. 352). Senti uma louca vontade de voltar para a quietude-silenciosa da minha casa, em Santana, Amapá, para escrever “O Político selvagem em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, e em 'Os Selvagens', de Olga Savary: um estudo comparativo” (2022), artigo que já estava quase todo mentalmente esquematizado.

---

<sup>239</sup> Nessa passagem, destacamos as “raízes pesadas e duras como garras”. Em solidez de árvore antiga e pesada, a imagem monstruosa das raízes ressoa aquilo que é catalisador na literatura clariciana: um único vivo pode despontar em múltiplos outros.

“Joia” serviu de epígrafe. Com passagem marcada para São Paulo, a vontade de retornar em imediatez foi interrompida quando finalmente visitei no Instituto Moreira Salles a exposição *Constelação Clarice*, importante mostra que marcou os cem anos da autora de *A hora da estrela* (1977). Repeti a visita por mais duas vezes e iria outras, caso eu não tivesse que retornar ao Amapá. Aquela curadoria despertou-me uma coragem para continuar a pesquisa sobre a representação de plantas nas obras de mulheres. Em particular, fixei meu olhar nas obras plásticas de Lispector, vistas por mim, presencialmente, pela primeira vez. Minha atenção foi demorada em “Eu te pergunto por quê” (1976), explosão amarela em flor. Da outra artista, as imagens das flores e troncos de Wilma Martins foram estímulo para eu chegar em suas outras obras. Desde então, trabalho em sala de aula o conto “Amor” ao lado de desenhos da série “Cotidiano”, de Wilma Martins, assim como propagandas da década de 1950. Nelas, mulheres são representadas em situação doméstica, aparecendo próximas de eletrodomésticos, ao mesmo tempo que estão muito bem arrumadas, penteadas e maquiadas num espaço familiar todo limpo.

Por fim, destaco que a tese ganhou corpo nessa época – pura intuição seguida de pesquisa. As coisas pululam e eu quero vê-las de perto. Deixo muita coisa em aberto, nada se conclui. Novas questões surgirão e desejo conhecê-las para continuar a perguntar-me sobre plantas, liberdade, políticas de si, alegrias, fluxos e fluxos. Do estudo, uma das coisas mais importantes que aprendi ao longo da análise do *corpus* clariciano e de outras artistas envolve o cuidado na análise de qualquer contestação política a partir dos temas representados em objetos estéticos. O político encontra-se em tudo, mas é mister percebê-lo nas intenções históricas. Assimilei que a luta contra a violência não se resume nos atos coletivos que se materializam em faixas e gritos de ordem nos megafones. O político também está no corpo, no movimento dele no mundo. Encontra-se na liberdade que ele adquire em poder sê-lo emancipado. Em se tratando de Clarice Lispector, confesso que sempre tive um certo receio em escrever sobre a sua ficção. Minhas leituras influenciadas por algumas interpretações da crítica especializada, colocavam-na no puro alto, na estante reservada ao Existencialismo que tende a elevar o eu para questões, quase sempre, exclusivamente muito humanas. Por outro lado, sobretudo a partir das publicações críticas que ocorreram quando do centenário da autora, em 2020, consegui enxergar a assinatura C.L. num panorama que me encaminhou às plantas e suas possíveis relações temáticas e históricas no que tange às produções de outras mulheres.

Com o estudo pautado na História cultural das mulheres no século XX, espero ter contribuído com a reflexão em torno das perspectivas estético-femininas na história do Brasil, na América Latina e no mundo e com isso fico satisfeito que a presente tese tenha sido

amadurecida na época em que se vigorou a lei nº 14.986<sup>240</sup> de 25 de setembro de 2024, que implica na garantia da discussão nas escolas públicas e particulares do território nacional sobre as contribuições e experiências das mulheres em diversas áreas do conhecimento e da vida pública. Desejo que a pesquisa seja aproveitada pelos educadores e estudantes.

Como professor da educação básica, a minha abordagem sobre a ficção da escritora quando a partir da minha formação *stricto sensu* tornou-se direcionada por caminhos declaradamente e abertamente políticos – fomentada pela questão de gênero –, muito diferente comparado ao início da minha carreira profissional. Nesse tempo, quando tinha que apresentar Clarice aos estudantes, a estratégia calhava em sempre escolher os textos mais próximos possíveis daquilo que as primeiras recepções críticas diziam sobre a literatura da autora de *Perto do coração selvagem* (1943). Descolei-me de tal artimanha quando a pesquisadora Mayara Guimarães me mostrou uma Clarice-flecha do futuro. Foi quando atentei que Lispector é da terra, das coisas do nosso mundo, é política em pulsão-sensorial. Clarice é amor à vida e é para nunca se prender em conclusões. Ela é continuidade e eu desejo estar sempre à roda do pensamento dessa escritora que com uma máquina Olivetti ou Olympia sobre o seu corpo revelou-se mulher de seiva-sangue, colocando-nos próximos de tudo, de nós, dos outros. Com ela, um dado vivo se impõe – vejo o outro, logo o outro me vê. Clarice Lispector é para o agora e o amanhã, é urgente.

---

<sup>240</sup> A lei nº 14.986 alterou a lei nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996 – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.

Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2023-2026/2024/lei/114986.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/lei/114986.htm). Acesso em: 16 de fevereiro de 2025.

**Referências bibliográficas:**

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, História e Política: literaturas de Língua Portuguesa no Século XX*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

AGUIAR, Flávio. Ángel Rama e Antonio Candido: de um encontro feliz a uma nova realidade crítica na América Latina. In: AGUIAR, Flávio; RODRIGUES, Joana. (Org.). *Ángel Rama: Um transculturador do futuro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 33-45.

ALIGNIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979. 2 v.

ALZUGARAY, Paula (Org.). *Regina Vater. Quatro Ecologias*. Rio de Janeiro: F10 Editora: Oi Futuro, 2013.

ALZUGARAY, Paula. Regina Vater: quatro ecologias. In: ALZUGARAY, Paula. *Regina Vater: quatro ecologias*. Rio de Janeiro: F10 Editora: Oi Futuro, 2013, p. 9-21.

ALZUGARAY, Paula. O nativo, o alienígena e o deslocamento da periferia para o centro: A diluição de binarismos na obra fundamental de Anna Bella Geiger. Disponível em: <https://select.art.br/o-nativo-o-alienigena-e-o-deslocamento-da-periferia-para-o-centro/>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2025.

ALZUGARAY, Paula. *Regina Vater: a mulher mutante*. Disponível em: <https://select.art.br/regina-vater-mulher-mutante/>. Acesso em: 03 de março de 2025.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. A volta de Wilma Martins. In: MORAIS, Frederico (Org.). *Wilma Martins*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015, p. 83.

ALMEIDA, Martins de. “Perto do coração selvagem”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 7.447, p. 3-10, 6 ago., 1944.

ARAÚJO, Elisama Fernandes. *Do desenho à pintura: o visualismo na escrita de Clarice Lispector*. Belém, 2015, 96 p. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade Federal do Pará.

ARANHA, Graça. O espírito moderno. In: *Espírito Moderno*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato, 1925, p. 23-47.

ARTIÈRES, Philippe. Tornar-se anônimo. Escrever anonimamente. Trad. Alfredo Veiga-Neto. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 305-323.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 3-10.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 11-19.

ANDRADE, Oswald de. O Lustre. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 15742, p. 2, 26 fev., 1946.

ANDRADE, Oswald de. Prosa e Poesia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 18216, p. 2, 10 ago., 1952.

ANDRADE, Oswald de. Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: O Homem Cordial. In: *Obras Completas VI*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 139-144.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Brasília: Iphan, 2015.

ANTELO, Raul. A aporia da leitura. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, p. 31-45, 2003.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: SESI – SP, 2018.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectivas, 2019.

BATAILLE, Georges. *Documents*. Trad. João Camilo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BECHELANY, Camila. Texto de Apresentação. In: *Mulheres na nova figuração: corpo e posicionamento*. São Paulo: Galeria Superfície, 2023, p. 1-4.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o programa da filosofia por vir*. Trad. Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BONOMI, Maria. Maria Bonomi. In: GOTLIB, Nádya Batella (Org.). *Clarice na memória de outros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2024, p. 329-343.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. Trad. Vera Ribeiro. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 173-222.

BUCK-MORSS, Susan. Walter Benjamin, escritor revolucionario. In: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. Mariano López Scoane. Buenos Aires: Interzona, 2005, p. 9-78.

BRANCO, Guilherme Castelo. Anti-individualismo, vida artista: uma análise não-fascista de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p.143-151.

BRASIL. Decreto nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Constituição de 1967, Brasília, DF, 26 de janeiro de 1970. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm). Acesso em: 05 de janeiro de 2024.

CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A Carta de Pero Vaz Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 231-255.

CAMPOS, Haroldo de. Uma Poética da Radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas VII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 9-59.

CAMPOS, Augusto de. Revistas Re-vistas: os antropófagos. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 1-13.

CAMPOS, Priscilla. “Oh minha honey baby, baby, baby”. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n. 105, p. 10-15, nov., 2014.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CANDIDO, Antonio. As rosas e o tempo. In: *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004, p. 41-49.

CARVALHO, Ana Albani de. Texto de Apresentação. In: *Nervo Óptico conceitualismo e experimentação nos anos 70*. São Paulo: Galeria Superfície, 2018, n.p.

CEPPAS, Filipe. Oswald contra o patriarcado: antropofagia, matriarcado e complexo de Édipo. In: MARTINS, Alessandra Affortunati; SILVEIRA, Léa (Org.). *Freud e o Patriarcado*. São Paulo: Hedra, 2020, p. 165-186.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 39ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2024.

CLASTRES, Pierre. *A Sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1978.

CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 16, p. 114-125, 2008.

CLARK, Lygia. Pensamento mudo. MAIA, Ana Maria; QUINTELLA, Pollyana. (Org.). *Lygia Clark: Projeto para um futuro*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024, p. 41-45.

CLARK, Lygia. 1965 – Do Ato. MAIA, Ana Maria; QUINTELLA, Pollyana. (Org.). *Lygia Clark: Projeto para um futuro*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024, p. 37-38.

COELHO, Nelly Novaes. O Carnaval Mítico: a festa popular entra em “Cidade Calabouço” como elemento essencial na narrativa. In: *O Estado de S. Paulo*, 24 de fevereiro de 1974, p. 6.

COCCIA, Emanuele. A virada vegetal. Trad. Felipe Augusto Vicari de Carli. *n-1 edições*, São Paulo, p. 1-32, jul., 2018. (Série Pandemia).

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. A Virada Vegetal. Trad. Alejandro Turell et al. Calibán. *Revista Latino-Americana de Psicanálise*, Montevideu, v. 18, n. 1, p. 218-222, 2020.

COLLING, Ana Maria. *Tempos diferentes, discursos iguais: a construção histórica do corpo feminino*. Dourados: Editora UFGD, 2014.

COLLING, Ana Maria. *A Resistência da Mulher à Ditadura Militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

COSTA, Fabrício Lemos da. *O silêncio da modernidade em A maçã no escuro e em Grande sertão: veredas*. Belém, 2020, p. 131. Dissertação de mestrado em Letras, Universidade Federal do Pará.

COSTA, Fabrício Lemos da. Água viva, de Clarice Lispector: quando a palavra pinta os vegetais. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 31, n. 2, p. 246-266, 2022.

COSTA, Fabrício Lemos da. O Futuro de Martim: por uma liberdade não-burguesa em A maçã no escuro, de Clarice Lispector. *Entreletras*, Araguaína, v. 13, n. 2, p. 191-212, mai./ago., 2022.

COSTA, Fabrício Lemos da. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector: o aprendizado feminino pelos vegetais e o diálogo com as outras artes. *Revista Tabuleiro de Letras*, Salvador, v. 16, n. 2, p. 40-58, jul./ dez., 2022.

COSTA, Fabrício Lemos da. A maçã no escuro, de Clarice Lispector: a leitura epistolar de Fernando Sabino e a questão do “tom conceituoso” e da emoção. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 39, p. 72-90, mai./ago., 2022.

COSTA, Fabrício Lemos da. O Político Selvagem em A maçã no escuro, de Clarice Lispector, e em “Os Selvagens”, de Olga Savary: um estudo comparativo. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 20, n. 1, p. 16-33, 2022.

COSTA, Fabrício Lemos da; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. O Selvagem no corpo desfigurado de Hermógenes em Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa. *Revell*, Dourados, v. 2, n. 25, p. 620-637, ago., 2020.

COSTA, Fabrício Lemos da. A recepção de Clarice Lispector: da crítica à história e as mudanças de abordagens. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 26, n. 56, p. 313-327, 2022.

COSTA, Fabrício Lemos da. Clarice Lispector toca a vida com as rosas no 'caderno b' do Jornal do Brasil: o caso de 'As rosas silvestres' em diálogo com outras artes latino-americanas. *Macabéa*, Crato, v. 12, n. 2, p. 40-54, abri. / jun., 2023.

COSTA, Fabrício Lemos da. Martim se tornou selvagem ao produzir a sua primeira flecha. *Revista Nau Literária*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 161-180, 2021.

COSTA, Fabrício Lemos da. Amor, de Clarice Lispector: a política anticolonial, as mulheres, os vegetais e o diálogo com outras artes. *Leitura*, Maceió, v.1, n. 79, p. 71-85, 2023.

COSTA, Fabrício Lemos da. A política do sensível no 'Caderno b' do Jornal do Brasil: o caso de 'O milagre das folhas', de Clarice Lispector. *Jangada*, Viçosa, v. 11, n. 1, p. 1-15, mai. / out., 2023.

COSTA, Fabrício Lemos da. O Dizer cifrado na ditadura e as flechas selvagens e antifascistas nas artes dos anos 1970: diálogos possíveis. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 42, p. 312-333, mai./ ago., 2023.

COSTA, Fabrício Lemos da; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. “Morte de uma baleia”, de Clarice Lispector: por uma escritura biopolítica. *Fólio - Revista de Letras*, Vitória da Conquista, v. 12, n. 2, p. 515-532, 2020.

COSTA, Fabrício Lemos da; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. O aparecimento do inseto como instante poético e reflexivo em “Uma esperança”, de Clarice Lispector. *DLCV (UFPB)*, João Pessoa, v. 16, n. 2, p. 1-14, jul./dez., 2020.

COSTA, Luiz Cláudio da. As “Situações” gráficas de Anna Bella Geiger e o livre jogo das transfigurações. *Arte & Ensaio*, v. 27, n. 41, p. 315-330, jan./jun., 2021.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

CURI, Simone. *A Escritura Nômade de Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

CUNHA, Eneida Leal. A urgência de “escrever contra”. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019, p. 343-348.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: Editora Nós, 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura e resistência no Brasil. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; THOMAZ, Paulo C. (Org.). *Literatura e Ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020, p. 17-30.

DELEUZE; Gilles; GUATTARI; Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DINIZ, Júlio Cesar Valladão. Clarice, Caetano. Sobre o desejo do desejo. *Letterature D'America*. Roma, n. 185, p. 99-125, 2021.

DIAS, Luciana da Costa. Ana Mendieta: vestígios de colonialismo, performance e feminismos na América Latina. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 44, p. 112-136, jul./dez., 2022.

DIAS, Luciana da Costa. Performance & Filosofia na América Latina: a antropofagia como um tipo de “Epistemologia do Sul”. *Das Questões*, Brasília, v. 11, n. 1, p. 234-246, abr., 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que Emoção! Que Emoção?*. Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Radical, radicular/revolver as imagens, pôr a terra em transe*. Disponível em: <https://n-ledicoes.myportfolio.com/136>. Acesso em: 10 de abril de 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens e sons como forma de luta*. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Acesso em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/imagens-e-sons-como-forma-de-luta-ensaio-de-georges-didi-huberman/>. Acesso em: 13 de novembro de 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Introdução. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *Levantes*. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 13-21.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Através dos desejos (Fragmentos sobre o que nos subleva). In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *Levantes*. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 289-382.

DUARTE, Sarah Marques. Corpo Caleidoscópico: As Siluetas de Mendieta. *Informação em Cultura*, Mossoró, v. 2, n. 2, p. 44-56, jul./dez., 2020.

EL FAR, Alessandra. *A linguagem das flores e o namoro às escondidas no Rio de Janeiro do século XIX*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

FAJARDO-HILL, Cecilia. A arte erótica singular de Teresinha Soares. In: PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo (Org.). *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017, p. 37-47.

FERNANDES, Frederico. Corpo-Memória e a Poética da Resistência: apontamentos sobre Literatura e Performance na América Latina. In: BARBOSA, Sidney; SILVA-REIS, Dennys

(Org.). *Literatura e outras artes na América Latina*. Campinas, SP: Pontes Editora, 2019, p. 295-321.

FERRAZ, Eucanaã. No Começo era o Começo. In: STIGGER, Veronica; FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Constelação Clarice*. São Paulo: IMS, 2021, p. 98-115.

FOUCAULT, Michel. Préface. In: *Dits et Écrits III*. Paris: Gallimard, 1994, p. 133-136.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. Uma Estética da Existência. Trad. Elisa Monteiro; Inês Autran Dourado Barbosa. In: MOTTA, Manoel Barros da. *Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 288-293.

FLAX, Jane. Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista. Trad. Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 217-250.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREYRE, Yolanda. *O Espelho do Artista*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006.

FRÓES, Leonardo. *Natureza: a arte de plantar*. In: ROSA, Victor da (Org.). Recife: Cepe, 2021.

FIORAVANTI, Carlos. *A princesa e as plantas da serra*. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/a-princesa-e-as-plantas-da-serra/>. Acesso em: 04 de abril de 2023.

GARRAMUÑO, Florencia. Inauguração do futuro: Clarice Lispector e a vida anônima. In: DINIZ, Júlio (Org.). *Quanto ao futuro, Clarice*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo; Puc Rio, 2021, p. 139-149.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GARRAMUÑO, Florencia. Região compartilhada: dobras do animal-humano. Trad. Maria Esther Maciel. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 106-116.

GALLO, Sílvio. Entre Édipos e O Anti-Édipo: estratégias para uma vida não-fascista. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 363-376.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Trad. Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. Do Eu ao Outro: a aprendizagem amorosa de Clarice Lispector. *Cerrados*, Brasília, v. 29, n. 54, p. 226-236, nov., 2020.

GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. *Clarice Lispector e a deriva dos continentes: da descoberta do mundo à encenação da escrita*. Rio de Janeiro, 2009, 249 p. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 29-34.

GINZBURG, Jaime. Clarice Lispector e a razão antagônica. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003, p. 85-99.

GROB-LIMA, Bernadete. *O Percurso das personagens de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

GULLAR, Ferreira. Maio 1964. In: *Toda Poesia (1950-1999)*. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 169-169.

JAMESON, Frederic. Periodizando os anos 60. Trad. César Brites e Maria Luiza Borges. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 81-126.

JARDIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

JARAMILLO, Carmen María. Em primeira pessoa: poética da subjetividade no trabalho de artistas colombianas, 1960-1980. In: FAJARDO-Hill, Cecilia; GIUNTA, Andrea (Org.). *Mulheres Radicais: A arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 261-269.

JORNAL DO BRASIL. Antes da marcha, a concentração. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 064, p. 33, 23 jun., 1968.

JÚNIOR, Douglas Garcia Alves. Introdução: o fantasma do autoritarismo está vivo. In: GARCIA, Douglas; JÚNIOR, Alves (Org.). *A Personalidade Autoritária: ontem e hoje*. São Paulo: Editora Bregantini, 2022, p. 7-16.

HATOUM, Milton. A natureza ri da cultura. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 50, n. esp. (supl.), p. 110-112, dez., 2015.

HENFIL. Criação. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 15889, p. 1, 20 jul., 1973.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução – Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 7-19.

IANNACE, Ricardo. Escrituras e pinhos-de-riga: A incomum paleta de cores de Clarice Lispector. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. (Org.). *Um Século de Clarice Lispector: ensaios críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 301-309.

KIFFER, Ana. O som inaudível do quarto. In: DINIZ, Júlio (Org.). *Quanto ao futuro, Clarice*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo: Puc Rio, 2021, p. 27-41.

KOHAN, Walter Omar. Do Fascismo ao cuidado de si: Sócrates e a relação com um mestre artista da existência. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 415-426.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LADEIRA, António. Figuras da mundivisão em Clarice Lispector. *Fronteira Z*, São Paulo, n. 23, p. 88-103, 2019. (Confirmar a referência).

LADEIRA, António. Homem devorador, animal regenerador: Duas variantes do masculino monstruoso em Clarice Lispector. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. (Org.). *Um Século de Clarice Lispector: Ensaios críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 51-66.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Trad. Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/ escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011, p. 23-53.

LEMAIRE, Ria. Repensando a História Literária. Trad. Heloisa Buarque de Hollanda. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 59-71.

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Editora artenova, 1973.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: MOSER, Benjamin (Org.). *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 145-155.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. “Diálogos possíveis com Clarice Lispector. Maria Martins e a juventude sempre tem razão”. In: *Revista Manchete*, 21 de dezembro de 1968, p. 175.

LISPECTOR, Clarice. De Natura Florum. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 306, p. 2, 03 abr., 1971.

LISPECTOR, Clarice. Bolinhas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 212, p. 2, 09 dez., 1967.

LISPECTOR, Clarice. Correspondência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 069, p. 2, 29 jun., 1968.

LISPECTOR, Clarice. A Descoberta do Mundo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 075, p. 2, 6 jul., 1968.

LISPECTOR, Clarice. Brain Storm. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 196, p. 2, 22 nov., 1969.

LISPECTOR, Clarice. Sábado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 082, p. 2, 11 jul., 1970.

LISPECTOR, Clarice. Máquina Escrevendo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 044, p. 2, 29 mai., 1971.

LISPECTOR, Clarice. O ato gratuito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 310, p. 2, 8 abr., 1972.

LISPECTOR, Clarice. Refúgio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 012, p. 2, 22 abr., 1972.

LISPECTOR, Clarice. Um nome a não esquecer: Lara. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 086, p. 2, 15 jul., 1972.

LISPECTOR, Clarice. Objecto – um anticonto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 128, p. 2, 1 set., 1973.

LISPECTOR, Clarice. Tempestade de almas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 146, p. 2, 26 ago., 1972.

LISPECTOR, Clarice. Submissão ao Processo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 273, p. 2, 20 jan., 1973.

LISPECTOR, Clarice; NETO, José Luís Silveira. Um escritor na Escandinávia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 032, p. 2, 15 mai., 1971.

LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite. In: MOSER, Benjamin (Org.). *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 478-493.

LISPECTOR, Clarice. Depoimento da escritora Clarice Lispector, gravado no dia 20 de outubro de 1976, na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. In: MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia. *Clarice Lispector e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 137-171.

LISPECTOR, Clarice. Literatura de vanguarda no Brasil. In: MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia. *Clarice Lispector e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 95-111.

LISPECTOR, Clarice. Visão do Esplendor. In: MOSER, Benjamin (Org.). *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 589-618.

LISPECTOR, Clarice. Travessuras de uma menina – II (Noveleta). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 236, p. 2, 10 jan., 1970.

LISPECTOR, Clarice. Travessuras de uma menina (Noveleta). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 230, p. 2, 3 jan., 1970.

LISPECTOR, Clarice. A matança de seres humanos: os índios. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 2, 18 mai., 1968.

LISPECTOR, Clarice. Os recursos de um ser primitivo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 220, p. 2, 20 dez., 1969.

LISPECTOR, Clarice. Como tratar o que se tem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 99, p. 2, 3 ago., 1968.

LISPECTOR, Clarice. Dicionário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 306, p. 2, 3 abr., 1971.

LISPECTOR, Clarice. Eu tomo conta do mundo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 294, p. 2, 21 mar., 1970.

LISPECTOR, Clarice. Doçura da terra. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 253, p. 2, 1 fev., 1969.

LISPECTOR, Clarice. Futuro Improvável. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 3, 12 mai., 1973.

LISPECTOR, Clarice. Rosas Silvestres. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 2, 25 mai., 1968.

LISPECTOR, Clarice. Ficção ou não. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 264, p. 2, 14 fev., 1970.

LISPECTOR, Clarice. A comunicação muda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 264, p. 2, 14 fev., 1970.

LISPECTOR, Clarice. Djanira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 139, p. 2, 25 ago., 1973.

LISPECTOR, Clarice. Bichos (Conclusão). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 294, p. 2, 20 mar., 1971.

LISPECTOR, Clarice. A repartição dos pães. In: MOSER, Benjamin (Org.). *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 280-283.

- LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. In: MOSER, Benjamin (Org.). *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 261-279.
- LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: MOSER, Benjamin (Org.). *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 303-313.
- LISPECTOR, Clarice. Restos do carnaval. In: MOSER, Benjamin (Org.). *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 397-400.
- LISPECTOR, Clarice. Cem anos de perdão. In: MOSER, Benjamin (Org.). *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 408-410.
- LISPECTOR, Clarice. Mistério em São Cristóvão. In: MOSER, Benjamin (Org.). *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 235-239.
- LIBRANDI, Marília. *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta*. Trad. Jamile Pinheiro; Sheyla Miranda. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- LIMA, Vladimir Moreira. *Deleuze-Guattari e a ressonância mútua entre filosofia e política*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2015.
- WOHLLEBEN, Peter. *A vida secreta das árvores: o que elas sentem e como se comunicam*. Trad. Peté Rissati. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.
- MAGALHÃES, General Couto de. *O selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- MAIA, Ana Maria; QUINTELLA, Pollyana. (Org.). *Lygia Clark: Projeto para um futuro*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024.
- MAIA, Ana Maria; QUINTELLA, Pollyana. Lygia Clark: do corpo ao cosmos. MAIA, Ana Maria; QUINTELLA, Pollyana. (Org.). *Lygia Clark: Projeto para um futuro*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024, p. 15-28.
- MARTINS, Heitor. Fracasso e triunfo de Clarice Lispector. In: *O Estado de S. Paulo*, 15 de agosto de 1970, p. 52.
- MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- MONTERO, Teresa. *À procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

- MORAES, Marcelo Jacques de. As formações do informe e do objeto em Georges Bataille. In: *A incerteza das formas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017, p. 79-95.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: da decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- MORAIS, Frederico (Org.). *Wilma Martins*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.
- MORAIS, Frederico; PAIVA, Stefania. (Org.). *Wilma Martins: Território da memória*. Rio de Janeiro: AREA27, 2023.
- MORAIS, Frederico. Prefácio de Eurótica. In: PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo (Org.). *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017, p. 181-182.
- MORAIS, Frederico. Retrato – autorretrato da artista. In: MORAIS, Frederico; PAIVA, Stefania. (Org.). *Wilma Martins: Território da memória*. Rio de Janeiro: AREA27, 2023, p. 70-101.
- MORAIS, Frederico. O brilho, a gula e a luxúria na exposição de Lygia Pape. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 36, 31 ago., 1976.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MICHALSKI, Yan. Cia. Século XX de Responsabilidade Ltda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 203, p. 17, 30 ago., 1966.
- NASCIMENTO, Evando. *O Pensamento Vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- NASCIMENTO, Evando. Derrida e as plantas: disseminações. In: ARAÚJO, Nabil (Org.). *Sobre o Perdão e a Solidariedade dos Videntes: Diálogos com Jacques Derrida e Evando Nascimento*. São Paulo: Alameda, 2021, p. 185-236.
- NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- NASCIMENTO, Evando. Floresta é o mundo: o pensamento vegetal. In: *Ensaio Flip: Plantas e Literatura*. [s.l.:s.n.], 2021, p. 83-102.

NASCIMENTO, Evando. “Clarice e as plantas: uma literatura pensante”. *Revista Caliban*, Lisboa, n. 162, 11 Dez. 2017.

NASCIMENTO, Evando. “Literatura, artes plásticas, ciência e formas de pensar a relação com as plantas”. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n. 162, agosto de 2019.

NASCIMENTO, Evando. Clarice, os animais e as plantas: a intertroca e a encarnação do outro. In: FERRAZ, Eucanaã; STIGGER, Veronica (Org.). *Constelação Clarice*. São Paulo: IMS, 2021, p. 186-199.

NASCIMENTO, Evando. A Antropofagia em Questão. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p.331-361.

NASCIMENTO, Evando. “Das relações do ‘manifesto antropófago’ com o presente em que vivemos”. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2150-das-rela%C3%A7%C3%B5es-do-manifesto-antrop%C3%B3fago-com-o-presente-em-que-vivemos.html>. Acesso em: 04 de abril de 2023.

NASCIMENTO, Evando. A Literatura à Demanda do Outro. In: *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 7-41.

NETO, João Cabral de Melo. Antiode (contra a poesia dita profunda). In: OLIVEIRA, Marly de. (Org.). *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, p. 98-102.

NOOL, João Gilberto. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NODARI, Alexandre. *A Literatura como antropologia especulativa*. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2024.

NODARI, Alexandre. O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na “Dura Escritura” de Clarice Lispector. *Revista Letras*, Curitiba, n. 98, p. 83-113, jul./dez., 2018.

NODARI, Alexandre. Orgânico/ Inorgânico. In: STIGGER, Veronica; FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Constelação Clarice*. São Paulo: IMS, 2021, p. 212-229.

NODARI, Alexandre. O infamiliar animismo de Clarice Lispector. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa P. (Org.). *Um Século de Clarice Lispector: Ensaios críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 34-50.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

NUNES, Benedito. O Animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 13-22.

NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

OLIVEIRA, Joana Cabral de. et al. Vegetar o pensamento: manifesto e hesitação. In: OLIVEIRA, Joana Cabral de. et al (Org.). *Vozes vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta*. São Paulo: Ubu Editora/IRD, 2020, p. 11-12.

OLIVEIRA, Emanuelle. O Falocentrismo e Seus Descontentes. Por uma Leitura Feminista da Antropofagia. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 417-428.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. A emoção segundo G.(D-)H. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021, p. 47-74.

OLIVEIRA, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

ONFRAY, Michel. *A Política do Rebelde: tratado de resistência e insubmissão*. Trad. Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

PASSOS, Eduardo; MIZOGUCHI, Danichi Hausen. Antifascismo Tropical. *n-1 edições*, São Paulo, p. 1-25, set., 2019. (Série Pandemia).

PAPE, Lygia Carvalho. *Catiti Catiti, na terra dos Brasis*. Rio de Janeiro, 1980, 95 p. Dissertação de Mestrado em Filosofia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo (Org.). *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017.

PEDROSA, Adriano (Org.). *XXIV Bienal de São Paulo: antropofagia e histórias de canibalismo*. São Paulo: A Fundação, 1998.

PENNA, João Camillo. Metafísica da variação. In: NODARI, Alexandre. *A Literatura como antropologia especulativa*. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2024, p. 7-16.

PESSOA, Fernando. *Sobre o fascismo, a ditadura portuguesa e Salazar*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2017.

PESSOA, Fernando. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1960.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. (Org.). *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/ Brasil alienígena*. São Paulo: Masp: Edições Sesc, 2019.

PERASSOLO, João. *Nudez e ironia marcam as obras das mulheres que enfrentam a ditadura*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/10/mulheres-que-usaram-nudez-contr-a-ditadura-guam-exposicao-em-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 14 de outubro de 2023.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Balzac e as flores da escrivantina. In: *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 44-66.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Fantástica verdade de Clarice. In: *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 159-177.

PÓLVORA, Hélio. “Água viva”: da abstração lírica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 139, p. 2, 25 ago., 1973.

RAMA, Ángel. Dez Problemas para o Romancista Latino-Americano. Trad. Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 47-110.

RAMA, Ángel. Meio Século de Narrativa Latino-Americana (1922-1972). Trad. Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 111-208.

RAMA, Ángel. Literatura e Cultura. Trad. Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 280.

RAMOS, Graça. *Maria Martins: escultora dos trópicos*. Rio de Janeiro: Artviva, 2009.

RAGO, Margareth. Foucault e as artes de viver do anarco-feminismo. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 165-175.

RAGO, Margareth. Dizer sim à existência. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 253-267.

RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. Apresentação: Para uma vida não-fascista. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 9-11.

RJEILLE, Isabella. Ficções tropicais. In: RJEILLE, Isabella (Org.). *Maria Martins: desejo imaginante*. São Paulo: MASP; Rio de Janeiro: Instituto Casa Roberto Marinho, 2021, p. 25-39.

RJEILLE, Isabella (Org.). *Maria Martins: desejo imaginante*. São Paulo: MASP; Rio de Janeiro: Instituto Casa Roberto Marinho, 2021.

RICARDO, Thiago Vidal. *O Problema fundamental da filosofia política segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari*. Niterói, 2020, 108 p. Dissertação de Mestrado em Filosofia, Universidade Federal Fluminense.

RIBEIRO, Helano. A filosofia por vir nos braços do Messias. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre o programa da filosofia por vir*. Trad. de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019, p. 63-70.

RIVERA, Tania. A janela e o mundo. In: MORAIS, Frederico (Org.). *Wilma Martins*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015, p. 9-22.

RIVERA, Tania. Baba, falo, vagina. As fabulações queer e feministas de Lygia Clark. In: MAIA, Ana Maria; QUINTELLA, Pollyana. (Org.). *Lygia Clark: Projeto para um futuro*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024, p. 129-144.

ROSENFELD, Anatol. Reflexão sobre o romance moderno. In: *Texto e Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 75-97.

ROSENFELD, Anatol. Arte e Fascismo. In: *Texto e Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 189-198.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ROSA, Victor da. Posfácio. In: ROSA, Victor da. (Org.). FRÓES, Leonardo. *Natureza: a arte de plantar*. Recife: Cepe, 2021, p. 239-247.

ROSA, Susel Oliveira da. *Mulheres, ditaduras e memórias: “Não imagine que precise ser triste para ser militante”*. São Paulo: Fapesp, 2013.

ROLNIK, Suely. Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark. In: PEDROSA, Adriano (Org.). *XXIV Bienal de São Paulo: antropofagia e histórias de canibalismo*. São Paulo: A Fundação, 1998, p. 456-469.

RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.

ROSENBAUM, Yudith. “A menor mulher do mundo” ou o signo irreduzível. In: LADEIRA, Antonio; ROSENBAUM, Yudith; PEREIRA, Eliane Fittipaldi. (Org.). *Personagens de Clarice: figurações do humano e do não humano em obras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hucitec, 2023, p. 207-225.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019, p. 9-30.

SANTIAGO, Silviano. A Palavra de Deus. In: *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019, p. 267-278.

SANTIAGO, Silviano. L’avenir de l’homme est la Femme. In: *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 147-160.

SANTIAGO, Silviano. A escrita hermenêutica: continuidade colonizadora e singularidade colonial. In: *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 85-105.

SANTIAGO, Silviano. *A política em Clarice Lispector*. Disponível em: <https://www.rocco.com.br/blog/a-politica-em-clarice-lispector/>. Acesso em: 30 abril de 2022.

SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da Ferocidade: ensaio sobre o Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa*. Recife: Cepe, 2017.

SANTIAGO, Silviano. A Aula inaugural de Clarice Lispector: cotidiano, labor e esperança. In: *O Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 231-240.

SANTIAGO, Silviano. “Inconveniências do corpo como resistência”. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n. 165, p. 16-21, nov., 2019.

SANTIAGO, Silviano. Os caprichos da ilusão. In: MORAIS, Frederico (Org.). *Wilma Martins*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015, p. 86-88.

SANTIAGO, Silviano. *Graças de vida – a morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. Clarice Lispector: linguagem. In: SANT’ANNA, Affonso Romano de; COLASANTI, Marina. *Com Clarice*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 59-75.

SAVARY, Olga. Os Selvagens. In: *Coração Subterrâneo: poemas escolhidos*. Posfácio de Laura Erber. São Paulo: Todavia, 2021, p. 42-42.

SAVARY, Olga. As subterrâneas. In: *Coração Subterrâneo: poemas escolhidos*. Posfácio de Laura Erber. São Paulo: Todavia, 2021, p. 25-25.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Toda comunidade é fascista? um elogio do nomadismo*. Lisboa: Oca Editorial, 2019.

SHOWALTER, Elaine. A Crítica Feminista no Território Selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

STERZI, Eduardo. *Saudades do mundo: notícias da antropofagia*. São Paulo: Todavia, 2022.

STERZI, Eduardo. Dialética da Devoração e Devoração da Dialética. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 437-453.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. Campinas: Autores associados, 2012.

SILVA, Raquel; COSTA, Marcus de Lontra. (Org.). *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014.

STIGGER, Veronica. Maria Martins: Metamorfoses. In: STIGGER, Veronica. (Org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013, p. 16-33.

STIGGER, Veronica. Canções Selvagens. In: RJEILLE, Isabella (Org.). *Maria Martins: desejo imaginante*. São Paulo: MASP; Rio de Janeiro: Instituto Casa Roberto Marinho, 2021, p. 93-103.

STIGGER, Veronica. O útero do mundo. In: DINIZ, Júlio (Org.). *Quanto ao futuro, Clarice*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo: PUC-Rio, 2021, p. 307-335.

STIGGER, Veronica. O útero do mundo. In: STIGGER, Veronica (Org.). *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016, p. 7-24.

STIGGER, Veronica; FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Constelação Clarice*. São Paulo: IMS, 2021.

SOUSA, Carlos Mendes de. Brasília, a extrósima. In: ROSENBAUM, Judith; PASSOS, Cleusa Rios P. (Org.). *Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 169-183.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SOUSA, Jonathan Ferreira de. *Sob a pele: práticas cutâneas e outras experimentações*. Fortaleza, 2023, 82 p. Dissertação de mestrado profissional em Artes, Universidade Federal do Ceará.

SILVEIRA, Mauro. Clarice Lispector, uma flecha em direção ao futuro. Entrevista com Júlio Diniz, Silvano Santiago e Florencia Garramuño. *Alceu. Revista de Comunicação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro, v.21, n. 45, p. 5-12, set./dez., 2021.

TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. São Paulo, 2018, 434 p. Tese de Doutorado em Educação, Universidade de São Paulo.

TRIZOLI, Talita. *Trajetórias de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira*. São Paulo, 2011, 288 p. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo.

VALDÉS, Mario J. A Autoconquista da América Latina. O Projeto de História das Culturas Literárias. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p.535-544.

VATER, Regina. Instalação “Comigo Ninguém Pode”. Depoimento. Disponível em: [https://projetos.extras.ufg.br/confaeb20anos/index.php?option=com\\_content&view=article&id=96&Itemid=88](https://projetos.extras.ufg.br/confaeb20anos/index.php?option=com_content&view=article&id=96&Itemid=88). Acesso em: 10 de abril de 2024.

VEIGA-NETO, Alfredo. O Currículo e seus três adversários: os funcionários da verdade, os técnicos do desejo, o fascismo. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 13-25.

VEIGA, Ádamo de. “Por uma vida antifascista, agora”. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n. 202, p. 12-17, dez., 2022.

VELOSO, Caetano. *Letras*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VIANNA, Hermano. De volta ao futuro: fuga vegetal para 22. In: *Ensaio Flip: Plantas e Literatura*. [s.l.:s.n.], 2021, p. 11-20.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Rosa e Clarice, a fera e o fora. *Revista Letras*, Curitiba, n. 98, p. 9-30, jul./dez., 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Corpo a corpos. In: MARTINHO, Teté (Org.). *Variações do corpo selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017, p. 10-13.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A força de um inferno: Rosa e Clarice nas paragens da diferença”.

Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2018/04/23/a-forca-de-um-inferno-rosa-e-clarice-nas-paragens-da-diferenca-transcricao-da-palestra-de-eduardo-viveiros-de-castro-no-ifch-unicamp/>. Acesso em: 26 de agosto de 2024.

WOOLF, Virgínia. Mulheres e Ficção. Trad. Leonardo Fróes. In: *Mulheres e Ficção*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019, p. 9-19.