

O VERDE ÚMIDO SUBINDO EM MIM: A MULHER E A MAGIA DO JARDIM EM CLARICE LISPECTOR

Vera Lucia Albuquerque de Moraes

RESUMO: Ao ser considerada uma epifania, a narrativa de Clarice Lispector instaura a problemática da escrita enquanto um rito que se cumpre como forma de submissão ao processo. Enquanto rito, essa narrativa epifânica se repete a si mesma, refletindo seus mesmos lugares, com a quase rigidez do rito sempre velho e novo, como a girar uma série de símbolos em torno de um mesmo eixo, enfatizando sua circularidade, refletindo vertentes do mundo interior de Clarice Lispector. O tema do jardim é privilegiado pela escritora que o envolve de poderes surreais, em que a lógica do cotidiano é ultrapassada, prevalecendo o espaço da transgressão e do interdito, possibilitando, assim, vários caminhos de reflexão sobre a vida.

PALAVRAS-CHAVE: epifania, rito, símbolos, jardim, surreal, lógica do cotidiano.

ABSTRACT: *While being considered an epiphany, Clarice Lispector's narrative establishes the problematics of writing as a rite that gets accomplished as a form of submission to the epiphanic process. As a rite, this epiphanic narrative repeats itself, reflecting the same symbols, around the same axis, emphasizing its circularity, reflecting surfaces of Clarice Lispector's interior world. The theme of the "garden" is privileged by the writer, who assigns it with surreal power, by which daily logic is surpassed and the space of transgression prevails, delivering several sets of reflections about life.*

KEYWORDS: *epiphany, rite, symbols, garden, surreal, daily logic.*

O resto era o verde úmido subindo em mim pelas minhas raízes incógnitas. Eu andava, andava. Às vezes parava. Já me afastara muito do portão de entrada, não o via mais, pois entrara em tantas alamedas. Eu sentia um medo bom – como um estremeção apenas perceptível de alma – um medo bom de talvez estar perdida e nunca mais, porém nunca mais! achar a porta de saída.

CLARICE LISPECTOR

A simbologia do Jardim é um tema recorrente na ficção de Clarice Lispector e sempre colocado de uma forma instigante, uma vez que faz apelo à magia e ao mistério de um espaço privilegiado – por seu aspecto cromático, sua intensa luminosidade, sua ornamentação exuberante, seu apelo ao bem-estar e à beleza. Na crônica “O ato gratuito” (8/04/1972) de *A descoberta do mundo*, esse tema sugere uma fuga às obrigações e afazeres de uma escritora/dona de casa esgotada por contingências da situação existencial: morar em espaço restrito de um apartamento, ter sempre que tirar ideias de si mesma e conviver com um contínuo e irritante toque de uma

máquina de escrever. Sentindo-se exausta e enclausurada, precisava com urgência de um ato de liberdade “que manifestasse fora de mim o que eu secretamente era” (LISPECTOR, 1999, p. 410).

Toma a resolução de sair e pedir ao motorista do táxi que a levasse ao Jardim Botânico. Como um ritual de passagem, a mulher vai usufruindo – piano, piano – do sentimento de liberdade, ainda durante a viagem de carro:

Deixei abertas as vidraças do carro, que corria muito, e eu já começava minha liberdade deixando que um vento fortíssimo me desalinhasse os cabelos e me batesse no rosto grato de olhos entrefechados de felicidade. Eu ia ao Jardim Botânico para quê? Só para olhar. Só para ver. Só para sentir. Só para viver. (LISPECTOR, 1999, p. 411)

Lá dentro “a vida verde era larga” uma vez que “tudo se erguia em direção ao céu”. A mulher tem uma nítida impressão de seiva correndo em tudo, alimentando raízes pesadas e largos troncos nodosos e escuros: “Havia seiva em tudo como há sangue em nosso corpo” (LISPECTOR, 1999, p. 411).

O encontro com o chafariz de pedra de onde jorrava água sem parar faz com que a personagem se molhe toda por conta da abundância vital dos elementos, deixando-se ficar em estado de grande felicidade, ao transgredir regras de comedimento que deveria respeitar na volta ao mundo civilizado do trabalho. Ainda pensou, na saída, que voltaria num dia de muita chuva – “só para ver o gotejante Jardim submerso” (LISPECTOR, 1999, p. 411).

O espaço em questão corresponde, na Simbologia, à representação do paraíso celeste: sabe-se que Adão cultivava um jardim, o que corresponde à predominância do reino vegetal no começo de uma era cíclica, enquanto a Jerusalém celeste do fim será uma cidade. Os romanos o construíam no mais alto grau de refinamento, combinando estátuas, escadarias, fontes e grutas ao colorido variado de uma vegetação obediente às leis e à vontade do homem:

Revelava-se, assim, como um símbolo do poder do homem e, em particular, do seu poder sobre uma natureza domesticada. Em nível mais elevado, o jardim é um símbolo de cultura por oposição à natureza selvagem, de reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição à desordem, da consciência por oposição ao inconsciente. [...] O tema do jardim está aparentado ao do oásis e ao da ilha: frescor, sombra, refúgio. Nos célebres tapetes persas, ditos *jardins*, o campo é dividido por canais retilíneos, em que nadam peixes. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 513)

Os jardins persas são invariavelmente protegidos por muros, no sentido de preservar a intimidade e a interioridade daquele lugar. Todos são perfumados, existindo um simbolismo – em que várias ideias dialogam – associado ao perfume das flores. O perfume dos jasmims, por exemplo, é o perfume dos reis; o das rosas

é o perfume dos enamorados, os narcisos cheiram à juventude, enquanto o lótus-azul corresponde ao poder material e à riqueza.

A beleza das flores traz à alma reminiscências da eternidade: o ato de contemplação de uma rosa vermelha está associado à contemplação da glória de Deus e, segundo a simbologia, quando uma flor delicada encanta o coração, sentimos-nos, por um instante, transformados em planta, metamorfose evidenciada na metáfora do título desse artigo: *O verde úmido subindo em mim*.

Um muro mantém as forças internas e só é possível penetrar no jardim por uma porta estreita. Procurar essa porta, dando a volta em torno do muro, corresponde à imagem de uma longa evolução psíquica que alcançou uma riqueza interior. O espaço em questão também pode ser considerado como alegoria do eu, quando, no seu centro, encontra-se uma grande árvore ou uma fonte que pode ter a imagem de um espelho. Através da alegoria do pequeno jardim das delícias, procuramos e louvamos o mais íntimo da alma e o cultivo de fenômenos vitais.

No conto “Mistério em São Cristóvão”, do livro *Laços de família*, a ação se passa numa bela noite de maio, no jardim de uma residência em que moravam o pai, a mãe, a avó, três crianças e uma mocinha magra de dezenove anos: “o sereno perfumado de São Cristóvão não era perigoso, mas o modo como as pessoas se agrupavam no interior da casa tornava arriscado o que não fosse o seio de uma família numa noite fresca de maio” (LISPECTOR, 1998, p. 112).

A noite fresca de maio, reiteradamente apresentada aos leitores pelo narrador, e mais uma lua cheia que aparece em toda sua plenitude, iluminando aquela paisagem perfumada por jacintos, constituem motivos condutores da narrativa, no sentido de alertar o leitor para o perigo provocado pela exuberância de uma atmosfera de deleite, situação mais que perfeita à evocação de amores e à proliferação de devaneios.

Uma premonição ronda o jardim – rodeado de muros e de portões, guardiões da intimidade e da energia de seu espaço interior – lugar interdito aos que ousassem ultrapassar o limite dessa linha divisória. Crescente certeza de que algo estranhamente vivo e impactante poderá acontecer põe em destaque o confronto entre o dentro e o fora, momento em que o narrador anuncia uma cena de súbita e inesperada violação desses domínios.

Para fazer contraponto com a intimidade da família, três rapazes fantasiados para uma festa de carnaval resolvem pular o muro da casa, atraídos pela beleza do local e pelo perfume dos jacintos. Na intenção de colher flores para enfeitar as fantasias de galo, de touro e de demônio, os mascarados são pegos no susto quando, em meio à ação de arrancar os jacintos dos talos, deparam-se com um pálido rosto

colado em uma vidraça, olhando fixamente para eles: “Atrás do vidro escuro da janela estava um rosto branco olhando-os” (LISPECTOR, 1998, p. 114).

Como que hipnotizados por aquele olhar, ficam paralisados, por instantes. “Caídos na cilada, eles se olhavam aterrorizados: fora saltada a natureza das coisas e as quatro figuras se espiavam de asas abertas” (LISPECTOR, 1998, p. 115). Em seguida, o trio bate em retirada, em desabalada corrida, enquanto a mocinha acorda toda a casa com um estrondoso grito.

A família acende todas as luzes e procura por todos os lugares algo tão pavoroso que motivasse o estridente grito de horror da moça – tão impactada e desnor-teada diante da transgressão presenciada – que ficou muda e envelheceu muitos anos em breves instantes, aparecendo-lhe, como por encanto, um fio branco de cabelo em meio aos seus escuros cabelos anelados: “Mas na imagem rejuvenescida de mais de uma época, para o horror da família, um fio branco aparecera entre os cabelos da frente” (LISPECTOR, 1998, 116).

No livro *Magia e técnica, arte e política*, Walter Benjamin estabelece considerações importantes sobre algo que nos prenderia numa rede de visibilidade – uma trama singular de espaço e de tempo, ou melhor, um espaçamento tramado em todos os sentidos do termo como um acontecimento único, estranho. Algo como uma metamorfose visual específica que emerge desse tecido de espaço e de tempo que o autor denomina aura – um paradigma visual apresentado, antes de tudo, como um poder de distância: “A aura seria, portanto, como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado” (apud DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 147).

A distância aparece, no acontecimento da aura, como uma distância já desdobrada. Benjamin insiste que esse dom de visibilidade é sempre conferido pela sensação de lonjura, por mais próximo que pareça estar o objeto. Próximo e distante, ao mesmo tempo, o objeto aurático supõe uma forma de ir e vir incessante e distâncias contraditórias se experimentam umas às outras, dialeticamente. O objeto produz essa aproximação como um momento experimentado “único” e totalmente “estranho”. A partir de tal paradoxo, devemos compreender o segundo aspecto da aura, que é o de um poder de olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante: “isto me olha”.

Nessa distância que nos olha e nos toca, Benjamin reconhecia ainda um poder da memória que se apresenta sob a espécie de “memória involuntária”, entendendo-se, então, por aura de um objeto oferecido à intuição, o conjunto das imagens que, surgidas da memória involuntária, tendem a se agrupar em torno dele:

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em conste-

lações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. (DIDI-HUBER-MANN, 1998, p. 149, grifo meu)

Para Benjamin, quando vemos algo e, de repente, nos sentimos tocados, abrimo-nos a uma dimensão essencial do olhar, no jogo dialético entre o próximo (até o contato) e o longínquo (até o desaparecimento e a perda). Isso significa que a distância é sempre dupla e virtual, já que o espaço deve sempre ser conquistado de novo e a fronteira que separa o espaço próximo do espaço afastado é um limite variável, uma vez que a distância é sempre dupla.

Essas proposições fundamentais foram rearticuladas por Merleau-Ponty, no livro *Fenomenologia da percepção* (1999), em que a questão do espaço será referida ao paradigma da profundidade. Ao refletir sobre essa distância que se abre diante de nós, vem à luz – e também se obscurece – uma estrutura dialética desdobrada. Na experiência da profundidade, o objeto visual se dá à distância, e, num certo sentido, se dissimula, sempre à parte, sempre produtor de um afastamento ou de um espaçamento.

Para Merleau-Ponty, o espaço não se deixa medir, objetivando-se. Permanece inacessível – por excesso ou por falta – quando está sempre aí, ao redor e diante de nós. Nossa experiência fundamental será experimentar sua aura, ou seja, a aparição de sua distância: o poder desta sobre nosso olhar e sobre nossa capacidade de nos sentir olhados.

O espaço é sempre mais além: isso significa que ele é uma trama singular de espaço e de tempo, constituindo-se mesmo num elemento de desejo – uma profundidade nascente sob um olhar que busca. A distância – entendida também como uma temporalização dialética – pode ser deduzida de uma relação do desejo com a memória – como duas modalidades conjuntas de um poder de ausência e de perda. Como se estivéssemos perdidos numa floresta, o objeto está aí, pode ser próximo e tangível, mas sua simples obscuridade introduz o elemento não mensurável de um afastamento recíproco, de um espaçamento, de uma solidão.

Voltando ao conto *Mistério em São Cristóvão*, o encontro inesperado dos quatro personagens produz uma sensação singular e estranha, experiência única mediada e sustentada pelo olhar que olha e que, ao mesmo tempo, sente-se olhado, instaurando uma sensação de proximidade – o que está perto, o que ronda – e de distanciamento – o obscurecimento provocado por elementos não mensuráveis.

No caso do conto, a proximidade não gera contato uma vez que prevalece o afastamento e a perda – provocada pela fuga desesperada dos três mascarados, ao se sentirem fixamente olhados pela mocinha através do vidro de uma janela. A

distância aurática estabelece-se a partir do momento em que o olhar traz à tona ideias da memória involuntária que dialogam e se confrontam, confundindo proximidade, afastamento, presença e ausência.

A mocinha olha o lindo jardim perfumado em noite de luar – motivo recorrente na literatura para acionar sonhos e devaneios –, quando a casa toda dorme e ela, solitária, aciona seus desejos de busca de novas realidades, sempre mediados por um sensível e fino imaginário. O olhado por seu olhar não coincide com seus objetos de desejo; ao contrário, traz um novo inesperado, que causa susto e medo. O que a olha é também o espanto, o susto causado pelo elemento que transgride aquele espaço cercado, interditado às violações de intimidade.

A distância aurática é acionada por associações de ideias e imagens conduzidas pela memória involuntária das quatro personagens, nesse confronto confuso e totalmente inadequado para ambos os lados. Mais uma vez, a escritora Clarice Lispector penetra sutilmente nos meandros da ordem e da desordem – que se enfrentam, sem aviso prévio – e das ressonâncias dessas situações em pessoas sensíveis, ainda sem “alma formada”:

A mocinha aos poucos recuperou sua verdadeira idade. Somente ela não vivia a perscrutar. Mas os outros, que nada tinham visto, tornaram-se atentos e inquietos. E como o progresso naquela família era frágil produto de muitos cuidados e de algumas mentiras, tudo se desfez e teve que se refazer quase do princípio: a avó, de novo pronta a se ofender, o pai e a mãe fatigados, as crianças insuportáveis, toda a casa parecendo esperar que mais uma vez a brisa da abastança soprasse depois de um jantar. O que sucederia talvez noutra noite de maio (LISPECTOR, 1998, p. 116-117).

Talvez a mais conhecida e comentada experiência em um jardim, na ficção de Clarice Lispector, esteja contida no conto “Amor” de *Laços de família*. A família é mais uma vez acionada para confirmar o quanto a mulher sentia-se presa às suas teias, tendo seu dia, do primeiro ao último minuto, programado por obrigações com o marido, os filhos e, por vezes, com parentes não tão próximos. A vida automática consome os dias da mulher que se conforma com a sorte que o destino lhe reservou e não tem tempo de refletir e questionar sua realidade.

Clarice Lispector afirma que existe a hora perigosa do dia: o final da tarde em que as tarefas estão cumpridas e sobra tempo para a mulher desviar o pensamento de sua rotina e alçar-se em devaneios sobre o que realmente gostaria de fazer em sua vida: “Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções” (LISPECTOR, 1998, p. 20).

A célebre cena em que Ana vê um cego parado, mascando chicles, aciona a ruptura do fio narrativo e, por extensão, a ruptura da estrutura da personagem –

processo já iniciado com o solavanco do bonde e a quebra dos ovos. Nesse ponto da narrativa, a mulher resolve descer do bonde e perder-se nas alamedas/labirintos do Jardim Botânico.

Esse episódio é altamente sinestésico, principalmente em relação aos sentidos da visão e do olfato. Todo o ambiente exala um exuberante perfume, as plantas aumentam de dimensão e de volume, assim como o colorido que, de tão excessivo, fere os olhos. Temos aí uma visão hiperbólica de frutos e flores, mundo de “se comer com os olhos”, tal a provocação de cores, cheiros, dimensões, ao lado de associações da memória involuntária da mulher que certamente contribuiu para o reconhecimento de sensações tão agradáveis e sensuais das quais toda a personagem está impregnada – corpo e alma – confirmação do motivo condutor *o verde úmido subindo em mim*:

Ao mesmo tempo que imaginário – era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega – era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante. (LISPECTOR, 1998, p. 25)

A seiva/sangue que sobe em seu corpo aciona tal energia revitalizadora que Ana quer perder-se, mais e mais, nesse modo estranho e singular de ser. Por outro lado, existem sensações que lhe causam nojo e náusea acionados pela mesma memória involuntária e pela percepção do olhar que capta a imagem de imensos frutos podres, roxos e negros, esmagados no chão.

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. (LISPECTOR, 1998, p. 25)

A dubiedade do jardim – frutos que nascem e frutos que morrem – também causa medo e arrepios na mulher, através da ambiguidade do próximo e do distante que caracteriza a distância aurática, instaurando a sensação de que é olhada pela imensidão do jardim que ela olha. Esse aspecto fantasmático aciona náusea e mal-estar na personagem, deslocada diante dessa nova percepção.

A nebulosidade interior apaga temporariamente as referências habituais da mulher que se deixa levar pelo desconhecido e pelo novo, em dimensões não mensuráveis de tempo, acordando do estado letárgico quando a noite chega e passa a hora perigosa da tarde.

Nesse momento, a mulher se recompõe e torna a reconhecer-se dona de casa ainda com uma série de obrigações a cumprir, como fazer o jantar para toda a

família. Mas alguma mudança percebe-se na personagem quando, mais tarde, preparando-se para dormir, ela se olha demoradamente no espelho, com um olhar sonhador e ausente.

Certamente a imagem que agora a olha, através da distância aurática, acrescenta de novas associações trazidas por sua memória involuntária, transmite-lhe vibrações inusitadas que vão muito além das meras funções rotineiras e rasas que costuma desempenhar no pequeno mundo do seu dia a dia. O que será dessa nova mulher que no espelho desconfia ser capaz de desafiar papéis que recebeu de herança, agora que está toda energizada e impregnada da seiva úmida do jardim?

Segundo Regina Pontieri, no livro *Uma Poética do Olhar* (2001), em Clarice, sujeito e objeto, retomados em distintas polaridades (eu/mundo, espírito/corpo) são verso e reverso da mesma realidade – daí a busca de integração, dando-se juntamente com a consciência da separação. Nesse sentido integrativo, a metafísica clariciana inverte o itinerário tradicional da ascese mística, pois sua religiosidade não propõe o abandono do corpo em favor da *unio mystica* da alma com a divindade.

A decorrência é outro traço fundamental de sua poética do olhar no confronto com a dos novos romancistas. Trata-se da concomitante integração, pela via da reversibilidade, de outra parelha – olhos/boca – vinculada com a anterior, por um complexo cultural de significações que relaciona com os olhos, as atividades do espírito – os olhos são as “janelas da alma”. Isso leva a ver os demais modos de percepção, sobretudo tato e paladar, como ato de *comer com os olhos e olhar com a boca*:

Clarice não se contenta com olhar insistente e atentamente o mundo: quer comê-lo, como modo radical de a ele se entregar. [...] Ressalte-se ainda que, ao se afirmar que Clarice busca a integração das aludidas polaridades, não se quer com isso significar um convívio estabelecido em bases harmônicas. Ao contrário, se a dissonância e não a harmonia é uma das marcas fortes da escritura de Clarice, assim manifesta a consciência do dilaceramento. (PONTIERI, 2001, p. 22)

Regina Pontieri considera que o jardim, que tão recorrentemente aparece na obra de Clarice Lispector, funciona como espaço de anulação da lógica do cotidiano. Entre os que aparecem nos contos “Amor”, “O Búfalo”, “Mistério em São Cristóvão” e na crônica “O ato gratuito”, há em comum o fato de fornecerem a ambiência para a irrupção de vivências turbulentas represadas, que são o avesso da estabilidade sempre precária da vida de todo dia.

No conto “O Búfalo” do livro *Laços de família*, a mulher que havia sido desprezada por um homem, anseia encontrar, na vida selvagem do Jardim Zoológico, eco para o sentimento de ódio que a tomava por inteiro:

Com os punhos nos bolsos do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas. Continuou a andar. Os olhos estavam tão concentrados na procura que sua vista às vezes se escurecia num sono, e então ela se refazia como na frescura de uma cova. (LISPECTOR, 1998, p. 126)

Mas... era primavera e o jardim estava docemente apaziguado: todos os animais pareciam contaminados pelo sentimento de amor que envolvia aquele espaço – até os leões se amavam dentro das jaulas. Tal como na crônica “O ato gratuito”, onde apareceu uma imensa lua cheia, em pleno mês de maio, a primavera também funciona como motivo condutor para a disseminação e reverberação das mais ternas e amorosas demonstrações de afeto entre brutos e selvagens.

O mundo de primavera, o mundo das bestas que na ‘primavera se cristianizam em patas que arranham mas não dói... oh! não mais esse mundo! não esse perfume, não esse arfar cansado, não mais esse perdão em tudo o que um dia vai morrer como se fora para dar-se. Nunca o perdão, se aquela mulher perdoasse mais uma vez, uma só vez que fosse, sua vida estaria perdida [...] (LISPECTOR, 1998, p. 131)

Dessa forma, esse processo de deslocamento adquire conotação peculiar, pois o jardim remete o leitor para além das fronteiras da obra em que está inserido, unindo-se aos tantos outros jardins da ficção clariciana, espaços de anulação da lógica do cotidiano. Como exemplo de deslocamento, podemos citar Regina Pontieri que tece considerações sobre a simbologia dos números. Sendo o número 4 símbolo de simetria, a figura demoníaca do conto *Mistério em São Cristóvão* – representada, paradoxalmente, por um mascarado de olhos cândidos – rompe o equilíbrio da trindade divina, completando o conjunto das quatro máscaras paralisadas no jardim mágico, que, como nós, leitores, ficamos suspensas nas engrenagens de uma fascinante e delicada poética da visibilidade.

Nas considerações finais, verificamos que, nos jardins da ficção clariciana, o segredo do cosmos está contido no mistério das plantas que guardam em si a explicação inexplicável da presença divina. Muitas vezes sem apresentar nada de singular, elas acionam o pressentimento das mudanças de estação, quando “alguma coisa no ar me avisa que vem coisa nova e eu me alvoroço toda” (LISPECTOR, 1999, p. 237). Sobre uma planta, a primula, que ganhou de uma grande amiga, diz Clarice:

Quando se aproxima a primavera, suas folhas morrem e em lugar delas nascem várias flores fechadas. A cor é roxo-violeta e branco, e mesmo fechadas têm um perfume feminino e masculino que é extremamente estonteador. O segredo dessas flores fechadas é exatamente no primeiro dia da primavera: elas se abrem e se dão ao mundo. (LISPECTOR, 1999, p. 238)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva. 23ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. São Paulo: Rocco, 1999.
- _____. *Laços de família*. Contos. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PONTIERI, Regina. *Uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

Recebido em 15.11.2011

Aceito em 13.03.2012