



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

BRUNO ALEXANDRE MATSUSHITA

**ICONIZAÇÃO MÍ(S)TICO-RELIGIOSA E
NEOPAGANISMO NA CONTÍSTICA DE CLARICE
LISPECTOR**

Londrina
2025

BRUNO ALEXANDRE MATSUSHITA

**ICONIZAÇÃO MÍ(S)TICO-RELIGIOSA E
NEOPAGANISMO NA CONTÍSTICA DE CLARICE
LISPECTOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa.

Londrina
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

M434 Matsushita, Bruno Alexandre.
Iconização mí(s)tico-religiosa e neopaganismo na contística de Clarice Lispector / Bruno Alexandre Matsushita. - Londrina, 2025.
193 f. : il.

Orientador: Almir Aquino Corrêa.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Tese. 2. Literatura Brasileira - Tese. 3. Clarice Lispector - Tese. 4. Neopaganismo - Tese. I. Corrêa, Almir Aquino. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

BRUNO ALEXANDRE MATSUSHITA

**ICONIZAÇÃO MÍ(S)TICO-RELIGIOSA E
NEOPAGANISMO NA CONTÍSTICA DE CLARICE
LISPECTOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa (Orientador)
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dra. Cláudia Camardella Rio Doce
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Gustavo Ramos de Souza
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dra. Marcele Aires Franceschini
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Prof. Dra. Maria Carolina de Godoy
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 25 de julho de 2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus familiares que deram todo o suporte em minha jornada até aqui. Minha mãe, Rita de Cássia Rodrigues dos Santos, meu pai, Kleber Kiyoshi Matsushita, minha irmã, Luanna Letícia Matsushita, minha avó, Rosa Masadako Kubota, minha tia, Katherine Lie Matsushita, meu companheiro, Celso Nilo Antunes Steffens, eu amo muito vocês, incondicionalmente.

Agradeço aos amigos que, cada um a seu modo, foram indispensáveis para que eu chegasse até aqui.

Ao meu orientador, pelo direcionamento, cuidado, compreensão e carinho durante todo o processo. Almir Aquino Corrêa, muito obrigado por tudo e por tanto.

Agradeço aos arguidores da banca de qualificação e de defesa deste trabalho: Claudia Camardella Rio Doce, Gustavo Ramos de Souza, Marcelle Aires Franceschini e Maria Carolina de Godoy.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, por fomentar parte de minha pesquisa e torná-la possível.

Aos deuses antigos, que conhecem todos os segredos e mistérios da humanidade, de todos os tempos, minha gratidão por cada bênção recebida e por cada obstáculo superado com sua ajuda.

RESUMO

MATSUSHITA, Bruno Alexandre. **Iconização mí(s)tico-religiosa e neopaganismo na contística de Clarice Lispector**. 2025. 193 p. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas – CLCH, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

Este trabalho investiga as relações entre a contística de Clarice Lispector e o Neopaganismo com o objetivo de identificar como elementos simbólicos, míticos e espirituais presentes em suas narrativas dialogam com as concepções e práticas desse movimento religioso contemporâneo. A pesquisa parte da compreensão do Neopaganismo como um sistema que resgata cosmologias ancestrais, especialmente ligadas à natureza, ao tempo cíclico e à sacralização do cotidiano. Ao articular os contos clariceanos com os princípios do Neopaganismo, o estudo aponta para uma aproximação simbólica entre literatura e espiritualidade, sem a pretensão de reduzir a obra a uma leitura religiosa. Ao contrário, busca-se evidenciar a potência da literatura como espaço de expressão de formas alternativas de espiritualidade e de reinvenção do sagrado no mundo moderno. Para tanto, são mobilizados referenciais teóricos provenientes dos estudos da religião, da filosofia e da crítica literária. A análise privilegia aspectos como a presença do sagrado no cotidiano, as experiências epifânicas das personagens, a representação simbólica da morte e a transfiguração poética do tempo e do espaço. Clarice Lispector é compreendida como uma escritora cuja obra mobiliza um imaginário místico, intuitivo e profundamente sensível, que se entrelaça com valores fundamentais do Neopaganismo. Com isso, a pesquisa busca contribuir para o campo dos estudos literários e das espiritualidades emergentes, lançando novas luzes sobre a dimensão simbólica e existencial da literatura clariceana.

Palavras-chave: Literatura; Literatura Brasileira; Clarice Lispector; Neopaganismo.

ABSTRACT

MATSUSHITA, Bruno Alexandre. **My(th)ico-religious iconization and neopaganism in Clarice Lispector's short stories**. 2025. 193 p. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas – CLCH, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

This work investigates the connections between Clarice Lispector's short stories and Neopaganism, aiming to identify how symbolic, mythical and spiritual elements present in her narratives dialogue with the conceptions and practices of this contemporary religious movement. The research is based on an understanding of Neopaganism as a system that revives ancestral cosmologies, especially those related to nature, cyclical time and the sacralization of everyday life. By articulating Lispector's short stories with Neopagan principles, the study suggests a symbolic convergence between literature and spirituality, without intending to reduce the author's work to a religious reading. On the contrary, it seeks to highlight the power of literature as a space for expressing alternative forms of spirituality and reinventing the sacred in the modern world. The theoretical framework draws on religious studies, philosophy, and literary criticism. The analysis focuses on aspects such as the presence of the sacred in everyday life, the epiphanic experiences of characters, the symbolic representation of death, and the poetic transfiguration of time and space. Clarice Lispector is approached as a writer whose work activates a mystical, intuitive, and deeply sensitive imaginary that resonates with fundamental values of Neopaganism. Thus, this research contributes to the field of literary studies and emerging spiritualities, shedding new light on the symbolic and existential dimensions of Lispector's literature.

Key-words: Literature; Brazilian Literature; Clarice Lispector; Neopaganism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A estrela	41
Figura 2 – O tempo para os celtas	89
Figura 3 – A roda do ano da Bruxaria	92
Figura 4 – Uroboros	137

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tempo da diegese (história narrada).....	82
--	-----------

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	– Primeiras Histórias	156
Tabela 2	– Laços de Família	158
Tabela 3	– A Legião Estrangeira	164
Tabela 4	– Felicidade Clandestina	166
Tabela 5	– A Via Crucis do Corpo	170

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
	Autoficção e o espaço do divino na literatura	15
1.	CAPÍTULO I: CLARICE LISPECTOR: O MITO E O MÍSTICO	28
1.1	Clarice: o mito	29
1.2	Clarice: o místico	38
2.	CAPÍTULO II: SOBRE NEOPAGANISMO E A CONTÍSTICA CLARICEANA	55
2.1	Aspectos teóricos	56
3.	CAPÍTULO III: TEMPO E ESPAÇO RELIGIOSOS NA CONTÍSTICA CLARICEANA	80
3.1	A experiência do tempo	81
3.2	A experiência do espaço	106
4.	CAPÍTULO IV: ASPECTOS DO NEOPAGANISMO NA CONTÍSTICA CLARICEANA	126
4.1	A morte sob perspectiva neopagã: Ritos, ciclos e renascimentos	127
4.2	Epifania e o sagrado neopagão	151
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179
	APÊNDICE	190

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Comecei a estudar a obra de Clarice Lispector no início de minha graduação em Letras Português-Inglês na Universidade Estadual de Maringá – UEM. Embora já tivesse lido alguns contos esparsos de Clarice¹, ter o contato com uma obra completa de sua autoria me impactou profundamente na mesma intensidade do estranhamento causado por seu texto. A leitura, devido ao meu letramento literário inicial naquela época, era difícil, mas incitava-me a prosseguir, uma vez que sentia estar mergulhando na profundidade da existência humana por meio dos conflitos relatados em seus contos. Durante a leitura, eu estava, assim como a maioria de suas personagens, em um universo desconhecido, não apenas com muitas dúvidas, mas indagações sobre a própria existência. Nesse misto de encantamento e desconcerto, percebi que a obra de Clarice transcende as fronteiras do tempo e do espaço e conecta todos os seus leitores ao narrar as angústias e anseios da experiência humana.

Motivado pelo impacto transformador e pela reflexão que a obra desencadeou em mim, continuei a ler outras obras de Clarice. Do conto à crônica, do romance ao que ela simplesmente classificou como “ficção” por não se enquadrar em gênero algum, Clarice sempre ocupou um lugar de destaque em minhas leituras e biblioteca. Durante quatro dos cinco anos de graduação, participei do Programa Institucional de Bolsas de Incentivo à Docência, com

¹ Para facilitar a leitura e torná-la mais fluida, me referirei à Clarice Lispector apenas como Clarice, como é comum em muitas obras de referência publicadas sobre a escritora.

coordenação da professora Mirian Hisae Yaegashi Zappone e bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, e estive em sala de aula ministrando aulas e oficinas sobre as obras literárias cobradas pelo vestibular da UEM e também do Processo de Avaliação Seriada da UEM – PAS-UEM para alunos do ensino médio em escolas públicas. Durante as aulas sobre o livro *Laços de Família*, de Clarice, na época cobrado tanto no vestibular quanto no PAS-UEM, era perceptível o fascínio que ela exercia sobre os alunos, de todas as idades e realidades sociais. Pude perceber que independentemente da idade, cor, credo, orientação sexual ou estrato social ao qual o indivíduo pertença, a literatura produzida por Clarice “mexia” com o íntimo de todos, seja produzindo uma experiência positiva ou negativa, mas nunca beirando a indiferença.

Ao terminar a graduação, iniciei o mestrado acadêmico no Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM, sob orientação da professora Évely Vânia Libanori, e estudei a relação entre a obra *Água Viva*, de Clarice, e o Neopaganismo. Na dissertação, classifiquei *Água Viva* como um romance lírico, pois é um monólogo que desestrutura a forma romanesca, uma vez que as instâncias do tempo e espaço são transfiguradas pela interioridade fragmentada da narradora. Essa transfiguração do tempo e espaço propiciam o surgimento de elementos que se relacionam ao movimento neopagão, como por exemplo a mundividência não maniqueísta que a narradora explicita por meio do discurso, a visão de imanência do divino, a relação não especista com os outros animais, dentre outros elementos destacados na dissertação.

Como doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina – UEL, sob orientação do professor Almir Aquino Corrêa, parte do doutoramento com bolsa concedida pela CAPES, retomo as investigações sobre os elementos relacionados ao Neopaganismo em contos de Clarice. Para isso, com vistas a otimizar a execução deste estudo, uso a obra *Todos os Contos*, coletânea organizada por Benjamin Moser, autor da biografia *Clarice, uma Biografia* (Rocco, 2017), obra que reacendeu o interesse por Clarice nos Estados Unidos. Os motivos para a coletânea não ter sido publicada anteriormente são vários, mas Moser, na nota bibliográfica de *Todos os Contos*, comenta:

Existem muitas razões para que tal reunião não tenha acontecido antes, nem mesmo no Brasil. Entre elas, uma história de edição que originou variantes dos escritos de Clarice durante toda sua vida, em virtude do seu hábito de reciclar as obras mais antigas e publicá-las em novos formatos. A instabilidade da indústria editorial brasileira, assim como de sua própria “fortuna crítica”, a obrigou com frequência a trocar de editora, de tal forma que seus nove romances foram publicados por oito editoras diferentes. Número que não incluiu as reimpressões das primeiras obras em seu tempo de vida. Ocorreu algo semelhante com os contos: aqueles publicados em determinado local sempre apresentavam variantes quando da republicação, em virtude das constantes preocupações financeiras que a forçavam a reciclar o material apresentado em jornais e revistas. Outras publicações posteriores foram feitas de forma descuidada e sem a supervisão ou a aprovação da escritora (Lispector, 2016, p. 647).

A publicação de *Todos os Contos* foi extremamente relevante para a comunidade acadêmica e leitora de Clarice porque, pela primeira vez, é possível ler, na mesma obra, todos os contos já publicados por ela em ordem cronológica, de modo que percebemos, década a década, as mudanças sintáticas e até mesmo temáticas utilizadas pela autora na escritura de seus contos.

Ainda de acordo com Moser, no prefácio de *Todos os Contos*,

nos oitenta e cinco contos aqui reunidos, Clarice Lispector invoca, antes de tudo, a própria escritora. Da promessa adolescente à segurança da maturidade até a implosão de uma artista à medida que ela se aproxima da morte – e até mesmo a invoca – descobrimos a figura, maior do que a soma de suas obras individuais – adorada no Brasil. Falar de Guimarães Rosa é falar de *Grande sertão: veredas*. Falar de Machado de Assis é falar de seus livros, e só depois do homem notável por trás deles. Mas falar de Clarice Lispector é falar de Clarice, um simples nome pelo qual é universalmente conhecida; é falar da mulher em si (Lispector, 2016, p. 12).

Dividi a tese em quatro capítulos: (1) Clarice Lispector: O mito e o místico; (2) Sobre Neopaganismo e a contística clariceana; (3) Tempo e espaço religiosos na contística clariceana, e; (4) Aspectos do Neopaganismo na contística clariceana. O primeiro capítulo explorará a construção da imagem de bruxa

associada à Clarice Lispector, enquanto no segundo discorrerei sobre os movimentos Paganismo e Neopaganismo, relacionando-os aos contos de Clarice. O terceiro capítulo analisará instâncias narrativas de tempo e espaço nas obras clariceanas sob uma perspectiva neopagã. O quarto e último capítulo oferecerá reflexões teóricas e análises literárias sobre elementos neopagãos em seus contos, como a percepção da morte e a epifania.

Dessa forma, apresento aqui uma contextualização do processo de autoficção e do espaço do divino nos contos de Clarice.

1. Autoficção e o espaço do divino em Clarice Lispector

A autoficção é um gênero textual que gera muitas reflexões sobre sua literariedade, uma vez que mescla elementos autobiográficos e ficcionais na construção do texto narrativo. Nos textos autoficcionais, o autor utiliza como insumo elementos e acontecimentos de sua própria vida, sua vivência, mesmo que de forma ficcionalizada, pois recorre a sua imaginação para transfigurar vivências pessoais em um texto literário. Esta tese não objetiva a discutir profundamente os processos de ficcionalização de vivências de Clarice, mas é importante levantar algumas reflexões sobre o tema para que se evidencie nos capítulos seguintes a relação entre os escritos de Clarice e o movimento Neopaganismo.

Muitas vezes confundido com um texto memorialístico sem caráter literário, o texto autoficcional deixa tênue a linha que separa a realidade e a ficção. Benjamin Moser ressalta que Clarice “não respeitava os limites entre os gêneros. Muitos dos seus textos foram apresentados como jornalismo, mas são claramente ficcionais. Muitos daqueles que foram publicados como ficção podem ser classificados de ensaios ou relatos memorialísticos” (Lispector, 2016, p. 648). Os textos de Clarice muitas vezes foram reaproveitados pela própria autora, em um processo de reescritura e até mesmo de sutura. Alguns textos foram publicados tanto em livros de contos quanto em livros de crônicas e muitos trechos, inclusive, foram aproveitados na obra *Água Viva*, que é definido apenas

como “ficção”, uma vez que, na época de sua publicação, não se enquadrava nas estruturas clássicas de gênero algum. Seu livro *Felicidade Clandestina* é um exemplo dessa situação discutida nesses parágrafos. Há personagens que se assemelham muito à própria escritora Clarice Lispector ou suas vivências. O texto “Restos de Carnaval” foi publicado tanto no livro de crônicas *A Descoberta do Mundo* quanto no livro de contos *Felicidade Clandestina*, e narra a história de uma menina pobre que morava em Recife, assim como a própria Clarice em sua infância, que sonhava em ir a um baile de carnaval fantasiada. O próprio texto apresenta algumas frases que podem ser relacionadas à infância da escritora Clarice Lispector:

Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete. [...] Deixavam-me ficar até umas 11 horas da noite à porta do pé de escada do sobrado onde morávamos, olhando ávida os outros se divertirem. [...] Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança. [...] Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma (Lispector, 2016, p. 397-399).

Fica evidente nos trechos acima que a narradora conta experiências da escritora Clarice Lispector no texto. Embora, quando criança, Clarice e sua família morassem em um sobrado em Recife, sua infância foi muito pobre, mas a escritora dizia que era feliz, pois não tinha consciência de tal pobreza. A mãe era doente, por conta de uma infecção que paralisou o sistema nervoso central e comprometeu sua parte motora, acarretando paralisia e sua invalidez. A mãe morreu provavelmente em decorrência do agravamento de sífilis, contraída em um *pogrom*². Em entrevista ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro – MIS-RJ, Clarice afirma:

Minha mãe era parálitica e eu morria de sentimento de culpa, porque pensava que tinha provocado isso quando nasci. Mas disseram que ela já era parálitica antes... Nós éramos bastante

² *Pogrom* é um termo de origem russa que faz referência aos ataques violentos organizados contra grupos específicos, como os judeus, cujas motivações podem ser por preconceito étnico, religioso e/ou político.

pobres. Eu perguntei um dia desses a Elisa, que é a mais velha, se nós passamos fome e ela disse que quase. [...] Olha, eu não tinha consciência, eu era tão alegre que eu escondia de mim a dor de ver minha mãe assim! Eu... eu... eu era tão... tão viva (Sant'Anna, 2013, p. 204-205).

Para fugir de sua dura realidade, a criança Clarice Lispector “fantasiava” ou ficcionalizava sua vivência, por isso seu único desejo era ser outra pessoa que não ela mesma. Ainda sobre a doença da mãe, antes do desenvolvimento da penicilina, acreditava-se que um novo filho poderia curar a mãe acometida por sífilis. Após a morte de sua mãe, Clarice passou a se questionar muito sobre a morte, seja em seus escritos literários ou pessoais, seja nas cartas direcionadas aos familiares e amigos. Como se pode ler na crônica “Pertencer”, publicada em 15 de junho de 1968, no *Jornal do Brasil*:

Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdoo (Lispector, 2018, p. 117).

Outro exemplo de ficcionalização de uma vivência da escritora Clarice Lispector, transposta para seus textos, é uma experiência que teve quando criança ao ganhar um chiclete de sua irmã. A escritora rememora na crônica “Medo da Eternidade”, publicada em *A Descoberta do Mundo*, quando era criança pobre e que ganhou da irmã uma bala que não acabava nunca. Extasiada com a inovação, ela prova a bala e logo passa a ter uma sensação desagradável, pois a bala que parecia mágica e deliciosa se transformou em um “puxa-puxa cinzento de borracha que não tinha gosto de nada” (Lispector, 2018, p. 308), além do incômodo de ter que ficar mascando a bala eternamente: “Mastigava, mastigava. Mas me sentia contrafeita. Na verdade eu não estava gostando do gosto e a vantagem de ser bala eterna me enchia de uma espécie de medo, como se tem diante da ideia de eternidade ou infinito” (Lispector, 2018, p. 308). A personagem então decide se livrar da bala e, conseqüentemente, do “peso da eternidade”, jogando-a no chão e disse como desculpa para a irmã que

a bala caíra no chão, para isentar-se da responsabilidade de tê-lo feito. A experiência que a escritora Clarice Lispector teve na infância com um chiclete foi ficcionalizada na crônica, “Medo da Eternidade”, e também no conto “Amor”, em que a personagem fica assombrada pela imagem de um cego que masca continuamente chiclete em um bonde. As impressões de desejo e assombro em relação ao chiclete quando criança foram interpretadas e ficcionalizadas pela escritora adulta.

Em entrevista concedida ao MIS-RJ, Clarice afirma que não escreve seus textos de modo a rememorar acontecimentos de sua vida pessoal ou de forma catártica. No entanto, conforme os exemplos citados anteriormente e até mesmo em *A Maçã no Escuro*, Clarice escreve, mesmo que de forma mimética e ficcional, sobre alguns eventos de sua vida como catarse ou para entender a si mesma. Nesta mesma entrevista, Clarice fala sobre o romance *A Maçã no Escuro*:

Eu me lembro muito do... do prazer que eu tinha em escrever *A Maçã no Escuro*. Todas as manhãs. O livro... nas páginas datilografadas chegava a quinhentas páginas. Eu copiei onze vezes pra saber o que é que eu estava querendo dizer. Porque eu queria... quero uma coisa, não sei o que é ainda bem certo. Copiando eu vou... vou me entendendo (Sant’Anna, 2013, p. 230-231).

Em uma batalha que perdurou durante toda sua carreira como escritora, Clarice buscava a impessoalidade por meio de seus escritos. Quando passou a escrever crônicas para o *Jornal do Brasil*, entre 19 de agosto de 1967 e 29 de dezembro de 1973, embora a motivação principal fosse a financeira, ela preocupava-se em não se delatar por meio dos textos, uma vez que tinha consciência da pessoalidade do gênero crônica. Todas as crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* eram assinadas com “Clarice Lispector” e, na crônica “Amor Imorredouro”, publicada em 09 de setembro de 1967, Clarice comentou:

Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófito no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como

profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma (Lispector, 2018, p. 17).

A preocupação em não se delatar, ou delatar-se o mínimo possível, era uma preocupação constante em Clarice. Na crônica “Fernando Pessoa me Ajudando”, publicada em 21 de setembro de 1968, podemos ler:

Noto uma coisa extremamente desagradável. Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas, mas agora entendo os nossos melhores cronistas. Porque eles assim, não conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isto me desagrada. Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café no Brasil terminarei sendo pessoal (Lispector, 2018, p. 147).

Na crônica “Vietcong”, publicada em 25 de abril de 1970, Clarice discorre:

Um de meus filhos me diz: “Por que é que você às vezes escreve sobre assuntos pessoais?” Respondi-lhe que, em primeiro lugar, nunca toquei, realmente, em meus assuntos pessoais, sou até uma pessoa muito secreta. E mesmo com amigos só vou até certo ponto. É fatal, numa coluna que aparece todos os sábados, terminar sem querer comentando as repercussões em nós de nossa vida diária e de nossa vida estranha. Já falei com um cronista célebre a este respeito, me queixando eu mesma de estar sendo muito pessoal, quando em 11 livros publicados não entrei como personagem. (Lispector, 2018, p. 295-296).

Mas, uma vez mais, Clarice, entra em contradição ao afirmar que se delata mesmo em seus romances. Na crônica “Outra Carta”, publicada em 24 de fevereiro de 1968, Clarice responde a um leitor identificado como L. de A., de Cabo Frio, que escreve à autora: “o escritor, se legítimo, sempre se delata. [...] Não deixe sua coluna sob o pretexto de que pretende defender a sua intimidade.

Quem a substituiria?” (Lispector, 2018, p. 79). Clarice responde a ele no decorrer da crônica:

Por enquanto, L. de A., não estou largando a coluna: mas aprendendo um jeito de defender minha intimidade. Quanto a eu me delatar, realmente isso é fatal, não digo nas colunas, mas nos romances. Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei. [...] O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, e tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor (Lispector, 2018, p. 80).

Em depoimento à biógrafa Nádya B. Gotlib³ para seu livro *Clarice: Uma vida que se conta*, Olga Borelli, amiga íntima de Clarice que a acompanhou até sua morte no hospital, relembra um acontecimento no hospital na véspera da morte da escritora:

Na véspera da morte, Clarice estava no hospital e teve uma hemorragia muito forte. Ficou muito branca e esvaída em sangue. Desesperada, levantou-se da cama e caminhou em direção à porta, querendo sair do quarto. Nisso, a enfermeira impediu que ela saísse. Clarice olhou com raiva para a enfermeira e, transtornada, disse: – Você matou meu personagem! (Gotlib, 2013, p. 604).

Neste momento, fazendo um caminho inverso, em vez de ficcionalizar suas vivências em literatura, Clarice Lispector se transfigura em ficção. Assim como fazia quando era criança para lidar com a doença da mãe, Clarice “ficcionaliza este trágico espetáculo: o de enxergar-se como uma criação de si, na luta vã de resistir à morte e de não partir novamente. Agora, quem sabe, até o seu porto de chegada” (Gotlib, 2013, p. 604). Em seu texto intitulado “Traduzir Procurando Não Trair”, publicado na *Revista Joia*, no Rio de Janeiro, edição 177,

³ Há duas principais fontes biográficas sobre Clarice Lispector: *Clarice: Uma vida que se conta*, de Gotlib (2013) e *Clarice*, de Moser (2017). Nesta seção e no primeiro capítulo desta tese, cito reiterada vezes o trabalho de Gotlib porque reúne muitos documentos biográficos e entrevistas que não são encontrados na obra de Moser ou em qualquer outra publicação disponível. Isso se justifica porque a maioria desse material está disponível apenas em mídia física em algum acervo que somente Gotlib teve acesso (como acervos familiares, não disponíveis para consulta pública) ou foi colhido pela própria autora, em entrevistas exclusivas.

em maio de 1968, Clarice pondera sobre sua atividade de tradutora e relaciona o ato de escrever à atividade de encenar:

Mas acho que todo escritor é um ator inato. Em primeiro lugar ele representa profundamente o papel de si mesmo. Escritor é uma pessoa que se cansa muito, e que termina com um pouco de náusea de si, já que o contato íntimo consigo próprio é por força prolongado demais (Lispector, 2020b, p. 117).

Na apresentação de seu livro, Gotlib ressalta que a vida e obra de Clarice Lispector muitas vezes se entrelaçam, tornando difícil estabelecer os limites entre elas:

Contudo, não se pode negar que há... coincidências. E tais coincidências, a feiticeira Clarice conhecia bem. E tanto praticava com eficácia o parecer como se fosse que, nesse jogo, nós, leitores de sua vida e de sua obra, por vezes nos sentimos ludibriados, de modo até magicamente perverso, e enredados numa das grandes questões que essa narrativa de vida traduz: os limites entre o histórico e o ficcional. De quem é a voz? Quais as pessoas e quais as personagens? O que é história e o que é ficção? Enfim, o que é real e o que é imaginário, nesta história de Clarice? (Gotlib, 2013, p. 19).

Para Gotlib (2013, p. 16), “Clarice parece, progressivamente, reconhecer-se dominada pelo próprio mundo da ficção em que aos poucos mergulhou, ao longo de sua experiência de quase 57 anos completos de vida”. Tanto nos exemplos citados acima, em formato de crônica ou conto, quanto em seu romance *A Hora da Estrela*, também podemos perceber a presença da escritora Clarice Lispector coexistindo com o narrador:

A experiência é vivenciada intensamente não só pela personagem, mas pela narradora ou autora-implícita, que da outra se aproxima tanto a ponto de acompanhá-la, com as mesmas reações. Esse papel da narradora será explicitamente desenvolvido no seu futuro romance *A Hora da Estrela*, quando a autora se desdobra em personagem-narradora que narra as relações com o objeto criado como parte da história que conta, que é também a do fazer o romance (Gotlib, 2013, p. 334).

Muitos textos de Clarice foram publicados primeiramente como crônicas memorialistas e posteriormente como contos autobiográficos. Nota-se que há uma aparente arbitrariedade na classificação desses escritos em diversos níveis, uma vez que a própria Clarice catalogava seus escritos conforme a temática ou forma do texto. Era muito comum que ela recebesse pedidos de livros encomendados por uma editora, então ela reunia alguns escritos (inéditos ou não) e os adaptava para que eles se enquadrassem no gênero da obra proposta. Dessa forma, temos o mesmo texto, com leves alterações ou não, publicado em livros diferentes, às vezes classificado como conto, às vezes classificado como crônica.

Em entrevista ao MIS-RJ, Clarice afirma que muitas vezes utilizava trechos de romances ou contos que estava escrevendo em suas crônicas: “Eu estava escrevendo o livro, então eu detestava fazer crônica. Então eu aproveitava e botava – não era crônica não, era um texto que eu publicava” (Sant’Anna, 2013, p. 220). Na crônica intitulada “Máquina Escrevendo”, publicada em 29 de maio de 1971, lemos:

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. E tudo isso já faz parte de um todo, de um mistério. Sou uma só. Antes havia uma diferença entre mim e o escrever (ou não havia? não sei). Agora mais não (Lispector, 2018, p. 404).

Em carta ao filho Paulo Gurgel Valente, escrita entre março e maio de 1969, Clarice escreve:

As crônicas do *Jornal do Brasil* não me preocupam porque tenho um punhado delas, é só escolher uma e pronto. Além do mais eu pretendo me “plagiar”: publicar coisas do livro *A Legião Estrangeira*, livro que quase não foi vendido porque saiu quase ao mesmo tempo que o romance, e preferiram ele. Talvez eu receba em breve um pequeno aumento no jornal (Lispector, 2020, p. 758).

Independentemente da dificuldade de classificação dos textos clariceanos, seja conto, crônica ou simplesmente “texto”, uma vez que sua autora buscava quebrar as barreiras de gênero, eles estão dentro da categoria de gêneros narrativos. O gênero narrativo é um gênero em devir, em constante transformação, aglutinando características de outros gêneros em sua estrutura. O próprio gênero romance foi pouco compreendido e até mesmo descredibilizado desde sua gênese, pois acreditava-se que ele não teria a aceitação do público leitor. De acordo com Fehér (1972, p. 7), “o romance é um gênero problemático, decreta a teoria luckacsiana do romance, porque o mundo que o criou é ‘problemático’ no conjunto de suas estruturas”. Ainda de acordo com o autor, o romance moderno substituiu a epopeia clássica, uma vez que com a ascensão da burguesia e a dinâmica mercantil da vida narra a trajetória de um indivíduo problemático num mundo contingente. Para Benjamin (1994, p. 202), “o romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento”. Ou seja, a epopeia clássica já não dialogava com o sujeito moderno, uma vez que suas necessidades eram diferentes das necessidades do sujeito que vivia em uma cultura clássica, fechada e estável, por isso dá lugar ao romance moderno.

O gênero romance está em constante atualização, em devir, pois reflete o período histórico em que é produzido/consumido. Segundo Lukács (2000, p. 72), “assim o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo”. Embora possua características relativamente fixas, o romance não se configura como um gênero estável ou concluído, uma vez que é permeável a influências de outros gêneros, com os quais estabelece relações de fusão e diálogo, como por exemplo o gênero romance lírico, gênero híbrido entre romance e poesia.

Assim como o romance nasce fragmentado, pois reflete o sujeito problemático, também fragmentado, num mundo contingente, os escritos de Clarice também são fragmentados. Em entrevista ao *Programa Panorama*, exibido pela TV Cultura em 1977, Clarice afirma que o sujeito moderno não é apenas solitário, mas é também triste, e que suas obras não têm final feliz porque

finais felizes não existem no mundo real (Programa Panorama, 2023). Para Candido (2003, p. 95),

depreendemos que a matéria narrada desperta em nós um mecanismo de identificação, porque vemos soltas, e sentimos como nossas, as paixões que trazemos presas e não ousamos manifestar; em consequência, a vigilância intelectual cede e nos torna criticamente pouco rigorosos.

De acordo com Goulart (1990), há primazia da narrativa no romance tradicional, uma vez que há instauração de um mundo existindo e significando por si mesmo, autônomo ao narrador. Já no romance moderno, a mundividência e a subjetividade do narrador prevalece sobre o narrado, que aparece estreitamente ligado à instância da narração. Ainda citando Candido (2003, p. 96), “o aspecto moral ou psicológico do conteúdo age sobre a forma, que é contaminada por ele”. Portanto, o romance moderno, incluindo os escritos de Clarice, reflete a sociedade problemática, dividida e fragmentada, por isso tende também à fragmentação, seja da estrutura, seja na temática, e isso torna possível a classificação de um mesmo texto em gêneros distintos.

Em sua palestra intitulada “Literatura de Vanguarda no Brasil”, ministrada pela primeira vez por Clarice ao ser convidada a participar de um congresso no Texas, em 1963, ela reflete sobre o movimento vanguardista na literatura brasileira. Clarice conta que um escritor de renome, cujo nome não foi revelado pela escritora, escreveu que “a literatura morreu. Dostoiévski hoje seria um bom repórter” (Lispector, 2020b, p. 112). Isso intrigou Clarice ao ponto de ela perguntar a diversos amigos e escritores se a literatura realmente morreu. Affonso Romano de Sant’Anna respondeu à amiga:

Sempre haverá literatura, porque sempre haverá sonho, sempre haverá mito. Não se escreve para a literatura, escreve-se para cobrir um vazio, vencer a descontinuidade. O que há não é a morte do romance ou da poesia, há a transformação dos gêneros. Não há gêneros esgotados, há pessoas esgotadas diante de certos gêneros (Lispector, 2020b, p. 113).

Neste contexto, compreendendo “literatura” como manifestação em algum gênero textual, Affonso Romano de Sant’Anna reforça a perspectiva de Fehér, Benjamin e Lukács de que suas estruturas são passíveis de transformação motivadas pelo contexto sociocultural.

Clarice acreditava que o escritor era inspirado por uma força quase além de si próprio, metafísica, revelando a si mesmo. Ainda citando sua fala na palestra sobre literatura de vanguarda:

Quanto a uma crise em arte, existe como sempre e de um modo geral: falta de criatividade, falta de verdadeira originalidade. Procura-se substituir a originalidade por, entre aspas, “novidades”, “modismos”, como se fossem a mesma coisa. E existem alguns jovens escritores um pouco intelectualizados demais. Parece-me que eles não se inspiram na, digamos “a coisa em si”, e sim se inspiram na literatura alheia, na “coisa já literalizada”. Não vão diretamente à fonte, seguem o resultado já atingido por outros escritores. Uma literalização da literatura, digamos assim. O produto é então falso e pretensioso. [...] Acho que existe também uma vanguarda forçada, isto é, o autor se determina a ser “original” e vanguardista. O que para mim não vale. Só me alegra muito a originalidade que venha de dentro para fora e não o contrário. Só a verdadeira vanguarda faz com que os vanguardistas possam ser chamados de contemporâneos do dia seguinte (Lispector, 2020b, p. 111).

Clarice é vanguardista não apenas pela temática inovadora de suas obras, verticalizadas na interioridade do ser humano e suas angústias, mas também porque, por meio das palavras, buscou a desconstrução/ressignificação dos gêneros já estabelecidos. E essa característica já é notada desde a publicação de seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, em 1943: Clarice Lispector já “nasce” com um estilo próprio, pronto e acabado, não em desenvolvimento. Sobre isso, ela afirma em entrevista ao MIS-RJ: “Engraçado que eu não tinha tido influências. Já estava guardado dentro de mim” (Lispector, 2020b, p. 148).

Embora tenha ficcionalizado muitas de suas experiências vividas, como foi apresentado nos exemplos desta seção, Clarice era dotada de talento excepcional para a literatura. Affonso Romano de Sant’Anna, em seu livro *Com Clarice*, relata:

Com efeito, aquela estranha vibração que há nas frases de Clarice é de uma pessoa excepcional, um contato com uma “realidade” muito especial. Sem querer que diagnósticos médicos expliquem o talento literário, é bom convir que eles podem ajudar a captar certas nuances comportamentais e até textuais. Aliás, quando terminei a leitura da magistral biografia que Benjamin Moser fez sobre Clarice, anotei no final daquele livro: “Questão: as três irmãs passaram pelas mesmas tragédias. Pior: as duas mais velhas viveram isso mais que Clarice. Então, a tragédia não explica a arte (sempre). Os textos literários de Tânia e Elisa são literariamente diferentes dos de Clarice. Elisa é testemunhal. Elisa fez uma ficção interessante. O segredo, a fonte não é necessariamente a biografia. O talento é imponderável. Transcende os fatos, apesar dos fatos. Se a tragédia fosse suficiente, as duas irmãs seriam melhores escritoras que Clarice. A questão não é o que a vida fez de mim, mas o que eu faço de minha vida como escritor” (Sant’Anna, 2013, p. 13-14).

Ou seja, Clarice ficcionalizou muito de sua vivência, mas o seu olhar apurado para a realidade e sua sensibilidade na ficcionalização transposta em palavras transcendem o simples contar de acontecimentos que aconteceram com ela ou conhecidos:

As histórias, mentidas, se escritas “com as próprias palavras”, trazem verdades de um outro que, por ele relidas, refletem as verdades de quem as escreveu. A alteridade torna-se o palco de releituras em que explodem refrações das verdades de cada um – e ela via das verdades, verossímeis, da própria ficção (Gotlib, 2013, p. 162).

Ainda segundo Gotlib (2013, p. 331), “a ficção de Clarice monta-se a partir de um consciente fingimento ficcional, regulado por um aparato de construção calculada, ainda que cercando – e para bem cercar – o mistério”.

Os limites entre a criação ficcional e a memória são muito tênues, mas não me delongarei nessas discussões, pois não é o objetivo deste trabalho. Para melhor compreensão de minha tese, discutida nos capítulos seguintes, basta estarmos cientes de que Clarice muitas vezes ficcionalizou sua própria vivência em seus contos. As próprias personagens clariceanas muitas vezes se mimetizam fortuitamente na sociedade contemporânea, o que explicita a relação

entre o texto e o movimento Neopaganismo. Essas narrativas, em sua grande maioria centrada na interioridade das personagens, refletem diretamente a mundividência dessas personagens, sujeitos fragmentados que se verticalizam na narração, transmitindo ao macrocosmo seu microcosmo, que concerne a esse movimento filosófico e religioso. Por meio do processo de ficcionalização de sua vivência, Clarice Lispector, que era uma pessoa extremamente supersticiosa e, por vezes, considerada mística por seus amigos, podemos analisar alguns elementos que convergem ao movimento neopagão que emerge em seus escritos. Nesse sentido, a aproximação entre vida e obra em Clarice ultrapassa o interesse biográfico e revela-se essencial para a compreensão da tessitura simbólica de seus contos. A análise dos elementos biográficos mediados pelas próprias palavras da autora permite, portanto, iluminar camadas outras de seu texto literário, evidenciando como a figura de Clarice contribui para a dimensão espiritual e ritualística que se manifesta em sua obra.

CAPÍTULO I

CLARICE LISPECTOR: O MITO E O MÍSTICO

“Eu nunca pretendi assumir atitude de superintelectual. Eu nunca pretendi assumir atitude nenhuma. Levo uma vida muito corriqueira. Crio meus filhos. Cuido da casa. Gosto de ver meus amigos. O resto é mito”

(Lispector, 2020, p. 781)

Este capítulo tem como objetivo explorar as dimensões do mito e do místico na vida e na obra de Clarice. A construção do mito Clarice Lispector envolve a consolidação de uma imagem pública marcada por elementos de mistério e transcendência. Desde suas aparições em entrevistas até as diversas releituras biográficas e adaptações midiáticas, a escritora foi envolta em uma aura que muitas vezes ultrapassa a análise crítica de sua produção literária, tornando-se quase uma figura de culto no imaginário cultural brasileiro. Dessa forma, Clarice tornou-se um mito, um ícone místico, um objeto de contemplação, um “monstro sagrado” da literatura brasileira.

Nesta tese, o termo "mito" não se refere apenas ao relato tradicional de caráter simbólico, mas também ao processo contemporâneo de mitificação de figuras públicas. Clarice, com sua presença enigmática e discursos marcados

por uma aparente espontaneidade filosófica, contribuiu para a criação desse mito. Esse fenômeno foi ampliado postumamente por meio da circulação de sua imagem e da constante evocação de sua singularidade como escritora. A construção do mito Clarice Lispector envolve, portanto, tanto aspectos extraliterários quanto a própria recepção de sua obra, em um processo de mútua influência, no qual autora e texto se reforçam reciprocamente.

Por outro lado, a dimensão do místico em Clarice está profundamente enraizada em sua escrita. O místico, aqui entendido como uma experiência de transcendência e busca por um conhecimento que ultrapassa os limites do racional, permeia a obra clariceana de forma recorrente. Em seus escritos, Clarice conduz o leitor a um encontro com o indizível, o sagrado e o inominável.

Ao longo deste capítulo, analisarei as interseções entre essas duas dimensões, evidenciando como o mito Clarice Lispector e a experiência do místico em sua literatura se entrelaçam.

1.1 Clarice: O mito

A aura de mistério em torno de Clarice foi se formando gradativamente, mas há indícios dessa “mitificação” logo nos primeiros ensaios publicados sobre seu primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem*, classificando-a como uma escritora hermética e de difícil compreensão. A palavra hermética, desde então, passa a ser um dos principais adjetivos que são associados à escritora. Dos aspectos que contribuíram para sua mitificação, além, obviamente, de sua linguagem por vezes enigmática, acredito que, de forma sumária, as contradições envolvendo sua vida pessoal (como nacionalidade, data de nascimento, seu “sotaque estrangeiro” e até mesmo seu comportamento excêntrico perante jornalistas e amigos mais próximos) alimentaram o desejo de saber mais sobre a autora por trás da obra e, conseqüentemente, a sua mitificação.

Os dados biográficos que poderiam esboçar quem é Clarice são contraditórios desde sua vinda ao Brasil, pois há muitas informações diferentes

sobre seu nome, data e local de nascimento e, até mesmo, sobre suas características físicas. Sobre sua data de nascimento, em seus últimos 20 anos de vida, a própria Clarice assume diferentes datas. A crítica literária reproduziu durante muitos anos a data de nascimento cujo ano era 1925, em decorrência da entrevista concedida pela própria escritora a Renard Perez, para seu livro *Escritores Brasileiros Contemporâneos*. Mas, de acordo com levantamento feito por Gotlib (2013), figuram também os anos 1920, data que consta em sua Carteira de Identidade para Estrangeiro, datada de 18 de janeiro de 1943; na Carteira de Identidade, em março de 1943; e no passaporte número A 156799, de 26 de agosto de 1973. A data de 1926, aparece em sua Carteira Profissional do Departamento Nacional do Trabalho, do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, de 4 de maio de 1943; e um *curriculum vitae* datado de 29 de julho de 1968. A data de 1927 aparece no passaporte número AS 006843, de 15 de dezembro de 1976 e no Certificado Internacional de Vacinação contra a Varíola de 15 de maio de 1977.

Sua certidão de nascimento original, em ucraniano, cujo número é 158, identifica Clarice Lispector como Haia Lispektor, cujo patronímico é Pikusivna, filha de Pinkus (nome de seu pai, Pedro). A certidão foi expedida em 14 de novembro de 1921, mas a data de nascimento registrada é 10 de dezembro de 1920, em Tchetchélnik, região de Vínnitsia, na Ucrânia, sendo esta sua verdadeira data de nascimento, de acordo com levantamento feito pela biógrafa Gotlib (2013).

Aparentemente, Clarice sempre foi um enigma. Havia dificuldade em concordar sobre seus dados biográficos e até sobre sua aparência. O “sotaque estrangeiro” também pode ter contribuído para essa aura de mistério a sua volta, pois, na época, acreditava-se que ela era russa. Clarice chegou ao Brasil com um ano e três meses de idade e foi alfabetizada em língua portuguesa; com seus “erres dobrados” na fala, não tinha sotaque de estrangeira, tinha apenas língua presa: “Por causa do ‘erre’. Pensam que é sotaque, mas não é. É língua presa. Poderiam ter cortado, mas é muito difícil, pois é um lugar sempre úmido, então dificilmente cicatrizaria. Agora deixa ficar”, disse Clarice em entrevista ao MIS-RJ, em 1976 (Sant’Anna, 2013, p. 204).

Antonio Callado, jornalista e romancista, escreveu um depoimento intitulado “O Dia que Clarice Desapareceu” em que relembra a amiga Clarice:

Clarice era uma estrangeira. Não porque nasceu na Ucrânia. Criada desde menininha no Brasil, era tão brasileira quanto não importa quem. Clarice era estrangeira na terra. Dava a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noitinha numa cidade desconhecida onde há uma greve geral de transportes. Mesmo quando estava contente ela própria, numa reunião qualquer, havia sempre, nela, um afastamento. Acho que a conversa que mantinha consigo mesma era intensa demais. [...] Sempre achei, e disse mesmo a Clarice, que ela era a pessoa mais naturalmente enigmática que eu tinha conhecido. Depois li num livro dela, póstumo, *Um sopro de vida*: “Sou complicada? Não, eu sou simples como Bach” (*apud* Gotlib, 2013, p. 22).

Clarice muitas vezes era controversa sobre as profissões exercidas pelo pai durante a infância. Clarice dizia que o pai trabalhava na lavoura, depois disse que trabalhava com representação de firmas. Mas seu pai, na verdade, como muitos outros imigrantes judeus recém-chegados ao Brasil, trabalhava como mascate, vendendo utensílios domésticos e tecidos para confecção de roupas (Gotlib, 2013).

Todas essas informações soltas e, muitas vezes, contraditórias, também ajudaram na construção do mistério em volta de sua pessoa. Clarice era misteriosa até mesmo com seus amigos de convivência frequente, conhecida por ser uma mulher reservada, fechada. Em carta de sua amiga Bluma Wainer, enviada de Paris, em 04 de abril de 1946, podemos ler sobre a personalidade fechada de Clarice:

Não é bem uma conversa como gostaria, pois além de ser longe, continuo sempre eu, a contar coisas. Você se esconde sempre. Durante todo este tempo que aqui passou (que foi tão pouco), eu falei sempre. Continuo sem saber direito como é Clarice, a não ser da maneira que eu acho que ela deve ser e isso não é bem a maneira de se saber nada. Enfim, não há de ser nada. Um dia... quem sabe? (*apud* Gotlib, 2013, p. 305).

A aura de mistério em volta de Clarice também foi descrita por Carlos Scliar, que pintou dois retratos da autora em setembro de 1972:

Quando me telefonou cobrando uma velha promessa de seu retrato, tantas vezes marcado e por ela transferido, pelas mais diversas razões, tive um certo medo, talvez premonição, pela maneira que agora me cobrava como se precisasse cumprir algo que surgia; eu tentava serená-la, deixando ao seu critério a data, a que quisesse. Curioso como agora, ao tentar passar para o papel essas minhas lembranças, me volta aquela sensação estranha que acompanhou aquele telefonema. Posando para mim, em Cabo Frio, Clarice mergulhava em profundos desligamentos, voltava a tempo de me apaziguar e transformava o ambiente em algo denso que sobrevivia numa espécie de aura que ainda permanece (*apud* Gotlib, 2013, p. 507-508).

Em outro período de sua vida, já morando nos Estados Unidos, em decorrência da carreira diplomática do marido, Clarice firmou grande amizade com Mafalda Veríssimo e seu esposo, Érico Veríssimo, também escritor. Sobre Clarice, Mafalda, em depoimento a Gotlib, afirma: “Houve bons momentos. [...] Eu adoro Clarice. [...] Pobrezinha da Clarice. Era uma pessoa que sofria muito” (Gotlib, 2013, p. 357). Foi neste período morando fora do Brasil que Clarice se afastou mais dos amigos e isolou-se, de modo que sua melancolia e possível quadro depressivo se agravaram.

Outro amigo íntimo de Clarice, o escritor e crítico Affonso Romano de Sant’Anna relata um acontecimento que era “cena muito típica de Clarice”:

Ela vivia pedindo à gente para convidá-la para jantar. Convidamos, chamamos as pessoas que ela queria. Depois de quinze ou vinte minutos de jantar, ela falou que estava cansada, com dor de cabeça, que queria ir embora. Aí, eu a levei. Ficou todo mundo perplexo. Mas ela era assim mesmo (*apud* Gotlib, 2013, p. 497).

Sua amiga Olga Borelli também relembra um episódio que mostrava quão difícil, às vezes, era a convivência com Clarice:

Não é fácil ser amiga de pessoas muito centradas em si mesmas. Clarice era deste tipo e portanto exigia e absorvia bastante todas as pessoas de quem gostava. Tinha grande dificuldade para dormir e inúmeras madrugadas telefonava-me para se dizer angustiada e tensa. Acho que jamais esquecerei uma época em que fui para Salvador dar um curso. Uma noite, ao chegar no hotel, recebi recado para lhe telefonar com a maior urgência. Sua voz ao telefone estava estranha: “Olga, estou tão aflita. Numa angústia enorme. Não sei o que pode acontecer comigo. Volte o mais breve que você puder”. Cancelei tudo e vim encontrá-la no dia seguinte na hora do almoço rindo, bem disposta. Sabe o que me disse? Que eu a levava muito a sério e que tinha apenas me precipitado ao voltar. É claro, fiquei chateadíssima, mas aprendi muito com a história (Gotlib, 2013, p. 497).

Esse comportamento aflito, angustiante e ao mesmo tempo distante de Clarice destoa completamente da imagem criada em torno de sua pessoa por seus leitores.

Clarice muitas vezes tentou desconstruir essa mitificação sobre ela em entrevistas. Em fevereiro de 1969, ela é entrevistada por Leo Gilson Ribeiro para o *Jornal da Tarde* e, no final da entrevista, a autora empenha-se em desconstituir a imagem mitificada de si: “Sabe, uma das coisas que mais me incomodam é o fato de as pessoas acharem que sou um mito. Isso prejudica muito a aproximação de pessoas que poderiam preencher o vazio da minha vida” (Gotlib, 2013, p. 560).

Clarice cita um exemplo de um pintor que lhe telefonava há vários meses, sempre no mesmo horário, para conversar, mas nunca se conheceram pessoalmente, porque segundo ele, ela seria uma “esfinge, que precisa ser adorada à distância” (Gotlib, 2013, p. 560). Desde então, Clarice também passa a ser associada à Esfinge de Tebas, entidade da mitologia grega que tem cabeça de mulher e corpo composto por diversas partes de animais distintos que abordava os viajantes que passavam pela cidade e os desafiava: “Decifra-me ou te devoro”; caso o viajante não decifrasse o enigma proposto pela Esfinge, ele era devorado por ela. Na crônica “Já Andei de Camelo, a Esfinge, a Dança do Ventre (Conclusão)”, publicada no *Jornal do Brasil* em 12 de junho de 1971, Clarice escreve: “Vi a Esfinge. Não a decifrei. Mas ela também não me decifrou. Encaramo-nos de igual para igual. Ela me aceitou, eu a aceitei. Cada uma com

o seu mistério” (Lispector, 2018, p. 409). No ano seguinte, ainda sendo comparada à Esfinge pelos leitores, na crônica “Minha Próxima e Excitante Viagem pelo Mundo”, publicada em 01 de abril de 1972 no *Jornal do Brasil*, Clarice retorna a essa temática:

É preciso voltar a ver as pirâmides e a Esfinge. A Esfinge me intrigou: quero defrontá-la de novo, face a face, em jogo aberto e limpo. Vou ver quem devora quem. Talvez nada aconteça. Porque o ser humano é uma esfinge também e a Esfinge não sabe decifrá-lo. Nem decifrar a si mesma. No que nós nos decifrásemos, teríamos a chave da vida (Lispector, 2018, p. 488).

Os excertos revelam um diálogo simbólico entre Clarice e a Esfinge. Ao afirmar que não decifrou a Esfinge, mas também não foi decifrada por ela, Clarice estabelece uma relação de igualdade e respeito mútuo. No entanto, Clarice subverte a narrativa mitológica da Esfinge: ao aceitar a Esfinge sem o desejo de solucioná-la, ela reconhece a existência do mistério como parte inerente da vida. Essa aceitação também reflete um posicionamento de não se deixar reduzir a uma interpretação única, resistindo às tentativas de definição por parte dos outros – o que dialoga diretamente com a construção do “mito Clarice Lispector”. Metaforicamente, assim como o contato com a Esfinge, o leitor ao ter contato com a literatura produzida por Clarice, caso não a decifre, seria consumido por ela.

Ainda citando a fala de Clarice para Leo Gilson Ribeiro, “muitas pessoas acham, mas não sou nenhum bicho-papão. Mas pareço condenada a viver sozinha – dormir cedo, ir ao cinema sem ninguém a meu lado. É o preço da fama” (Gotlib, 2013, p. 560). Talvez, para Clarice, o “preço da fama” era uma vida solitária, mas a autora, mesmo com convites frequentes dos poucos amigos que mantinha, esquivava-se, talvez propositalmente, da companhia deles.

Nos anos de 1970, Clarice já gozava de grande popularidade no meio literário e em junho de 1974 ela concedeu uma entrevista aos jornalistas de *O Pasquim* (Jaguar, Sérgio Augusto, Ivan Lessa e Ziraldo e duas escritoras convidadas: Olga Savary e Nélida Piñon – de quem era muito amiga). Era sabido

que Clarice possuía laços com poucos amigos, considerados mais íntimos, e, perguntada por Ziraldo se ela vivia muito só, segue o diálogo com a resposta da autora:

Ziraldo – O que é amigo pra você?

Clarice – Uma pessoa que me veja como eu sou. Que não me mistifique. Que me trate de igual para igual. Que me permita ser humilde.

Ziraldo – Te incomoda ser tratada como pessoa ilustre, né?

Clarice – Muito elogio é como botar água demais na flor. Ela apodrece.

Ziraldo – Assusta?

Clarice – Morre (Gotlib, 2013, p. 554).

De acordo com Gotlib (2013, p. 22), Clarice

ao isolar-se voluntariamente, cercava-se de uma aura de mistério, permanecendo intocável e favorecendo, quem sabe, certas mitificações: belíssima, sobretudo na mocidade; em qualquer época, sedutoramente atraente; antissocial, esquisita, complicada, difícil, mística, bruxa...

Novamente, adjetivos relacionados ao místico, ao sobrenatural e Bruxaria são usados para descrever Clarice.

Ainda na entrevista para *O Pasquim*, Clarice é questionada sobre sua popularidade e mitificação feita por seus leitores e até alguns críticos literários. Ziraldo, em dado momento, observa: “Você pode não querer a mitificação, mas eu acho que você tem uma aura de mistério. O que é bom. Clarice Lispector a gente não sabe de onde vem nem aonde vai. Você tem uma aparência, um jeito, misterioso. Isso tudo ajuda a mi(s)tificação” (Gotlib, 2013, p. 553-554). Clarice rebate: “Eu não gosto de entrevista... [pausa] Parece que me mitificaram. Eu sou uma mulher simples. Não tenho nada de sofisticação. As entrevistas que eu dou são para explicar que não sou um mito. Sou uma pessoa como outra qualquer” (Gotlib, 2013, p. 561).

A aura de mistério era tão grande em torno de Clarice que acreditavam que ela escrevia em um estado alterado de consciência, em transe. A autora rebate tais afirmações quando escrevia para a revista *Fatos e Fotos: Gente*, ao entrevistar o ministro Reis Velloso, ela aproveita para se explicar:

Gosto de pedir entrevista – sou curiosa. E detesto dar entrevistas, elas me deformam. Há pouco tempo, sei lá por que, saí de minha linha e dei uma entrevista. Saiu boa. Mas não é que disseram que eu, enquanto escrevia, caía em transe? Nunca fiquei em transe ao escrever: habituei-me a trabalhar com meus filhos brincando ao meu lado e me fazendo perguntas, eu respondendo, atendendo telefone, atendendo empregada. Lamento muito, mas sou um pouco mais saudável do que inventam. Meu mistério é não ter mistério (Lispector, 2024, p. 326).

Considerada por todos que a conheceram como uma pessoa fechada, Clarice nem sempre fora assim. Há relatos de sua irmã Tânia que afirmam que, na infância, Clarice era uma criança e adolescente extremamente falante, sociável e que adorava fazer brincadeiras. A própria Clarice, ao entrevistar o amigo e matemático Leopoldo Nachbin, rememora como eram brincalhões: “Depois de rememorarmos como levávamos nós dois os piores cartões da professora por causa de nosso péssimo comportamento” (Lispector, 2024, p. 52) e “uma delas é ter gostado de você no primeiro dia do jardim de infância e sermos os dois considerados impossíveis pela professora que gostava também de nós” (Lispector, 2024, p. 55). Quando trabalhou como jornalista, ainda jovem, seus amigos de escritório diziam que ela era bem-humorada, sorridente e adorava fazer brincadeiras. Clarice aparentemente começa a se fechar mais em si mesma em idos de 1948, quando morou em Berna, por conta das atividades diplomáticas exercidas por seu marido e por conta do nascimento, no mesmo ano, de seu primogênito Pedro, diagnosticado posteriormente com esquizofrenia. Clarice torna-se muito mais fechada e melancólica, conforme podemos observar em sua carta destinada à sua irmã Tânia, datada de 06 de janeiro de 1948:

[...] Querida, quase quatro anos me transformaram muito. Do momento em que me resignei, perdi toda a vivacidade e todo interesse pelas coisas. Você já viu como um touro castrado se transforma num boi? assim fiquei eu..., em que pese a dura comparação... Para me adatar (*sic*) ao que era inadotável (*sic*), para vencer minhas repulsas e meus sonhos, tive que cortar meus agulhões – cortei em mim a força que poderia fazer mal aos outros e a mim. E com isso cortei também minha força. Espero que você nunca me veja assim resignada, porque é quase repugnante. Espero que no navio que nos leve de volta, só a ideia de ver você e de retornar um pouco minha vida – que não era maravilhosa mas era uma vida – eu me transforme inteiramente. [...] Mas não pude deixar de querer lhe mostrar o que pode acontecer com uma pessoa que fez pacto com todos, e que se esqueceu de que o nó vital de uma pessoa deve ser respeitado. Minha irmãzinha, ouça meu conselho, ouça meu pedido: respeite a você mais do que aos outros, respeite suas exigências, respeite mesmo o que é ruim em você – respeite sobretudo o que você imagina que é ruim em você – pelo amor de Deus, não queira fazer de você uma pessoa perfeita – não copie uma pessoa ideal, copie você mesma – é esse o único meio de viver. Eu tenho tanto medo de que aconteça com você o que aconteceu comigo, pois nós somos parecidas (Lispector, 2020, p. 355-356).

Aparentemente, Clarice passou a ouvir mais a si mesma, seus desejos, e desde então os relatos sobre suas exigências e excentricidades se tornaram mais populares, assim como sua fama, que crescia exponencialmente com a publicação de seus textos. De acordo com Marina Colassanti, na crônica “Sete Anos Sem Clarice”, os amigos cediam aos caprichos de Clarice porque ela “era uma pessoa muito especial e seus amigos tudo lhe permitiam porque sabiam estar convivendo com uma das maiores escritoras de seu tempo” (Sant’Anna, 2013, p. 171).

Assim, a construção do mito Clarice Lispector evidencia um processo complexo em que aspectos extraliterários e interpretações midiáticas desempenham papel central na consolidação de sua imagem pública. A figura de Clarice, muitas vezes associada ao enigma e à transcendência, foi amplificada por discursos que ressaltam sua singularidade como escritora e sua personalidade. Essa mitificação, embora tenha contribuído para ampliar o alcance de sua obra, também gerou leituras que priorizam a autora em detrimento da análise crítica de seus textos. No entanto, compreender o mito Clarice Lispector não implica desconsiderar sua relevância literária, mas sim

reconhecer as múltiplas camadas que envolvem sua recepção e presença no imaginário cultural.

1.2 Clarice: O místico

Durante toda sua vida, Clarice teve muitas superstições. Talvez o relato mais antigo de situação envolvendo uma superstição por parte de Clarice seja o de Anita Levy, amiga de Clarice quando estudaram juntas no Colégio Hebreu Ídiche-Brasileiro, em Recife, e relembra o período em que a escritora perdeu sua mãe, por doença contraída em um pogrom:

Naquela época fazia pouco tempo que a mãe dela tinha morrido. Alguns meses. Ela ficou muito impressionada com a morte da mãe. E ia para o colégio e falaram para ela que não se podia deixar na mesa uma tesoura aberta. E ela viu uma tesoura aberta na mesa, na casa dela. Então ela disse que foi por isso. Foi por isso que a mãe morreu, porque alguém deixou uma tesoura aberta (*apud* Gotlib, 2013, p. 95).

Em carta deixada à amiga Olga Borelli, Clarice escreve algumas orientações para a amiga que a ajudaria a copiar os manuscritos do livro *Objeto* que, posteriormente, seria chamado de *Água Viva*: “Mas você podia me fazer um favor, se puder e quiser. É tirar uma cópia de ‘Objeto’ (vê se dá para pegar a página 13, que é número de sorte. Vá dando espaço maior para cima, para baixo, e para o lado... assim talvez pegue o comecinho do treze...)” (*apud* Gotlib, 2013, p. 496). No conto “O Relatório da Coisa”: “Eu queria chegar à página 9 na máquina de escrever. O número nove é quase inatingível. O número 13 é Deus” (Lispector, 2016, p. 501). No conto “Brasília”, o narrador comenta: “Vejo que escrevi sete em número: 7. Pois Brasília é 7. É 3. É quatro. É oito, nove – pulo os outros, e no 13 me encontro com Deus” (Lispector, 2016, p. 612). Os números exerceram fascínio sobre Clarice, desde sua mais tenra idade – em diversas entrevistas, Clarice afirma que seu pai era um ótimo matemático e também a recorrência de situações envolvendo números é frequente em seus contos.

Em entrevista a Clelia Pisa e Maryvonne Lapouge, em novembro de 1975, Clarice, após um período de silêncio, acende uma vela disposta sobre a mesa de centro em sua sala, em seu apartamento no Rio de Janeiro, e as entrevistadoras relatam:

[Clarice Lispector] se levantou. Abaixa-se para acender, muito lentamente, uma vela sobre a mesa baixa que separa o divã das poltronas onde nós estávamos “colocadas”, cada vez mais constrangidas [...]. E explica: “Não creiam que eu acenda esta vela por misticismo. Gosto da chama, muito simplesmente”... (*apud* Gotlib, 2013, p. 562).

Essa situação ilustra bem o jogo de distanciamento que Clarice realiza em relação à aura mística que, frequentemente, é atribuída à sua figura pública. A cena em que ela acende a vela de maneira deliberadamente lenta e, em seguida, explica que não o faz por misticismo, mas por "gostar da chama", pode ser interpretada como uma tentativa de desmistificar a imagem que muitos tinham dela como alguém imersa em um universo esotérico ou transcendental. Ao esclarecer de maneira simples e até um pouco irônica ("não creiam que eu acenda esta vela por misticismo"), ela parece jogar com essa expectativa de seus interlocutores, ao mesmo tempo em que mantém uma certa ambiguidade, pois a própria ação de acender a vela pode evocar, por si só, uma conexão com práticas ritualísticas ou espirituais. Além disso, o fato de ela "brincar" com as entrevistadoras, provavelmente ciente da imagem que elas (e o público) tinham dela, reforça a ideia de que Clarice estava ciente da construção de seu próprio mito e não se incomodava em lidar com ele de maneira irônica ou até evasiva. A "brincadeira" poderia ser uma forma de ela manter o controle sobre como era vista, ao mesmo tempo que desafiava os estereótipos ou expectativas sobre sua pessoa.

Todos esses elementos e eventos citados até aqui contribuíram para a construção de uma aura de mistério, de bruxa, em torno de Clarice. Em suas posturas contraditórias em relação a essa aura criada sobre sua pessoa, Clarice ora procurava se desvincular dela, ora aceitava quando ironizava e até brincava com tais associações. Aproximando-se ou afastando-se de tais associações, o

fato é que ela ainda se preocupava sobre como as pessoas a viam. Clarice fez algumas entrevistas para o *Jornal do Brasil*, e em algumas delas, embora o foco fosse o entrevistado, Clarice pedia a eles para descrevê-la. Ao entrevistar seu psicanalista, Hélio Pellegrino, podemos ler:

- Hélio, você é analista e me conhece. Diga – sem elogios – quem sou eu, já que você me disse quem é você. Eu preciso conhecer o homem e a mulher.

- Você, Clarice, é uma pessoa com uma dramática vocação de integridade e de totalidade. Você busca, apaixonadamente, o seu *self* – centro nuclear de confluência e de irradiação de força – e esta tarefa a consome e faz sofrer. Você procura cassar, dentro de você, luz e sombra; dia e noite; sol e lua. Quando o conseguir – e este é trabalho de uma vida – descobrirá, em você, o masculino e o feminino, o côncavo e o convexo, o verso e o anverso, o tempo e a eternidade, o finito e a infinitude, o Yang e o Yin; na harmonia do tao – totalidade. Você, então, conhecerá homem e mulher – eu e você: nós (Lispector, 2024, p. 249).

Ao entrevistar Clóvis Bornay, estilista premiado e responsável pelos desfiles de carnaval do Rio de Janeiro da época, Clarice pergunta:

- Se eu quisesse me fantasiar no carnaval, que fantasia você me aconselharia a ter?

- Espere, espere, já estou sabendo, estou só pensando no nome. Achei. É “Firmamento”. Seria uma túnica de renda negra cravejada de estrelas de brilhantes. Na cabeça a meia-lua e numa das mãos uma taça de prata derramando estrelas.

- Não há mulher que não fique linda vestida assim (Lispector, 2024, p. 164).

Tanto na visão de Hélio Pellegrino quanto na de Clóvis Bornay, percebe-se uma associação da imagem de Clarice ao mistério e aos símbolos esotéricos. A fantasia idealizada por Bornay, chamada “Firmamento”, não é o céu solar, é o céu noturno, associando-a à cor preta, às estrelas e à Lua. A descrição feita pelo estilista, inclusive, parece assemelhar-se à carta do tarô “A Estrela”.

Figura 1 – A Estrela



Fonte: DANTAS; PETCHAS, 2018, sem página.

Em sua iconografia, a carta "A Estrela" geralmente apresenta uma mulher nua ajoelhada ou em pé junto a um corpo d'água. Ela segura dois jarros, derramando água – um na terra, simbolizando a fertilidade e a nutrição do mundo físico, e outro na própria água, representando o fluxo emocional e espiritual. Acima dela, brilha uma grande estrela rodeada por sete estrelas menores, simbolizando esperança, inspiração e orientação espiritual. Ao fundo, pode haver vegetação e, às vezes, uma árvore com um pássaro, sugerindo renovação e conexão com a natureza. A figura feminina e sua nudez representam pureza e autenticidade, enquanto a água simboliza o inconsciente e a intuição, personificando os sentimentos e emoções. A água

simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação. O *mem* (M) hebraico simboliza a água sensível: ela é mãe e matriz (útero). Fonte de todas as coisas, manifesta o transcendente e deve ser, em consequência, considerada uma *hierofania*. Todavia, a água, como, aliás, todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irreduzíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora (Chevalier; Gheerbrant, 2023, p. 61).

A carta, como um todo, transmite serenidade, cura e otimismo, destacando-se como uma das mais positivas do tarô. Mais uma vez, fica evidente que a imagem de Clarice está associada a símbolos místicos e com relação ao sagrado.

Inclusive, Clarice era conhecedora das tiragens de tarô. Uma de suas práticas mais frequentes era a consulta com a cartomante Nadir, moradora do Méier, bairro do Rio de Janeiro. Sua amiga Marina Colassanti revela em artigo que foram ela e seu marido, Affonso Romano de Sant'anna, quem apresentaram a cartomante à Clarice: “E um dia levei Clarice à cartomante. Levei, não, levamos, Affonso e eu. Está na entrevista. O que não está na entrevista é o quanto ela gostava dessas coisas, do trânsito entre o real e aquilo que chamamos mágico” (Sant’Anna, 2013, p. 36-37). Após a consulta, Clarice pouco disse sobre o que fora revelado, mas “certamente gostou, porque, tendo aprendido o endereço, voltou lá até o fim da vida, por sua própria conta. E fez de Nadir a cartomante que põe cartas para Macabéa, em *A hora da estrela*” (Sant’Anna, 2013, p. 37).

Outra circunstância que contribuiu para a associação de Clarice com a figura da bruxa é o fato de ela ter sido mulher divorciada. Desde a Idade Média, período em que as bruxas foram severamente perseguidas pelo clero e com maior abundância de relatos escritos sobre as práticas de Bruxaria, a bruxa era perseguida porque transgredia o código ético e moral vigente. É interessante notar que o número de mulheres acusadas durante o período inquisitorial é mais que o dobro do número de homens indiciados. De acordo com Russell e Alexander (2019, p. 143), “as mulheres dominaram a bruxaria em todos os períodos e em todas as regiões. O estereótipo da bruxa é ainda tão poderoso que a maioria das pessoas se surpreende ao saber que existe bruxos, ou então supõe que a contraparte masculina da bruxa é o ‘feiticeiro’”. Os motivos da associação de mulheres com a Bruxaria e a perseguição são vários, mas podemos listar o fato de que após a Reforma muitos conventos foram fechados e muitas mulheres passaram a viver sozinhas, a constatação de que as mulheres tendem a viver mais que os homens, a própria fragilidade da imagem do feminino na sociedade daquela época e a ligação entre a heresia e a Bruxaria:

As mulheres que viviam sem o apoio da família patriarcal, especialmente de pai ou marido, tinham pouca influência e quase nenhuma proteção legal e social que garantissem reparação para eventuais injustiças que viessem a sofrer. Tinham de se resguardar como podiam. Visto que estavam alijadas dos mecanismos formais vigentes, elas tinham de recorrer a estratégias típicas de grupos socialmente marginalizados (Russell; Alexander, 2019, p. 143).

Embora tenha se intensificado na Idade Média, a relação entre mulher e fragilidade data de muitos séculos, pois “a maioria das sociedades dispensou às mulheres uma posição inferior, e a misoginia da civilização ocidental foi alimentada por, pelo menos três fontes: a tradição literária clássica, a religião hebraica e o dualismo” (Russell; Alexander, 2019, p. 144). Sobre a tradição literária clássica,

os papéis femininos refletiram seu *status* na sociedade greco-romana, ou seja, o de subserviência em relação ao homem. Em regra, as mulheres não desempenham um papel importante na literatura clássica. As Creusas são mais comuns do que as Didos. Quando ganham proeminência, é quase sempre como catalisadoras passivas de ruína, como Helena de Troia. Mesmo quando ativas, o são mais para o mal do que para o bem, como testemunham Circe, Medeia e Clitemnestra. E novamente como Circe e Medeia, os atos maléficis das mulheres são frequentemente percebidos como “feitiçaria das trevas” (Russell; Alexander, 2019, p. 144-145).

Sobre a influência da religião hebraica, da qual Clarice considerava-se parte, judia, embora não praticante, Russell e Alexander comentam:

A religião hebraica, mais do que as outras religiões do antigo Oriente Próximo, colocou as mulheres numa posição nitidamente inferior. A antiga misoginia foi reforçada pela crença dualista em uma luta que colocava o corpo e o mal contra o espírito e o bem. Teoricamente, esse dualismo condena tanto a carnalidade masculina quanto a feminina, mas em uma sociedade dominada por homens, a luxúria viril era projetada nas mulheres, responsabilizando-as pela concupiscência. Assim, Eva converteu-se no protótipo da sedutora sensual (Russell; Alexander, 2019, p.145).

Muitas vezes, Clarice foi uma mulher transgressora, não apenas por seus escritos, mas também por suas escolhas pessoais. Após 16 anos de casamento, Clarice se desquitou de seu então marido, Maury Gurgel Valente, em 1958. O divórcio era proibido e considerado crime de adultério no Brasil até a publicação da Emenda Constitucional número 9, de 28 de junho de 1977, que modificou a Constituição Federal e admitiu o divórcio no país. Divorciando-se numa época em que pouquíssimas mulheres faziam isso, Clarice transgredia as regras da sociedade e transfigurava-se mais uma vez em bruxa.

Clarice foi muito vaidosa, preocupada com sua imagem – seja a física, seja a que construíram sobre ela, mesmo, muitas vezes, afirmando o contrário. Na madrugada do dia 14 de setembro de 1966, Clarice adormeceu com um cigarro na mão e isso desencadeou um incêndio em seu apartamento. Após tentar apagar o fogo com as próprias mãos e salvar os papéis guardados no escritório, a escritora ficou gravemente ferida nas mãos, rosto e pernas, permanecendo entre a vida e a morte nos três primeiros dias após o acidente. Ela ficou três meses acamada, para recuperação das cirurgias de reconstrução com enxertos. O acidente deixou marcas não apenas em seu corpo físico, mas principalmente no emocional da autora, que era extremamente vaidosa; Clarice, inclusive, ao entrevistar Ivo Pitanguy, inicia a entrevista exaltando os feitos do médico cirurgião-plástico que operava, gratuitamente, pessoas queimadas, de modo que ele “de graça reconduz à vida normal seres deformados e por isso de alma destruída” (Lispector, 2024, p. 200). Clarice fez algumas cirurgias plásticas com Pitanguy, mas ainda assim sentiu sua autoestima abalada e, novamente, teve um agravamento de seu quadro depressivo. De acordo com o filho Paulo, em entrevista à *Manchete*, em 14 de fevereiro de 1981, Clarice

era vaidosa. Importava-se muito com sua aparência física, sua imagem. Depois do acidente, quando teve a mão direita e as pernas bastante queimadas, mamãe fechou-se muito. Mesmo assim, no fim da vida, consultava-se com Tônia Carrero sobre moda, dicas de maquiagem e coisas deste tipo (*apud* Gotlib, 2013, p. 459).

Na crônica intitulada “Quase”, publicada em 18 de janeiro de 1969, Clarice escreve: “E como nasci? Por um quase. Podia ser outra. Podia ser homem. Felizmente nasci mulher. E vaidosa. Prefiro que saia um bom retrato meu no jornal do que os elogios” (Lispector, 2018, p. 190).

Clarice não se preocupava apenas com sua aparência e como as pessoas a viam, mas também se preocupava com a crítica sobre seus escritos. Desde a publicação de *Perto do Coração Selvagem*, como já mencionado, Clarice é considerada hermética e uma escritora de “leitura difícil”. O romance de estreia de Clarice foi, em certos momentos, considerado uma obra “incompleta e inacabada”, como destacou Álvaro Lins (1963, p. 88), em sua crítica de 1944. No mesmo ano em que Lins publicou sua crítica, Sérgio Milliet também se manifestou sobre a obra:

Numa técnica simultânea de capítulos ajuntados desordenadamente, vemos Joana crescer com uma tia incompreensiva, casar, ter uma rival, enganar o marido por vingança, sumir afinal numa linguagem fácil, poética, que não hesita em tomar pelos mais inesperados atalhos, em usar das mais inéditas soluções, sem jamais cair entretanto no hermetismo nem nos modismos modernistas. Uma linguagem pessoal, de boa carnação e musculatura, de adjetivação segura e aguda, que acompanha a originalidade e a fortaleza do pensamento, que os veste adequadamente (Milliet, 1981, p. 30).

Grande parte da crítica buscava até mesmo estabelecer um “método correto” para ler seus livros, que se diferenciavam radicalmente de qualquer outra obra já produzida por escritores brasileiros. Antonio Candido, em sua crítica *O Raiar de Clarice Lispector*, afirma:

Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim. Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do es-pírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retóricos da mente (Candido, 1977, p. 126-127).

Após muitas críticas de seu romance de estreia e com o Prêmio Graça Aranha por *Perto do Coração Selvagem*, a autora chegou a ficar chateada ao saber que os críticos não estavam escrevendo sobre seus outros livros, *O Lustre* (1946) e *A Cidade Sitiada* (1948), conforme cartas enviadas aos amigos do Brasil. Clarice não entendia o “silêncio” sobre seus livros, sentindo-se ignorada pela crítica. Em carta escrita em 29 de setembro de 1975, no Rio de Janeiro, destinada à amiga Olga Borelli, Clarice fornece informações preciosas sobre seu fazer literário e também sobre as críticas a seu respeito:

A crítica, quase sempre, confunde as coisas, e acaba interpretando ao contrário o que, na verdade, quero dizer. Por esta razão, nunca me interessei pela opinião dos críticos a meu respeito, por julgar que nem sempre ela é tão objetiva como deveria ser.

Um exemplo que sempre me utilizo para justificar minha posição em relação ao assunto, é o da crítica ao meu primeiro livro publicado: *Perto do Coração Selvagem*, lançado em 1944, quando eu contava dezessete anos. Na época o livro foi classificado como hermético e incompreensível, e anos mais tarde, tornou-se um dos mais vendidos. Isto me intrigou profundamente, tanto que um dia resolvi perguntar a um amigo: O que está acontecendo? O livro continua o mesmo. E meu amigo, então, respondeu: É que as pessoas se tornaram mais inteligentes, de uns anos para cá (Lispector, 2020, p. 780-781).

Embora dissesse que não, Clarice se importava com as críticas, estava atenta a elas. Nos anos de 1940, época de lançamento de seu primeiro romance, se ressentia pelo fato de não comentarem sobre seus outros romances *O Lustre* e *A Cidade Sitiada*. Já nos anos de 1960, já gozando de prestígio e reconhecimento no meio literário, irritava-se com algumas interpretações feitas por críticos ou de eventos acadêmicos, como quando foi convidada a participar de um seminário de literatura na PUC-Rio, levantou-se no meio do evento e foi embora, afirmando à sua amiga e escritora Nélida Piñon: “Diga a eles que se eu tivesse entendido uma só palavra de tudo que disseram, eu não teria escrito uma única linha de todos os meus livros” (*apud* Gotlib, 2013, p. 545).

Em uma anotação feita em 1976, um ano antes de sua morte, pela própria Clarice, organizada por Olga Borelli, conforme cita Gotlib (2013, p. 547-548): “Este ano está havendo muito movimento em torno de mim. Deus sabe por quê,

pois eu não sei. [...] Isso me deixa um pouco perplexa. Será que estou na moda? E por que as pessoas se queixam de não me entender e agora parecem me entender?”. O fato de sua obra ganhar mais notoriedade com o passar dos anos intriga Clarice em diferentes épocas.

Seus leitores identificavam-se com seus escritos e, por conseguinte, identificavam a própria Clarice em seus narradores. Em entrevista ao MIS-RJ, Clarice afirma que não escreve para desabafar suas angústias pessoais: “Porque eu não escrevo como catarse, para desabafar. Eu nunca desabafei num livro. Para isso servem os amigos! Eu quero a coisa em si!” (Sant’Anna, 2013, p. 229). Outras citações reforçam a tentativa de afastamento da autora com seus narradores: “Em onze livros publicados não entrei como personagem” (Lispector, 2018, p. 296) e “estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei” (Lispector, 2018, p. 296).

Mas Clarice se contradiz quanto a isso, por exemplo, quando Benedito Nunes comenta *A Paixão Segundo G.H.*:

Também ao comentar a leitura que Benedito Nunes fez de sua obra, deixa transparecer que o livro traduzia algo de muito profundo e muito seu: além de manifestar sua admiração pelo crítico, porque “ele me esclarece muito sobre mim mesma. Eu aprendo sobre o que escrevi”, comenta: “O Benedito disse que *A Paixão Segundo G.H.* tinha a náusea sartriana, especialmente devido à cena da barata. Não é bem isso. É uma náusea que a gente sente diante de uma coisa viva demais” (Gotlib, 2013, p. 446).

Após a publicação de seu primeiro livro infantil, *O Mistério do Coelho Pensante*, em entrevista a Leo Gilson Ribeiro, Clarice afirma: “As coisas acontecem porque devem acontecer. Nunca pensei em escrever para crianças. O primeiro surgiu de um pedido de meu filho, Pauluca, há muitos anos, e o outro, de uma sensação de culpa da qual queria me redimir” (*apud* Gotlib, 2013, p. 479). Por meio da fala de Clarice, nota-se uma influência da Clarice-escritora e suas vivências em seu fazer literário, como já evidenciado na introdução desta tese, refletindo sobre a autoficção em Clarice Lispector.

Outro exemplo encontra-se em sua obra *A Via Crucis do Corpo*, livro mais tardio, publicado em 1974, encomendado para falar sobre sexualidade e experiências mais carnavais. Indagada sobre a temática do livro destoar de seus outros escritos e, talvez, “macular” sua aura de mística e intelectual, construída no decorrer dos anos, Clarice responde: “Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, tenho mais em que pensar” (Lispector, 2016, p. 564). A temática “Magia” aparece na produção de Clarice mais velha, após seus cinquenta anos, principalmente nos livros *A Via Crucis do Corpo* e *Onde Estivestes de Noite* (1974), em que sexo e Magia se entrelaçam na trama de forma misteriosa e contribuem para a construção, fortalecendo-a, de uma imagem de bruxa e mística.

De acordo com Gotlib (2013, p. 383),

Paulo Francis foi o que dela esteve mais próximo nesse período. Num depoimento que concedeu à imprensa logo após a morte de Clarice, o jornalista lembra que, em 1959, ela não tinha editor no Brasil: “Tinha fama, sim, mas entre intelectuais e escritores. Os editores a evitavam, como a praga”, o que se devia, segundo Paulo Francis, ao caráter “moderno” da sua literatura, que não seguia o “realismo socialista” e representava a realidade “em relances”, indireta e indutivamente.

Paulo Francis alocou Clarice na revista *Senhor*, que a projetou para um grande e outro público, bem diferente dos “leitores letrados” de/em Clarice Lispector. De acordo com Gotlib (2013, p. 388-390),

enquanto colabora na revista *Senhor*, mantém diálogos frequentes com Paulo Francis: “Sendo eu o editor de ficção, tive mais contato com ela do que com outros editores e pude observar de perto que nenhum dos mitos sobre Clarice resistia à realidade. Primeiro, discutia com ela passagens inteiras dos contos, pedindo ocasionalmente clarificação. Clarice reagia com a maior naturalidade e às vezes reescrevia passagens que terminava reconhecendo obscuras”.

Clarice, diferentemente do que as pessoas acreditavam, se mostrava solícita e acessível, sem mistérios. Outro fato que contribuiu muito para sua associação com sendas esotéricas e o misticismo foi sua participação no I Congresso Mundial de Bruxaria em Bogotá, em 1975. Não há consenso sobre os motivos que levaram os organizadores a convidar Clarice para o evento, mas provavelmente foi consequência da sua participação em outros dois eventos internacionais nos anos anteriores ao do congresso.

Em 1963, Clarice foi convidada para fazer uma conferência no 11º Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, que aconteceu entre 29 e 31 de agosto, na Universidade de Austin, no Texas. A autora, em entrevista ao MIS-RJ, diz que não gosta de participar de congressos em que precisa se apresentar: “Em geral, fico tão aflita que leio muito depressa, parece que ninguém entende”, mas confessa fazer essa e outras conferências porque precisa do dinheiro: “Não gosto, mas me pagam cachê. E a viagem. Eu gosto muito de viajar. Aí, eu faço...” (Sant’Anna, 2013, p. 241).

Mais de dez anos após a participação no congresso no Texas, Clarice retorna ao exterior para participar do *IV Congreso de la Narrativa Hispanoamericana*, na *Universidad del Valle*, em Cali, na Colômbia, entre 14 e 17 de agosto de 1974. No evento, a autora conheceu o crítico Marco Túlio Aguilera Garramuño, que escreve uma carta destinada a ela em 31 de junho de 1975, dizendo que a conheceu em Cali e diz “*i know you, little witch*”⁴. Provavelmente, foi por ter participado desse congresso que Clarice recebeu um convite de Simon González e Pedro Gomez Valderrama para participar do I Congresso de Bruxaria, em Bogotá, também na Colômbia, que aconteceu entre 24 e 28 de agosto de 1975. Em entrevista ao MIS-RJ, Clarice afirma que o convite talvez tenha surgido por conta dessa participação no congresso em Cali, no ano anterior. Affonso Romano de Sant’Anna comenta durante a entrevista com Clarice:

ARS: Você sabia que Clarice é uma tremenda bruxa? (risos)

Ah, isso foi um crítico, não me lembro de que país latino-americano, que disse que eu usava as palavras não como

⁴ “Eu conheço você, bruxinha” (tradução nossa).

escritora, mas como bruxa. Daí, talvez, o convite para participar do Congresso de Bruxaria na Colômbia. Me convidaram e eu fui.

MC: A única bruxa brasileira. (risos)

ARS: Mas conte as suas relações com a bruxaria, Clarice. Se você tivesse que introduzir o leitor nestes mistérios, quais seriam os dados?

Não tem, não tem! (Sant'Anna, 2013, p. 232).

Na mesma entrevista, ela afirma que não se sentiu bem durante o congresso: “Inclusive, eu estranhei o clima da Colômbia, de Bogotá. Tinha dores de cabeça e, um dia, me tranquei no quarto, fique sozinha. Não atendia ao telefone, só chamava para comida e bebida. Estava achando tudo muito enjoado. Eu enjoo muito facilmente das coisas...” (Sant'Anna, 2013, p. 232-233). Clarice teve resistência para ir ao Congresso, ela afirma em entrevista ao MIS-RJ:

Disseram que queriam um texto meu. Aí, eu não sabia fazer um texto de bruxaria porque não sou bruxa, não é? Então traduzi para o inglês “O ovo e a galinha”. Aí eu pedi ao fulano de tal, que eu não lembro o nome, para ler. Ele tinha a tradução espanhola. A maior parte das pessoas não sabe o que foi lido, não entendeu nada! Agora, um norte-americano ficou tão alucinado que me pediu uma cópia daquele conto! (Sant'Anna, 2013, p. 233).

No Congresso Mundial de Bruxaria, Clarice apresentou uma conferência intitulada “Literatura e Magia”, além do conto “O Ovo e a Galinha”. Em entrevista à revista *Veja*, antes de embarcar para Bogotá, Clarice disse:

No Congresso pretendo mais ouvir que falar. Só falarei se não puder evitar que isso aconteça, mas falarei sobre a magia do fenômeno natural, pois acho inteiramente mágico o fato de uma escura e seca semente conter em si uma planta verde brilhante. Também pretendo ler um conto chamado “O Ovo e a Galinha”, que é mágico porque o ovo é puro, o ovo é branco, o ovo tem um filho (Lispector, 2020b, p. 121).

Clarice preparou duas versões de sua conferência, uma mais curta e outra mais longa. Na primeira, ela discorre sobre o papel da inspiração em seu processo criativo e, na versão mais longa, escrita originalmente em inglês por

ela, acrescenta relatos de “coincidências inexplicáveis” que aconteceram no decorrer de sua vida, de modo a estabelecer uma relação de causalidade entre tais acontecimentos e um ser divino transcendental.

Ante o exposto, com tantas informações contraditórias disseminadas sobre a vida e o fazer literário de Clarice Lispector, é compreensível o porquê de seu nome estar associado a uma aura de mistério e Magia. Na leitura dos comentários sobre as obras de Clarice no portal de compras Amazon, em diferentes períodos, é possível encontrar resenhas de livros diferentes de Clarice que repetem os mesmos adjetivos e substantivos: hermética, densa, muitas camadas, várias interpretações, profundo, envolvente, essência, marcante, enigmático, encanto, para poucos, sensíveis de alma, alto nível, íntimo e introspectivo.

Para o biógrafo Benjamin Moser, a imagem de Clarice continua sendo atualizada por meio de seus novos leitores, na era digital, que continuam relacionando-a e também seus escritos ao místico. Moser, na apresentação do livro *Todos os Contos*, nos diz que

a conexão entre literatura e feitiçaria é parte importante da mitologia de Clarice Lispector. Essa mitologia foi poderosamente impulsionada pela internet, a ponto de poder ser hoje qualificada de ramo menor da literatura brasileira. Circulando sem par online, encontra-se uma obra fantasmática, cheia de falsas profundidades, vibrante de paixão. Online, também, Clarice adquiriu um corpo virtual póstumo, na medida em que imagens de atrizes interpretando-a estão constantemente reproduzidas em vez do seu verdadeiro retrato (Lispector, 2016, p. 10).

Uma vez que a autora afirmou diversas vezes que não escreve com o objetivo de que sua obra seja suporte de ajuda para outrem, ou até mesmo com intenções de propagar algum conhecimento místico ou metafísico, essas associações continuam acontecendo porque, aparentemente, seus leitores reproduzem um discurso já cristalizado pelos anos de críticas literárias escritas sobre Clarice. Ou seja, saber que determinado texto é de um autor já consagrado pela crítica ajuda o leitor a repetir uma série de conhecimentos pré-determinados

sobre o autor sem causar nenhuma espécie de reflexão crítica. Assim, aparentemente, o leitor interage melhor com um texto de autoria conhecida do que um texto de autoria desconhecida ou cujo autor não goze de tanto prestígio pela crítica literária. Clarice é uma das principais expoentes da literatura brasileira e também uma das escritoras mais estereotipadas.

De acordo com Márcia Abreu (2006, p. 29), “a literariedade não está apenas no texto – os mais radicais dirão: não está nunca no texto – e sim na maneira como ele é lido. [...] Saber que algo é tido como *literário* provoca certo tipo de leitura”. Um exemplo da construção do estereótipo clariceano surge diretamente do mercado editorial, com a intenção de expandir o público leitor da autora, por meio de falaciosos epítetos como “Clarice-bruxa”, associando-a apenas a frases de autoajuda:

Os livros *As palavras de Clarice Lispector* (2013), *O tempo de Clarice Lispector* (2014), organizados por Roberto Corrêa dos Santos, são exemplos mercadológicos e midiáticos que direcionam obras da autora a frases de efeito. O título *Como Clarice Lispector pode mudar sua vida* (2017), de Simone Paulino, apresenta um manual de autoajuda ao leitor baseado em fragmentos de livros de Lispector reunidos em agrupamentos de conselhos simplórios, a exemplo de “Como ser feliz” e de “Como aprender a amar” (Jeronimo, 2020, p. 3).

Uma vez que, por parte dos leitores, há uma repetição de termos que frequentemente aparecem na crítica literária ao longo do tempo sobre as obras de Clarice, é natural que esses mesmos termos sejam replicados nas críticas de outros leitores. Saber que determinado texto é tido como literário e tem um histórico de leitura pré-determinado já direciona sua leitura: “Fica claro que a qualidade literária do texto não é critério absoluto. [...] mais do que o texto, são os conhecimentos prévios que temos sobre seu autor, seu lugar na tradição literária, seu prestígio (etc.) que dirigem nossa leitura” (Abreu, 2006, p. 49). Acredita-se que a literariedade é intrínseca ao texto, quando, na verdade, parece que ela depende de outros fatores, externos a ele, como o nome do autor e os responsáveis pelas críticas literárias.

De acordo com Fernando Pinheiro,

a escala de observação adotada implicou religar a dinâmica interna do texto literário à dinâmica externa das relações pessoais e institucionais em cujo interior o escritor monta uma apresentação de si, disponível para o leitor antes mesmo da leitura do texto. Essa dimensão cênica da atividade literária, que se dá fora dos livros, pode repercutir de diferentes modos em seu interior; ou, nos termos antes usados, a combinação entre estratégia de escrita e de autor é sempre ou uma variante de um padrão socialmente consolidado ou a invenção de um novo padrão estruturalmente possível. No primeiro caso vigora o ajuste especular entre as duas dimensões, de modo que a postura do autor em suas manifestações públicas, sobretudo aquelas mediatizadas, tende a harmonizar-se com sua escrita, convergindo tudo – obra e postura – para a localização do escritor no espaço literário, ou para o reforço de uma posição já consolidada no campo. Nas décadas que separam a morte de Clarice do momento atual, cresceu exponencialmente a tendência de exposição pública do escritor como dimensão de seu ofício, a ponto de sua entidade visível e celebridade passarem a subsistir por si, não raro por sobre a obra a que remetem, e quase sempre no modelo especular em que texto e performance reforçam-se mutuamente. As duas instâncias podem mesmo amalgamar-se, tornando a figuração ainda mais decisiva na ocupação de uma posição no espaço social da literatura. Nessa nova modalidade de jogo literária, a ameaça de heteronomia é permanente, já que as lógicas de reconhecimento extraliterárias tendem a fundir-se aos valores literários ou mesmo sobrepujá-los (Pinheiro, 2024, p. 225-226).

Ou seja, existe uma “dimensão cênica” na atividade literária, uma encenação pública em que o autor apresenta uma versão de si mesmo ao público, influenciando a leitura de seus textos. Essa construção da imagem pública do autor pode se manifestar como uma estratégia consciente, alinhada com a própria escrita, ou como a criação de um novo padrão de atuação autoral. Mesmo após sua morte, a figura pública Clarice continuou a ganhar relevância, algumas vezes ultrapassando a própria obra. Isso é especialmente visível na maneira como a sua imagem foi cultivada e explorada em espaços midiáticos diversos, consolidando-a como “o mito Clarice Lispector” ou “a Esfinge da literatura brasileira”. A presença contínua de sua imagem em entrevistas, biografias e outras adaptações midiáticas contribui para a manutenção desse mito, gerando uma fusão entre sua figura pública e sua produção literária. Essa relação especular reforça que tanto a obra literária quanto a performance de Clarice se reforçam mutuamente, consolidando uma posição específica no

campo literário. Quando a figura pública do autor se torna excessivamente proeminente, surge o risco de uma heteronomia, ou seja, de valores extraliterários prevalecerem sobre a apreciação crítica da obra em si. Essa ameaça pode ser observada no caso de Clarice, cuja imagem foi, em alguns momentos, romantizada e interpretada de forma desvinculada da complexidade de sua literatura.

Portanto, ante anos de crítica relacionando Clarice a um estilo de escrita hermético, práticas de Magia e Bruxaria e as próprias informações desconstruídas sobre sua pessoa contribuíram significativamente para a construção dessa persona bruxa e mística que a autora carrega virtualmente até os dias de hoje. Ao longo de sua vida, a escritora Clarice demonstrou interesse por práticas místicas e tradições simbólicas, como a consulta ao tarô e o fascínio por números, além de participar de eventos como o I Congresso Mundial de Bruxaria. Dessa forma, a fusão entre as percepções públicas e as experiências pessoais de Clarice construiu uma imagem que transita entre o mito e o místico, sustentada tanto por suas escolhas literárias quanto pelas projeções de seus leitores e críticos.

CAPÍTULO II

SOBRE NEOPAGANISMO E A CONTÍSTICA CLARICEANA

Este capítulo tem como objetivo explorar as principais características do Paganismo e do Neopaganismo, destacando seus aspectos históricos, culturais e simbólicos. A compreensão desses conceitos fornecerá uma base teórica para analisar como alguns textos da contística clariceana manifestam e incorporam elementos dessas tradições e ressignificam seus mitos, rituais e crenças.

O Paganismo, em sua essência, refere-se às práticas religiosas pré-cristãs, caracterizadas pela veneração da natureza e pelas crenças animistas e panteístas. Essas tradições, muitas vezes oralmente transmitidas, expressam cosmovisões ligadas ao ciclo da vida, ao sagrado feminino e às forças naturais. Com a cristianização, o termo "pagão" adquiriu uma conotação pejorativa, mas, ao longo dos séculos, ressignificou-se, especialmente com o surgimento do Neopaganismo, no século XX.

O Neopaganismo, por sua vez, constitui um movimento religioso pós-moderno que busca resgatar e reinterpretar práticas e crenças pagãs, muitas vezes em diálogo com diversas tradições espirituais contemporâneas. Essa abordagem envolve a recriação de mitos e rituais ancestrais, a valorização da conexão com a natureza e a defesa da liberdade espiritual.

Na literatura, tanto o Paganismo quanto o Neopaganismo desempenham um papel significativo na construção de narrativas simbólicas e na expressão de

temas relacionados ao divino, ao sagrado feminino e à interação entre a humanidade e a natureza, temas recorrentes na contística clariceana.

2.1 Aspectos teóricos

O Paganismo é um termo amplo que engloba as religiões e crenças politeístas e animistas praticadas antes da expansão das religiões abraâmicas (Cristianismo, Judaísmo e Islamismo). Em sua multiplicidade de expressões, apresenta um conjunto de características fundamentais que refletem a relação entre o ser humano, a natureza e o sagrado. Essas tradições, geralmente marcadas pelo politeísmo, pela veneração das forças naturais e pelo respeito aos ciclos cósmicos, compreendem o divino de forma imanente, percebendo a espiritualidade como parte integrante da vida cotidiana. Além disso, a celebração dos ciclos sazonais, a prática de rituais e a valorização do sagrado feminino constituem aspectos centrais em muitas vertentes pagãs. A conexão com os elementos naturais e a reverência aos ancestrais evidenciam uma espiritualidade enraizada na experiência sensível e simbólica do mundo.

O termo pagão vem do latim *paganus* e corresponde a “morador do campo”, “aquele que vem do campo”, evidenciando a relação com uma cultura agrícola e campestre, orientada pelos ciclos da Terra (Prieto, 2020). O Paganismo é considerado por diversos autores como a religião primeira (Cunningham, 2001; Murray, 2002; Feu, 2005; Prieto, 2020; Greer, 2021), cuja origem acompanha a evolução da espécie humana na Terra, uma vez que o ser humano buscava entender/interpretar o meio em que estava inserido e suas manifestações, como a chuva, a neve, os raios, o nascer e o pôr-do-sol, dentre outros elementos que causavam estranhamento, espanto e admiração.

Entre a admiração e o medo, pois a mesma água que umedecia os campos e germinava as sementes também podia alagá-lo e destruir toda a plantação, surgiu a veneração a essas forças naturais, personificando-as como divindades da natureza; desse culto, por meio das práticas cosmogônicas, estruturou-se o Paganismo. Devido às transformações culturais e estruturais na

sociedade, como a vida mercantil, o êxodo rural e o poder da Igreja Católica crescendo exponencialmente durante a Idade Média, o Paganismo foi sendo relegado a um segundo plano, por meio da subversão de sua filosofia e valores, mas nunca deixou de ser praticado. Inclusive, a historiadora Margaret Murray em seu *O Deus das Feiticeiras* (2002) afirma que o Paganismo era vivenciado secretamente até mesmo por membros eclesiásticos, dentro de igrejas, um dos motivos que fizeram com que o movimento se preservasse com o passar do tempo e ressurgisse na contemporaneidade com novas roupagens. À prática contemporânea do Paganismo dá-se o nome de Neopaganismo.

O Neopaganismo

é o reavivamento da Antiga Religião dos homens primitivos, baseada na natureza e em seus ciclos. Seus cultos remontam ao Paleolítico e ao Neolítico, em que as crenças religiosas eram centradas no culto ao feminino e aos mistérios da fertilidade. [...] Por ser uma forma de Paganismo, [...] celebra a natureza e fundamenta-se não só nos cultos pré-cristãos da Deusa, mas também no culto ao Deus fertilizador (o Sol), nas celebrações das colheitas e em inúmeras outras manifestações religiosas ancestrais ligadas à natureza e aos ciclos da vida (Prieto, 2002, p. 13).

O Neopaganismo, como um movimento contemporâneo de resgate e reconstrução das antigas tradições pagãs, manifesta-se por meio de práticas espirituais que dialogam tanto com as crenças ancestrais quanto com os contextos sociais e culturais atuais. Embora inspirado por mitologias, rituais e símbolos das religiões politeístas e animistas da Antiguidade, o Neopaganismo não se limita a uma reprodução fiel dessas práticas. Ao contrário, caracteriza-se por sua adaptabilidade e pela valorização da experiência individual, promovendo uma espiritualidade plural e dinâmica. Elementos como a reverência à natureza, a celebração dos ciclos sazonais e a presença marcante do sagrado feminino permanecem centrais, assim como a crença na interconexão entre todas as formas de vida.

Atualmente, o Neopaganismo se desdobra em diversas tradições, sendo a Wicca e a Bruxaria as principais delas (Cunningham, 2002), e seus praticantes são identificados como pagãos, neopagãos, wiccanianos ou bruxos. Embora as

origens do Neopaganismo se percam no tempo, a historiadora Ann Moura afirma que há indícios arqueológicos dessas práticas já no período Paleolítico (Moura, 2004).

O Neopaganismo também sustenta conceitos animistas, panteístas e de imanência. A etimologia da palavra panteísmo é do grego *pan* (correspondente a “tudo”) e *theos* (correspondente a “deus”), ou seja, é a crença de que a divindade abrange todas as coisas que existem no mundo natural; o panteísmo se relaciona diretamente com o conceito de imanência – conceito filosófico e metafísico que no panteísmo é entendido como uma força metafísica e sagrada (a divindade) que permeia todas as coisas existentes (Prieto, 2020). De acordo com Prieto, o conceito de imanência

é a consciência de que cada um de nós é sagrado e a manifestação da Deusa. [...] O princípio da imanência assegura que a Deusa está em tudo. Ela é onipresente na vida e em cada um de nós. [...] A Deusa é o mundo, a Terra e todas as coisas que existem (Prieto, 2002, p. 19-20).

Portanto, por conceber o divino como imanente, ou seja, presente e intrínseco à natureza e a tudo o que existe, o Neopaganismo se distancia da visão cristã tradicional de transcendência. Na perspectiva cristã, o divino é concebido como uma entidade separada do mundo material, situada em um plano superior e externo à realidade terrena. Já no Neopaganismo, a divindade não é algo apartado da criação, mas sim uma força viva e presente no próprio tecido do universo, manifestando-se na natureza, nos ciclos da vida e na experiência humana. Essa visão reflete uma espiritualidade que valoriza a conexão direta com o sagrado no aqui e agora, sem a necessidade de intermediários ou de uma dimensão celestial distinta.

O animismo, cuja etimologia é latina, *animus* (correspondente a “alma”), é a crença de que entidades não humanas (de outros reinos, como o animal, vegetal, mineral, abrangendo também objetos e fenômenos) têm uma força/essência sagrada e metafísica. Portanto, não há separação entre os mundos físico e metafísico, eles coexistem e podem ser acessados. De acordo com Prieto (2002, p. 20-21),

para nós, pagãos, os Deuses são a própria natureza e, por isso, a preservação ecológica é a essência da Religião da Deusa. De acordo com as nossas crenças, rios, mares, árvores, pedras são a própria divindade manifestada e possuem vida. [...] Nós, pagãos, acreditamos que a volta da ligação com a natureza é o único caminho para uma vida harmônica e equilibrada, por isso todos os ritos sagrados da Bruxaria estão centrados nas estações do ano e fases lunares. [...] Respeitar o corpo da Deusa (a Terra) é um dos princípios vitais de nossa religião, bem como respeitar todos os seres dos reinos animal, vegetal e mineral.

Ante o exposto, fica evidente que os neopagãos entendem toda a Terra como sagrada porque ela é a própria Deusa e Deus que eles cultuam. Os conceitos de panteísmo, imanência e animismo flertam entre si nesse sistema filosófico e religioso e convergem diretamente para as práticas que se alinham com o movimento neopagão, reproduzidas por diversas personagens clariceanas, como será evidenciado adiante, no decorrer desta seção.

De acordo com Prieto (2005, p. 19),

as palavras Wicca, Bruxaria e Paganismo estão inter-relacionadas. Um wiccaniano é um bruxo por se reportar às antigas crenças europeias; ao mesmo tempo trata-se de um pagão, ou neopagão, por estar revivendo o culto aos antigos deuses da natureza reverenciados pelos povos camponeses da Europa. Dessa forma, pode-se dizer que a Wicca é uma religião pagã, classificada como uma das muitas formas de Bruxaria, cujos praticantes podem se considerar bruxos.

Nas pesquisas realizadas para esta tese, excetuando *História da Bruxaria* (2019), de Russell e Alexander, todos os outros autores usam indiscriminadamente as palavras “pagão”, “neopagão”, “bruxo” e “wiccaniano” como sinônimas para nomear os praticantes das religiões neopagãs. Como esta tese não se propõe a refazer o percurso evolutivo das religiões pagãs e seus desdobramentos até os dias atuais evidenciando seus pontos convergentes e destoantes, se interessa apenas nos elementos neopagãos que se manifestam nos escritos de Clarice, utilizarei apenas os termos “Neopaganismo” e “neopagãos”, por acreditar que elas englobam todos os outros termos anteriormente citados. Embora eu reconheça que haja matizes que os

diferenciam levemente, é difícil estabelecer os limites e diferenças entre todas essas palavras porque esses contornos se tornaram mais nítidos muito recentemente, com a publicação de mais livros sobre o tema e a expansão de grupos que buscavam se aproximar ou se distanciar de determinadas práticas, de acordo com seus interesses. Portanto, a maioria das publicações anteriores aos anos 1990 usam indiscriminadamente essas palavras como sinônimas para se referirem às práticas pagãs que visavam o contato mágico com seres espirituais e metafísicos que se manifestavam na natureza.

De acordo com Feu (2005), o Neopaganismo não adota uma visão maniqueísta do mundo, pois não enxerga a realidade como um campo de batalha entre forças cósmicas opostas e irreconciliáveis. O maniqueísmo, sistema filosófico-religioso fundado pelo profeta persa Maniqueu, no século III, estabelece uma dualidade rígida entre o Bem e o Mal, em que Deus e o espírito são associados ao Bem, enquanto o Diabo e a matéria são considerados manifestações do Mal. Essa concepção influenciou diversas tradições religiosas, incluindo correntes do Cristianismo, que frequentemente apresentam o mundo como um espaço de disputa entre esses princípios antagônicos. Em contraste, o Neopaganismo adota uma visão mais integrativa e dinâmica, na qual o equilíbrio é o estado natural do universo. Em vez de um conflito entre opostos irreconciliáveis, há o reconhecimento da complementaridade entre forças distintas. Elementos como luz e escuridão, criação e destruição, masculino e feminino, e até mesmo bem e mal, são compreendidos não como forças em oposição absoluta, mas como aspectos interdependentes da existência. Um não pode ser plenamente compreendido sem o outro, pois sua interação é essencial para a harmonia do cosmos.

Dentro dessa filosofia, muitas tradições neopagãs incorporam o conceito da Deusa e do Deus, representando essas polaridades cósmicas fundamentais. A Deusa, frequentemente associada à Terra, à Lua e à fertilidade, simboliza os aspectos cíclicos da natureza, a criação e a nutrição. O Deus, por sua vez, geralmente vinculado ao Sol, à caça e à transformação, personifica as forças de expansão e mudança. Juntos, esses arquétipos representam a totalidade da existência e o fluxo constante de energia que mantém o equilíbrio do universo,

refletindo a visão neopagã de um mundo regido pela complementaridade e pelo dinamismo, em vez de uma luta eterna entre o bem e o mal.

A Deusa e o Deus personificam aspectos opostos, positivos e negativos, construtivos e destrutivos, em si mesmos. Juntos, eles formam um equilíbrio dinâmico, refletindo a interdependência entre luz e sombra, vida e morte, criação e destruição. No entanto, por estar em constante atualização por seus praticantes, o Neopaganismo permite múltiplas interpretações do divino, abrangendo desde uma visão politeísta, em que várias divindades coexistem, até uma concepção monista, em que toda a existência é manifestação de uma única divindade, a Deusa.

Na tradição judaico-cristã, Deus é frequentemente representado como uma figura masculina. No entanto, alguns narradores clariceanos questionam essa concepção, propondo uma divindade que transcende a noção binária de gênero. O conto “Onde Estivestes de Noite” traz exemplos que ilustram essa ruptura com a concepção tradicional de um Deus masculino e único. No trecho “Porque nenhum poderia se deixar possuir por Aquele-aquela-sem-nome” (Lispector, 2016, p. 482), a alternância entre os pronomes demonstrativos “aquele-aquela” sugere uma entidade que escapa à categorização tradicional de gênero, sendo simultaneamente ambos e nenhum. O uso da expressão “sem-nome” reforça a ideia de uma divindade que transcende as limitações da linguagem e das convenções humanas. Já no excerto “Ele-ela cobria a sua nudez com um manto lindo mas como uma mortalha, mortalha púrpura, agora vermelho-catedral. Em noites sem lua Ela-ele virava coruja” (Lispector, 2016, p. 482), a oscilação entre os pronomes “ele-ela” revela a fluidez dessa divindade, que não pode ser reduzida a uma única identidade de gênero. Além disso, a imagem da coruja, frequentemente associada ao mistério e à sabedoria, acrescenta um simbolismo que remete a divindades femininas em diferentes culturas, como Atena na mitologia grega e Morrigan na céltica. O trecho “Ele-ela contou-lhes dentro de seus cérebros – e todos ouviram-na dentro de si – o que acontecia a uma pessoa quando esta não atendia ao chamado da noite” (Lispector, 2016, p. 484) evidencia, mais uma vez, essa fusão de identidades, pois a divindade não apenas oscila entre os gêneros, mas também se manifesta de maneira íntima e interna, comunicando-se diretamente com o inconsciente

das personagens. Por fim, “Estavam todos soltos. A alegria era frenética. Eles eram o harém do Ele-ela. Tinham caído finalmente no impossível. O misticismo era a mais alta forma de superstição” (Lispector, 2016, p. 484) sugere um estado de êxtase místico no qual a separação entre masculino e feminino se dissolve, reforçando a ideia de uma divindade totalizante. O termo "harém" pode ser interpretado como uma provocação ao conceito patriarcal de posse e domínio masculino, subvertendo essa lógica ao vinculá-lo a uma entidade que não se limita a um único gênero.

“Onde Estivestes de Noite” é um dos contos com mais elementos místicos e neopagãos dos escritos de Clarice, mas essa dúvida sobre o sexo da divindade permeia outros escritos e até outras obras da escritora, como por exemplo *Água Viva* (1973), em que a narradora se utiliza do artigo definido masculino “o” em alguns períodos para evidenciar o sexo do divino, “o deus”, contrapondo ao feminino, uma vez que, em outros períodos, utiliza apenas “deus”, sem anteposição de artigo definido; por fim, ainda em *Água Viva*, um dos últimos livros escritos por Clarice, a narradora se refere a deus com o pronome neutro da língua inglesa, “it”, que compreenderia os dois gêneros:

Tal recurso é bastante importante à leitura da obra, pois a escritora busca no pronome inglês destinado às “coisas”, aos objetos, o ponto focal de exibição de seu eu-lírico. [...] O “it”, o “neutro vivo”, [é] um claro exemplo de metáfora clariceana e explica seus átimos de criação: o objeto realmente não importa, seja ele um inseto, um *it*, uma flor, um espelho ou uma dúzia de ovos estatelada no chão. O que vale na narrativa de Lispector é a tentativa – não obstante, é por essa razão que escrever um “isto” é tudo que está ao seu alcance. Do objeto, ou do “isto”, a autora tira o material orgânico à sua narrativa [...] Com vigor, em *Água viva* o “it” é proposto como forma de retratar a vivência particular da protagonista, que se pergunta por sua inserção no Cosmos (e nos “its” do Cosmos) (Franceschini, 2009, p. 114-115).

Assim, a narrativa clariceana desconstrói a concepção tradicional de um Deus exclusivamente masculino, apresentando uma divindade fluida, mutável e que desafia as categorias fixas da linguagem e do pensamento ocidental. Essa abordagem dialoga com perspectivas espirituais mais arcaicas e com a própria

proposta do Neopaganismo que frequentemente concebe o sagrado como uma fusão de princípios femininos e masculinos.

As reflexões sobre o divino não maniqueísta que convergem ao movimento neopagão também permeiam outros contos clariceanos. No conto “Cartas a Hermengardo”, a narradora reflete sobre Deus e questiona a si mesma sobre a petulância de criticá-lo: “Vês, queridíssimo, eu tenho até medo de mim, em alguns momentos. Que ousadia a minha de escrever essa frase: duvidar da alegria de Deus. Até onde vou chegar, é isso que me pergunto. Até onde?” (Lispector, 2016, p. 103) e mais adiante “(Vergonha, vergonha! Falar em “sofrer”, quando há gente a quem Deus castiga com sua cólera, tirando-lhe o pão!)” (Lispector, 2016, p. 104). Em seguida,

E depois eu disse: eu te amo, eu te amo, eu te amo... E o meu amor pelos homens reconciliou-me com o mundo e com Deus. Não posso ser tão orgulhosa que pense ter a chuva parado porque Deus quis abençoar minha redenção. Mas eu sinto que esta é a verdade, aí está (Lispector, 2016, p. 104).

Nestes excertos, nota-se uma visão ambígua do Deus judaico-cristão, que, embora tradicionalmente associado ao bem e à luz, também se manifesta como uma entidade colérica e punitiva. Assim como no Neopaganismo, nesse caso, a divindade assume aspectos duais e opostos em si mesma. No segundo trecho, a personagem repreende a própria queixa ao sofrimento, reconhecendo que há aqueles a quem Deus castiga com severidade, retirando-lhes o sustento, “tirando-lhe(s) o pão”. Aqui, Deus não aparece apenas como fonte de misericórdia e amparo, mas também como uma força que impõe provações e privações, evocando a imagem veterotestamentária de um ser divino que pune e exerce sua cólera sobre o ser humano. Essa concepção reflete a dualidade do sagrado, onde a divindade tanto protege quanto castiga, testando a fé e a resistência humana. Já no último trecho, a relação com Deus se dá de maneira mais conciliatória, vinculada ao amor e à redenção. A protagonista experimenta uma transformação interior ao declarar seu amor pelos homens, o que a reconcilia não apenas com o mundo, mas com a própria divindade. No entanto, essa reconciliação não é isenta de questionamentos: há uma hesitação entre

considerar a chuva um mero evento natural ou um sinal divino de bênção, apontando para a incerteza sobre a atuação de Deus no mundo e seu papel na experiência humana. De qualquer forma, é possível inferir que Deus pode se manifestar na e através da natureza. Essa ambiguidade revela um Deus que não é apenas uma fonte de luz e bondade absolutas, mas uma presença enigmática, cujas manifestações podem oscilar entre a compaixão e a severidade, entre o castigo e a redenção.

No conto “O Búfalo”, também é possível encontrar reflexões sobre essa divindade que encerra em si o bem e o mal. O narrador conta a história de uma mulher que adentra o Jardim Zoológico e interage com alguns animais buscando dar vazão a um sentimento de ódio que a vinha consumindo: “E enquanto fugia, disse: ‘Deus, me ensine somente a odiar’” (Lispector, 2016, p. 249). Mas, ao caminhar pelo zoológico, a personagem se depara com a natureza explodindo em vida e amor, uma vez que é primavera, período de despertar e acasalamento da maioria dos animais:

Mas era primavera. Até o leão lambeu a testa glabra da leoa. Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula, onde só o cheiro quente lembrava a carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico. Depois o leão passeou enjubado e tranquilo, e a leoa lentamente reconstituiu sobre as patas estendidas a cabeça de uma esfinge. “Mas isso é amor, é amor de novo”, revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio mas era primavera e dois leões tinham se amado (Lispector, 2016, p. 248).

A personagem reflete: “onde aprender a odiar para não morrer de amor? E com quem? O mundo de primavera, o mundo das bestas que na primavera se cristianizam em patas que arranham mais não dói... oh não mais esse mundo!” (Lispector, 2016, p. 253). Percebe-se que a representação do divino novamente ultrapassa a dicotomia maniqueísta entre bem e mal, revelando-se como uma força ambivalente, capaz de manifestar tanto a compaixão quanto a cólera, tanto o amor quanto o ódio. A súplica da personagem – “Deus, me ensine somente a odiar” – é um dos momentos mais significativos para compreender essa visão não maniqueísta da divindade. Se Deus fosse apenas amor, como poderia ser invocado para ensinar a odiar? A personagem, ao caminhar pelo zoológico,

encontra-se em um espaço que deveria ser propício à violência e à brutalidade animal, mas que, ao contrário, transborda amor e vida devido à primavera. O leão, símbolo clássico de força e agressividade, o “rei da selva”, aparece não como predador, mas como amante, lambendo a testa da leoa em um gesto de ternura. O que a protagonista busca – a confirmação de um mundo regido pelo ódio – se desfaz diante de seus olhos, pois a natureza manifesta um divino que não é pura destruição, mas também criação, não é apenas fúria, mas também afeto.

No conto “Perdoando Deus”, a personagem reflete sobre a dualidade do divino ao se deparar com um rato morto na rua. A experiência desperta nela um conflito entre o amor e o ódio a Deus, pois a divindade, geralmente associada à bondade e à delicadeza, também se manifesta na brutalidade do mundo. A constatação dessa face rude de Deus a fere profundamente:

A grosseria de Deus me feria e insultava-me. Deus era bruto. Andando com o coração fechado, minha decepção era tão inconsolável como só em criança fui decepcionada. Continuei andando, mas procurava esquecer. Mas só me ocorria a vingança. Mas que vingança poderia eu contra um Deus Todo-Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado podia me esmagar? Minha vulnerabilidade de criatura só. Na minha vontade de vingança nem ao menos eu podia encará-Lo, pois eu não sabia onde é que Ele mais estava, qual seria a coisa onde Ele mais estava e que eu, olhando com raiva essa coisa, eu O visse? no rato? naquela janela? nas pedras do chão? Em mim é que Ele não estava mais. Em mim é que eu não O via mais (Lispector, 2016, p. 405).

Ainda que a personagem declare não mais enxergar Deus dentro de si, sua relação com a divindade permanece carregada de reverência. A escolha de grafar “Deus” com letra maiúscula é significativa, pois denota o reconhecimento de sua magnitude, mesmo em meio à frustração e à revolta. Esse detalhe ganha relevância quando comparado a outro conto de Clarice, “Obsessão”, no qual a narradora demonstra plena consciência da diferença entre grafar Deus com inicial maiúscula e minúscula: “Mas, meu deus (letra minúscula, como ele me ensinara), eu não sou culpada, eu não sou culpada...” (Lispector, 2016, p. 56). A oscilação entre reconhecer e rejeitar a divindade evidencia a complexidade da

imanência do sagrado, conceito central no Neopaganismo. Se no monoteísmo tradicional Deus é uma entidade separada da criação, no Neopaganismo o divino se faz presente em todas as coisas, pois tudo foi criado pela Deusa e pelo Deus e, portanto, tudo contém uma centelha do divino. Esse princípio aparece de maneira explícita no conto “Os Desastres de Sofia”:

Só Deus perdoaria o que eu era porque só Ele sabia do que me fizera e para o quê. Eu me deixava, pois, ser matéria d’Ele. Ser matéria de Deus era a minha única bondade. E a fonte de um nascente misticismo. Não misticismo por Ele, mas pela matéria d’Ele, mas pela vida crua e cheia de prazeres: eu era uma adoradora (Lispector, 2016, p. 263-264).

A ideia de ser “matéria de Deus” reforça a percepção de um divino imanente, que não se encontra em uma entidade distante e transcendental, mas na própria substância da existência. A fusão entre sagrado e mundano, entre espiritualidade e prazer, subverte a concepção dualista tradicional e reforça a visão neopagã de um divino que se manifesta em toda a realidade sensível.

Ainda em “Perdoando Deus”, a personagem aprofunda sua reflexão sobre a projeção do divino e questiona se sua concepção de Deus não seria apenas uma necessidade psicológica de autocompreensão:

Como posso amar a grandeza do mundo se não posso amar o tamanho da minha natureza? Enquanto eu imaginar que “Deus” é bom só porque eu sou ruim, não estarei amando a nada: será apenas o meu modo de me acusar. Eu, que sem nem ao menos ter me percorrido toda, já escolhi amar o meu contrário, e ao meu contrário quero chamar de Deus. Eu, que jamais me habituarei a mim, estava querendo que o mundo não me escandalizasse. Porque eu, que de mim só consegui foi me submeter a mim mesma, pois sou tão mais inexorável do que eu, eu estava querendo me compensar de mim mesma com uma terra menos violenta que eu. Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo de minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe (Lispector, 2016, p. 406-407).

Esse excerto desmonta a ideia de um Deus exclusivamente bom e transcendente, pois a personagem percebe que sua noção de divindade está

intrinsecamente ligada à sua própria autoimagem e necessidades emocionais. Deus, nesse contexto, não é uma entidade fixa e externa, mas algo que se constrói e se projeta na experiência humana. Se Deus é apenas o oposto do eu, então sua existência não passa de uma invenção subjetiva. No entanto, a imanência do divino sugere outra interpretação: ao reconhecer que ela mesma contém o sagrado, a personagem poderia compreender que Deus não precisa ser uma figura distante e absoluta, mas uma força que se manifesta tanto na brutalidade do rato morto quanto na própria busca por sentido.

Na filosofia neopagã, todas as coisas foram criadas pela Deusa, divindade primordial do sexo feminino, incluindo seu consorte, o Deus, criado por Ela para manter o equilíbrio entre as polaridades masculina e feminina. Esse sistema de crenças enfatiza a imanência do divino, com uma perspectiva panteísta em que a natureza é a própria manifestação do sagrado. Em diversos contos clariceanos, essa concepção se faz presente, com Deus sendo representado na paisagem natural e nos elementos vivos do mundo.

No conto “Gertrudes Pede um Conselho”, a personagem experimenta uma vertigem ao refletir sobre a eternidade e a presença onipresente de Deus: “a eternidade não começa, não termina. Sentia uma pequena vertigem, quando procurava imaginá-la, e Deus, sempre em toda a parte, invisível, sem forma definida” (Lispector, 2016, p. 114). Essa ideia de Deus como uma força dispersa e sem contornos definidos reforça sua natureza imanente e inseparável do mundo físico. Da mesma forma, em “A Repartição dos Pães”, a personagem reconhece Deus na paisagem ao redor: “Lá fora Deus nas acácias” (Lispector, 2016, p. 282). Mais do que uma entidade transcendente, Deus se manifesta na materialidade do mundo natural.

No conto “Perdoando Deus”, essa concepção se intensifica quando a personagem experimenta um sentimento inédito:

Tive então um sentimento que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo. Por puro carinho, mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu era por carinho a mãe do que existe. [...] Sei que se ama ao que é Deus. Com amor grave, amor solene, respeito, medo, e reverência. Mas nunca tinham me falado de carinho maternal por Ele. E assim

como meu carinho por um filho não o reduz, até o alarga, assim ser mãe do mundo era o meu amor apenas livre (Lispector, 2016, p. 403-404).

Aqui, Deus é identificado como a própria Terra, o que ressoa diretamente com a visão neopagã de uma divindade imanente e cíclica, representada tanto no feminino quanto na natureza. A personagem transcende a relação tradicional de temor e reverência e experimenta um amor materno pelo divino, tornando-se a “mãe do mundo”, ampliando a percepção do sagrado para além da dualidade hierárquica das religiões monoteístas.

Esse aspecto de uma natureza viva, pulsante e sensorial também se manifesta no conto “Cem Anos de Perdão”, onde as pitangas assumem um simbolismo quase sexual: “Nunca ninguém soube. Não me arrependo: ladrão de rosas e de pitangas tem 100 anos de perdão. As pitangas, por exemplo, são elas mesmas que pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens” (Lispector, 2016, p. 410). A sensualidade e o desejo natural de plenitude são apresentados aqui como uma extensão do divino, que não se manifesta apenas no espiritual, mas também nos prazeres físicos e instintivos da vida.

A força imanente de Deus também é evocada em “Brasília”, onde a personagem percebe o vento como expressão da divindade: “Mas que vento, meu senhor. Vento é coisa que não se pode ver. Pergunto a Nosso Senhor Deus Jeová sobre sua cólera em forma de vento. Só Ele pode explicar. Ou não pode? Se Ele não pode, estou perdida. Ai que te amo e amo tanto que te morro” (Lispector, 2016, p. 607). Aqui, o vento é personificado como uma força divina, refletindo a ideia neopagã de que os elementos naturais carregam a energia do sagrado.

Outro exemplo notável de reconexão com a natureza e, conseqüentemente, com o divino, ocorre em “A Partida do Trem”. A personagem Angela Pralini sente-se aprisionada por uma relação monótona e busca na fazenda dos tios um retorno à sua essência:

Angela sonhava com a fazenda: lá se ouviam gritos, latidos e uivos, de noite. “Eduardo”, pensou ela para ele, “eu estava

cansada de tentar ser o que você achava que sou. Tem um lado mau – o mais forte e o que predominava embora eu tenha tentado esconder por causa de você – nesse lado forte eu sou uma vaca, sou uma cavala livre e que pateia no chão, sou mulher da rua, sou vagabunda – e não uma “letrada”. Sei que sou inteligente e que às vezes escondo isso para não ofender os outros com minha inteligência, eu que sou uma subconsciente. Fugi de você, Eduardo, porque você estava me matando com essa sua cabeça de gênio que me obrigava a quase tapar os meus ouvidos com as duas mãos e quase gritar de horror e cansaço. E agora vou ficar seis meses na fazenda, você não sabe onde estarei, e todos os dias tomarei banho no rio misturando com o barro a minha abençoada lama. Sou vulgar, Eduardo! e saiba que gosto de ler histórias em quadrinhos, meu amor, oh meu amor! como te amo e como amo os teus terríveis malefícios, ah como te adoro, escrava tua que sou. Mas eu sou física, meu amor, eu sou física e tive que esconder de ti a glória de ser física” (Lispector, 2016, p. 461-462).

A fazenda simboliza a volta à natureza e, por extensão, ao divino. Lá, na fazenda, pode ser livre, de Eduardo e das amarras da sociedade. Angela entende que “o homem está abandonado, perdeu o contato com a terra, com o céu. Ele não vive mais, ele existe” (Lispector, 2016, p. 463-464), por isso, o contato com a natureza seria capaz de unificá-lo novamente com o divino. Angela rejeita a artificialidade e a rigidez da vida urbana e se entrega à terra, ao instinto, ao físico – “A vida que tinha com Eduardo tinha cheiro de farmácia nova recém-pintada. Ela preferia o cheiro vivo de estrume por mais nojento que fosse” (Lispector, 2016, p. 464). Essa comunhão com a natureza reafirma a concepção neopagã de que a verdadeira experiência do sagrado se dá na relação direta e sensível com o mundo natural.

Na escrita clariceana, a natureza não apenas reflete a vida, mas também manifesta a imanência do divino, conforme as crenças neopagãs. Nesse contexto, a presença de seres elementais, representantes dos quatro elementos fundamentais (Terra, Fogo, Ar e Água), reforça a ideia de um mundo animado por forças espirituais e místicas. Os elementais surgem nos textos de Clarice como emanações naturais que se entrelaçam com a espiritualidade, revelando a sacralidade da existência terrena. Em "O Grande Passeio", Clarice descreve uma cena em que pequenos seres elementais emergem da terra:

Da Terra rasgada e negra, surgem um a um, leves como o sopro de uma criança adormecida, pequenos seres de luz pura, mal pousando no solo os pés transparentes... Cores lilases flutuam no espaço como borboletas. Delgadas flautas erguem-se para o céu e melodias frágeis rebentam no ar como bolhas. As róseas formas continuam a brotar da terra ferida (Lispector, 2016, p. 70).

Os seres descritos nesse excerto remetem aos elementais da Terra, especialmente aos gnomos, que, segundo a tradição esotérica, são responsáveis pela fertilidade e pela vitalidade do solo. A luz pura e os pés transparentes sugerem sua composição etérea, enquanto as cores lilases evocam simbolicamente a Magia e a espiritualidade. A referência às borboletas, por sua vez, remete à alquimia e à transformação, aspectos centrais na cosmologia neopagã.

No único drama escrito por Clarice, "A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos", o fogo surge como elemento purificador e condenatório:

Povo: Marcada pela Salamandra.

1º e 2º guardas: Marcada pela Salamandra...

Anjos invisíveis: Marcada pela Salamandra... (Lispector, 2016, p. 374-375).

A salamandra, elemental do Fogo, é tradicionalmente associada à transmutação e à destruição que leva à renovação. Sua presença nesse contexto ressoa com a perseguição histórica às bruxas, queimadas em fogueiras durante a Inquisição. A repetição da frase três vezes enfatiza seu caráter místico, remetendo à simbologia da tríade sagrada presente em diversas tradições espirituais: três estações, três lunações, três faces da Deusa e do Deus, dentre outros.

Os elementais e seres mitológicos relacionados ao elemento Terra também se fazem presente no conto "Brasília", onde a narração evoca a existência de faunos e gnomos: "Será que Brasília tem faunos? [...] Brasília tem gnomos?" (Lispector, 2016, p. 617). Os faunos, seres mitológicos associados à natureza selvagem e ao êxtase, e os gnomos são seres ligados à Terra e

reforçam a ideia de uma cidade viva e permeada por presenças místicas. Essa indagação sugere uma busca por encantamento e espiritualidade em um espaço moderno e racionalista como Brasília.

Já em "Restos do Carnaval", a personagem reconhece a existência de seres encantados que povoam seu mundo interior: "À porta do meu pé de escada, se um mascarado falava comigo, eu de súbito entrava no contato indispensável com meu mundo interior, que não era feito só de duendes e príncipes encantados, mas de pessoas com o seu mistério" (Lispector, 2016, p. 399). Aqui, duendes e outros seres fantásticos são apresentados como elementos naturais da psique humana, refletindo a interconexão entre a subjetividade e o mundo espiritual. No Neopaganismo, os elementais são frequentemente vistos não apenas como entidades externas, mas também como arquétipos que simbolizam diferentes aspectos da alma.

A "Teoria do Povo Pequeno", proposta por Margaret Alice Murray em *O Deus das Feiticeiras*, encontra eco em "A Menor Mulher do Mundo". Segundo Murray (2002), o "povo pequeno" poderia ser uma antiga sociedade de humanos de baixa estatura que sobreviveram à perseguição de povos dominantes, sendo posteriormente mitificados como elementais da Terra. No conto, a tribo de pigmeus do Congo Central guarda semelhança com essa concepção: "Nas profundezas da África Equatorial o explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo, topou com uma tribo de pigmeus de uma pequenez surpreendente. [...] No Congo Central descobriu realmente os menores pigmeus do mundo" (Lispector, 2016, p. 193). Os elementos da narrativa reforçam essa conexão, como o uso ritualístico do tambor: "Como avanço espiritual, têm um tambor. Enquanto dançam ao som do tambor, um machado pequeno fica de guarda contra os Bantos, que virão não se sabe de onde" (Lispector, 2016, p. 194). A relação entre os elementais da Terra e os pigmeus se estabelece por meio de símbolos compartilhados, como a moradia em árvores e a ligação com a música e os rituais: "Pequena Flor respondeu-lhe que "sim". Que era muito bom ter uma árvore para morar, sua, sua mesmo" (Lispector, 2016, p. 200). A natureza, portanto, não é apenas um cenário nos escritos clariceanos, mas um organismo vivo e sagrado que reflete a imanência do divino neopagão. Ao incorporar elementais e seres míticos em sua literatura, Clarice resgata a

sacralidade da Terra, reafirmando que o divino se manifesta na própria essência da criação.

Por ser representação da Deusa e do Deus, a natureza é considerada sagrada pelos neopagãos. Essa sacralidade se expressa na visão do mundo como um organismo vivo, interligado e autorregulador, princípio que ressoa tanto em concepções espirituais animistas quanto em teorias científicas contemporâneas. No campo literário, essa perspectiva encontra eco em diversos contos clariceanos, nos quais a imanência do sagrado e o panteísmo se manifestam de maneira sensível e poética. Um exemplo disso pode ser encontrado em um dos primeiros contos escritos por Clarice, "O Delírio", concebido antes mesmo da publicação de seu romance de estreia, no trecho:

Um queixume longínquo vem subindo do corpo da Terra... Há um pássaro que foge, como sempre. E ela, arquejante, rompe-se de súbito com estrondo, numa ferida larga... Larga como o Oceano Atlântico e não como um rio louco! Vomita borbotões de barro a cada grito (Lispector, 2016, p. 70).

A narrativa atribui à Terra características humanas e sensoriais, conferindo-lhe uma voz, um corpo e uma capacidade de expressar dor e exalar vida. Esse traço se intensifica em outros momentos do conto, nos quais o animismo se manifesta de maneira explícita: "De repente, novo rugido. A terra está tendo filhos?" (Lispector, 2016, p. 70) e "das grutas resfolegantes e sangrentas nascem outros seres, ininterruptamente" (Lispector, 2016, p. 70).

Esses excertos evidenciam uma visão de mundo na qual a Terra é compreendida como um ser vivo e pulsante, em constante processo de criação e transformação. O narrador clariceano assume uma postura que dialoga diretamente com concepções animistas e panteístas, em que a natureza não é um simples cenário para a existência humana, mas um ente ativo, vivo. Essa concepção se torna ainda mais intrigante no diálogo entre as personagens do conto:

- Não, ela apagou-se por si mesma. Agora eu só queria saber isto: se ela pudesse ter escolhido, negar-se-ia a criar, somente para não morrer?
- Coitado... Você está mais é com muita febre. Se dormisse na certa melhorava.
- Depois ela se vingou. Porque os seres criados sentiam-se tão superiores, tão livres que imaginaram poder passar sem ela. Ela sempre se vinga (Lispector, 2016, p. 72).

Nesse trecho, a protagonista reflete sobre o papel da Terra como criadora da vida e pondera se, diante da destruição causada pelos seres humanos, ela teria preferido não gerar a humanidade para evitar o próprio sofrimento. A resposta de D. Marta, que desqualifica essa visão ao associá-la ao delírio febril, reflete uma mentalidade racionalista que se opõe à cosmovisão animista da personagem. Contudo, a conclusão final – "Ela sempre se vinga" – ressoa como um prenúncio das consequências ambientais da ação humana, antecipando um discurso ecológico que ganharia força nas décadas seguintes.

Essa perspectiva dialoga com a Hipótese Gaia, formulada pelo biólogo James Lovelock na década de 1970. Lovelock, um dos cientistas mais influentes do século XX, propôs que a Terra deve ser compreendida como um organismo vivo e autorregulador. Ao comparar a atmosfera terrestre com a de Marte, ele percebeu que a estabilidade do nosso planeta era mantida por um sistema complexo de interdependência entre os seres vivos e os processos naturais. Segundo essa hipótese, cada organismo desempenha um papel essencial para a homeostase do planeta, de modo que qualquer desequilíbrio em uma parte do sistema pode ter repercussões globais (Lovelock, 2010).

No contexto neopagão, essa visão científica encontra forte ressonância espiritual. A ecologia é um dos pilares do Neopaganismo, que vê a relação entre o ser humano e a natureza como uma interação sagrada. Muitos neopagãos são ativistas ambientais, pois acreditam que preservar o equilíbrio da Terra é uma forma de respeito ao divino imanente. Scott Cunningham, utilizando os termos "Wicca" e "wiccano" – que nesta tese são compreendidos como sinônimos de "Neopaganismo" e "neopagãos", respectivamente –, reforça essa perspectiva ao afirmar:

Uma vez que um wiccano assume total responsabilidade por tudo o que tenha feito (nesta e em vidas passadas) e determina que as ações futuras estarão de acordo com ideais e objetivos mais elevados, a magia florescerá e a vida será plena de prazer. Esta talvez seja a essência da Wicca – é uma união prazerosa com a natureza. E a terra é uma manifestação da energia divina. Os templos da Wicca são os campos salpicados de flores, as florestas, as praias e os desertos. Quando um wiccano está ao ar livre, ele (ou ela) está, na verdade, envolto pela santidade, assim como um cristão quando entra em uma igreja ou em uma catedral. Além disso, toda a natureza está sempre cantando para nós, revelando seus segredos. Os wiccanos ouvem a Terra (Cunningham, 2002, p. 25).

A interseção entre alguns contos clariceanos e o pensamento neopagão revela-se, portanto, em uma visão do mundo que enfatiza a sacralidade da natureza e a interconexão entre todos os seres vivos. Se, na obra de Clarice, a Terra expressa sua dor e sua força criadora por meio de imagens que remetem ao animismo, no Neopaganismo essa mesma percepção se traduz em práticas espirituais e em um compromisso ético com a preservação do planeta. Assim, a literatura e a espiritualidade convergem para um entendimento mais amplo da relação entre o humano e o sagrado, desafiando concepções antropocêntricas e resgatando uma visão holística da existência.

A partir da bibliografia pesquisada para esta tese, constata-se que grande parte dos neopagãos se aproxima da religião inicialmente pela prática da Magia, entendida não como algo sobrenatural, mas como uma interação consciente com as forças naturais e universais.

De acordo com Cunningham (2002), a prática ritualística no Neopaganismo é uma forma de manifestação da vontade sobre o plano divino, sendo os encantamentos e rituais maneiras de alinhar-se às energias divinas. A Magia, nessa perspectiva, opera como uma extensão das leis naturais e de sua manipulação intencional. Um dos pilares que sustentam tais práticas é a imaginação ativa, na qual o pensamento molda a realidade. Esse princípio se reflete em "À Procura de uma Dignidade", quando a Sra. Xavier, apaixonada por Roberto Carlos, tenta transformar seu desejo em realidade por meio da força de vontade: "Então a Sra. Xavier pensou assim: 'Se eu quiser muito, mas muito

mesmo, ele será meu por ao menos uma noite'. Acreditava vagamente na força de vontade. De novo se emaranhou no desejo que era retorcido e estrangulado" (Lispector, 2016, p. 447). O narrador prossegue:

Mas, quem sabe? Se desistisse de Roberto Carlos, então é que as coisas entre ele e ela aconteceriam. A Sra. Xavier meditou um pouco sobre o assunto. Então espertamente fingiu que desistia de Roberto Carlos. Mas bem sabia que a desistência mágica só dava resultados positivos quando era real, e não apenas um truque com modo de conseguir. A realidade exigia muito da senhora (Lispector, 2016, p. 447).

A narrativa explicita a tentativa da personagem de manipular a realidade de acordo com suas intenções, evocando o conceito de intenção mágica descrito por Farrar, que destaca a necessidade de visualização precisa, concentração e força de vontade para a eficácia de um feitiço: "Um feitiço pode ser tão simples ou tão complexo quanto a ocasião exigir. Mas seja simples ou complicado, três fatores são essenciais: visualização precisa da intenção, concentração e força de vontade" (Farrar, 2023, p. 41). O excerto do conto também evidencia um aspecto essencial da prática mágica: o desapego após a realização do ritual, pois a insistência mental poderia perturbar o fluxo energético da manifestação.

Em "Por Enquanto", a narradora alude ao conceito esotérico da energia fluindo pelas mãos, um conhecimento presente em diversas tradições místicas: "Meus dedos doem de tanto eu bater à máquina. Com a ponta dos dedos não se brinca. É pela ponta dos dedos que se recebem os fluidos" (Lispector, 2016, p. 561). De acordo com a tradição esotérica, os dedos funcionam como antenas receptoras e emissoras de energia, alinhando-se à crença na transmissão de energias por meio do toque e da manipulação de fluidos sutis.

O conto "Brasília" expõe uma visão supersticiosa e mística da narradora, que reconhece a presença da Magia no cotidiano e se refere explicitamente à prática de rituais: "Mas falta magia em Brasília, falta macumba. Não quero que Brasília me rogue praga: pois pega. Rezo. Rezo muito. Ai que Deus bom" (Lispector, 2016, p. 599). A narradora atribui poder real à Magia, ressaltando sua eficácia e impacto no destino.

O contato com uma camareira em um hotel em Brasília também causa espanto na narradora; a camareira disse à narradora: “Ela me disse: quando vi a senhora senti um arrepio no braço. Disse-me que era médium. É. Estou arrepiada. E sinto calafrios. Que Deus me acuda. Estou muda que nem uma lua” (Lispector, 2016, p. 600). O diálogo reforça a crença da narradora na sensibilidade espiritual e na comunicação com energias sutis.

A narradora também descreve sua relação com rituais pessoais: “No fundo sou sozinha. Há verdades que nem a Deus eu contei. E nem a mim mesma. Sou um segredo fechado a sete chaves. Por favor me poupem. Estou tão só. Eu e meus rituais” (Lispector, 2016, p. 607). Ainda sobre os rituais, a narradora conta como lida com a possibilidade de que estão fazendo algum tipo de magia contra ela: “Sinto que estão fazendo macumba contra mim: quem quer roubar a minha pobre identidade? Só faço o seguinte: peço socorro e bebo um cafezinho. Depois eu fumo” (Lispector, 2016, p. 612). A narradora acredita que esses rituais surtam algum efeito e que é possível fazer a leitura de acontecimentos ou circunstâncias de modo a inferir sobre um futuro de bom ou mau agouro:

Tudo o que eu disse é verdade. Ou é simbólico. Mas que sintaxe difícil Brasília tem! A cartomante disse que eu iria a Brasília. Ela sabe de tudo, dona Nadir, do Méier. Brasília é pálpebra batendo que nem borboleta amarela que um dia desses vi na esquina de minha casa. Borboleta amarela é bom augúrio. Lagartixa não diz sim nem não (Lispector, 2016, p. 615).

A conexão entre a personagem e seus rituais alude ao aspecto introspectivo da prática mágica, em que a realização de cerimônias e encantamentos transcende a materialidade e se torna um processo de autoconhecimento e integração com o divino.

A narradora também aconselha ao *Jornal de Brasília* a criar uma seção de Astrologia, uma vez que considera de importância sumária saber sobre as influências planetárias e zodiacais: “Olha, *Jornal de Brasília*, inclua astrologia nos seus planos. Afinal a gente tem que saber a quantas anda. Sou toda mágica e minha aura é azul forte que nem os doces vitrais da igreja de que falei. Tudo

em que eu toco, nasce” (Lispector, 2016, p. 616). A própria narradora considera-se “toda mágica”, de modo que fica incontestável essa relação com os rituais de Magia.

A presença de elementos astrológicos na contística clariceana evidencia uma visão de mundo que reconhece a influência cósmica sobre a existência humana. Em “O Jantar”, o narrador ao observar as pessoas em um restaurante, faz as seguintes considerações: “Eu anotava tudo, já sem discriminar: a garrafa era outra, o criado de casaca, a luz aureolava a cabeça robusta de Plutão que se movia agora com curiosidade, guloso e atento” (Lispector, 2016, p. 203) e “o velho comedor de crianças pensa nas suas profundezas” (Lispector, 2016, p. 205). A menção a Plutão remete ao deus do submundo, devorador de todas as almas, evocando simbolismos de poder oculto e transformação profunda. Da mesma forma, a referência ao “velho comedor de crianças” sugere a figura de Saturno/Cronos, associado à inexorabilidade do tempo e à destruição cíclica, o devorador, características atribuídas astrologicamente a esse planeta. Dessa forma, os dois planetas, relacionados às divindades homônimas, reforçam a ideia do narrador que é exaltar as características de gula das personagens narradas, demonstrando conhecimento sobre Astrologia e Mitologia.

A influência astrológica também se manifesta em “Devaneio e Embriaguez Duma Rapariga”, quando a protagonista identifica seu signo como um fator determinante de sua personalidade: “O que dissesse nesse estado valeria para o futuro em augúrio – já agora ela não era lagosta, era um duro signo: escorpião. Pois que nascera em novembro” (Lispector, 2016, p. 139-140).

Em “Brasília”, a narradora diz: “Mas sou sagitário e escorpião, tendo como ascendente Aquário. E sou rancorosa” (Lispector, 2016, p. 565), evidenciando uma das principais características relacionadas ao signo de Escorpião, o rancor, para justificar traços de sua personalidade; e “está se vendo que não sei descrever Brasília. Ela é Júpiter” (Lispector, 2016, p. 610), de modo a comparar Júpiter, o maior planeta do sistema solar e considerado o “pai dos deuses” na mitologia romana, equivalente a Zeus na mitologia grega, à cidade de Brasília, igualmente grandiosa e poderosa.

Nesse sentido, a Astrologia surge como uma forma de autocompreensão e atribuição de sentido ao destino, reforçando a visão neopagã da interconectividade entre os seres e o cosmos.

Outro aspecto relevante na obra clariceana é a presença de rituais ligados à natureza. Em "Brasília", a narradora descreve um banho de mar carregado de significado místico: "Banho de mar dá coragem. Um dia desses fui à praia e entrei no mar com emoção. Bebi sete goles de água salgada do mar" (Lispector, 2016, p. 616). O número sete, recorrente em tradições esotéricas, associado à purificação e renovação, sugere que o ato de beber a água do mar é mais do que uma experiência sensorial: trata-se de um ritual de fortalecimento e conexão com o elemento água, um dos pilares do simbolismo mágico.

As reflexões desenvolvidas ao longo deste capítulo evidenciam que as características do Neopaganismo oferecem uma perspectiva frutífera para a leitura da contística de Clarice. A análise dos elementos neopagãos na literatura clariceana demonstra que essas concepções não foram inteiramente suprimidas pelo advento do pensamento monoteísta e racionalista moderno, mas permaneceram latentes, ressignificadas e reintegradas no século XX em diálogo com a tradição neopagã.

Evidenciei como Clarice opera com aspectos essenciais do Neopaganismo, tais como o animismo, panteísmo, a conexão visceral com a natureza, a imanência do sagrado e a dissolução das dicotomias entre humano e divino, matéria e espírito. Essas características, que ressoam fortemente no Neopaganismo, indicam que alguns contos clariceanos podem ser lidos como um espaço de atualização dessas tradições ancestrais, ainda que inseridos no contexto moderno e sem um compromisso direto com qualquer movimento religioso específico.

É importante ressaltar que a sistematização do Neopaganismo como movimento organizado e estruturado é um fenômeno posterior à produção de Clarice Lispector. No entanto, essa sistematização permite que, em retrospecto, sua obra seja lida sob essa ótica, evidenciando como aspectos de um imaginário pagão persistem e ressurgem em sua escrita. Dessa forma, pode-se afirmar que

a literatura clariceana funciona como uma manifestação espontânea e instintiva de elementos neopagãos, antecipando discussões que viriam a ser sistematizadas posteriormente.

A permanência desses elementos na contística de Clarice demonstra que o Neopaganismo não é apenas um resgate de tradições antigas, mas um fenômeno dinâmico que se alimenta de diversas expressões culturais e literárias contemporâneas. Ao lançar mão de imagens e símbolos que remetem a um universo pagão, sua escrita contribui para a reconfiguração desses arquétipos ancestrais em novos contextos, reafirmando a atemporalidade e a resiliência dessas concepções.

Dessa forma, as considerações aqui desenvolvidas ampliam o entendimento da contística clariceana, inserindo-a em um debate mais abrangente sobre mitos, religiões e filosofias que atravessam o pensamento humano e se manifestam de maneiras distintas ao longo da história. Esse diálogo entre literatura e Neopaganismo não apenas abre caminho para novas abordagens interpretativas, mas também reafirma a potência da obra de Clarice Lispector como um espaço de resignificação do sagrado, onde os ecos de tradições ancestrais encontram novas formas de expressão na contemporaneidade.

CAPÍTULO III

TEMPO E ESPAÇO RELIGIOSOS NA CONTÍSTICA CLARICEANA

As categorias narrativas do tempo e espaço são fundamentais para a construção de qualquer narrativa, pois situam o leitor na história, conferindo-lhe ritmo, densidade e profundidade simbólica. O tempo pode ser entendido, em linhas gerais, como a sequência de eventos que se desenrolam ao longo da narrativa, seja essa sucessão linear, descontínua ou cíclica. Já o espaço refere-se ao ambiente onde a ação se desenrola, podendo assumir contornos realistas, imaginários, oníricos ou simbólicos. A forma como o autor lida com essas instâncias determina não apenas o andamento da trama, mas também a maneira como a subjetividade das personagens é explorada e revelada ao leitor.

Nas obras de Clarice, as relações entre tempo e espaço assumem feições complexas e, por vezes, até paradoxais. A autora subverte expectativas narrativas tradicionais ao incorporar, com maestria, técnicas como o fluxo de consciência e o monólogo interior, o que desestabiliza a linearidade temporal e o espaço físico convencional. O tempo clariceano, frequentemente, não é cronológico, mas existencial e psicológico: ele se dobra, se repete, se dilui. É um tempo vivido intensamente no presente, mas permeado por reminiscências, lampejos de futuro e, sobretudo, por epifanias que condensam passado, presente e eternidade em um único instante. Esse tempo subjetivo revela com

profundidade os dilemas, as angústias e os estados de alma das personagens, funcionando quase como uma entidade viva que atravessa suas experiências.

O espaço, por sua vez, também se desloca da mera descrição física. Ele adquire contornos simbólicos e se interioriza. Com frequência, o espaço clariceano reflete os estados emocionais das personagens, como se o ambiente externo fosse um espelho de sua psique. Mais do que um cenário, ele se torna um lugar de revelação e de transformação espiritual. É nesse espaço simbólico que as personagens travam seus embates interiores, vivenciam suas crises e, por vezes, experimentam momentos de transcendência.

Dessa forma, este capítulo busca analisar como as categorias do tempo e espaço são ressignificadas na contística clariceana e como essa ressignificação pode ser lida à luz do movimento neopagão. Ao articular essas instâncias narrativas com os conceitos espirituais e cosmológicos do Neopaganismo, pretende-se evidenciar como a obra de Clarice pode ser compreendida dentro de uma perspectiva que transcende os limites do racional e do lógico, abrindo-se a experiências do sagrado em consonância com uma visão de mundo que valoriza a imersão no tempo interior e a sacralização dos espaços vivenciais.

3.1 A experiência do tempo

O tempo é uma das categorias centrais da narrativa literária, especialmente no romance, gênero em que a alternância entre dinamismo e estaticidade temporal contribui para estruturar a diegese e o discurso narrativo. Como observa Franco Júnior (2009, p. 46), “tanto a diegese (história narrada, fábula) como o discurso narrativo (a narração, a história construída, trama) estão inseridos no fluxo temporal”, o que significa que a narrativa, por sua própria constituição, se constrói na e pela experiência do tempo.

Na obra de Clarice, contudo, o tempo é trabalhado de forma singular, afastando-se das convenções lineares e cronológicas que predominam na tradição romanesca. Muitos de seus textos apresentam uma linguagem marcadamente lírica, o que se deve, em grande parte, à ruptura com a estrutura

tradicional da narrativa em favor da presentificação do instante. Essa presentificação, uma das marcas do estatismo temporal típico da lírica, permite que o tempo se cristalize no momento vivido com intensidade subjetiva.

Como aponta Franco Júnior (2009, p. 46), “a construção da narrativa torna possível a existência de certas distorções temporais que se tornam importantes pra o estudo do texto narrativo”. Inspirando-se nas reflexões de Gérard Genette, em seu *Discurso da Narrativa*, é possível compreender o tempo narrativo a partir de duas categorias principais: o tempo objetivo, cronológico, e o tempo subjetivo ou psicológico. Este último é especialmente relevante para a compreensão da obra clariceana, uma vez que a autora desloca o foco do tempo linear e externo para um tempo interior, fluido e fragmentado, vivenciado de forma intensa pelas personagens.

Quadro 1 – Tempo da diegese (história narrada)

TEMPO OBJETIVO (CRONOLÓGICO)	Referente à sucessão temporal dos acontecimentos. Pode ser mensurado pela passagem dos dias, das estações do ano, enfim, por todo tipo de marcação temporal objetiva.
TEMPO SUBJETIVO (PSICOLÓGICO)	Vincula-se ao tempo cronológico, mas difere deste porque se trata do tempo da experiência subjetiva das personagens. Caracteriza, pois, o tempo vivencial destas, o modo como elas experimentam sensações e emoções no contato com os fatos objetivos e, também, com suas memórias, fantasias, expectativas.

Fonte: Franco Junior, 2009, p. 46.

Ainda segundo Franco Junior (2009, p. 48), “os três recursos de subjetivação intimamente ligados ao tempo psicológico são o monólogo interior, a análise mental e o fluxo de consciência”. Desses, o monólogo interior e o fluxo de consciência são particularmente frequentes na prosa de Clarice. A eles, podemos somar a epifania, que discutirei com mais profundidade no quarto capítulo desta tese, como uma técnica recorrente e estruturadora de sua obra.

O monólogo interior, recurso que remete à tradição dramática, consiste na representação de um diálogo da personagem consigo mesma, não como solilóquio, mas como processo mental articulado, em que a personagem reflete sobre sua própria experiência em determinada situação. Nessa forma de

monólogo, preserva-se o controle da consciência e as relações de causalidade lógicas do cotidiano. Já o fluxo de consciência representa um grau mais radical de interioridade, no qual o pensamento da personagem é expresso de forma livre e fragmentada, sem necessariamente respeitar uma lógica causal. A narrativa se torna, então, um campo aberto para pensamentos, sensações, desejos, memórias e fantasias que emergem sem filtros, desorganizando a cronologia e embaralhando os limites entre realidade e imaginação.

Esse embaralhamento cria um efeito de estranhamento no leitor, pois torna difícil determinar se os eventos narrados pertencem à memória, ao presente vivido ou à fantasia da personagem. Nas palavras de Franco Júnior (2009, p. 48), o fluxo de consciência “cria um efeito de forte perturbação, perda ou, mesmo, abolição das relações de causalidade que regem a lógica cotidiana”.

Antonio Candido e Alfredo Bosi, entre outros críticos, já haviam apontado para essa característica marcante da narrativa clariceana. Bosi, por exemplo, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, reconhece a recorrência do fluxo de consciência na obra da autora – “a entrega ao fluxo da consciência e a ruptura com o enredo factual têm sido constantes no estilo [lispectoriano] de narrar” (Bosi, 2006, p. 424) –, tornando a narração mais introspectiva e descontínua. Para o crítico, essa entrega à subjetividade constitui um traço constante do estilo clariceano. Isso porque, em muitos textos, há uma transição fluida entre o monólogo interior e o fluxo de consciência, o que torna difícil estabelecer fronteiras nítidas entre os dois recursos. Como explica Franco Júnior (2009, p. 49), “a partir de uma radicalização do monólogo interior, a personagem passa ao fluxo de consciência”, movimento que ocorre com frequência nas narrativas de Clarice.

Desde a publicação de *Perto do Coração Selvagem*, Clarice já demonstrava domínio de técnicas associadas ao modernismo europeu, especialmente às experimentações de James Joyce e Virginia Woolf. Conhecida como “a romancista do tempo” (Sá, 1993, p. 109) e a “ficcionalista do tempo por excelência” (Moisés, 1979, p. 134), Clarice, desde seu primeiro romance publicado, já se afastava do tempo cronológico para privilegiar a digressão, o devaneio e a introspecção, elementos que definiriam toda sua obra posterior. Álvaro Lins criticou o seu romance de estreia:

Ao que estou informado, a autora é ainda muito jovem, uma quase adolescente. É uma circunstância que torna ainda mais excepcional a experiência de ficção tentada no seu livro, e não devemos por isso falar dele com os cuidados que usamos para os principiantes. Coube-lhe, vamos repetir, o papel de escrever o nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de Joyce e Virginia Woolf. E, pela novidade, este livro provoca desde logo uma surpresa perturbadora. A surpresa das coisas que são realmente novas e originais (Lins, 1946, p. 111).

Lins destaca essa inovação como uma “surpresa perturbadora”, sublinhando o caráter inovador do romance, que rompe com a tradição realista e objetiva predominante na literatura brasileira da época.

Nos romances seguintes, *O Lustre* (1946) e *A Cidade Sitiada* (1949), Clarice aprofunda esse modelo narrativo voltado para o tempo subjetivo. Na década de 1950, dedica-se principalmente à produção de contos e crônicas, mas retorna ao romance na década seguinte com *A Maçã no Escuro* (1961), *A Paixão Segundo G.H.* (1964) e *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), nos quais se observa uma aproximação entre a experiência temporal das personagens e uma concepção de tempo mítico, em que o instante se torna eterno, sagrado e transformador.

Na década de 1970, a escritora radicaliza ainda mais essa abordagem, propondo uma verdadeira fusão entre o tempo da narração e o tempo da escritura, como aponta Sá (1993). Em obras como *Água Viva* (1973), *A Hora da Estrela* (1977) e *Um Sopro de Vida* (1978), Clarice experimenta uma temporalidade que se aproxima do tempo da leitura – imediato, efêmero e presente. Há, assim, uma tentativa de dissolver as fronteiras entre o tempo vivido, o tempo narrado e o tempo do que é lido.

Essa presentificação do tempo pode ser observada em vários contos de Clarice, independentemente da época em que foram escritos. Em todos eles, o instante é ampliado, revelado, intensificado, como podemos observar nos seguintes trechos:

Abre os olhos. A primeira coisa que vê é um pedaço de madeira branca. Olhando para adiante enxerga novas tábuas, todas iguais. E no meio de tudo, pendente, um esquisito animal que brilha, brilha e enfia as unhas compridas e cintilantes pelas suas pupilas, até atingir a nuca (Lispector, 2016, p. 72);

E se de repente não se ergueu, como um morto se levanta devagar e obriga mudez e terror aos vivos, a aniversariante ficou mais dura na cadeira, e mais alta (Lispector, 2016, p. 185);

Fechando a porta, ele de novo tinha a impressão de que a cada momento entregavam-no à vida (Lispector, 2016, p. 229);

... O futuro que estamos aqui inaugurando é uma linha metálica. É alguma coisa que de propósito é destituída. De tudo o que vivemos só ficará esta linha (Lispector, 2016, p. 383);

Ela olha o mar, é o que pode fazer. [...] São seis horas da manhã. Só um cão livre hesita na praia, um cão negro. Por que é que um cão é tão livre? Porque ele é o mistério vivo que não se indaga. A mulher hesita porque vai entrar (Lispector, 2016, p. 423);

Sinto que estão fazendo macumba contra mim: quem quer roubar a minha pobre identidade? Só faço o seguinte: peço socorro e bebo um cafezinho. Depois eu fumo (Lispector, 2016, p. 612).

Como observa Castro (2014, p. 15), “apesar das marcas da passagem do tempo, como a chegada da noite ou o amanhecer, não existe um tempo de uma narrativa, perdemos-nos no narrado”. Essa perda da linearidade temporal em favor de uma narração em tempo real, ou em eterno presente, proporciona ao leitor a sensação de que os acontecimentos se desenrolam no exato momento da leitura, intensificando a imersão e a experiência subjetiva com o texto.

Essa sobreposição entre o tempo poético e o tempo narrativo, característica recorrente nos textos de Clarice, resulta na criação de imagens fragmentadas que, embora aparentemente desconexas, se articulam em uma lógica sensível e simbólica. A impressão de se folhear um álbum de fotografias, evocada pela justaposição de cenas e imagens intensas, encontra-se no cerne da experiência estética proporcionada por contos como “Onde Estivestes de Noite”:

Ele-ela contou-lhes dentro de seus cérebros – e todos ouviram-na dentro de si – o que acontecia a uma pessoa quando esta não atendia ao chamado da noite: acontecia que na cegueira da luz do dia a pessoa vivia na carne aberta e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz – a pessoa vivia sem anestesia o terror de se estar vivo. Não há nada a temer, quando não se tem medo. Era a véspera do apocalipse. Quem era o rei da Terra? Se você abusa do poder que você conquistou, os mestres o castigarão. Cheios de terror de uma feroz alegria eles se abaixavam e às gargalhadas comiam ervas daninhas do chão e as gargalhadas reboavam de escuridões e 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 sem trevas, ora o dia de luz. Esta carne que se move apenas porque tem espírito.

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.

Estavam todos soltos. A alegria era frenética. Eles eram o harém do Ele-ela. Tinham caído finalmente no impossível. O misticismo era a mais alta forma de superstição (Lispector, 2016, p. 484).

Neste excerto, a narradora elabora uma cena que se aproxima de um ritual extático coletivo, com forte apelo sensorial e simbólico, remetendo diretamente a uma celebração sabática, como concebida nas práticas neopagãs.

A construção do espaço-tempo como “véspera do apocalipse” não aponta necessariamente para um juízo final no sentido cristão, mas para uma ruptura ontológica e cósmica, um momento liminar entre a destruição e a regeneração. Diversas culturas e tradições mantêm narrativas sobre o apocalipse, o fim do mundo como o conhecemos, inclusive a tradição céltica:

No final da narrativa da Segunda Batalha de Moytura, a Morrighu celta, ou deusa da guerra, profetiza o fim do mundo: confusão das estações, corrupção dos homens, decadência das classes sociais, maldade, relaxamento dos costumes. Esse mesmo esquema é retomado, com grande riqueza de detalhes, pelo texto intitulado Diálogo dos dois sábios, redigido na língua rebuscada e difícil dos poetas irlandeses medievais. Pode-se aproximar esse conceito ao do Apocalipse cristão e, também, da frase de Estrabão ao referir que, segundo os druidas, durante um dia reinarão unicamente o fogo e a água (Chevalier; Gheerbrant, 2023, p. 112).

O apocalipse, neste contexto, torna-se um rito de passagem coletivo, em que os corpos se desorganizam e a ordem social se desfaz. Esse momento é narrado com imagens de descontrole corporal, sexualidade exacerbada e manifestações do inconsciente, como a urina, o leite escuro e a saliva. Essas imagens ecoam os princípios dos sabás, nos quais há uma suspensão das normas sociais e uma intensificação da conexão com o sagrado imanente, vivenciado através do corpo e da natureza.

A menção ao “rei da Terra” remete a Gob (ou Chobb), figura mítica associada ao comando dos gnomos e duendes, elementais da Terra. Segundo Grimassi (2004, p. 110), eles são “protetores dos tesouros secretos escondidos em imensas cavernas por debaixo da terra”, como os outros elementais pertencentes aos outros reinos (Fogo, com suas salamandras; Água, com suas ondinas e sereias e; Ar, com fadas e silfos), os elementais da Terra “não eram naturalmente inclinados a ajudar a humanidade, mas se uma pessoa ganhasse a confiança dos Gnomos eles provavam ser aliados valiosos. E assim era o caso com todos os elementais, era perigoso enganá-los ou entender mal a sua ajuda” (Grimassi, 2004, p. 110). A evocação dos mestres e do castigo vinculado ao mau uso do poder se relaciona com o *ethos* mágico-religioso do Neopaganismo, no qual a energia e os poderes naturais devem ser manejados com respeito às forças elementares e elementais. A referência a esses seres não é meramente ornamental ou fantástica, mas indica uma cosmologia em que o mundo visível e o invisível se entrelaçam, operando sob uma lógica simbólica próxima da visão de mundo neopagã.

A aparição de seres elementais são recorrentes nas obras clariceanas, como em *Água Viva*, em que a narradora também faz menção aos elementais do Fogo – “Que me levo aos caminhos da salamandra, gênio que governa o fogo e nele vive. E dou-me como oferenda aos mortos. Faço encantações no solstício, espectro de dragão exorcizado” (Lispector, 1998, p. 70-71) –, e também no conto “Restos de Carnaval”, em que a personagem narra “eu de súbito entrava no contato indispensável com o meu mundo interior, que não era feito só de duendes e príncipes encantados, mas de pessoas com o seu mistério” (Lispector, 2016, p. 398). No conto “Brasília”, a narradora se pergunta “Brasília tem gnomos?” (Lispector, 2016, p. 617), e prossegue “a minha casa no Rio está cheia deles. Todos fantásticos. Experimente um só gnomo e você fica viciado. Duende também serve. Anão? Tenho pena” (Lispector, 2016, p. 617). Ao se perguntar “Brasília tem gnomos?”, a narradora não ironiza, mas convida o leitor a acessar uma camada do real permeada pela fantasia, onde o contato com os elementais é possível e legítimo, desde que o sujeito se coloque em abertura e respeito frente ao Mistério.

A presença de elementais em diferentes textos de Clarice sugere a recorrência de uma sensibilidade mágica, conectada com a natureza e suas

forças arquetípicas. Tais figuras, quando trazidas para a cena narrativa, não funcionam apenas como alegorias, mas como entidades atuantes e dotadas de poder.

Como já discutido no capítulo anterior, a noção clariceana de divindade também se articula com a perspectiva neopagã quando se observa o uso dos pronomes “Ele-ela” para se referir ao divino. Essa indistinção de gênero remete ao conceito de polaridade divina presente em diversas tradições pagãs, nas quais a Deusa e o Deus são manifestações complementares do Uno. Trata-se de uma concepção de sagrado fluido, ambíguo, imanente à existência e acessível por meio da experiência estética, corporal e sensível – exatamente como a narradora do conto e os demais participantes do sabá experienciam.

A celebração descrita no conto, portanto, configura-se como uma epifania coletiva, uma manifestação do divino através da desorganização sensível e da fusão entre os seres humanos, os elementos e os arquétipos. O “cheiro sufocante de rosas”, a “carne que se move apenas porque tem espírito”, os fluidos corporais e os comportamentos intensos e exagerados apresentados no conto são expressões de uma espiritualidade que se manifesta por meio do excesso e da quebra de normas. Essas manifestações extremas não são vistas como algo negativo; pelo contrário, elas representam um retorno a uma forma de vivência do sagrado que existia antes da religião se tornar uma instituição organizada, com regras rígidas e dogmas. Nesse contexto, o termo “misticismo” é associado à “mais alta forma de superstição” não como uma crítica ou desprezo, mas como uma valorização de uma conexão espiritual mais livre, instintiva e enraizada no corpo e na vida cotidiana.

Essa cena de “queda no impossível” é, na verdade, uma ascensão ritual, um mergulho na dimensão mais profunda do ser. O conto, portanto, propõe um modelo de espiritualidade alinhado ao pensamento neopagão, em que o divino é acessado pela experiência direta, pela natureza, pelos ciclos e pela alteridade – e não por dogmas ou intermediários.

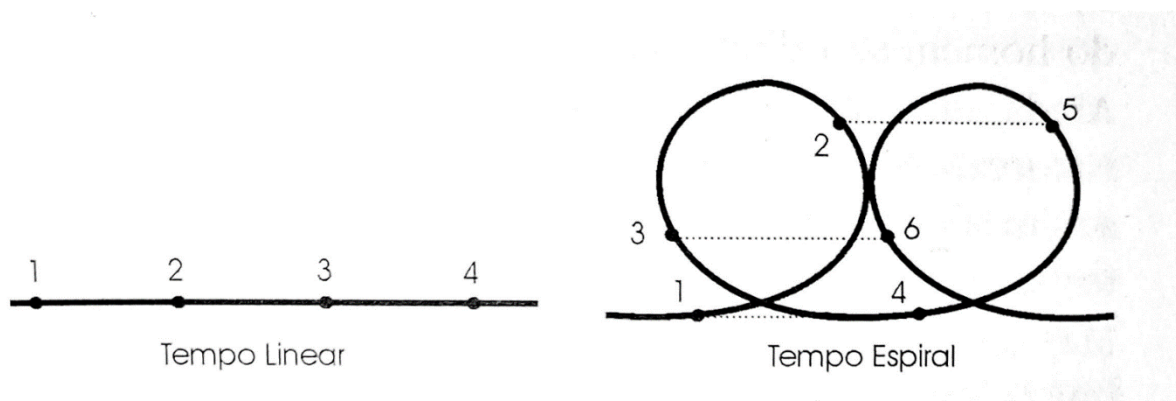
A técnica de ruptura da linearidade narrativa, marcada pelo tempo psicológico e pelas impressões fragmentadas do narrador, provoca um efeito de estranhamento no leitor, geralmente percebido ou vivenciado após uma epifania ou durante um fluxo de consciência. Nesses momentos, o narrador revisita acontecimentos passados ou antecipa eventos futuros, como ocorre no conto "A

Imitação da Rosa". Nele, a protagonista Laura, pertencente à classe média-alta e marcada por um comportamento ansioso, utiliza o monólogo interior indireto para organizar mentalmente uma sequência de tarefas que não deseja esquecer:

Com seu gosto minucioso pelo método – o mesmo que a fazia quando aluna copiar com letra perfeita os pontos da aula sem compreendê-los – com seu gosto pelo método, agora reassumido, planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga para que, uma vez Maria na rua, ela não precisasse fazer mais nada, senão 1º) calmamente vestir-se; 2º) esperar Armando já pronta; 3º) o terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo o que faria. E poria o vestido marrom com gola de renda creme. Com seu banho tomado. Já no tempo do Sacré Coeur ela fora arrumada e limpa, com um gosto pela higiene pessoal e um certo horror à confusão. O que não fizera nunca com que Carlota, já naquele tempo um pouco original, a admirasse (Lispector, 2016, p. 160).

O tempo experienciado por Laura não segue uma lógica cronológica tradicional. Sua consciência transita entre o presente e o futuro, evidenciando um tempo subjetivo e descontínuo. Essa percepção fragmentada do tempo se aproxima da concepção céltica, que influenciou fortemente a cosmovisão neopagã. Os celtas concebiam o tempo não como uma linha reta, mas como uma espiral em constante movimento.

Figura 2 – O tempo para os celtas



Fonte: Quintino, 2002, p. 57.

Segundo Quintino (2002, p. 57), "enquanto que na visão linear o ponto 1 está visivelmente distante do ponto 4, vemos que na visão espiral do tempo esses pontos determinados no tempo estão muito próximos, facilitando a compreensão de previsões futuras e viagens no tempo". Ainda segundo o autor,

"quando o tempo é reduzido ao progresso linear, ele perde sua presença" (Quintino, 2002, p. 56). Ou seja, ao tentar enquadrar o tempo em uma estrutura linear, sua essência se dissolve, restando apenas o instante presente, o agora, como possibilidade real de existência.

Esse "instante-é", como aparece em diversos contos de Clarice, evidencia que o tempo, em sua literatura, não pode ser compreendido de forma progressiva ou sequencial. A percepção clariceana do tempo se aproxima da visão céltica de uma espiral helicoidal, em que passado, presente e futuro se encontram num mesmo ponto: o aqui-agora. Paul Davies, em *Other Worlds: Space, Superspace and the Quantum Universe*, afirma que o tempo artístico exige uma abordagem relativa, já que sua captura em sequência cronológica é limitada: "amplamente absorvido em obras literárias, através do uso da linguagem figurativa, uma vez que o aspecto cronológico não pode ser sempre aplicado de modo holístico" (Davies, 1988, p. 38). Para Davies, passado, presente e futuro estão interligados de forma recursiva, impedindo qualquer representação simplista em linha reta.

A importância dos círculos nas culturas antigas, especialmente na céltica, reforça essa ideia de tempo cíclico e não linear. No Neopaganismo, o círculo mantém um papel central: antes de qualquer ritual, os praticantes "abrem um círculo", marcando simbolicamente o espaço e invocando os Quatro Elementos, além da Deusa e do Deus, para proteção e fortalecimento do ritual. Grimassi (2004, p. 78) explica que "o círculo mágico é um espaço ritual marcado no solo ou no chão. Os círculos mágicos são usados para criar espaços sagrados ou barreiras contra energias prejudiciais e entidades". Assim, o círculo como forma simbólica ecoa tanto a noção de tempo como de espaço sagrado, influenciando diretamente as práticas espirituais neopagãs.

Essa simbologia aparece de maneira poética e enigmática no conto "Mistério em São Cristóvão". A narrativa ocorre durante uma noite de maio, detalhe repetido sete vezes, reforçando a importância temporal do evento. O ponto culminante do conto acontece quando três homens mascarados, saindo para um baile de carnaval, decidem furtar flores de jacinto de uma casa próxima. Ao invadir o jardim, deparam-se com o rosto pálido de uma menina os observando pela janela. Nesse momento, tempo e espaço tornam-se rarefeitos e as personagens parecem ingressar em um estado alterado de consciência, quase mágico: "Fora saltada a natureza das coisas e as quatro figuras se

espiavam de asas abertas. Um galo, um touro, o demônio e um rosto de moça haviam desatado a maravilha do jardim... Foi quando a grande lua de maio apareceu" (Lispector, 2016, p. 238). Nesse trecho, as quatro personagens evocam simbolicamente os Quatro Elementos, como em um círculo mágico. Quando esse círculo simbólico se rompe, os olhares se separam, o encantamento se desfaz e a realidade comum se reinstala:

Mal, porém, se quebrara o círculo mágico de quatro, livres da vigilância mútua, a constelação se desfez com terror: três vultos pularam como gatos as grades do jardim, e um outro, arrepiando e engrandecido, afastou-se de costas até o limiar de uma porta, de onde, num grito, se pôs a correr (Lispector, 2016, p. 238).

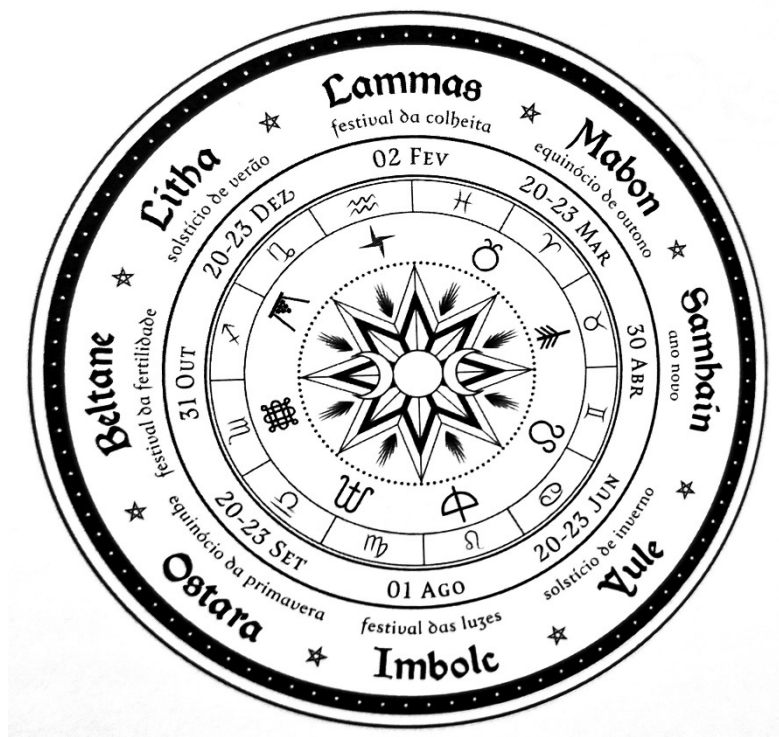
O destaque reiterado da noite de maio remete diretamente à celebração de Beltane, festival neopagão celebrado no hemisfério norte nesta época, que marca o auge da fertilidade da Terra e a união da Deusa com o Deus. Em Beltane, era comum o uso de máscaras e trajes festivos, bem como celebrações na natureza. A associação entre maio e a primavera aparece frequentemente nos contos, crônicas e cartas de Clarice, revelando sua relação pessoal e afetiva com a época. Vivendo muitos anos no exterior, Clarice associava o mês de maio à primavera e ao verão, o que justifica a ambientação mágica e transformadora do conto nesse período específico. No hemisfério sul, essa época corresponde ao outono e inverno, mas a autora aparentemente conserva a simbologia primaveril em sua construção literária em menções a este período do ano.

As festividades religiosas no Neopaganismo seguem uma lógica cíclica, refletindo uma compreensão do tempo como espiralado, em sintonia com os ciclos naturais da Terra. Esses rituais são geralmente organizados em dois grandes grupos: os de influência solar e os de influência lunar. Ambos estão profundamente relacionados à passagem do tempo e ao movimento dos corpos celestes, sendo interpretados não apenas como marcadores astronômicos, mas como eventos espirituais carregados de simbolismo e significado. Segundo Cunningham (2002a, p. 87), os praticantes neopagãos, enquanto herdeiros das religiões pré-cristãs da Europa, "ainda celebram a Lua cheia e observam as mudanças das estações", estruturando seu calendário litúrgico com base em "treze celebrações de Lua cheia e oito Sabbats, ou dias de poder".

As celebrações solares, denominadas sabás, ocorrem em momentos específicos do ciclo solar: nos solstícios (momentos em que o Sol atinge o ponto mais distante em relação ao equador terrestre) e nos equinócios (quando dia e noite têm duração equivalente), bem como nos pontos intermediários entre esses eventos. Tais celebrações, além de assinalarem as mudanças sazonais, simbolizam transformações interiores e externas, marcando o ciclo de nascimento, crescimento, colheita e morte. Já os rituais lunares, denominados esbás, estão ligados aos ciclos da Lua, especialmente às fases cheia e nova, e representam o poder da Deusa em suas três faces arquetípicas: Donzela, Mãe e Anciã. O conjunto desses ritos forma o que se convencionou chamar de Roda do Ano, uma representação simbólica do eterno retorno e da constante renovação da vida.

A imagem abaixo ilustra a estruturação simbólica da Roda do Ano, com as datas adaptadas ao hemisfério sul:

Figura 3 – A Roda do Ano da Bruxaria



Fonte: Buckland, 2022, p. 116.

A divisão dos sabás em “maiores” e “menores” segue critérios relacionados tanto à astronomia quanto à agricultura. Os sabás menores são os solstícios e equinócios, cuja ocorrência é determinada pela posição do Sol nos signos astrológicos. Já os sabás maiores, com datas fixas, correspondem aos festivais agrícolas que celebram momentos específicos como a semeadura, o crescimento das plantas, a colheita e o repouso da terra. Essa distinção é fundamental para entender o valor simbólico de cada festividade dentro da cosmologia neopagã. Conforme Prieto (2002, p. 69),

a Roda do Ano é composta de oito festividades distintas, porém interligadas; os Equinócios e Solstícios são chamados de Sabbats Menores e marcam a trajetória do Sol pelo céu. Os outros quatro festivais fixados em datas pré-determinadas são chamados de Sabbats Maiores e celebram o ciclo agrícola da Terra, marcando a semeadura, o plantio e a colheita.

Todas essas festividades possuem um propósito comum: honrar as divindades e celebrar a vida em comunhão com as transformações da natureza. Os sabás, portanto, são rituais que representam um elo sagrado entre o praticante e o mundo natural. Assim, o Neopaganismo

vê uma relação profunda entre o ser humano e o ambiente onde ele vive. Nós, Bruxos, acreditamos que a Natureza é a própria manifestação da Deusa e, dessa forma, nada mais lógico do que celebrar as mudanças que ocorrem nela. [...] Quando celebramos um Sabbat, atraímos as energias do mundo natural e de nossas próprias vidas para dentro de nós, pois dessa forma alcançamos a unidade com o mundo divino. O significado dos Sabbats mudou muito através dos tempos, [...] porém, para nós, Pagãos, o resgate da observação das mudanças sazonais é vital, pois mudanças na Natureza representam mudanças em nossa própria vida, já que somos parte da Natureza também (Prieto, 2002, p. 68).

A relação entre ser humano e natureza aparece como ponto de convergência entre o Neopaganismo e a literatura clariceana. Diversas personagens demonstram um vínculo íntimo com os ciclos naturais, muitas vezes expressando sensações de transformação e transcendência por meio de experiências com o tempo e o espaço. A primavera, por exemplo, é frequentemente evocada nos contos de Clarice como uma estação de revelação,

fertilidade e renovação espiritual, características associadas ao sabá Ostara, celebrado no equinócio vernal.

No conto “A Menor Mulher do Mundo”, há duas referências diretas à primavera: “Aliás era primavera, uma bondade perigosa estava no ar” (Lispector, 2016, p. 195) e “em outra casa, na sagração da primavera, a moça noiva teve um êxtase de piedade” (Lispector, 2016, p. 196). Tais passagens sugerem uma atmosfera mágica e liminar, em que os sentimentos se aguçam e as fronteiras da razão são suspensas. Em “O Búfalo”, o ciclo primaveril aparece com força simbólica ao provocar o conflito interno da personagem entre o ódio e o amor: “Mas era primavera. [...] ‘Mas isso é amor, é amor de novo’, revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio mas era primavera e dois leões tinham se amado” (Lispector, 2016, p. 248); e mais adiante: “onde aprender a odiar para não morrer de amor? E com quem? O mundo de primavera, o mundo das bestas que na primavera se cristianizam em patas que arranham mas não dói...” (Lispector, 2016, p. 253). Clarice associa a primavera à irrupção dos sentimentos mais primitivos e essenciais, tal como o Neopaganismo entende essa estação como a celebração da fertilidade, da união sagrada entre o Deus e a Deusa e do retorno da vida à Terra.

Ainda nesse eixo simbólico, o conto “A Procura de uma Dignidade” traz uma transição que remete à passagem dos ciclos sazonais: “Lembrou-se de que era mês de agosto e diziam que agosto dava azar. Mas setembro viria um dia como porta de saída. E setembro era por algum motivo o mês de maio: um mês mais leve e mais transparente” (Lispector, 2016, p. 445). A associação entre setembro e maio revela o sentido cíclico e subjetivo do tempo para a personagem, assim como no Neopaganismo, onde os meses e as estações são repletos de significados espirituais, de modo que, na memória da personagem, ambos meses evocam a primavera e, com ela, uma sensação de renovação e leveza, capazes de neutralizar os presságios negativos atribuídos a agosto. No conto “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais”, publicado postumamente, outra evocação simbólica da primavera aparece: “Mas – mas era uma tarde de maio e o ar fresco era uma flor aberta com o seu perfume” (Lispector, 2016, p. 621), indicando que o clima e a estação do ano afetam diretamente o estado emocional e perceptivo das personagens.

No que se refere aos esbás, sua função central é a celebração da Deusa em suas três faces, conforme o ciclo lunar se modifica (Faur, 2020). Os rituais são realizados geralmente nos três primeiros dias da Lua cheia, ou na véspera da Lua nova, e podem incluir desde práticas meditativas e cânticos até ritos mágicos mais complexos. O propósito desses encontros é sempre o de buscar a conexão com o divino feminino, honrando os aspectos de criação, sabedoria e transformação da Deusa. Conforme afirma Prieto (2002, p. 129),

o Esbat, um dos rituais que visam trazer os poderes da Deusa a nós, que somos seus filhos [...]. Ele é celebrado 13 vezes ao ano, uma vez a cada mês. O Esbat é uma forma de honrar a Deusa e um momento de conexão com todos os outros Bruxos que realizam seus rituais em homenagem à Deusa no mesmo dia. A função básica do Esbat é celebrar a Deusa.

Essa dimensão de comunhão com o divino e com os ciclos naturais que permeia as celebrações dos sabás e esbás também aparece, de forma simbólica, na obra clariceana. Suas personagens, muitas vezes, vivem momentos de conexão com o sagrado, com a natureza e com suas próprias pulsões mais profundas, sugerindo uma visão espiritual do mundo que se aproxima, em muitos aspectos, da sensibilidade pagã.

A veneração à Lua e, por extensão, à Deusa constitui um dos pilares centrais das práticas espirituais no Neopaganismo. É por meio da luz lunar que os praticantes se conectam aos aspectos sagrados do feminino e à própria energia da Deusa, considerada imanente e cíclica como a Lua. A Lua, com suas fases crescente, cheia, minguante e nova, simboliza a renovação e os ritmos biológicos e espirituais da vida. No imaginário neopagão, esses ciclos refletem a natureza tripla da Deusa: Donzela (Lua crescente), Mãe (Lua cheia) e Anciã (Lua minguante), arquétipos que expressam as fases da vida feminina, os aspectos do poder criador e destruidor da natureza e os processos de nascimento, plenitude e morte.

Embora a Lua seja um símbolo comum em diversas tradições culturais e religiosas, sua simples aparição em um texto literário não é suficiente para atribuir-lhe uma conotação neopagã. No entanto, na contística clariceana, a forma como a Lua é inserida nas narrativas, seu poder evocativo e sua função simbólica e transformadora nas experiências subjetivas das personagens

apontam para um uso que dialoga com uma cosmovisão neopagã, especialmente ao conferir à Lua um papel de catalisadora de estados alterados de percepção e de contato com o sagrado imanente.

Em muitas passagens de contos diversos de Clarice, a Lua aparece como presença marcante, impregnada de sentidos místicos, sensoriais e transfiguradores: “E quando o escuro dominar o aposento, uma lua enorme surgirá, depois dessa chuva, uma lua fresca e serena. E ela dormirá coberta de luar...” (Lispector, 2016, p. 91); “Antes de dormir tomou mais chá de jasmim com biscoitos. [...] Era maio. [...] Pela janela aberta via o luar. Era noite de lua cheia” (Lispector, 2016, p. 531). Nessas passagens, o luar não apenas ilumina o ambiente físico, mas atua como elemento de pacificação, encerramento e reconexão com uma dimensão mais ampla da existência. A menção ao chá de jasmim, planta de uso ritualístico em diversas práticas mágicas e espirituais, reforça esse clima ritual, sugerindo uma atmosfera propícia à introspecção e à revelação.

O conto “Devaneio e Embriaguez duma Rapariga” oferece um dos momentos mais densos de simbolismo lunar na obra de Clarice. A narrativa acompanha a rotina entorpecida de uma mulher casada e insatisfeita, cuja vida se resume à monotonia doméstica. O desfecho do conto é marcado por uma súbita alteração no modo de perceber o mundo, desencadeada pela contemplação da lua, que atua como elemento simbólico e catalisador da epifania vivida pela personagem:

E quando ela ficava a se envergonhar não sabia aonde havia de fitar os olhos. Ai que tristeza. Que é que se há de fazer. Sentada no bordo da cama, a pestanejar resignada. Que bem que se via a lua nessas noites de verão. Inclinou-se um pouquinho, desinteressada, resignada. A lua. Que bem que se via. A lua alta e amarela a deslizar pelo céu, a coitadita. A deslizar, a deslizar... Alta, alta. A lua. Então a grosseria explodiu-lhe em súbito amor: cadela, disse a rir (Lispector, 2016, p. 144).

Nesse trecho, a Lua exerce uma função catártica: sua presença no céu noturno não apenas chama a atenção da personagem, mas parece refletir e potencializar seu próprio estado emocional. A repetição do olhar sobre a Lua e a insistência em sua beleza e altura sugerem um momento de epifania silenciosa em que a mulher, até então passiva e subjugada, experimenta um acesso

repentino a uma parte oculta de si mesma – instintiva, selvagem, feminina, viva. A palavra “cadela”, proferida com riso, marca a liberação dessa faceta reprimida, afirmando uma sexualidade e um impulso vital que antes estavam adormecidos. A identificação da personagem com a figura da cadela, um animal associado à Lua, à noite e ao feminino instintivo, intensifica o tom de transgressão e libertação interior. Esse instante pode ser lido como um ritual íntimo e silencioso de conexão com sua Deusa interior.

Em “Onde Estivestes de Noite”, talvez um dos contos mais explicitamente místicos e com maior densidade simbólica da obra clariceana, o motivo lunar também se destaca: “Em noites sem lua Ela-ele virava coruja. Comerás teu irmão, disse ela no pensamento dos outros, e na hora selvagem haverá um eclipse do sol” (Lispector, 2016, p. 482) e também

De vez em quando ouvia-se um longo relincho e não se via cavalo nenhum. Sabia-se apenas que com sete notas musicais fazem-se todas as músicas que existem e que existiam e que existirão. Da Ela-ele emanava-se forte cheiro de jasmim esmagado porque era noite de Lua cheia. O catimbó ou a feitiçaria (Lispector, 2016, p. 487).

Novamente, a alternância de gênero do ser divino, “Ela-ele”, aponta para uma concepção do sagrado que transcende a binariedade sexual e que ressoa com a ideia neopagã de que o divino possui múltiplas faces, podendo ser tanto feminino quanto masculino, ou ambos ao mesmo tempo. A zoomorfização da divindade em coruja, animal tradicionalmente associado à sabedoria e à noite, em uma noite sem Lua, também sugere uma leitura onde o divino se manifesta de forma imanente nos seres vivos e na natureza, mesmo em sua face mais sombria e predatória, como o ato de “comer o irmão”.

A presença do cheiro de jasmim, mais uma vez relacionado à noite e aos rituais, em noite de Lua cheia, reforça a atmosfera de feitiçaria e encantamento, criando um espaço em que elementos da magia, da natureza e da espiritualidade se entrelaçam. Inclusive, é comum nos rituais de esbás queimar incenso ou as flores secas de jasmim para atrair as energias da Deusa e da própria Lua para o ritual, já que é uma flor branca, extremamente perfumada e que exala seu aroma inebriante somente à noite.

Também há menção ao número sete, quando a narradora diz compreender que todas as músicas que existem ou existirão derivam das sete notas musicais. O número sete é frequentemente considerado um número místico, pois reúne em si diversas correspondências simbólicas que lhe conferem um sentido de totalidade e equilíbrio. São sete os dias da semana, as cores do arco-íris, os planetas tradicionais da Astrologia, bem como as hierarquias angelicais segundo diversas tradições esotéricas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2023, p. 906), “o número 7 é o símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total”. Tal afirmação ganha ainda mais força ao se observar que cada fase lunar dura, aproximadamente, sete dias, o que reforça sua ligação com os ciclos naturais e o tempo sagrado. Por essa razão, em muitas culturas e sistemas simbólicos, o número sete é visto como profundamente sagrado, representando a harmonia entre o cosmo, o tempo e a espiritualidade.

A música feita com sete notas, a ausência de cavalos visíveis, apesar dos relinchos, e a fusão entre catimbó e feitiçaria estabelecem um universo regido por uma lógica outra, mística e sensorial, que dialoga diretamente com práticas de cunho neopagão e afro-brasileiro, criando sincretismos simbólicos poderosos.

A imanência do sagrado nos animais não-humanos é uma característica fundamental da mundividência neopagã, que compreende os animais como manifestações da energia divina e da sabedoria natural. Em Clarice, os animais não aparecem como simples acessórios narrativos, mas como presenças significativas, mensageiras ou catalisadoras de mudanças nas personagens. A Lua, enquanto símbolo do feminino profundo e da transformação, frequentemente aparece associada aos animais, reforçando a noção de que o sagrado se manifesta também no instinto, no corpo, no desejo e no animal.

Essa fusão entre Lua, animalidade e experiência espiritual revela uma sensibilidade literária que, sem necessariamente se declarar explicitamente pagã, compartilha de seus fundamentos mais profundos: a sacralidade da natureza, a valorização do feminino, o poder dos ciclos e a crença na transformação como ato sagrado.

Outro conto de forte teor místico, repleto de referências que podem ser associadas ao universo simbólico do Neopaganismo, é “Miss Algrave”. A narrativa, de caráter fantástico, acompanha a trajetória de Ruth Algrave, uma

mulher que se autodeclara virgem, profundamente pudica e convencida de sua própria retidão. Ruth vê a si mesma como um exemplo moral, pois cumpre com zelo suas obrigações sociais: mantém um emprego estável, visita idosos e se esforça para tratar a todos com gentileza. No entanto, apesar da aparente perfeição de sua vida, a personagem é atravessada por uma angústia persistente causada pela solidão que sente, uma solidão que nenhuma das suas ações socialmente valorizadas é capaz de dissipar.

É nesse contexto de carência afetiva e desconexão com o próprio desejo que ocorre o ponto de virada da narrativa. Na noite de uma Lua cheia, no mês de maio, Ruth toma chá de jasmim e recebe a visita de um ser extraterrestre chamado Ixtlan, proveniente de Saturno, que vem até ela para amá-la. A cena que se segue é profundamente simbólica: “Ela tirou a camisola. A lua estava enorme dentro do quarto. Ixtlan era branco e pequeno. Deitou-se ao seu lado na cama de ferro. E passou as mãos pelos seus seios. Rosas negras” (Lispector, 2016, p. 533).

Apesar de inicialmente repudiar o sexo como algo abjeto, Ruth vivencia a experiência sexual com Ixtlan de forma intensa e libertadora. A partir desse encontro, ocorre um processo de transformação interior: a personagem rompe com os códigos morais que a aprisionavam e passa a se permitir vivenciar os próprios desejos. Ixtlan passa a visitá-la regularmente em noites de Lua cheia, reforçando o vínculo entre o ciclo lunar e a ativação do prazer e da liberdade pessoal. A Lua, aqui, atua como catalisadora de um processo iniciático, sendo o elo entre o sagrado e o profano, entre o desejo e o espírito.

Contudo, as visitas periódicas de Ixtlan tornam-se insuficientes para Ruth, que agora se encontra plenamente desperta para sua potência sexual e existencial. A personagem, já transformada, passa a frequentar a Picadilly Circus, lugar de prostituição que outrora condenava, não em busca de dinheiro, mas pela pura satisfação em se relacionar sexualmente com outros homens. Apesar dessa liberdade adquirida, ela ainda mantém um ritual de purificação para o reencontro com o sagrado, manifestado por Ixtlan: “quando chegasse a lua cheia – tomaria um banho purificador de todos os homens para estar pronta para o festim com Ixtlan” (Lispector, 2016, p. 536).

O simbolismo presente nesse conto é denso: a Lua cheia é o tempo do ápice energético, da manifestação da Deusa em sua plenitude, e o banho

purificador ecoa práticas rituais presentes em várias tradições espirituais. A personagem, assim, vivencia uma espécie de iniciação sexual e espiritual, em que o feminino é empoderado não pela moral tradicional, mas pela reconexão com os próprios ciclos e desejos, sob a luz transformadora da Lua.

A presença simbólica da Lua como eixo de reflexão e transformação também se faz notar em outros contos da autora, como em “Mais Dois Bêbados”. Este conto pertence à seção “Primeiras Histórias” do volume *Todos os Contos*, que reúne os textos escritos e/ou publicados por Clarice antes de seu romance de estreia. Isso evidencia que, desde o início de sua trajetória literária, a autora já demonstrava apreço pelas imagens lunares como símbolo de mistério, transcendência e conexão com o invisível. Neste conto, o narrador, um homem bêbado e desiludido, entra em um bar e tenta estabelecer um diálogo com outro cliente. Em meio ao desabafo existencial, observa a Lua no céu e se lança em uma reflexão pungente:

- Escute-me, amigo, a lua está alta no céu. Você não tem medo? O desamparo que vem da natureza. Esse luar, pense bem, esse luar mais branco que o rosto de um morto, tão distante e silencioso, esse luar assistiu aos gritos dos primeiros monstros sobre a terra, velou sobre as águas apaziguadas dos dilúvios e das enchentes, iluminou séculos de noites e apagou-se em seculares madrugada... Pense, meu amigo, esse luar será o mesmo espectro tranquilo quando não mais existirem as marcas dos netos dos seus bisnetos. Humilhe-se diante dele. Você apareceu um instante e ele é sempre. Não sofre, amigo? Eu... eu por mim não suporto. Dói-me aqui, no centro do coração, ter que morrer um dia e, milhares de séculos depois, indiferenciado em húmus, sem olhos para o resto da eternidade, eu, EU, em olhos para o resto da eternidade... e a lua indiferente e triunfante, mãos pálidas estendidas sobre novos homens, novas coisas, outros seres. E eu Morto! – respirei profundamente. – Pense, amigo. Agora mesmo ela está sobre o cemitério também. O cemitério, lá onde dormem todos os que foram e nunca mais serão. Lá, onde o menor sussurro arrepiava um vivo de terror e onde a tranquilidade das estrelas amordaça nossos gritos e estarrece nossos olhos. Lá, onde não se tem lágrimas nem pensamentos que expressem a profunda miséria de acabar (Lispector, 2016, p. 131).

Mesmo em estado de embriaguez, o narrador é afetado pela presença da Lua e atribui a ela um papel testemunhal diante da história humana. A Lua, nesse conto, funciona como símbolo da permanência e da eternidade, em contraste

com a efemeridade da existência humana. O impacto que sua luz causa no narrador revela não apenas sua angústia diante da morte, mas também a percepção de um mistério que transcende a vida: a Lua, indiferente e triunfante, segue brilhando sobre os vivos e os mortos, testemunhando em silêncio a passagem dos séculos e a inevitável dissolução de todas as coisas no ventre fértil da Terra.

Assim, na contística clariceana, a Lua não surge apenas como um elemento decorativo ou paisagístico, mas como símbolo ativo de transformação, introspecção e contato com o Mistério. Como mencionado anteriormente, embora a simples aparição da Lua em um texto não configure por si só uma marca de religiosidade neopagã, é a maneira como Clarice constrói o sentido simbólico da Lua, associando-a a ritos de passagem, revelações íntimas, epifanias e manifestações do sagrado, que confere às suas narrativas uma dimensão da espiritualidade neopagã. A Lua atua como espelho e catalisadora da jornada interior das personagens, evocando uma sacralidade que está tanto fora quanto dentro delas.

Um dos temas mais recorrentes nos contos de Clarice é a reflexão sobre o tempo e as angústias existenciais desencadeadas por ele. Essa problemática aparece com frequência nos questionamentos dos narradores, cujas subjetividades se veem constantemente em confronto com a passagem do tempo. A relação dialética entre sujeito e tempo emerge como um núcleo de tensão que gera inquietação e sofrimento. Nos escritos clariceanos, os momentos epifânicos, aqueles instantes de revelação súbita ou de percepção intensa, estão profundamente entrelaçados com a experiência do tempo e, muitas vezes, se apresentam como episódios traumáticos para quem os vivencia. Isso porque a epifania escancara, com brutalidade, a fragilidade da condição humana. Nesse sentido, como aponta Benedito Nunes (1996, p. 17):

a angústia nos desnuda, reduzindo-nos àquilo que somos: consciências indigentes, com a maldição e o privilégio que a liberdade nos dá. No extremo de nossas possibilidades, ao qual esse sentimento nos transporta, ela intensifica a grandeza e a miséria do homem. Da liberdade que engrandece, e que nos torna responsáveis de um modo absoluto, deriva a razão de nossa miséria. Vivemos, afinal, num mundo puramente humano, onde a consciência é a única realidade transcendente.

A análise de Nunes nos leva a compreender que, diante do tempo, o ser humano experimenta uma espécie de descortinamento ontológico: confronta-se com a própria finitude, com a liberdade e com a responsabilidade de existir. Para que essa angústia se manifeste, é necessário que o tempo seja concebido em sua multiplicidade, isto é, como temporalidade polivalente. O tempo, então, passa a refletir o próprio ser humano, enquanto entidade histórica e subjetiva que carrega em si camadas de passado, presente e futuro, simultaneamente e de forma imbricada.

Na contística clariceana, essa percepção do tempo aparece expressa de maneira visceral. A seguir, destacam-se alguns trechos que revelam o modo como as personagens experienciam o tempo:

Peguei numa folha de papel e enchi-a de alto a baixo: “Eternidade, Vida. Mundo. Deus. Eternidade. Vida. Mundo. Deus. Eternidade...” Essas palavras matavam o sentido de muitos de meus sentimentos e deixavam-me fria por umas semanas (Lispector, 2016, p. 86);

A eternidade não começa, não termina. Sentia uma pequena vertigem, quando procurava imaginá-la, e Deus, sempre em toda parte, invisível, sem forma definida (Lispector, 2016, p. 114);

Mas não dessa endurecida carcaça fatal, eles não compreendiam o passado: oh livrai-nos do passado, deixai-nos cumprir o nosso duro dever (Lispector, 2016, p. 293-294);

Espiou o relógio, mais para ver a grossa placa de ouro do que para ver as horas. “Sou muito rica, não sou uma velha qualquer.” Mas sabia, ah bem sabia que era uma velhinha qualquer, uma velhinha assustada pelas menores coisas (Lispector, 2016, p. 454);

A coerência, não a quero mais. Coerência é mutilação. Quero a desordem. Só adivinho através de uma veemente incoerência. É no vazio que se passa o tempo (Lispector, 2016, p. 463);

Mas eu me curvo diante da morte. Que virá, virá, virá. Quando? aí é que está, pode vir a qualquer momento (Lispector, 2016, p. 511);

Quando a gente começa a se perguntar: para quê? então as coisas não vão bem. E eu estou me perguntando para quê. Mas bem sei que é apenas “por enquanto”. São vinte para as sete. E para que é que são vinte para as sete? (Lispector, 2016, p. 562);

Esta coisa é a mais difícil de uma pessoa entender. Insista. Não desanime. Parecerá óbvio. Mas é extremamente difícil de saber

dela. Pois envolve o tempo. Nós dividimos o tempo quando ele na realidade não é divisível. Ele é sempre e imutável. Mas nós precisamos dividi-lo. E para isso criou-se uma coisa monstruosa: o relógio (Lispector, 2016, p. 494).

Esses excertos deixam claro que a experiência do tempo em Clarice é tensionada pela consciência e pela subjetividade das personagens. A angústia surge, portanto, como resultado direto dessa consciência de estar no tempo, ou melhor, de ser tempo. A estrutura temporal dos contos é, assim, moldada pelas percepções internas da narradora, sendo o tempo psicológico, e não o cronológico, o mais relevante para a tessitura narrativa. Logo, os sentimentos e as emoções delineiam esse caráter estático do tempo. Esse tempo presentificado é o tempo da dor, das angústias, da ansiedade dessas personagens.

De acordo com Castro (2014, p. 13), nos escritos clariceanos,

o tempo psicológico se alia à noção de inconsciente. Ao percebermos as escrituras de Clarice como espirais de tempo, que retêm os instantes e se movem no espaço ao sabor de percepções subjetivas, entendemos que sua obra busca a revelação do tempo pessoal, humano, que expressa processos inconscientes.

Esse tempo psicológico rompe com a linearidade convencional do tempo narrativo. Em vez de seguir a ordem cronológica medida pelo relógio, ele se constrói a partir das percepções, emoções e reflexões das personagens. Com frequência, um único instante pode ser alongado por várias páginas, devido à profundidade das experiências subjetivas. Dessa forma, diferentes temporalidades podem coexistir, desafiando a lógica de um tempo único e contínuo.

Essa concepção encontra eco no pensamento de Henri Bergson, filósofo francês que propôs uma distinção entre o tempo da ciência (medido, segmentado) e a duração (*la durée*), que é a experiência subjetiva e contínua do tempo. Para Bergson (2006, p. 51): “Os instantes são ‘puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria incessantemente’”. No conto clariceano, essa concepção está presente, por exemplo, na seguinte passagem: “– Este é um momento?’ Pergunta em voz bem alta. Não já não é

mais. E este? Já agora também não. Só se tem o momento que vem. O presente já é passado” (Lispector, 2016, p. 73).

Gaston Bachelard, por outro lado, contrapõe-se a Bergson ao defender que o tempo não é contínuo, mas sim descontínuo e composto por rupturas e intervalos. Para Bachelard (1978), o tempo se dá em explosões, em lampejos descontínuos que marcam o ser por sua intensidade. Essa concepção está alinhada à ideia de epifania, tão presente na obra clariceana, em que o tempo parece “jorrar”, como afirma o próprio Bachelard (2007, p. 102): “De repente, toda a horizontalidade plana se desfaz. O tempo já não corre. Ele jorra”.

Assim, a ruptura do tempo cronológico permite o aparecimento de uma temporalidade vertical, a do instante absoluto, ou instante-é, onde não há passado nem futuro, apenas o agora. Isso está presente quando o narrador ou a personagem mergulham em recordações ou reflexões profundas, que não estão presas à ordem sequencial dos acontecimentos.

Castro (2014, p. 36-37) observa que “o tempo é verbal na sua essência, só pode existir e se materializar por meio da linguagem, e só nela podemos analisar a presença da verticalidade nos tempos de Clarice”. Ou seja, o tempo nas narrativas de Clarice se constrói por meio das palavras, ganhando forma na linguagem. Esse tempo, porém, não é apenas cronológico, ele também é recriado pela memória afetiva da personagem. Como afirma Bachelard (1996, p. 114), a memória não é apenas um registro objetivo dos fatos, mas um espaço onde a imaginação atua intensamente: “Quanto mais mergulhamos no passado, mais aparece como indissolúvel o misto psicológico memória-imaginação. [...] Não é uma memória viva aquela que corre pela escala de datas sem demorar-se o suficiente nos sítios da lembrança”. Assim, a memória nas obras de Clarice não busca a exatidão dos acontecimentos, mas sim a profundidade emocional que transforma o passado em experiência viva e sensível. Os narradores clariceanos não apenas rememoram o passado, mas o reinventam e o revivem com nova intensidade e é essa “memória imaginativa” que dá corpo ao instante-é e permite a revelação de novas camadas de sentido.

Freud, ao discutir o funcionamento do inconsciente, afirma que nele não existe a noção de tempo. Segundo ele,

no Id não existe nada que corresponda à ideia de tempo; não há reconhecimento da passagem do tempo, e – coisa muito notável e merecedora de estudo no pensamento filosófico – nenhuma alteração em seus processos mentais é produzida pela passagem do tempo. Impulsos plenos de desejo, que jamais passaram além do Id, e também impressões que foram mergulhadas no Id pelas repressões (sic), são virtualmente imortais, depois de passarem décadas, comportam-se como se tivesse ocorrido há pouco (Freud, 1932-1933, v. XIX, 1980, p. 95).

Tal afirmação aproxima-se das narrativas de Clarice, nas quais o tempo do inconsciente se manifesta por meio da linguagem, rompendo com a ordem cronológica e criando uma experiência temporal em que passado, presente e futuro coexistem de forma simultânea.

Jesús Avelino de la Pienda, em sua obra *Los Mitos del Gran Tiempo y el Sentido de la Vida*, propõe a existência de três concepções de tempo: o tempo cíclico, o tempo linear e o tempo simultâneo (*apud* Guix, 2008). O tempo cíclico, ligado a culturas não ocidentais, baseia-se na repetição, no eterno retorno. O tempo linear, predominante no Ocidente, valoriza a sucessão progressiva dos acontecimentos e privilegia o futuro como horizonte de sentido. Já o tempo simultâneo, experienciado por culturas africanas de tradição bantu, está ligado a marcos subjetivos e rituais em que passado, presente e futuro são vividos de forma integrada.

Nos contos de Clarice, essas três noções de tempo muitas vezes se entrelaçam. Embora o tempo psicológico seja o predominante, é possível observar traços do tempo cíclico (na repetição de certos padrões existenciais), do tempo simultâneo (na fusão dos planos temporais) e até do tempo linear (nas angústias direcionadas ao futuro). Essa coexistência temporal converge com a teoria da relatividade de Einstein, que defende que o tempo é relativo e depende do referencial adotado.

Dessa forma, o tempo na contística clariceana não atua apenas como um pano de fundo para os acontecimentos. Ele se configura como parte intrínseca da vivência das personagens, espelhando seus estados emocionais, psíquicos e espirituais. Trata-se de um tempo fluido, descontínuo e interior, que não obedece à linearidade cronológica tradicional, mas se manifesta de forma fragmentada e subjetiva. Essa experiência do tempo, marcada por pausas, acelerações, retornos e suspensões, revela-se como um reflexo da

complexidade da alma dessas personagens, servindo de canal para suas angústias, epifanias e questionamentos existenciais.

Além disso, esse tempo vivenciado se aproxima das concepções neopagãs que enxergam a temporalidade de forma cíclica, espiralada e sagrada. Em vez de seguir uma linha reta do nascimento à morte, o tempo nos contos clariceanos se assemelha ao movimento da Roda do Ano, onde cada fase, como nos sabás e esbás, representa não apenas uma estação ou passagem, mas um estado simbólico da existência. A morte e o renascimento, tão recorrentes nos ciclos pagãos, encontram paralelo nas experiências limiares das personagens de Clarice, que frequentemente atravessam momentos de dissolução e reconexão com aspectos mais profundos de si e do mundo. Essa circularidade temporal ecoa a ideia de que o divino pode se manifestar nos ciclos naturais e nas vivências interiores, onde cada instante contém a possibilidade de transformação.

Assim, percebemos que a temporalidade na contística clariceana se constitui como um eixo estruturante de sua escrita e se aproxima de uma vivência do tempo que é ao mesmo tempo psicológica, mí(s)tica e simbólica. Essa temporalidade dialoga com a duração de Bergson, os instantes descontínuos de Bachelard, a atemporalidade do inconsciente em Freud e, de modo especial, com as concepções culturais e espirituais do tempo presentes nas tradições neopagãs. Ao conjugar essas diversas formas de perceber o tempo, Clarice constrói uma narrativa que rompe com a lógica linear e abraça um tempo interior e sagrado onde epifanias, ciclos de morte e renascimento e conexões com o divino se entrelaçam. Portanto, o tempo em sua prosa torna-se mais do que uma medida de passagem, é uma dimensão espiritual e existencial onde o humano e o sagrado se encontram.

3.2 A experiência do espaço

Assim como a instância narrativa do tempo, o espaço configura-se como uma categoria fundamental na estruturação da narrativa, sendo o plano em que se desenvolvem os acontecimentos da história. Nos estudos narrativos clássicos, o espaço é geralmente compreendido como o cenário tridimensional

onde as ações ocorrem. Em romances tradicionais, seu papel tende a ser funcional, oferecendo um suporte físico e lógico às ações narradas. No entanto, nas obras de Clarice, especialmente em seus contos, esse espaço físico deixa de ter uma função meramente prática e descritiva. Em muitos casos, ele sequer se apresenta de forma concreta, sendo transfigurado pela interioridade das personagens. O espaço, assim como o tempo, torna-se uma projeção do universo subjetivo, emocional e sensorial das personagens.

Segundo Carlos Reis (1988, p. 204), “o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam”. O espaço, portanto, não se limita a ambientar a ação ou a situar social, política ou geograficamente as personagens. Em narrativas como as de Clarice, ele se mostra revelador de camadas psicológicas e emocionais profundas, assumindo uma função simbólica, muitas vezes mais relevante do que sua configuração física ou geográfica. Nos contos clariceanos, os espaços internos, íntimos e domésticos adquirem centralidade e são, por excelência, os lugares onde se desvelam as angústias, os desejos e os momentos epifânicos das personagens.

Em vez de se limitar à descrição de cenários externos, o espaço nas narrativas clariceanas adquire uma dimensão viva, orgânica e quase pulsante, integrando-se à subjetividade das personagens. Clarice utiliza uma linguagem sinestésica e multifacetada, que mobiliza diversos sentidos do leitor, convidando-o a uma experiência sensorial e emocional intensa, o que pode, inicialmente, causar certo estranhamento. Enquanto, nos romances tradicionais, é comum que o ambiente influencie os sentimentos, nos contos clariceanos ocorre o inverso: são as emoções, memórias e percepções das personagens que moldam e dão sentido ao espaço.

Para Sant’Anna (2013, p. 83-84), o texto clariceano

desinteressa-se dos referentes externos. A geografia e a história, se referidas, o são acidentalmente. Sua literatura não é *realista*, mas *simbólica*, na medida em que o texto é instaurador de seus próprios referentes e não se interessa em refletir o mundo exterior de um trabalho mimético. [...] A localização espaçotemporal aí é totalmente aspectual, sem jamais subir à estrutura dos contos.

Assim, a localização espaço-temporal nas obras clariceanas é fragmentária, nunca dominante na estrutura dos contos. Tal perspectiva reforça o caráter simbólico e subjetivo do espaço, que se articula mais com a interioridade das personagens do que com elementos externos.

O espaço, portanto, não é um só, mas múltiplo. Ele se multiplica conforme os estados afetivos e a atenção que cada personagem dedica ao mundo à sua volta. Há, nos contos clariceanos, uma recusa da homogeneização do espaço físico. O lugar é vivido, experienciado e ressignificado conforme as vibrações internas da narrativa. Nesse sentido, o espaço é uma entidade viva, cuja significação transcende o material, revelando-se como um meio de expressão do sagrado, sobretudo em uma perspectiva que dialoga com as cosmovisões neopagãs.

Em *O Sagrado e o Profano*, Mircea Eliade (2018) discute como o ser humano percebe e se relaciona com o sagrado em um mundo permeado de valores religiosos. Para o autor, o sagrado só se revela por contraste com o profano: “a primeira definição que se pode dar ao sagrado é que ele se opõe ao profano” (Eliade, 2018, p. 17). Na contemporaneidade, marcada por uma visão racionalista e utilitária do mundo, é difícil conceber que pedras, árvores ou objetos inanimados possam ser investidos de valor sagrado. Essa resistência pode explicar o estranhamento que muitas pessoas têm diante das religiões orientadas pela Terra, como os diversos caminhos do Neopaganismo, que atribuem à natureza uma sacralidade imanente.

Segundo Libanori (2006, p. 102), “para manifestar o sagrado, um objeto qualquer se torna outra coisa e, no entanto, não deixa de ser ele mesmo, pois continua a participar do meio cósmico que o envolve”. Em outras palavras, a sacralização não implica uma negação da materialidade, mas uma intensificação simbólica de sua presença. Um objeto comum pode tornar-se um canal de revelação do divino, uma hierofania, conforme as associações simbólicas estabelecidas pelas culturas. Assim, sob a ótica neopagã, o mundo natural é repleto de símbolos vivos, cujas significações são múltiplas e abertas à experiência do sagrado.

Eliade reforça esse argumento ao afirmar que

o homem ocidental moderno experimenta um certo mal-estar diante de inúmeras formas de manifestações do sagrado: é difícil para ele aceitar que, para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores, por exemplo. Mas, como não tardaremos a ver, não se trata de uma veneração da pedra como pedra, de um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado (Eliade, 2018, p. 17-18).

Nos contos de Clarice, o espaço é constantemente transfigurado e sua construção é profundamente subjetiva, marcada pelas experiências individuais das personagens. Assim como o tempo, ele é moldado pelas vivências, pelos estados de espírito e pelas epifanias narradas. A quebra da linearidade e da objetividade nas instâncias narrativas permite que o espaço ganhe uma dimensão verticalizada, simbólica, introspectiva. Essa verticalização transforma o espaço físico em um espelho da interioridade e do processo de autoconhecimento das personagens e dos narradores.

Com frequência, o espaço clariceano é o da interioridade mais profunda: o corpo, a casa, os pensamentos, as emoções. É nesse território íntimo que se dão as maiores revelações – aquelas que envolvem não apenas o eu, mas também o sagrado. No Neopaganismo, compreende-se que o corpo e a materialidade são sagrados, pois são manifestações da Deusa e do Deus. Práticas meditativas e rituais conduzem os adeptos a uma imersão em sua própria interioridade, onde se acessam espaços outros, sagrados, arquetípicos, transdimensionais. Esse entendimento ressoa nos contos de Clarice, nos quais o espaço se sacraliza pela potência simbólica da experiência vivida.

Um exemplo de transfiguração simbólica do espaço aparece no conto “Vida ao Natural”, no qual aspectos da ancestralidade e do lar se entrelaçam:

Pois no Rio tinha um lugar com uma lareira. E quando ela percebeu que, além do frio, chovia nas árvores, não pôde acreditar que tanto lhe fosse dado. O acordo do mundo com aquilo que ela nem sequer sabia que precisava como numa fome. Chovia, chovia. O fogo aceso pisca para ela e para o homem. Ele, o homem, se ocupa do que ela nem sequer lhe agradece; ele atiza o fogo na lareira, o que não lhe é senão dever de nascimento (Lispector, 2016, p.523).

A ambientação, aparentemente simples, situa-se em um espaço doméstico no Rio de Janeiro, mas essa concretude logo se desfaz diante da experiência epifânica da personagem. Quando ela percebe “que, além do frio, chovia nas árvores”, ocorre uma súbita dilatação da percepção: o espaço ao redor deixa de ser apenas um abrigo físico contra o frio e a chuva e se torna o cenário de uma revelação íntima, espiritual. O fogo na lareira, que a princípio cumpria a função prática de aquecer o ambiente, ganha contornos místicos e subjetivos. Ele “pisca” para a personagem e para o homem, numa personificação que rompe com o entendimento do fogo como mero fenômeno físico e o aproxima de uma entidade viva, mágica, quase consciente, evocando as tradições ancestrais em que o fogo é símbolo de purificação, iluminação e presença divina.

Essa transfiguração do espaço transforma o interior da casa em um lugar sagrado, um microcosmo onde a natureza e o humano se harmonizam. A epifania experimentada pela personagem não decorre de um discurso ou de uma reflexão racional, mas da vivência sensorial que emana do ambiente: o frio, a chuva, o calor da lareira. Trata-se de uma fusão entre o exterior e o interior, o natural e o doméstico, o ancestral e o presente. A atmosfera criada no conto sugere que o lar não é apenas um espaço arquitetônico, mas um lugar ritualístico, onde gestos simples, como acender o fogo, reconectam as personagens a dimensões arquetípicas e afetivas. O homem, que atiza o fogo na lareira, é descrito como cumprindo um “dever de nascimento”, o que intensifica a ideia de que suas ações não são apenas cotidianas, mas também sagradas, como se ele estivesse reencenando um ritual ancestral, herdado de gerações anteriores, carregado de simbolismo.

Sob uma ótica neopagã, essa cena pode ser lida como uma manifestação da presença do divino no ordinário. A lareira, centro físico da casa, torna-se um altar simbólico, onde o fogo não apenas aquece, mas também comunica, transforma e revela. O espaço deixa de ser neutro ou funcional e torna-se uma extensão do sagrado, um local onde o tempo cotidiano se suspende e o tempo mítico, simbólico, jorra. A personagem sente que lhe está sendo “dado” algo maior do que ela podia esperar ou desejar: uma saciedade existencial que vem não da posse, mas da presença e da percepção. É nesse espaço interior

sacralizado que se dá a experiência de comunhão com o mundo, como “numa fome” que é mais espiritual que física.

Clarice se debruça em vários de seus contos sobre o próprio processo de escrita – ora tentando compreendê-lo, ora desejando afastar-se dessa busca. De qualquer forma, entrar no universo da escrita é, para ela, adentrar a esfera do sagrado, pois escrever significa desejar criar a si mesma ou criar o mundo. A escrita é, portanto, um ato sagrado, que se aproxima do gesto divino da criação. Contudo, essa criação de si, para suas personagens, nunca se realiza de forma completa. São sempre estilhaços, fragmentos de identidade que emergem em cada momento, em cada sensação, em cada espaço vivido ou rememorado. Assim, os elementos do espaço natural adquirem um poder de comunicação sensível com o mundo, um mundo entendido como profundamente interconectado.

A escrita clariceana é marcada por comparações incomuns, metáforas inusitadas e símbolos abstratos que buscam expressar o interior das personagens, um interior em que o sagrado pode se manifestar, mas cuja experiência não pode ser plenamente transposta em palavras. Como afirma Eliade (2018, p. 16),

o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades “naturais”. É certo que a linguagem exprime ingenuamente o *tremendum*, ou a *majestas*, ou o *mysterium fascinans* mediante termos tomados de empréstimo ao domínio natural ou à vida espiritual profana do homem. Mas sabemos que essa terminologia analógica se deve justamente à incapacidade humana de exprimir o *ganz andere*: a linguagem apenas pode sugerir tudo o que ultrapassa a experiência natural do homem mediante termos tirados dessa mesma experiência natural.

Ou seja, a tentativa de nomear o sagrado, o *ganz andere*, acaba por gerar um estranhamento característico da escrita clariceana, já que se recorre a analogias falhas, a imagens poéticas e a símbolos que tocam, mas não apreendem, o indizível.

Na contística clariceana, nota-se uma prevalência significativa do espaço doméstico, mas esse espaço raramente é descrito de forma objetiva ou neutra. Na verdade, ele é profundamente subjetivado: aparece como um espaço

registrado na memória, imaginado, ou até mesmo oniricamente transfigurado. Bachelard (1978, p. 201) afirma que a casa “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida”. É a casa que dá forma à subjetividade, ela abriga, protege e também revela. Ao abrigar a intimidade das personagens, o espaço doméstico torna-se um símbolo primário da percepção de mundo, um microcosmo onde se desenrola o drama existencial.

Essa leitura encontra ressonância nas perspectivas neopagãs, nas quais a casa é compreendida como um espaço sagrado e mágico por excelência. Segundo Feu (2011, p. 13), “uma casa fria e dura é reflexo de moradores igualmente frios e duros. Uma casa caótica passará confusão mental aos seus moradores. Estamos falando mais do que simples decoração, estamos falando de energia”. Assim, a casa não é apenas moldada pelos que nela habitam, mas também os molda, como um organismo vivo que influencia e é influenciado. Daí a prática de purificações, rituais com ervas e velas, e a disposição de objetos protetores – todos visando não apenas o bem-estar espiritual, mas a criação de um ambiente sagrado, harmonioso e conectado com os ciclos naturais.

Eliade (2018) também vê a casa como espaço sagrado e cosmológico:

Tal como a cidade ou o santuário, a casa é santificada, em parte ou na totalidade, por um simbolismo ou um ritual cosmológicos. É por essa razão que se instalar em qualquer parte, construir uma aldeia ou simplesmente uma casa representa uma decisão grave, pois isso compromete a própria existência do homem: trata-se, em sua, de criar seu próprio “mundo” e assumir a responsabilidade de mantê-lo e renová-lo. [...] *A habitação é o universo que o homem construiu para si imitando a Criação exemplar dos deuses, a cosmogonia.* Toda construção e inauguração de uma nova morada equivalem de certo modo a *um novo começo, a uma nova vida.* E todo começo repete o começo primordial, quando o Universo viu pela primeira vez a luz do dia. Mesmo nas sociedades modernas, tão fortemente dessacralizadas, as festas e os regozijos que acompanham a instalação numa nova morada guardam ainda a reminiscência da exuberância festiva que marcava, outrora, o *incipit vit nova* (Eliade, 2018, p. 54 – grifos do autor).

Portanto, tanto no Neopaganismo quanto na contística clariceana, a casa é mais do que cenário: é centro energético, núcleo de significados, espaço de transformação e revelação.

As personagens de Clarice frequentemente interiorizam as experiências exteriores, transfigurando o tempo e o espaço. A memória, nesse processo,

nunca é neutra, ela é filtrada pelas impressões e modulada pela imaginação. Bachelard (1978, p. 201) observa: “evocando lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida”. Essa memória-poética produz uma espacialidade subjetiva, simbólica e profundamente sensorial.

No conto “Brasília”, um elemento natural, o vento, provoca uma transfiguração do espaço em direção à interioridade da narradora:

Mas que vento, meu senhor. Vento é coisa que não se pode ver. Pergunto a Nosso Senhor Deus Jeová sobre sua cólera em forma de vento. Só Ele pode explicar. Ou não pode? Se Ele não pode, estou perdida. Ai que te amo e amo tanto que te morro (Lispector, 2016, p. 607).

Aqui, o espaço externo, marcado pelo vento, ativa um processo interior de indagação existencial. O vento é mais do que um fenômeno físico, é manifestação simbólica do divino, da cólera, da dúvida e, paradoxalmente, do amor. No conto, a paisagem se converte em linguagem da alma da personagem.

Esse mesmo processo ocorre em “A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais”, um dos contos de suas “Últimas Histórias”:

Mas – mas era uma tarde de maio e o ar fresco era uma flor aberta com o seu perfume. Assim achou que era maravilhoso e inusitado ficar de pé na rua – ao vento que mexia com os seus cabelos. Não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca (Lispector, 2016, p. 621).

Aqui, a rua, espaço urbano e público, é transfigurada em espaço íntimo, quase ritualístico. A personagem, tocada pelo vento e pelo frescor de uma tarde de maio, vivencia um instante de epifania: o espaço externo se dissolve e cede lugar a um reencontro consigo mesma. A experiência sensorial, como o vento nos cabelos e o perfume do ar, atua como gatilho para a reconexão interior, típica do espaço sacralizado.

Essa conversão dos espaços físicos em espaços espirituais ou arquetípicos é recorrente na contística clariceana. A casa, a rua, o vento, o mês de maio, todos esses elementos se tornam símbolos vivos que se ligam a um

sistema de significação profunda. É nesse ponto que a literatura de Clarice e o pensamento neopagão se entrelaçam: ambos compreendem o mundo como um lugar em que tudo está conectado, em que cada espaço pode ser transfigurado e em que a experiência do sagrado se manifesta nos pequenos detalhes, nas brechas do cotidiano.

Outro elemento frequente nos contos clariceanos é a presença de animais. Nos contos, os animais não aparecem de forma aleatória ou meramente decorativa; ao contrário, integram profundamente a tessitura do espaço narrativo e simbólico. Eles compartilham o ambiente com as personagens humanas, muitas vezes assumindo funções catalisadoras de epifanias, deslocamentos interiores ou revelações existenciais. O espaço clariceano, que se transfigura constantemente em espelho da subjetividade das personagens, torna-se também um território sagrado e simbólico, onde o encontro com o animal evoca a experiência do limiar entre o real e o imaginário, o consciente e o inconsciente. Sob uma ótica neopagã, os animais são vistos como manifestações do sagrado na natureza, dotados de espírito e sabedoria, mediadores entre mundos e guardiões de saberes arcanos. Assim, a presença animal nos contos pode ser lida como uma forma de sacralização do espaço narrativo, onde o doméstico e o selvagem se entrelaçam, ressoando a visão neopagã de um universo animado e interconectado, no qual o humano não é superior, mas parte da mesma rede de existência que envolve todos os seres vivos.

A menção a animais e elementos naturais aparece já nos primeiros escritos de Clarice. “O Triunfo” foi o seu primeiro conto publicado, editado na revista *Pan*, no Rio de Janeiro, edição 227, em 25 de maio de 1940. Publicado antes mesmo da estreia de seu primeiro romance, já é possível identificar no conto a descrição do espaço que evidencia elementos naturais, como o canto da cigarra, a presença da Lua e também a relação do clima com a época do ano: “Mas pelo silêncio se prolongara infinitamente, rasgado apenas pelo sussurro monótono da cigarra. A noite sem lua invadira aos poucos o aposento. A aragem fresca de junho fazia-a estremecer” (Lispector, 2016, p. 29). Ao evidenciar esses elementos naturais, o narrador estabelece como relação importante o desencadeamento dos fatos da narrativa com eles. Há, aqui, uma sugestão de que os ritmos da natureza, a estação do ano, o som dos insetos e a ausência da

Lua influenciam e entrelaçam-se aos estados afetivos da personagem, marcando o espaço narrativo como um lugar simbólico e animado por forças vivas. Esse modo de construir o espaço aproxima-se de uma concepção neopagã e animista, em que o ambiente natural participa da constituição da experiência humana e não se encontra dissociado da subjetividade.

Ainda sobre seus primeiros escritos, no conto “Eu e Jimmy”, a narradora, ao discutir com seu interlocutor, Jimmy, equipara-se a um animal, “nós somos simples animais” (Lispector, 2016, p. 80), deixando Jimmy irritado com a fala: “Jimmy estava nervoso. Disse-me uma série de desaforos, que eu não passava de uma mulher, inconstante e borboleta como todas” (Lispector, 2016, p. 80). Mesmo querendo negar que todos somos simples animais, Jimmy compara sua interlocutora a uma borboleta, símbolo de inconstância e transformação (Chevalier; Gheerbrant, 2023), reforçando inconscientemente o argumento da narradora. A figura da borboleta, recorrente em diversas tradições espirituais, também pode ser lida como símbolo de transmutação da alma. No contexto neopagão, a borboleta representa o processo de metamorfose espiritual e emocional, uma jornada entre estados de ser. Assim, o espaço da fala da narradora se transforma num espaço ritualístico de afirmação da animalidade e da fluidez do ser.

A galinha é um dos animais mais recorrentes na contística clariceana. Em “Uma Galinha”, a narradora diz que ela é “pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça” (Lispector, 2016, p. 156). Em “A Partida do Trem”, a narradora compara a personagem Dona Maria Rita com uma galinha: “A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava” (Lispector, 2016, p. 466). Considerado por sua própria autora como seu conto mais hermético, a narradora de “O Ovo e a Galinha” explora a complexidade da identidade e da existência ao refletir sobre as origens do ovo e da galinha e desafiar as noções convencionais de causa e efeito que envolvem o paradigma de qual surgiu primeiro: o ovo ou a galinha? Dessa forma, com o avançar da narrativa, o ovo vai deixando de ser ovo e a galinha vai deixando de ser galinha, passando a representar qualquer outra coisa que não a si mesmos.

Uma vez que a galinha é um animal aparentemente simples e cuja maioria das pessoas tem contato frequente, ela assume diversas significações nos escritos clariceanos e é utilizada pela escritora como símbolo para explorar questões existenciais de suas personagens. Ela pode ser usada como metáfora para reflexões sobre a identidade das personagens, “anônima como uma galinha”, a repetitividade e ciclicidade da existência, “decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio da sua raça”, e até mesmo um estado de insatisfação e confinamento em sua própria realidade, como em “Uma Galinha”, conto em que a personagem protagonista é uma mulher que se encontra num estado de estagnação, cansada e almeja por sua liberdade. Aqui, o espaço doméstico, compartilhado com a galinha, transfigura-se em um campo simbólico, em que o animal representa tanto um espelho da condição humana quanto uma possibilidade de transcendência. A galinha torna-se, então, uma espécie de “animal familiar”, nos termos do Neopaganismo, um espírito animal que compartilha uma lição, um reflexo ou uma companhia espiritual para a protagonista.

Na cultura céltica, os animais eram considerados seres sagrados, capazes de se comunicar com os xamãs e auxiliar a tribo com seus conhecimentos e poderes místicos. Há muitas lendas na mitologia céltica em que há transmutação de seres humanos e deuses em animais e vice-versa. Para Baggott (2002, p. 127), “os xamãs eram habilidosos na arte de mudar de forma, o que lhes permitia assumir qualquer forma e experienciar o que era ser um animal, uma pedra ou uma planta”. Tal concepção rompe com o paradigma moderno cartesiano que separa humano e natureza, razão e instinto. No texto clariceano, há uma fluidez ontológica que permite às personagens fundirem-se com os elementos e criaturas ao seu redor, experienciando uma comunhão simbólica entre o espaço interior e o mundo exterior, entre corpo e ambiente.

De acordo com Grimassi,

os humanos primitivos realizavam rituais e deixavam oferendas em uma tentativa de obter o poder de vários animais. Os antigos acreditavam que tudo possuía um espírito ou uma alma, e que através do mimetismo uma pessoa poderia atrair algum elemento desta alma para si mesmo. Isto era realizado ao se usar a pele, as penas, os chifres ou alguma outra parte do animal

desejado. Em seguida e também por imitação, o comportamento do animal ou alguma coisa de seu espírito passava para a pessoa que realizava o ato. Uma vez que isso fosse realizado, a pessoa possuía o espírito de um familiar e por meio disso uma afinidade e concordância era estabelecida (Grimassi, 2004, p. 25).

O ritual descrito por Grimassi é uma prática xamânica em que se pode invocar a energia de algum animal totem e beneficiar-se de seus poderes. Esse ritual consiste na invocação do animal totem em específico e, por meio da música, dança e mantras xamânicos, pede ao espírito animal para imbuir/emprestar suas energias/qualidades para quem o invoca. Acredita-se que tal prática faça com que as energias daquele animal passem a se mesclar às energias de quem executou o ritual. Dessa forma, em um contexto não especista e não antropocêntrico, os animais não-humanos são vistos com o mesmo peso e importância dos animais humanos. A literatura clariceana, ao dissolver as fronteiras rígidas entre o humano e o animal, propõe uma visão de mundo que se aproxima da ética animista e pagã, em que todos os seres participam de uma teia espiritual interconectada.

Outro ritual associado a animais que aparece nos contos clariceanos é em “Uma História de Tanto Amor”, em que a personagem nomeada simplesmente de menina é orientada a comer uma de suas galinhas de estimação: “– Quando a gente come bichos, os bichos ficam mais parecidos com a gente, estando assim dentro de nós. Daqui de casa só nós duas é que não temos Petronilha dentro de nós. É uma pena” (Lispector, 2016, p. 423). Após muitos anos da morte de Petronilha, a menina teve uma outra galinha, chamada Eponina, e chegado o momento da morte da galinha,

a menina não esquecera o que sua mãe dissera a respeito de comer bichos amados: comeu Eponina mais do que todo o resto da família, comeu sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida. Tinham feito Eponina ao molho pardo. De modo que a menina, num ritual pagão que lhe foi transmitido de corpo a corpo através dos séculos, comeu-lhe a carne e bebeu-lhe o sangue. Nessa refeição tinha ciúmes de quem também comia Eponina (Lispector, 2016, p. 424).

Anteriormente orientada por sua mãe, a menina repete um ritual fágico que ressoa na crença neopagã de que todos os animais possuem uma energia e, ao consumi-los, absorvemos não apenas seus nutrientes físicos, mas também esses fluidos energéticos. Tal ritual reafirma a fusão entre o espiritual e o corporal, a memória e a matéria. O espaço da refeição transforma-se em um espaço sagrado, um altar doméstico onde se dá a incorporação mística da galinha amada.

Para Baggott,

no mundo multidimensional céltico havia muitos diferentes animais de diferentes formas e tamanhos, cada um com suas próprias características e medicina a ensinar. Os celtas encontravam animais não apenas no reino físico, mas também no outro mundo. Essas criaturas mágicas eram geralmente distinguidas por uma cor branca sobrenatural e dentes e/ou orelha vermelhos igualmente sobrenaturais. Encontrar-se com um animal desse tipo, fosse um veado, um javali ou um cão de caça, indicava ao xamã que ele entrara em outra realidade. No mundo céltico, era normal escorregar de uma realidade para outra. O mundo animal era cheio de lugares mágicos onde o véu entre este mundo e a terra encantada tornava-se muito tênue, podendo ser atravessado sem que a pessoa o percebesse (Baggott, 2002, p. 128-129).

Na literatura céltica, os encontros com animais desempenham uma função metafísica/espiritual, auxiliando o xamã em alguma questão pertinente à tribo, portanto, pode-se afirmar que são na maioria das vezes de natureza xamânica. Esse “entrar em outra realidade” e “escorregar de uma realidade para outra”, proporcionado pelo encontro com animais e descrito por Baggott, é comum nos escritos clariceanos em que há encontro de uma personagem humana com uma personagem animal. Ao deparar-se com um animal, a personagem adentra sua própria interioridade, passando de um espaço exterior para o espaço interior. Esse movimento de deslocamento ontológico, de travessia do limiar entre mundos, insere-se numa dinâmica de sacralização do espaço e da experiência, onde o doméstico se torna mítico e o cotidiano, mágico.

Em “A Partida do Trem”, a personagem protagonista atravessa um processo de transformação subjetiva mediado por sua relação com o companheiro e, sobretudo, com os espaços naturais que a cercam. Tais espaços

não funcionam apenas como cenários, mas atuam como agentes simbólicos de mudança, ressoando seu movimento interior:

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

Ao confrontar a frustração em seu relacionamento com Eduardo e a iminência do suicídio, a personagem reencontra sua conexão com a natureza e com a memória primordial da infância. Nesse instante, o mundo externo se reconfigura: as montanhas tornam-se “seios da terra”, imagens de fertilidade e origem; os animais e os elementos do céu, antes despercebidos, agora se impõem como revelações. O espaço exterior, anteriormente indiferente, adquire uma dimensão sagrada, sendo reanimado pela força simbólica da vida natural. Esse processo de sacralização, presente tanto no espaço externo quanto na subjetividade da personagem, marca a superação do estado de desintegração. Seu desejo de ser “fresca e rara como uma romã” expressa a vontade de reintegração à vitalidade cíclica da natureza.

Ainda nesse conto, há uma interessante articulação entre espaço, tempo e natureza: “Para meditar tirei-me antes de mim e sinto o vazio. É no vazio que se passa o tempo. Ela que adorava uma boa praia, com sol, areia e sol. O homem está abandonado, perdeu o contato com a terra, com o céu. Ele não vive mais, ele existe” (Lispector, 2016, p. 463-464). Aqui, a experiência de esvaziamento se revela como condição para a percepção do tempo: trata-se de um tempo interior, vivido no silêncio e na suspensão da linearidade. A crítica ao distanciamento moderno em relação à natureza torna-se evidente. A personagem denuncia a perda do enraizamento com os elementos essenciais, terra e céu, apontando para um modo de existência desritualizado e empobrecido. O desejo de tornar-se natureza, manifesto na imagem da romã, simboliza não apenas um retorno à vitalidade, mas também uma reconexão com um tempo cíclico e sagrado.

No conto “O Manifesto da Cidade”, Clarice retoma o processo de transfiguração do espaço exterior em espaço interior. A narradora enumera os elementos da paisagem urbana, mas, à medida que mergulha em si, esses elementos assumem significados outros: “Por que não tentar neste momento, que não é grave, olhar pela janela? Esta é a ponte. Este é o rio. Eis a Penitenciária. Eis o relógio. E Recife. Eis o canal. Onde está a pedra que sinto? a pedra que esmagou a cidade” (Lispector, 2016, p. 503). Logo em seguida, o espaço se funde à interioridade: “Estou vendo cada vez mais claro: esta é a casa, a minha, a ponte, o rio, a Penitenciaria, os blocos quadrados de edifícios, a escadaria deserta de mim, a pedra” (Lispector, 2016, p. 503). Essa transfiguração culmina na aparição simbólica de um cavalo, grafado com inicial maiúscula: “Mas eis que surge um Cavalo. Eis um cavalo com quatro pernas e cascos duros de pedras, pescoço potente, e cabeça de Cavalo. Eis um cavalo” (Lispector, 2016, p. 503). O Cavalo adquire uma função arquetípica, evocando liberdade, potência instintiva e ruptura com a racionalidade. Sua presença marca a irrupção do sagrado no cotidiano e a possibilidade de libertação por meio do retorno ao instinto e à natureza. No contexto neopagão, o cavalo pode ser lido como um animal totem, um símbolo de transição e força vital que acompanha rituais de passagem.

Como evidenciado, a animalidade, em Clarice, frequentemente se associa à experiência do sagrado e do limiar. O animal não-humano não é apenas metáfora, mas presença concreta que participa da revelação do mundo. Em “Seco Estudo de Cavalos”, o narrador expressa explicitamente o desejo de ser um animal:

Tentando pôr em frases a minha mais oculta e sutil sensação – e desobedecendo à minha necessidade exigente de veracidade – eu diria: se pudesse ter escolhido queria ter nascido cavalo. Mas – quem sabe – talvez o cavalo ele-mesmo não sinta o grande símbolo da vida livre que nós sentimos nele. Devo então concluir que o cavalo seria sobretudo para ser sentido por mim? O cavalo representa a animalidade bela e solta do ser humano? O melhor do cavalo o ente humano já tem? Então abduco de ser um cavalo e com glória passo para a minha humanidade. O cavalo me indica o que sou (Lispector, 2016, p. 471).

O excerto reflete sobre como a ideia de liberdade é projetada simbolicamente no cavalo, questionando se essa liberdade é realmente vivida pelo animal ou se é apenas uma criação da imaginação humana. Ao final, o narrador não rejeita o cavalo, mas o incorpora como parte de sua própria identidade. O animal, nesse sentido, não é algo separado do humano, mas um aspecto integrado da subjetividade. Essa perspectiva dialoga com o Neopaganismo, que reconhece os animais como mestres espirituais e reflexos da alma humana, valorizando sua sabedoria instintiva e seu papel como mediadores entre o humano e o sagrado.

No conto “O Crime do Professor de Matemática”, o vínculo entre o humano e o animal inverte a lógica tradicional de hierarquia, em que há prevalência do animal humano sobre o animal não-humano:

“Às vezes, tocado pela tua acuidade, eu conseguia ver em ti a tua própria angústia. Não a angústia de ser cão que era a tua única forma possível. Mas a angústia de existir de um modo tão perfeito que se tornava uma alegria insuportável: davas então um pulo e vinhas lambe-meu-rostos com amor inteiramente dado e certo perigo de ódio como se fosse eu quem, pela amizade, te houvesse revelado. Agora estou bem certo de que não fui eu quem teve um cão. Foste tu que tiveste uma pessoa” (Lispector, 2016, p. 245).

Ao reconhecer o ponto de vista do cão, o narrador rompe com o antropocentrismo e assume uma postura de alteridade radical. O animal deixa de ser objeto de posse e torna-se sujeito. Esse gesto subverte a lógica especista dominante na tradição ocidental e encontra paralelo nas práticas espirituais neopagãs, que valorizam a escuta e o respeito às outras formas de vida.

A figura do cão reaparece em “As Águas do Mundo” como emblema de liberdade instintiva e mistério: “São seis horas da manhã. Só um cão livre hesita na praia, um cão negro. Por que é que um cão é tão livre? Porque ele é o mistério vivo que não se indaga. A mulher hesita porque vai entrar” (Lispector, 2016, p. 425). Aqui, o cão representa uma liberdade não refletida, uma existência plena e imediata. Ao contrário da personagem, que hesita diante da transformação, o cão simplesmente é. O animal funciona como guia simbólico e sua imagem antecede a imersão ritual da mulher no mar, elemento tradicionalmente

associado ao renascimento. A cena pode ser interpretada como uma iniciação, um rito de passagem em que a animalidade marca a transição para outro estado de ser.

No conto “O Relatório da Coisa”, Clarice leva ao extremo uma reflexão ontológica ao atribuir a Deus características não-humanas, mais especificamente de um animal:

Vou agora dizer uma coisa muito grave que vai parecer heresia: Deus é burro. Porque ele não entende, ele não pensa, ele é apenas. É verdade que é de uma burrice que executa-se a si mesma. Mas Ele comete muitos erros. E sabe que os comete. Basta olharmos para nós mesmos que somos um erro grave. Basta ver o modo como nos organizamos em sociedade e intrinsecamente, de si para si. Mas um erro Ele não comete: Ele não morre (Lispector, 2016, p. 498).

O excerto é provocativo e carrega uma ambiguidade significativa: a narradora afirma que “Deus é burro”. O termo “burro” pode ser interpretado tanto como uma crítica, no sentido coloquial de alguém que não pensa ou não entende, quanto como uma referência simbólica ao animal em si. Essa ambiguidade, no entanto, está longe de desqualificar a figura divina. Ao contrário, Clarice propõe uma outra forma de compreender o divino, não através da racionalidade ou da consciência, mas por meio da pura existência. Deus, tal como os animais, “é apenas”, ele não precisa compreender ou refletir para existir plenamente.

Essa mudança na forma de entender o divino, que deixa de ser visto apenas como uma entidade ligada à razão, ao saber absoluto e ao *logos*, aproxima-se da visão neopagã, na qual o sagrado é entendido como algo imanente. Nessa perspectiva, a divindade não está distante nem separada do mundo, mas se manifesta nos animais, nas plantas, nos elementos da natureza. A sacralidade, portanto, não depende da razão ou da consciência, mas está na própria existência. O animal, por viver de forma instintiva, sem recorrer à linguagem ou à abstração, passa a representar uma sabedoria antiga e profunda, uma ligação direta com o sagrado.

Por fim, no conto “O Corpo”, o diálogo entre as personagens Carmen e Beatriz revela de maneira expressiva como o sagrado pode emergir mesmo nas situações mais cotidianas ou aparentemente transgressoras da vida. Diante da

possibilidade do assassinato de Xavier, personagem que mantém relacionamentos simultâneos com ambas, Carmen argumenta com veemência:

- Na cozinha há dois facões.
- E daí?
- E daí nós somos duas e temos dois facões.
- E daí?
- E daí, sua burra, nós duas temos armas e poderemos fazer o que precisamos fazer. Deus manda.
- Não é melhor não falar em Deus nessa hora?
- Você quer que eu fale no Diabo? Não, falo em Deus que é dono de tudo. Do espaço e do tempo (Lispector, 2016, p. 541-542).

Esse excerto, aparentemente simples, carrega implicações profundas, pois desloca a ideia de divindade para além dos espaços tradicionalmente considerados sagrados, como igrejas ou rituais. Deus, aqui, é apresentado como imanente: Ele está presente em todos os aspectos da existência – inclusive na violência, na hesitação, na ambivalência moral. A divindade deixa de ser uma figura transcendente e distante para se tornar uma força que habita o cotidiano, inclusive os seus momentos mais obscuros. A sacralidade, nesse sentido, não está apenas no bem ou na pureza, mas também no caos e na complexidade das decisões humanas.

A evocação de Deus como “dono do espaço e do tempo” reforça a noção de que o divino permeia tanto a dimensão física (os lugares, os corpos, os objetos) quanto a temporal (os instantes, os processos, as memórias). Ao trazer essa frase em um momento de tensão, o conto demonstra como o discurso religioso pode ser apropriado até mesmo para justificar ações violentas.

É interessante notar, ainda, o retorno simbólico do termo “burro” neste conto. Em “O Relatório da Coisa”, quando a narradora afirma que “Deus é burro”, o termo aparece carregado de ambiguidade: ora como xingamento, ora como metáfora para a ausência de consciência reflexiva, ou ainda como referência ao animal em sua pureza instintiva. No diálogo entre Carmen e Beatriz, “burra” surge como insulto, direcionado à hesitação de Beatriz diante do ato que Carmen considera necessário. No entanto, esse uso também pode ser lido como um eco

simbólico que atravessa a narrativa clariceana: a ignorância, nesse caso, está ligada à incapacidade de reconhecer o próprio poder, de agir, de perceber o sagrado como força que dá forma às ações, mesmo aquelas moralmente ambíguas.

A figura de Deus, portanto, emerge não como juiz ou redentor, mas como presença constante, silenciosa, que se manifesta em todas as escolhas, inclusive nas mais sombrias. No universo clariceano, o divino não está apartado do mundo, mas profundamente entranhado nele: nos corpos, nos espaços, no tempo, nos instantes de decisão e dúvida. O corpo, como sugere o título do conto, é o palco onde se encena esse embate simbólico entre instinto, culpa, consciência e transcendência. A corporeidade, longe de ser mero instrumento ou objeto, é também veículo do sagrado, pois é por meio dela que as personagens experimentam o tempo, o espaço e a própria finitude.

Nesse sentido, o conto “O Corpo” reafirma a visão de mundo que atravessa toda a contística de Clarice: uma visão que recusa dicotomias rígidas entre espírito e matéria, bem e mal, humano e animal, divino e profano. Em seu lugar, há uma compreensão mais fluida e simbiótica da existência, onde tudo está conectado e participa do mistério do ser. Deus, os animais, os corpos, os elementos da natureza e até mesmo os atos de violência tornam-se, sob essa perspectiva, expressões de uma mesma força vital que pulsa no coração da experiência humana.

A análise dos contos de Clarice sob a ótica do Neopaganismo revela uma visão de mundo em que o tempo e o espaço deixam de ser categorias estáticas ou lineares, ganhando densidade simbólica e espiritual. O tempo, tal como sugerido por autores como Bergson (2006) e Bachelard (1978; 2007), aparece na contística clariceana como uma vivência subjetiva, por vezes cíclica, por vezes simultânea, que ressoa com a concepção neopagã de um tempo ritualístico, vinculado à natureza e aos ciclos da vida. O tempo dos sabás e dos esbás, por exemplo, com sua alternância entre luz e sombra, fertilidade e recolhimento, encontra eco nos momentos epifânicos experimentados por personagens clariceanas, que vivenciam rupturas com a cronologia convencional e adentram estados de suspensão temporal onde o divino se manifesta.

Da mesma forma, o espaço na obra clariceana se transfigura constantemente, abandonando a rigidez do realismo para se tornar lugar simbólico, mágico e, por vezes, sagrado. Como aponta Bachelard (1978), a casa é um espaço que abriga a memória, a imaginação e a interioridade, e, nesse sentido, torna-se santuário, o que também se verifica na perspectiva neopagã, que sacraliza o cotidiano e a natureza. Nos contos de Clarice, o espaço doméstico frequentemente se converte em altar íntimo, onde as personagens mergulham em experiências liminares que evocam o contato com o sagrado. O quarto, a cozinha, o espelho ou até mesmo a rua tornam-se portais simbólicos por onde o Mistério se insinua e se revela. Essa sacralização do espaço cotidiano rompe com a separação entre o profano e o sagrado, característica das religiões patriarcais tradicionais, e se alinha à valorização neopagã da imanência e da conexão com a Terra.

Em última instância, a articulação entre tempo, espaço e espiritualidade na contística clariceana reflete uma sensibilidade profundamente alinhada com a cosmovisão neopagã. Clarice parece captar, em sua escrita, a interdependência entre o visível e o invisível, entre o efêmero e o eterno, entre o corpo e a alma – dimensões que não se excluem, mas se entrelaçam. Ao revelar o sagrado nas experiências subjetivas do tempo e nos espaços aparentemente banais do cotidiano, Clarice constrói uma literatura que não se limita à representação do mundo, mas o reinventa a partir de uma espiritualidade marcada por traços poéticos, femininos, ancestrais e arcanos. Nesse sentido, sua obra não apenas dialoga com o Neopaganismo, mas também o reencena, transformando a narrativa literária em rito de passagem e revelação.

CAPÍTULO IV

ASPECTOS DO NEOPAGANISMO NA CONTÍSTICA CLARICEANA

O Neopaganismo é o termo que abarca um conjunto de movimentos religiosos contemporâneos que visam resgatar práticas espirituais e rituais de tradições pré-cristãs, centradas sobretudo na sacralidade da Terra, no culto à Deusa Mãe e na celebração dos ciclos naturais. Entre suas características fundamentais estão a valorização da natureza e de todas as suas manifestações, a recusa a uma visão maniqueísta do mundo, a percepção não especista dos seres, o culto à Deusa e, em algumas vertentes, ao Deus consorte, além da valorização da experiência subjetiva como forma de conexão com o sagrado. Esses elementos, já discutidos em maior profundidade no Capítulo II, oferecem uma chave de leitura para a contística de Clarice, em que o sagrado se manifesta de modo imanente, muitas vezes através do cotidiano, da natureza e das experiências das personagens.

Neste capítulo, proponho uma aproximação entre o imaginário neopagão e a literatura clariceana, investigando como certos contos podem ser lidos à luz de concepções espirituais que se afastam da tradição judaico-cristã e se aproximam de uma visão mais fluida e cíclica da existência. Para isso, o capítulo está dividido em dois grandes tópicos: no primeiro, abordarei a morte sob a ótica neopagã, não como ruptura absoluta, mas como parte de um ciclo de transformação e retorno, em consonância com o *ethos* das religiões pagãs; no

segundo, analisarei os momentos epifânicos nos contos, compreendendo-os como manifestações do divino – não transcendentais, mas imanentes – que se revelam nas frestas do cotidiano, no corpo, na natureza e nas emoções humanas. Essa leitura propõe uma reconfiguração do sagrado manifestado na contística clariceana em sintonia com um pensamento neopagão.

4.1 A morte sob perspectiva neopagã: Ritos, ciclos e renascimentos

O Neopaganismo, ao buscar inspiração em tradições religiosas e espirituais anteriores ao advento do Cristianismo, resgata uma cosmovisão em que a morte não é encarada como ruptura definitiva, mas como parte essencial de um ciclo contínuo de existência. Nas culturas ancestrais que fundamentam os princípios do Neopaganismo – como as tradições célticas, egípcias e greco-romanas –, a morte ocupa um lugar central nos mitos fundadores, nos rituais e nos calendários sagrados. Rituais funerários, cerimônias de passagem, cultos aos ancestrais e mitologias sobre o submundo expressam uma relação profunda com a finitude, mediada por símbolos, narrativas e práticas que visam compreender, acolher e, muitas vezes, celebrar o fim da vida como parte da ordem natural do cosmos.

Descobertas arqueológicas de sepultamentos com oferendas, flores, objetos pessoais e pinturas datadas de cerca de 60 mil anos Antes da Era Comum, especialmente em sítios ligados ao *Homo neanderthalensis*, evidenciam que a reverência à morte não é um fenômeno recente ou exclusivamente simbólico, mas um traço profundo da experiência humana desde seus primórdios. Esses achados, além de indicar a presença de um pensamento mágico-religioso, sugerem que a consciência da morte como passagem (e não como fim absoluto) é constitutiva da subjetividade humana.

É justamente esse enfrentamento da morte que, segundo Morin (1970), molda a vida em suas múltiplas dimensões, tanto individuais quanto coletivas:

O problema de conviver com a morte vai inscrever-se cada vez mais profundamente no nosso viver. E isso vai levar-nos a um modo de viver de dimensão simultaneamente pessoal e social. Mais uma vez, o caminho da morte deve levar-nos mais fundo na vida, como o caminho da vida deve levar mais fundo na morte (Morin, 1970, p. 11).

Morin propõe uma dialética entre vida e morte em que o reconhecimento da finitude não apenas acentua a experiência do viver, mas confere a ela um valor existencial mais profundo. Nesse sentido, a morte torna-se um eixo estruturante da própria cultura: é a partir dela que o sujeito delimita sua identidade, organiza seus valores e projeta sentidos. Na perspectiva neopagã, esse eixo está ligado ao fluxo dos ciclos naturais e à compreensão de que morrer é também renascer – não no mesmo corpo, mas no contínuo da existência espiritual, como energia que se transforma.

Essa concepção de morte como experiência essencial à constituição da humanidade também é desenvolvida por Dastur (2002), para quem o saber da morte é tão fundante quanto a linguagem e o pensamento:

O homem sabe que deve morrer, e concordamos, habitualmente, em ver nesse “saber” uma das características essenciais da humanidade, ao lado da linguagem, do pensamento e do riso. [...] O que é, em todo caso, certo é que esse fim, que é a própria morte, se apresenta, desde que há pensamento, isto é, representação, como um tema privilegiado para ela, a tal ponto que podemos afirmar que a humanidade não alcança a consciência de si mesma a não ser através do enfrentamento da morte (Dastur, 2002, p. 13).

A consciência da própria morte, portanto, não é apenas uma constatação trágica, mas um marco simbólico e ontológico do humano. Tal como ocorre nos mitos pagãos, em que o herói desce ao submundo para se conhecer ou em que a Deusa morre para que a colheita renasça, Clarice constrói personagens que se aproximam da morte como quem atravessa um limiar, ou seja, como quem toca uma outra dimensão do ser.

Na literatura clariceana, a morte, assim como o tempo e, por extensão, sua passagem, figura como um dos temas mais recorrentes. A morte não

aparece como simples cessação da vida, mas como elemento constitutivo da experiência humana, frequentemente associada a uma percepção sensível e subjetiva do existir. Seus contos são povoados por personagens que se veem diante da iminência da morte, do luto ou de uma percepção íntima da finitude, e essas situações frequentemente desencadeiam reflexões filosóficas, místicas ou sensoriais que extrapolam os limites da racionalidade.

No conto “Antes da Ponte Rio-Niterói”, a narradora comenta a morte precoce de uma personagem, causada por uma doença desconhecida. A experiência da morte, embora seja descrita como escura e assustadora, é também evocada como possível fonte de encantamento, a narradora diz que a personagem morreu

assustada com a morte como criança tem medo do escuro: a morte é de grande escuridão. Ou talvez não. Não sei como é, ainda não morri, e depois de morrer nem saberei. Quem sabe se não tão escura. Quem sabe se é um deslumbramento. A morte, quero dizer (Lispector, 2016, p. 570).

A oscilação do discurso entre medo e fascínio, entre escuridão e deslumbramento, revela o caráter ambíguo da morte na narrativa clariceana. A narradora não oferece uma resposta definitiva, mas coloca-se na dúvida, o que aproxima a experiência da morte de um enigma, de um Mistério, nos termos neopagãos. O uso reiterado de expressões como “não sei”, “quem sabe” e “talvez” aponta para um reconhecimento do limite do conhecimento humano diante da morte – um limite que, paradoxalmente, se abre para a possibilidade de uma revelação.

Nesse conto, a morte é associada à escuridão, o que pode remeter não apenas à noite ou ao desconhecido, mas também à interioridade do corpo, o interior de cavernas ou o útero – imagens arquetípicas ligadas à origem da vida e, por extensão, ao renascimento. A cor preta, nesse contexto, adquire uma ambivalência simbólica: se, na sociedade ocidental contemporânea, ela é comumente associada à morte como aniquilação, ao azar, à vulnerabilidade e às trevas, nas culturas ancestrais e em sistemas religiosos como o Neopaganismo, o preto é uma das cores mais sagradas, pois representa o útero da Grande Mãe,

a matriz primordial de onde toda a vida emana e para onde tudo retorna. De acordo com Prieto (2006), nas tradições neopagãs a morte não é tratada com medo ou como ruptura definitiva, mas como parte de um ciclo natural e contínuo de transformação: “Enquanto na cultura ocidental o preto está ligado ao mal e o branco está associado à paz, calma, ordem, limpeza e outras conotações positivas, o oposto ocorre nas culturas orientais, nas quais o branco representa o luto”, assim como no Neopaganismo, “cuja cor oficial de luto é a branca, não por ela ser tida como negativa, mas por percebermos a morte como um processo natural e tranquilo, tão puro quanto o nascimento” (Prieto, 2006, p. 185).

Ao reconhecer que a morte pode não ser tão escura, mas talvez um deslumbramento, a narradora clariceana transita por essas visões contrastantes: de um lado, a concepção ocidental moderna que teme o fim como destruição; de outro, uma visão mais antiga e espiritualizada que intui a morte como passagem e possibilidade de renascimento.

Além disso, para muitas personagens clariceanas em contato com a finitude, há uma tensão psíquica profunda entre aceitar a inevitabilidade da morte e resistir à sua força desagregadora. Essa ambivalência expressa aquilo que Morin identifica como um traço fundamental da consciência moderna: “A mesma consciência nega e reconhece a morte: nega-a como aniquilamento, reconhece-a como acontecimento” (Morin, 1970, p. 26).

Essa cisão interna entre a negação e o reconhecimento da morte é evidenciada nas narrativas clariceanas por meio de personagens que, diante do mistério da morte, tentam criar um universo pós-vida, uma continuidade simbólica de si, como forma de preservar sua identidade diante da perspectiva do apagamento. Esse gesto encontra eco nas tradições neopagãs, que concebem a morte não como fim absoluto, mas como transformação dentro de um ciclo maior. A crença na reencarnação, ou na transmigração da alma, é um dos fundamentos dessa visão de mundo e aparece tanto em suas práticas quanto em seus mitos cosmogônicos.

Como reforça Morin, a maneira singular com que o ser humano lida com a morte o distingue entre os seres vivos: “A espécie humana é a única para a qual a morte está presente durante a vida, a única que faz acompanhar a morte

de ritos fúnebres, a única que crê na sobrevivência ou no renascimento dos mortos” (Morin, 1970, p. 13). Esse saber da morte, que se atualiza nos ritos, nos símbolos e nas narrativas, é também um modo de organizar o tempo e de dar sentido à existência.

No conto “O Morto no Mar da Urca”, a morte irrompe de maneira abrupta na narrativa, atravessando um momento cotidiano da vida da narradora – a prova de um vestido novo – com a notícia do afogamento de um homem no mar. O contraste entre a leveza da atividade cotidiana e a violência simbólica da morte se instala logo nas primeiras linhas, provocando um deslocamento interno na personagem. Ao tomar conhecimento do ocorrido, a narradora expressa, de forma imediata e visceral, o desejo de continuar viva: “O morto em salmoura. Não quero morrer! gritei-me muda dentro de meu vestido. O vestido é amarelo e azul. E eu? morta de calor, não morta de mar azul” (Lispector, 2016, p. 510).

A expressão “gritei-me muda” revela um conflito interno vivido pela narradora: de um lado, o desejo de continuar viva; de outro, a consciência de que a morte é inevitável. A cor do vestido, amarelo e azul, contrasta com o “mar azul”, onde ocorreu a morte, reforçando a oposição entre a alegria de estar viva e o medo de morrer. O calor, as cores e o toque do vestido simbolizam a energia da vida no presente, enquanto o mar, impessoal e profundo, representa a passagem inevitável da existência. Ao focar sua atenção no corpo e na roupa, a personagem tenta afastar o pensamento da morte, como se, ao se concentrar nos detalhes do momento, pudesse se proteger da angústia de pensar no fim da vida.

A narrativa, no entanto, não se fixa apenas na recusa; à medida que avança, a narradora transita entre a negação da morte e sua aceitação como força inevitável: “Só se deve ir à Urca para provar vestido alegre. A mulher, que sou eu, só quer alegria. Mas eu me curvo diante da morte. Que virá, virá, virá. Quando? aí é que está, pode vir a qualquer momento” (Lispector, 2016, p. 511). O gesto de “curvar-se diante da morte” remete a uma postura ritualística e reverente, que ecoa práticas de reconhecimento da finitude presentes no Neopaganismo. A morte deixa de ser apenas uma interrupção trágica para tornar-se um Mistério que precisa ser acolhido, ainda que com espanto ou resignação.

Essa postura é reforçada quando a narradora, em meio ao calor da manhã, solicita uma prova da existência divina e afirma recebê-la através de uma manifestação sensorial intensa: “Mas eu, que estava provando o vestido no calor da manhã, pedi uma prova de Deus. E senti uma coisa intensíssima, um perfume intenso demais de rosas. Então tive a prova, as duas provas; de Deus e do vestido” (Lispector, 2016, p. 511). O divino, nesta passagem, revela-se de modo imanente, através de um elemento natural, a rosa, tradicionalmente associada à Deusa Mãe nas religiões pagãs e ao sagrado feminino em diversas tradições esotéricas. A rosa, com sua beleza e aroma, torna-se ponte entre o visível e o invisível, entre o real e o simbólico. A “prova de Deus” é, portanto, uma experiência sensorial e intuitiva, que não se dá por meio de dogmas, mas através da natureza. A natureza aqui é o oráculo. A personagem percebe, sente e interpreta o mundo por vias não-convencionais, mas compreende o sagrado a partir da escuta atenta aos sinais da Terra.

Ao afirmar que “só se deve morrer de morte morrida, nunca de desastre, nunca de afogação no mar. Eu peço proteção para os meus, que são muitos. E a proteção, tenho certeza, virá” (Lispector, 2016, p. 511), a narradora reconhece a existência de forças espirituais que podem interceder em sua vida. Essa confiança evoca um imaginário politeísta, em que divindades e entidades espirituais coexistem em múltiplas formas e atuam como protetores. A fé expressa por essa personagem não está vinculada a um deus único e transcendente, mas sim a uma espiritualidade plural, imanente e profundamente conectada aos ciclos naturais e à sensorialidade do corpo. Como nas práticas neopagãs, em que se evocam deuses e deusas por meio de aromas, cores e símbolos, a personagem clariceana constrói sua relação com o divino a partir de uma experiência subjetiva e simbólica. Convergindo ao pensamento de Morin (1970), a narradora reconhece mas também nega as ideias de morte, pois termina o conto exaltando a beleza de seu vestido lindo perante a barbaridade da morte – “Mas estava atônita. Atônita no meu vestido lindo” (Lispector, 2016, p. 511) –, de modo que a expressão da perplexidade diante da morte não elimina a celebração da vida.

Essa mesma dinâmica de recalque e substituição simbólica da morte por atividades cotidianas é explorada de maneira ainda mais explícita no conto “Por

Enquanto”. A narradora, ao ser confrontada com a notícia da morte do pai de uma moça, entra em um fluxo de ações que buscam evitar a tomada de consciência plena da finitude: “Eu devia ter me oferecido para ir ao enterro do pai da moça? A morte seria hoje demais para mim. Já sei o que vou fazer: vou comer. Depois eu volto. [...] Descobri que estou morrendo de fome. Mal posso esperar que ela me chame” (Lispector, 2016, p. 561). Então, enquanto espera a comida ficar pronta, a narradora começa a ocupar seu tempo de outras formas para não pensar sobre a morte: “Ah, já sei o que vou fazer: vou mudar de roupa. Depois eu como, e depois volto à máquina. Até já” (Lispector, 2016, p. 561) e ainda “já comi. Estava ótimo. Tomei um pouco de *rosé*. Agora vou tomar um café. E refrigerar a sala. [...] Liguei meu rádio de pilha. [...] Quero alegria, a melancolia me mata aos poucos” (Lispector, 2016, p. 561).

Aqui, o corpo fala. A fome, sintoma físico, é mobilizada como substituto simbólico para a angústia da morte. Comer, mudar de roupa, escrever, tomar vinho, tomar café, refrigerar a sala, ligar o rádio, cada um destes gestos é uma tentativa de reconectá-la à vida e negar, mesmo que temporariamente, a consciência da morte. Como nos rituais de proteção neopagãos, em que se acionam os cinco sentidos para celebrar a vida e afastar energias densas, a personagem tenta preservar-se do pensamento da morte através da criação de um cotidiano ritualístico.

Para os neopagãos, a reencarnação não é apenas uma crença, mas um princípio estruturante de sua cosmovisão. Trata-se de um sistema metafísico que supõe a existência de uma alma ou consciência espiritual que retorna repetidamente ao mundo material com o objetivo de aperfeiçoar-se. Esse retorno ocorre em diferentes épocas, culturas e contextos, o que implica que a evolução da alma está diretamente relacionada à sua capacidade de aprender, transformar-se e agir de modo ético em relação a si, aos outros seres, humanos e não humanos, e ao meio em que está inserida. A ética neopagã, portanto, não se restringe ao convívio social, mas estende-se a uma percepção ampliada da existência como teia: uma rede invisível, interconectada, em que tudo que vive está vinculado e influencia tudo o mais. Esse princípio ressoa com a ideia de que a espiritualidade não se dá fora da Terra, mas através dela.

Nesse processo contínuo de nascer, morrer e renascer, cada existência é vista como uma etapa de aprendizagem, como reforça Cunningham (2002, p. 94): “A reencarnação é o instrumento pelo qual nossas almas são aperfeiçoadas. Uma vida não basta para atingir tal objetivo; portanto, a consciência (alma) renasce inúmeras vezes, cada vida englobando um grupo diferente de lições, até que a perfeição seja atingida”. A perfeição aqui não deve ser entendida como um ideal moral absoluto, mas como uma harmonia espiritual alcançada através da integração com o cosmos, com a natureza e com os outros seres.

Na contística clariceana, essa ideia de múltiplas existências aparece não apenas como tema, mas também como estrutura narrativa. O conto “O Ovo e a Galinha” é particularmente exemplar nesse sentido. Por meio de uma linguagem lírica e fragmentária, o texto apresenta um fluxo de consciência em que o ovo, objeto aparentemente banal do cotidiano, se torna catalisador de reflexões ontológicas profundas. Ao ver o ovo sobre a mesa, a narradora é imediatamente transportada para um tempo remoto, como se houvesse uma ativação de uma memória ancestral:

Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. [...] – Quando eu era antiga um ovo pousou no meu ombro. [...] – Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo. – Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo, o ovo é óbvio (Lispector, 2016, p. 303).

A escolha do ovo como metáfora é particularmente significativa. Simbolicamente, o ovo é um arquétipo universal de origem e potencialidade. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2023), o ovo é considerado um dos símbolos mais antigos e disseminados do nascimento e da renovação:

O ovo, considerado aquele que contém o germe e a partir do qual se desenvolverá a manifestação, é um símbolo universal e explica-se por si mesmo. O nascimento do mundo a partir de um ovo é uma ideia comum a celtas, gregos, egípcios, fenícios, cananeus, tibetanos, hindus, vietnamitas, chineses, japoneses, às populações da Sibéria e da Indonésia e a muitas outras ainda. [...] O ovo é uma realidade primordial. [...] O ovo aparece

igualmente como um dos símbolos da *renovação periódica* da natureza (Chevalier; Gheerbrant, 2023, p. 747-749).

Assim, a recorrência dessa simbologia em diversas culturas reforça a universalidade do ovo como representação do ciclo eterno da vida, da morte e do renascimento.

Ainda neste conto, a frase “quando eu era antiga” indica que a narradora reconhece, ainda que de forma sutil, a existência de outras vidas anteriores à atual. Essa expressão sugere que este “eu” que narra já teve outras formas de existência e que ainda guarda dentro de si marcas dessas experiências passadas. Quando a narradora afirma “quando morri”, não está se referindo à morte como fim absoluto, mas como uma etapa dentro de um ciclo contínuo. Isso fica evidente pelo fato de que o ovo, símbolo central da narrativa, permanece vivo, mesmo após essa morte. A ideia principal é que a vida não termina com a morte, mas continua de outras formas: ela se transforma, reaparece, retorna. Nesse sentido, o ovo funciona como um elo simbólico entre diferentes vidas, diferentes tempos e diferentes planos de existência. Ele torna visível aquilo que, na maior parte do tempo, é invisível: a continuidade da existência para além da morte.

Esse caráter de ancestralidade e memória espiritual também está presente em outro trecho significativo do conto, quando a narradora afirma: “o ovo é invisível a olho nu. De ovo a ovo chega-se a Deus, que é invisível a olho nu. [...] Com o tempo, o ovo se tornou um ovo de galinha” (Lispector, 2016, p. 304-305). A metáfora do invisível conecta o espiritual ao simbólico, indicando que há verdades que escapam à razão, mas que se revelam à sensibilidade, uma visão coerente com a epistemologia neopagã, que valoriza a experiência sensível, intuitiva e ritualística como via de acesso ao sagrado. O ovo, como Deus, não se vê diretamente, mas pode ser intuído, pressentido, sentido, como um arquétipo que se manifesta silenciosamente através dos ciclos da existência.

A reencarnação também se manifesta simbolicamente no conto “Perdoando Deus”. Nele, a narradora protagonista, ao deparar-se com um rato morto na rua, experimenta repulsa e medo, sentimentos que evocam memórias profundas e perturbadoras: “Bem poderia ter sido levado em conta o pavor que

desde pequena me alucina e persegue, os ratos já riram de mim, no passado do mundo os ratos já me devoraram com pressa e raiva” (Lispector, 2016, p. 404). A linguagem empregada sugere uma vivência anterior, um tempo fora do tempo, que remete a outras vidas. O uso da expressão “no passado do mundo” indica um tempo mítico, anterior à vida presente, em que a narradora teria sido vítima dos ratos, figuras aqui associadas ao submundo, à morte, à decadência e às forças inconscientes mais primitivas.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2023), o rato é um símbolo ctônico, ou seja, vinculado ao mundo subterrâneo e aos aspectos sombrios da psique. Sua associação com instintos básicos, impulsos recalcados e desejos inconscientes reforça a noção de que o medo da narradora é mais do que uma simples reação: é um retorno do recalcado, uma memória de outras existências. O rato, nesse sentido, não é apenas um animal impuro, mas a materialização de algo profundo que foi vivido e que deixou marcas – marcas que ressurgem no presente como angústia que a personagem não entende.

Essa percepção é compatível com a crença neopagã de que as almas reencarnam carregando consigo aprendizados, traumas e memórias de outras vidas. As experiências acumuladas ao longo de sucessivas encarnações não são apagadas completamente: elas se manifestam em sensações, intuições, medos e impulsos que, embora muitas vezes inexplicáveis pela razão, fazem parte do repertório espiritual do sujeito. A memória da dor, “os ratos já me devoraram”, é, aqui, uma memória espiritual, acessada por meio de um evento corriqueiro que desencadeia um mergulho em camadas mais profundas da psique da personagem.

A noção de reencarnação está, ainda, intimamente relacionada ao tempo mítico que perpassa a contística clariceana. Como discutido no Capítulo III desta tese, muitos contos de Clarice operam com um tempo circular, fragmentado, não linear. O passado, o presente e o futuro coexistem na consciência da personagem, fundindo-se em uma espécie de tempo ritualístico que lembra o tempo vivido pelos povos antigos. É nesse tempo que as experiências espirituais se atualizam, não como memória histórica, mas como vivência arquetípica. Trata-se do mesmo tempo simbólico que rege os ritos de passagem nas

tradições neopagãs, os quais marcam as grandes transformações da alma: nascimento, morte e renascimento.

Figura 4 – Uroboros



Fonte: GORGIO, 2024, online.

O tempo circular também pode ser relacionado ao símbolo alquímico *uroboros*, uma serpente que morde a própria calda, representando o infinito e aquilo que não tem começo e nem fim:

A serpente que morde a própria cauda, que não para de girar sobre si mesma, que se encerra no seu próprio ciclo, evoca a roda das existências, o *samsara*, como que condenada a jamais escapar de seu ciclo para se elevar a um nível superior: simboliza então o perpétuo retorno, o círculo indefinido dos renascimentos, a repetição contínua, que trai a predominância de um fundamental impulso de morte (Chevalier; Gheerbrant, 2023, p. 1007).

Na obra clariceana, o tempo e a identidade se dobram sobre si mesmos. O eu que fala é, simultaneamente, o que foi e o que será. A serpente, símbolo arquetípico do eterno retorno, encarna o próprio movimento da alma em sua jornada contínua de transformação – esta que não cessa com a morte, mas que

nela encontra apenas uma de suas muitas passagens. O próprio tempo passa a ser a representação da morte e da finitude humana.

A realização de rituais de passagem acompanha a trajetória da humanidade desde tempos imemoriais. Embora não seja possível determinar com precisão o momento histórico em que essas práticas se originaram, é certo que fazem parte do desenvolvimento simbólico e espiritual das sociedades humanas desde o surgimento da cultura. Os rituais de passagem desempenham, nesse sentido, um papel fundamental na organização da vida coletiva e na construção da identidade individual, atuando como marcadores das grandes transformações existenciais.

O termo “rito de passagem” foi introduzido pelo antropólogo alemão Arnold Van Gennep, em sua obra clássica *Les Rites de Passage*, publicada em 1909. Para Van Gennep, os ritos de passagem compreendem qualquer ritual que assinale uma mudança significativa no estado ou condição de um indivíduo, seja em sua relação com a comunidade, seja em aspectos mais íntimos de sua existência. Tais ritos, segundo o autor, geralmente envolvem três fases: separação, transição (ou liminaridade) e reintegração, marcando assim o fim de uma etapa e o início de outra.

No contexto contemporâneo, Prieto (2006) expande essa concepção ao afirmar que

os ritos de passagem são cerimônias que celebram as transições naturais da vida e toda sua multiplicidade de experiências: nascimento, puberdade, maturidade, velhice e morte. A negligência destes rituais conduziu a sociedade à perda do contato com seus ciclos naturais e a deixou fora de alinhamento com o mundo ao seu redor, trazendo como consequência a ausência de sua identidade. De um ponto de vista inconsciente e arquetípico, os rituais sempre foram fundamentais para a vida social e pessoal. [...] Os ritos de passagem formam o ser humano, mostrando seu lugar na sociedade, na comunidade e cultura, indicando muitas vezes o *status* que alguém ocupa (Prieto, 2006, p. 17).

Prieto destaca, portanto, que tais ritos não são apenas cerimônias simbólicas, mas formas de manter o indivíduo e a comunidade em sintonia com

os ciclos da natureza e da vida. Em um plano mais profundo, de ordem arquetípica e inconsciente, os ritos de passagem são estruturantes da experiência humana, pois conferem sentido às mudanças inevitáveis da existência. Eles servem para localizar o indivíduo em sua cultura, atribuindo-lhe lugar, papel e pertencimento, ao mesmo tempo em que o ajudam a atravessar momentos de ruptura, como o nascimento, a puberdade, o casamento e a morte.

Esses ritos também reforçam a continuidade das tradições, fortalecendo os laços entre as gerações e promovendo a coesão do grupo social. Em termos simbólicos, eles celebram a evolução do ser humano em suas múltiplas dimensões: biológica, social, afetiva, espiritual e religiosa. São, portanto, ferramentas de transformação individual e coletiva.

No Neopaganismo, os ritos de passagem ocupam lugar central na prática religiosa, pois articulam a experiência humana aos grandes ciclos da natureza e da espiritualidade. Três grandes momentos são particularmente destacados como essenciais dentro das tradições neopagãs: o nascimento (*wiccaning*), a vivência dos relacionamentos (especialmente o casamento, ou *handfasting*) e a morte (*requiem*). Esses rituais não apenas marcam transições biográficas, mas também oferecem ao praticante acesso ao Mistério.

De acordo com Prieto (2006, p. 181), “todas as culturas ancestrais viam na morte um momento sagrado e todas possuíam rituais próprios de preparação da alma para o seu próximo estágio. Todas as culturas primitivas compartilhavam do mesmo pensamento: de que o espírito sobrevive à morte”. Essa crença na continuidade da existência após a morte reafirma o caráter transformador e iniciático do rito fúnebre: trata-se de preparar o espírito para outra jornada, para um novo ciclo de renascimento, conforme os princípios da reencarnação que norteiam grande parte das tradições pagãs.

No Neopaganismo, os ritos de passagem são concebidos como vivências espirituais que não podem ser plenamente descritas por palavras. O Mistério, nesse contexto, refere-se a um tipo de saber espiritual que não é transmissível por explicações racionais, mas apenas acessível pela experiência direta. Trata-se de um conhecimento vivencial, ritualístico e subjetivo que se revela somente a quem o vive. Por isso, os ritos de passagem são considerados portas de

entrada para o Mistério: o indivíduo que os atravessa não apenas muda de *status*, mas também participa de uma revelação espiritual que transforma sua percepção de si mesmo e do mundo.

Entre esses Mistérios, a morte ocupa um lugar singular. Para os neopagãos, ela é o maior e mais indecifrável de todos, pois escapa a qualquer tentativa de controle ou definição. Como afirma Prieto,

simplesmente não sabemos o que ela é e como controlá-la. A necessidade do homem em eternizar e controlar todas as coisas o faz temer verazmente a morte. Visto que a morte é algo inevitável, ela precisa ser aceita, compreendida e encarada com naturalidade (Prieto, 2006, p. 184).

Essa aceitação da morte como parte essencial da vida, e não como sua negação, constitui um dos fundamentos da espiritualidade neopagã. A morte é vista como um retorno à Terra, ao útero da Deusa, ao ciclo da Roda do Ano e, como tal, deve ser celebrada, preparada e ritualizada. Ao contrário da lógica moderna ocidental, que tenta afastar e negar a morte, o Neopaganismo a reinscreve como parte constitutiva do Mistério da existência.

Dessa forma, os ritos de passagem não são apenas celebrações simbólicas, mas verdadeiros dispositivos de transformação espiritual. Eles integram o ser humano aos ritmos cósmicos, conferem sentido às suas transições e oferecem, através do Mistério, uma vivência profunda do sagrado. No caso da morte, esse Mistério é atravessado com reverência, confiança e entrega, reforçando a visão de que tudo que nasce deve morrer – e tudo que morre, renasce.

Como discutido anteriormente, uma das premissas centrais do Neopaganismo é a crença na imanência do divino. Isso significa que o sagrado não está distante nem separado do mundo material, mas presente em todas as manifestações da natureza. A Deusa e o Deus, os princípios feminino e masculino do divino, não habitam um plano transcendente e inalcançável: eles permeiam tudo o que existe, inclusive as transformações mais profundas e inevitáveis da existência humana, como a morte. Nesse sentido, todos os ciclos

são considerados sagrados: nascimento, crescimento, maturidade, declínio e morte. Esses momentos eram tradicionalmente marcados por rituais, os ritos de passagem, que acompanhavam e davam sentido às mudanças da vida. Como afirma Prieto (2006),

todos os ciclos são sagrados, fazem parte da Deusa. [...] Os Ritos de Passagem ocuparam uma posição essencial na Antiguidade, quando cada idade e fase importante da vida eram marcadas com rituais específicos que mostravam e enfatizavam a relação do homem com a natureza – com a vida – ensinando valores e diretrizes para o encontro da Totalidade. O resgate desses rituais milenares é uma maneira de escapar do materialismo e da alienação da sociedade atual com seus valores corrompidos e preconceitos. [...] A noção de Clã e luta pelos altos ideais que encerram os Ritos de Passagem se perderam (Prieto, 2006, p. 16).

Nesse contexto, celebrar os ciclos da natureza e as fases da vida humana era também uma forma de vivenciar o sagrado. Ao passar por esses ritos, o indivíduo era reconectado com a ordem cósmica e espiritual da qual faz parte. O abandono dessas práticas, no entanto, tem sido uma marca da modernidade. A valorização excessiva da juventude, a recusa em aceitar o envelhecimento e a morte e o culto ao progresso e à racionalidade contribuíram para a perda de conexão com os ritmos naturais – o que, na visão neopagã, tem causado um distanciamento crescente entre o ser humano e sua essência espiritual.

Prieto observa que, ao deixar de celebrar os ritos de passagem, a sociedade contemporânea também se afasta dos Mistérios da vida, experiências profundas que não podem ser reduzidas à razão:

Nossa cultura se afasta cotidianamente dos Mistérios que envolvem a transição da vida e da Roda do Viver. Para o homem moderno que deseja eternizar a juventude, colocando valor somente nela, os Ritos de Passagem que celebram os fluxos da vida humana em direção à sabedoria, que só chega com a idade e o tempo, deixaram de ser vitais. Aliás, são sumariamente renegados e evitados, fazendo com que o homem se engane com falsos valores e expectativas da vida moderna (Prieto, 2006, p. 15).

Os ritos de passagem, nesse sentido, não são apenas formas simbólicas de marcar transições, mas instrumentos de sabedoria. Eles ensinam que cada fase da vida tem um valor próprio e que a evolução espiritual se dá por meio do acolhimento de todas elas, inclusive da morte. Quando esses ritos são esquecidos, ou relegados ao plano do folclore, perde-se também a oportunidade de experimentar o Mistério.

Assim como a morte, o Mistério exige entrega e presença, pois é através da vivência, e não da explicação, que ele se revela. Por isso, os ritos de passagem são vistos como caminhos de acesso ao Mistério. A ausência desses rituais na cultura contemporânea, especialmente os funerários, revela o medo moderno da morte, que é cada vez mais ocultada, higienizada ou tratada como tabu. Como aponta Prieto (2006, p. 23), “espiritualmente falando, aquele que não passa pelos ritos fúnebres não está morto”, pois é o ritual que conduz simbolicamente a alma ao seu novo estágio. Morin (1970, p. 25) complementa essa visão ao afirmar que “não existe praticamente qualquer grupo arcaico, por muito ‘primitivo’ que seja, que abandone os seus mortos ou que os abandone sem ritos”.

Essas afirmações reforçam a ideia de que os rituais funerários são universais e essenciais para dar sentido à morte. Cada cultura desenvolveu seus próprios modos de conduzir os mortos ao além, mas, em todas elas, os ritos fúnebres representam uma passagem, tanto para quem parte quanto para quem permanece. Negar ou silenciar esse momento, como ocorre em muitos contextos contemporâneos, representa também uma forma de negar a finitude e o próprio pertencimento à natureza.

Esse distanciamento em relação aos ciclos naturais, particularmente em relação à morte, gera um efeito de estranhamento no sujeito moderno. Ao se afastar da natureza, o ser humano deixa de reconhecê-la como parte de si e passa a vê-la como algo exterior, por vezes ameaçador ou incompreensível. Isso se manifesta também em representações literárias. Em alguns contos clariceanos, por exemplo, é possível perceber momentos de intensa comunhão entre a narradora e a natureza.

No conto “Tanta Mansidão”, a narradora contempla a chuva e experimenta uma profunda integração com ela. Essa união não se dá por necessidade, utilidade ou desejo de controle, mas por reconhecimento daquilo que é comum entre elas: o fato de ambas serem manifestações naturais, vivas, conscientes de si. A narradora declara:

Apenas isso: chove e estou vendo a chuva. Que simplicidade. Nunca pensei que o mundo e eu chegássemos a esse ponto de trigo. A chuva cai não porque está precisando de mim, e eu olho a chuva não porque preciso dela. Mas nós estamos tão juntas como a água da chuva está ligada à chuva. E eu não estou agradecendo nada. Não tivesse eu, logo depois de nascer, tomado involuntária e forçadamente o caminho que tomei – e teria sido sempre o que realmente estou sendo: uma camponesa que está num campo onde chove. Nem sequer agradecendo ao Deus ou à natureza. A chuva também não agradece nada. Não sou uma coisa que agradece ter se transformado em outra. Sou uma mulher, sou uma pessoa, sou uma atenção, sou um corpo olhando pela janela. Assim como a chuva não é grata por não ser uma pedra. Ela é uma chuva. Talvez seja isso ao que se poderia chamar de estar vivo. Não mais que isto, mas isto: vivo. E apenas vivo de uma alegria mansa (Lispector, 2016, p. 519).

Nesse excerto, a narradora não agradece à chuva, nem se vê superior a ela. Ela simplesmente é, assim como a chuva também é. Ambas existem em um mesmo nível ontológico, ambas compartilham da vida. Essa percepção de unidade com a natureza, que ocorre de forma silenciosa, cotidiana e poética, aproxima-se da espiritualidade neopagã que valoriza a presença, a escuta do mundo, o respeito aos ciclos naturais e a aceitação do Mistério da existência. Assim, o conto expressa não apenas uma cena contemplativa, mas uma verdadeira experiência espiritual, em que a narradora rompe com a lógica da separação entre sujeito e objeto, humano e natureza, e acessa uma dimensão profunda de pertencimento.

Muitas personagens clariceanas demonstram uma preocupação constante com a própria finitude. Em suas reflexões, a morte aparece ora como um acontecimento inevitável e temido, ora como uma experiência aceita com serenidade ou até com curiosidade. A morte, nesses contos, não é apenas um tema, mas um elemento que permeia a subjetividade das personagens, que

frequentemente se veem tomadas pela inquietação diante do grande Mistério do pós-vida, uma dimensão que escapa à razão e à linguagem.

No Neopaganismo, há a crença de que, após a morte, o espírito retorna à fonte primordial de onde veio, geralmente associada à figura da Deusa, que representa tanto os poderes criativos quanto os destrutivos do universo. De acordo com Prieto (2018),

[...] retornaremos para a fonte primordial de energia da qual viemos, a Deusa, que possui em si poderes criativos e destrutivos. Todos nós somos parte do Divino e retornaremos para a mesma fonte no momento da morte para sermos criados novamente e nos tornarmos plenos para um dia renascer. Como essa fonte primordial vai se apresentar ao nosso espírito após a morte depende da Cosmovisão que acreditamos em vida (Prieto, 2018, p. 226).

Essa visão atribui ao sujeito uma participação ativa na construção de sua própria realidade pós-morte. O que o espírito experimentará após a morte está condicionado às crenças, aos valores e à forma como a pessoa compreendeu a vida enquanto encarnada. Dessa forma, a realidade pós-morte não é fixa ou imposta por um dogma, mas construída segundo as convicções espirituais de cada indivíduo.

Essa ideia encontra eco no conto “A Procura de uma Dignidade”, em que a narradora afirma:

meditativa, concluiu que iria morrer secretamente assim como secretamente vivera. Mas também sabia que toda morte é secreta. Do fundo de sua futura morte imaginou ver no espelho a figura cobiçada de Roberto Carlos, com aqueles macios cabelos encaracolados que ele tinha (Lispector, 2016, p. 449).

A personagem projeta sua morte como uma experiência íntima, silenciosa, única; uma transição que, embora inevitável, será vivida com a mesma discrição com que conduziu sua vida. A imagem de Roberto Carlos, surgida no espelho como um reflexo afetivo e simbólico, sugere que até mesmo o momento da morte será preenchido por representações subjetivas e fantasias construídas ao longo

da existência. A morte, aqui, é tão pessoal quanto a vida, ideia que se alinha à perspectiva neopagã apresentada por Prieto (2018), na qual o pós-vida é moldado pela experiência individual.

No conto “É para Lá Que Eu Vou”, essa dimensão simbólica da morte é ainda mais acentuada. A narradora afirma: “vou, sim. E volto para ver como estão as coisas. Se continuam mágicas” (Lispector, 2016, p. 508). Ao afirmar que retornará para observar se o mundo ainda é mágico, a personagem sugere que a morte não representa um fim absoluto, mas uma passagem após a qual o espírito pode retornar, observar e talvez até intervir no plano material. Em outro trecho do mesmo conto, a narradora reflete:

Depois de morta é para a realidade que vou. Por enquanto é sonho. Sonho fatídico. Mas depois – depois tudo é real. É a alma livre procura um canto para se acomodar. Mim é um eu que anuncio. Não sei sobre o que estou falando. Estou falando do nada. Eu sou nada. Depois de morta engrandecerei e me espalharei, e alguém dirá com amor meu nome. [...] Eu à beira do vento. O morro dos ventos uivantes me chama. Vou, bruxa que sou. E me transmuta (Lispector, 2016, p. 508-509).

Aqui, a personagem inverte a lógica comum: a vida não é o real, mas o sonho, um estágio transitório e nebuloso que só se esclarecerá com a morte. É apenas após a morte que a alma se libertará e poderá encontrar seu lugar no universo. A expressão “vou, bruxa que sou. E me transmuta” não apenas reforça a identidade da personagem como mulher conectada ao sagrado feminino e aos ciclos da natureza, mas também indica uma metamorfose espiritual, um retorno à essência, talvez como energia ou como vento. Essa fusão simbólica com o vento, elemento associado ao espírito e ao movimento, remete à ideia neopagã de integração entre o humano e os elementos naturais, num processo de dissolução e continuidade.

O tema da morte como alívio ou libertação também aparece no conto “Mais Dois Bêbados”, onde a personagem, cansada da própria existência e de seus pensamentos recorrentes sobre a morte, afirma: “Lá [no cemitério], onde não se tem lágrimas nem pensamentos que expressem a profunda miséria de

acabar” (Lispector, 2016, p. 131). Aqui, a morte aparece como um fim do sofrimento psíquico, como um silêncio absoluto diante da dor de existir.

Esse cansaço da vida, que encontra na morte uma possibilidade de cessação, é retomado também no conto “Brasília”, escrito quando Clarice estava doente, e possivelmente confrontando a ideia de sua própria morte: “Eu sei morrer. Morri desde pequena. E dói mas a gente finge que não dói. Estou com tanta saudade de Deus. E agora vou morrer um pouquinho. Estou tão precisada. Sim. Aceito, *my Lord*. Sob protesto. Mas Brasília é esplendor. Estou assustadíssima” (Lispector, 2016, p. 618).

A personagem aqui parece se preparar para morrer, ainda que com receio e protesto. Ao mesmo tempo em que reconhece a dor da finitude, também expressa entrega e aceitação, evocando um “*my Lord*” que remete à divindade. No entanto, essa divindade não é claramente cristã: trata-se antes de um misto entre o sagrado individual e um gesto de reconciliação com a vida e com o fim. A fala da narradora sugere uma preparação subjetiva para o pós-vida, sintonizando-se com a perspectiva neopagã segundo a qual a maneira como se vive determina a forma como se morre – e o que se vivencia depois da morte.

Pensar sobre a finitude da vida é uma prática comum nos meios neopagãos, pois ao celebrar os ciclos da Terra (por meio da Roda do Ano), eles também encenam os mistérios da vida e da morte, por meio da teagonia:

Quanto mais tivermos trabalhado sobre nossa aceitação da morte, mais perceberemos que ela é a afirmação da vida, nos levando a refletir profundamente sobre nossos atos. A maneira pela qual vivemos é a manifestação do que somos. Através da morte nos tornamos finalmente iguais, pois ela não reconhece e não perdoa reis, nobres ou seja lá quem for. Ela simplesmente executa sua função e missão que é nos levar de volta à fonte primordial de onde tudo se originou (Prieto, 2006, p. 186).

Essa consciência espiritual leva muitos adeptos do Neopaganismo a planejar seus próprios ritos funerários, assegurando que suas práticas espirituais sejam respeitadas após sua morte. Segundo Prieto, é recomendável que o praticante registre formalmente seus desejos para

ter um funeral Pagão aos seus familiares e amigos, assegurando que sua vontade será respeitada e realizada. Este é um ato digno e ético que qualquer ente querido não deveria se negar a fazer. Se necessário, a solicitação poderá ser registrada em cartório, cujas cópias poderão ser deixadas sob a guarda de diferentes pessoas como forma de assegurar um funeral Pagão. Todo Wiccaniano poderá registrar no Livro das Sombras o seu próprio Réquiem, criado por ele, para ser realizado no momento da morte. Lá, ele indicará como gostaria que sua cerimônia fosse realizada, quais cânticos sagrados devem ser entoados, quais textos devem ser lidos, quais flores gostaria de ver ornando o seu funeral, além de deixar registrada mensagens para as pessoas amadas que poderão ser lidas durante o Rito (Prieto, 2006, p. 186).

Esse cuidado em planejar o próprio ritual fúnebre demonstra o quanto o momento da morte é considerado sagrado e digno de atenção consciente. Os ritos não são apenas uma homenagem ao falecido, mas também uma forma de transição para aqueles que ficam. O funeral, portanto, não é apenas para quem parte, mas também para os vivos, que elaboram sua perda e se reconectam ao ciclo da vida.

Um dos aspectos centrais da espiritualidade neopagã é a compreensão da morte como parte de um ciclo maior, natural e sagrado. Essa visão é simbolicamente representada pela Roda do Ano, estrutura ritual que organiza o calendário litúrgico dos praticantes neopagãos. A Roda do Ano é composta por oito celebrações sazonais chamadas sabás e por rituais lunares chamados esbás. Enquanto os esbás são orientados pelos ciclos da Lua, geralmente realizados nas fases cheia ou nova, os sabás seguem os movimentos solares, marcando os solstícios, os equinócios e os pontos intermediários entre eles. Nesses rituais, celebra-se não apenas o tempo, mas as transformações que ocorrem na natureza e dentro do próprio ser humano.

De acordo com Feu (2005), há oito sabás celebrados pelos neopagãos, sendo divididos entre quatro sabás maiores e quatro sabás menores. Os sabás maiores têm datas de celebração fixas e acontecem entre os sabás menores. Os sabás menores têm datas não fixas, dependendo do início de cada estação. Dos sabás menores temos Ostara (no equinócio de primavera), Litha (no solstício de verão), Mabon (no equinócio de outono) e Yule (no solstício de inverno). Dos

sabás maiores, temos Samhain (entre Mabon e Yule), Imbolc (entre Yule e Ostara), Beltane (entre Ostara e Litha) e Lughnasadh (entre Litha e Mabon). Cada um desses rituais carrega consigo um mito simbólico que encena a jornada do Deus Cornífero e da Deusa, representando o nascimento, crescimento, morte e renascimento.

A Roda do Ano inicia-se tradicionalmente em Samhain, celebrado no final do outono, quando o Deus morre e a Deusa entra em luto. Durante o inverno, no sabá de Yule, o Deus renasce como uma criança, gerada pela própria Deusa, que, nesse ponto, deixa de ser sua consorte e passa a ser sua mãe. À medida que os dias se tornam mais longos e quentes, o Deus cresce, tornando-se um jovem vigoroso. Em Beltane, ocorre sua união com a Deusa, então ele deixa de ser seu filho e passa a ser seu amante e consorte, engravidando-a de si mesmo, pois morrerá em Samhain (outono) e renascerá em Yule novamente, encenando eternamente esse ciclo. Esse mito cíclico revela a compreensão do tempo como uma espiral contínua, em que morte e renascimento são faces de uma mesma realidade. Dessa forma,

a Roda do Ano, que reflete o ciclo de nascimento, vida e morte do Deus Cornífero, reflete também nossa visão sobre a vida, tanto no nível físico quanto espiritual. Nela percebemos que a vida se inicia nas sombras do útero da Deusa. Esta vida cresce, amadurece, envelhece e morre, retornando novamente ao ventre da Grande Mãe para um dia renascer. Assim sendo, a morte não representa o fim de todas as coisas, mas sim a transição entre o fim e o reinício (Prieto, 2006, p. 184).

Essa concepção da vida como um processo cíclico, profundamente vinculado à natureza, redefine a forma como a morte é percebida. Ela deixa de ser o fim absoluto e passa a ser um momento de transição, um retorno ao princípio criador, o útero da Deusa, onde a existência é renovada e recomeçada.

Nos capítulos anteriores desta tese, já foi discutido como os ciclos do tempo e do espaço influenciam a construção identitária neopagã das personagens clariceanas. Suas experiências são marcadas pela alternância entre momentos de suspensão, transformação e revelação, o que dialoga diretamente com a dinâmica dos sabás e dos esbás. Por isso, não retomarei

essa discussão, mas, no entanto, outro elemento essencial do Neopaganismo, e que se relaciona intimamente com a morte e a celebração dos sabás e esbás, é o culto aos ancestrais.

A ancestralidade, no Neopaganismo, não é apenas uma reverência simbólica ao passado, mas uma prática espiritual concreta, que reafirma os laços entre os vivos e os mortos. Segundo Prieto (2006),

nutrimos um respeito profundo pelos que vieram antes de nós. A crença de que os Ancestrais vivem em espírito é muito antiga. O culto aos Ancestrais e o respeito aos mais velhos na Arte – os preservadores da Sabedoria Ancestral de nosso povo – são fundamentais para nós. Encaramos nossos Ancestrais como os intermediários entre o mundo dos Deuses e dos homens, o que nos liga ao Sagrado e a nós mesmos. Na Wicca o culto aos Ancestrais é algo sagrado e embora hoje pouquíssimos Wiccanianos conheçam ou realizem os rituais de conexão com os antepassados, eles são considerados a chave de acesso ao Outro Mundo. Eles simbolizam a energia que nos liga às nossas origens, ao nosso centro, ao verdadeiro sentido da vida. Acreditamos que o processo de reencarnação sempre se dá no seio familiar. Assim sendo, todos somos reencarnação de um de nossos Ancestrais e os jovens de amanhã em nossa família serão a reencarnação de um de nós. Desta maneira, a reverência aos Ancestrais representa a reafirmação dos laços familiares, a propiciação da harmonia e do equilíbrio individual e coletivo, a honra do passado para que o futuro seja forjado (Prieto, 2006, p. 195-196).

Nesse contexto, o culto aos ancestrais funciona como uma forma de marcar o tempo através da morte. Não se trata apenas de lembrar os mortos, mas de reconhecer que eles continuam vivos em espírito, influenciando os vivos e retornando por meio do ciclo da reencarnação. Ao reverenciar os antepassados, os praticantes neopagãos reafirmam sua pertença a uma teia cósmica de relações espirituais onde passado, presente e futuro coexistem e se transformam mutuamente.

Essa visão do tempo e da morte como experiências conectadas à ancestralidade e à espiritualidade cíclica encontra reflexo na contística de Clarice. Muitas narradoras e personagens vivenciam a morte de forma conflituosa: ora a aceitam, ora a rejeitam, mas nunca a ignoram. A finitude da existência aparece como um elemento que perturba e, ao mesmo tempo, revela.

Nos contos analisados ao longo deste capítulo, fica evidente que a morte está frequentemente associada a rituais de passagem (implícitos ou simbólicos), à ideia de reencarnação e ao desejo de retorno às origens – seja ao corpo da Mãe, à natureza ou à experiência ancestral.

A percepção da morte, nessa perspectiva neopagã, não é orientada pela ruptura, mas pela continuidade. A morte não se encerra em si mesma, ela aponta para outro começo, para outro tempo. As personagens clariceanas, ao refletirem sobre sua própria finitude, frequentemente acessam esse espaço simbólico em que o tempo se dobra sobre si mesmo e o ciclo se reinicia. O questionamento sobre “para onde vão” após a morte está diretamente ligado à forma como compreendem “de onde vieram” – ou seja, suas memórias, vínculos afetivos e heranças espirituais.

Portanto, a maneira como a morte é representada nos contos analisados está profundamente relacionada a uma vivência ritual e simbólica que se aproxima da espiritualidade neopagã. A morte é vivida não apenas como um fim, mas como parte de um ciclo maior que inclui a ancestralidade, os ritos de passagem, a reencarnação e o retorno ao sagrado. Todos esses elementos contribuem para uma compreensão da existência como processo contínuo, em que o tempo e a morte não são opostos da vida, mas aspectos essenciais dela.

Ao trazer esse debate para a literatura clariceana, nota-se que a morte é tematizada de forma complexa, ambígua e profundamente simbólica. Ela aparece, frequentemente, como metáfora de transformação, como intervalo de suspensão existencial ou como um mistério que impele à interiorização. A contística de Clarice, ao abordar a morte com tamanha densidade e delicadeza, propicia uma leitura que ressoa com o olhar neopagão, em que a finitude não é ausência, mas presença de um Outro Tempo – o tempo do mito, do espírito, da Roda da Vida.

Assim, ao evidenciar que a morte é constitutiva da humanidade e estrutural para os sistemas simbólicos e religiosos, esse recorte teórico sustenta a leitura dos contos clariceanos como espaços privilegiados de manifestação de uma espiritualidade não ortodoxa, não transcendente, mas imanente, fluida e cíclica.

4.2 Epifania e o Neopaganismo na contística clariceana

De acordo com Eliade (2018, p. 17), o “homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania”. Hierofania (do grego *hieros*, correspondente a “sagrado”, e *phaneia*, correspondente a “manifestação”) é um termo cunhado por Eliade em seu *Tratado de História das Religiões* e se refere ao ato de manifestação do sagrado por meio de objetos ou eventos cotidianos que se contrapõem ao mundo profano. Ainda segundo Eliade (2018, p. 17), “este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela”. Ou seja, o sagrado não necessita de codificações complexas para se revelar, ele se apresenta através de uma ruptura com a normalidade, impregnando o banal com uma significação transcendente. Uma pedra, uma árvore ou um gesto trivial podem, em determinado contexto, tornar-se hierofanias – instâncias em que o sagrado se impõe como presença irrefutável. Uma vez que vivemos em um mundo permeado de valores religiosos, o sagrado se revela por meio da manifestação de algo ou situação que se opõe ao profano, banal. A sociedade contemporânea, no entanto, enfrenta uma crise existencial em que há uma dessacralização do mundo conhecido, de modo que qualquer contato com o sagrado resulta em sensação de mal-estar e estranhamento (Eliade, 2018). Tal estranhamento é perceptível nos textos clariceanos, nos quais o surgimento do sagrado geralmente não é anunciado de forma solene, mas se infiltra na rotina, provocando inquietação nas personagens.

Nos contos clariceanos, o sagrado se manifesta principalmente por meio das epifanias experienciadas pelas personagens. De acordo com Sant’Anna, epifania (do grego *epiphaneia*, correspondente a “manifestação”) pode ser

compreendida num sentido místico-religioso e num sentido literário. No sentido místico-religioso, epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual – e é neste

sentido que a palavra surge, descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. Aplicado à literatura, o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação (Sant'Anna, 2013, p. 88).

No universo clariceano, essas revelações epifânicas muitas vezes ocorrem em meio a tarefas domésticas ou situações de introspecção aparentemente banais, como o olhar demorado para uma barata, a contemplação de um ovo ou o simples ato de pentear os cabelos e, no entanto, desvelam às personagens uma realidade oculta, uma verdade latente ou um abismo interior. É por meio da epifania desencadeada por elementos naturais (como animais e situações de contato com a natureza) que o acesso ao sagrado neopagão se realiza. Após a epifania, as personagens clariceanas são transformadas pela experiência e, ao atingirem uma nova perspectiva sobre o mundo à sua volta ou sobre sua própria identidade, alcançam um estado de “iluminação”, não no sentido teológico tradicional, mas enquanto percepção ampliada e subjetiva do ser e da existência.

Sant'anna (2013) defende a tese de que as epifanias nos contos clariceanos são como *rito*, de modo que repetem a si mesmas:

Considerada a narrativa de Clarice como uma epifania, localiza-se melhor 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, repetindo 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 insuperável circularidade (Sant'Anna, 2013, p. 90).

Essa repetição simbólica da estrutura epifânica evidencia uma ritualização da experiência, em que o texto se torna espaço sagrado de transformação. Assim, a estrutura que se repete nas epifanias clariceanas é: pré-epifania, epifania e pós-epifania. Na pré-epifania, a personagem normalmente encontra-se em uma situação trivial do cotidiano, como arrumar um armário, preparar uma refeição ou realizar um percurso rotineiro; na epifania, “surgem sinais de uma

estranha situação, que se transforma numa epifania reveladora” (Sant’Anna, 2013, p. 130) e; na pós-epifania, a personagem regressa ao seu cotidiano, mas já marcada pela revelação, transformada pela experiência.

Após a epifania, a personagem é transformada pelo contato com algum elemento natural que, naquele momento, desempenha um papel importante no processo epifânico, representando algo além de sua própria materialidade física: “Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente” (Eliade, 2018, p. 18). Dessa forma, “[...] toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania” (Eliade, 2018, p. 18). Um inseto, um pedaço de pão, uma fruta, um animal, tudo pode se converter, em Clarice, em vetor do sagrado, e essa transfiguração reforça a sacralidade imanente da realidade, em consonância com a cosmovisão neopagã, que enxerga o divino como imanente à Natureza e às coisas.

Após o processo de transformação desencadeada pela epifania, a personagem pode ficar perturbada pela experiência e externalizar a transformação por meio de suas atitudes na narrativa, como um rompimento com relações, uma mudança repentina de comportamento ou mesmo um gesto simbólico de renúncia. Alternativamente, pode retornar à situação inicial geradora do conflito, mas guardando apenas em sua interioridade os processos de transformação. O fato é que as consequências do contato com o divino que desencadeia essa transformação são irreversíveis e significativas para a personagem, de modo que ela não pode negar a transformação sofrida.

Sendo assim, o momento de lucidez do instante epifânico ocorre para revelar os conflitos, pois faz as personagens perceberem uma realidade contrária à sua e romperem com o mundo, em busca da identidade e da liberdade. E embora os desfechos sejam diferentes e não apontem para uma resolução dos dramas e conflitos, pois estes são interiores, é impossível as personagens, ao deflagrarem a epifania, retornarem ao “equilíbrio” do quadro inicial (Segato; Coqueiro, 2012, p. 119).

Para Sant'anna (2013), é a estrutura de rito que reafirma a epifania proposta nos contos clariceanos:

Seu caráter ritual reafirma a epifania. O ritual é uma sequência solene, essa narrativa hierática, esse avanço pausado, que se repete, circularmente ou de forma espiralada, ajuntando o alto e o baixo num mesmo anelo e aspiração. Em Clarice o texto é um ritual. Por isto os personagens são ritualísticos. Por isto a narração é a memória de um encontro com a revelação epifânica. No ritual há transformação, metamorfose: a água em vinho (ou a mulher em barata). O ritual une o baixo e o alto, o sublime e o grotesco, o sacro e o profano e elimina tempos e espaços. Nesta autora, há consciência do ritual. O ritual aparece de forma implícita e explícita. Implícita quando ela não fala sobre ele, mas o dramatiza. Explícita quando teoriza no decorrer das peripécias da consciência sobre a natureza mesma do ritual (Sant'anna, 2013, p. 132).

O texto clariceano é repleto de contrastes que evidenciam o caráter ritualístico *solve et coagula* dos alquimistas, que significa “dissolver e coagular”, um processo em que a antiga identidade da personagem é desfeita e, após a epifania, se transmuta, resultando em uma nova forma de existir. Assim como exemplifiquei os ritos de passagem, Sant'anna (2013) associa a catalogação de Van Gennep com sua catalogação das fases da epifania clariceana, a saber:

Esses ritos podem ser concebidos como uma sequenciação (ou narrativa) também triádica, que em muito lembra o que já dissemos anteriormente sobre os três estágios da epifania: 1. Ritos preliminares (= pré-epifania = pré-clímax); 2. Ritos liminares (= epifania = clímax); 3. Ritos pós-liminares (= pós-epifania = pós-clímax). Ou, vendo isto mais extensivamente, teríamos: 1. Ritos preliminares – em que ocorre a separação do indivíduo em relação ao grupo, preparando-se aquele para um grande momento de provas e provações; 2. Ritos liminares – em que o indivíduo está na margem entre sua vida antiga e a vida vindoura, onde experimenta ao mesmo tempo do sagrado e do profano, e onde se deixa sacrificar para dar provas de sua transformação; 3. Ritos pós-liminares – que indicam que o indivíduo foi aprovado, passou pelas provas, purgou suas faltas, demonstrou que está habilitado e pode ser jubilosamente aceito pela comunidade como um novo membro (Sant'anna, 2013, p. 133-134).

Esses rituais encenam o eterno ciclo de vida-morte-renascimento, *solve et coagula*, as transformações desencadeadas nas personagens pelos processos epifânicos sofridos por elas. A própria leitura dos contos e outras obras de Clarice configura um ritual de iniciação ao universo da escritora, uma vez que há repetição dos padrões estilísticos adotados por ela, seja nos contos, seja nos romances ou crônicas. Sant'Anna exemplifica que

a “primeira gravidez”, o “nascimento do primeiro filho”, o “primeiro corte de cabelos”, o “primeiro dente”, a “primeira alimentação sólida”, o “primeiro noivado”, o “primeiro coito” etc. têm uma função iniciática, para o indivíduo e para a comunidade. E na obra de Clarice isto se dá marcadamente. Uma leitura de outros romances e contos mostra abundantemente como este tópico circula dentro e entre seus livros. No caso de *A paixão segundo G.H.* isto é mais apurado, e até a estrutura concêntrica dos capítulos, começando com a frase do anterior, remete para o constante reinício da escrita e da experiência (Sant'anna, 2013, p. 143).

Sendo a epifania elemento característico da escrita clariceana, nos contos, ela é, na maioria das vezes, desencadeada ou reafirmada por elementos naturais. Dado o objetivo desta tese de investigar a presença de elementos do Neopaganismo na contística clariceana, optei por um recorte que privilegia os textos em que tais marcas simbólicas, temáticas e estruturais se mostram evidentes e passíveis de análise literária aprofundada. O *corpus* inicial de investigação abrangeu a totalidade dos contos publicados pela autora, conforme organizados na coletânea *Todos os Contos* (2016), com o intuito de realizar um mapeamento amplo e sistemático das ocorrências de epifania, da presença de animais (em sua materialidade literal ou simbólica) e de elementos vinculados à cosmologia neopagã, tais como ciclos naturais, transformação, sacralização da natureza e figurações arquetípicas.

A análise inicial foi sistematizada em forma de tabela, que compila os dados obtidos para cada conto, indicando a ocorrência (ou ausência) dos referidos aspectos. Essa tabela completa está disponibilizada no Apêndice desta tese, de modo a preservar a transparência metodológica da pesquisa sem comprometer a fluidez e a objetividade da análise crítica. Nesta seção, no

entanto, optei por apresentar apenas os contos que oferecem substrato relevante para a discussão proposta, ou seja, aqueles em que a epifania se articula de forma significativa com aspectos do Neopaganismo, seja na configuração simbólica da pré-epifania, seja na transformação operada na pós-epifania.

A seguir, apresento tabelas que organizam os contos clariceanos conforme a divisão adotada na coletânea *Todos os Contos* (2016), com o objetivo de identificar, em cada narrativa, a presença da epifania e como elas se relacionam com algum aspecto do Neopaganismo, seja por meio da sacralização do espaço natural, da presença de arquétipos relacionados às espiritualidades orientadas pela Terra, da configuração de um rito transformador ou ainda da manifestação simbólica do divino na natureza.

Tabela 1 – Primeiras Histórias

Conto	Epifania	Elementos naturais	Marcas neopagãs
O triunfo	Sim	Sim	Sim
Gertrudes pede um conselho	Sim	Sim	Sim

Fonte: O autor.

Na coletânea *Primeiras Histórias*, que reúne textos escritos e/ou publicados antes do romance de estreia *Perto do Coração Selvagem*, apenas dois contos apresentam episódios epifânicos: “O Triunfo” e “Gertrudes Pede um Conselho”. Em ambos, a epifania se manifesta por meio de uma reconfiguração sensível do espaço e da percepção das personagens, sendo mediada por elementos naturais e sensoriais que dialogam com uma concepção neopagã de mundo, onde a imanência do sagrado se revela nos detalhes do cotidiano e na integração entre sujeito e ambiente.

Em “O Triunfo”, desde as primeiras linhas, o narrador introduz componentes da natureza como parte estruturante da atmosfera narrativa: o “calor do sol”, o “canto da cigarra” e a “noite sem lua” não apenas compõem o cenário, mas atuam como extensões da vivência emocional de Luísa, antecipando o momento de ruptura interior que será desencadeado pela leitura

de um bilhete deixado pelo amado ausente. A experiência epifânica se concretiza quando, após a leitura, o ambiente claustrofóbico se transforma subitamente: “O ar novo entra rápido, toca em tudo, acena a cortina clara. Parece que até o relógio bate mais vigorosamente. Luísa queda-se ligeiramente surpresa Há tanto encanto nesse aposento alegre” (Lispector, 2016, p. 31). A súbita renovação do espaço, simbolizada pelo “ar novo” e pelo movimento da cortina, reflete não apenas uma mudança psíquica, mas uma verdadeira reintegração da personagem ao fluxo da vida, agora perceptível como algo pleno e animado. O espaço, antes opressivo, torna-se vivo e vibrante e os elementos naturais que geravam angústia passam a confortar: “Um morno raio de sol envolveu-a. Riu” (Lispector, 2016, p. 32).

Em “Gertrudes Pede um Conselho”, a estrutura epifânica segue uma lógica semelhante. A protagonista, Tuda, mergulhada em pensamentos enquanto caminha pela rua, sofre uma interrupção abrupta ao esbarrar em um homem desconhecido. A quebra da monotonia interna provoca um despertar sensorial, uma abertura ao mundo exterior que assume contornos de revelação: “Abrindo os olhos, Tuda percebeu a rua cheia de sol. A brisa forte arrepiou-a” (Lispector, 2016, p. 124). Assim como em “O Triunfo”, o espaço se ilumina e é ressignificado. A luz do sol e a brisa não apenas revelam uma nova paisagem, mas marcam a transição subjetiva da personagem, um deslocamento da interioridade para uma percepção expandida do real, em que natureza e consciência se entrelaçam.

Essas epifanias, ao deslocarem a percepção das personagens e transfigurarem o espaço ao redor, sugerem uma estreita ligação entre ser e mundo, ressoando com a cosmovisão neopagã da imanência. Nessa perspectiva, todos os elementos da realidade – o vento, a luz, os corpos, os pensamentos – estão interligados e participam de uma totalidade animada, viva e sagrada. A natureza não aparece como um pano de fundo passivo, mas como mediadora da revelação e parte integrante do processo epifânico. Ao enfatizar essa relação entre as personagens e o ambiente que as cerca, Clarice reforça, mesmo que de forma sutil, a ideia de que o sagrado pode se manifestar no cotidiano, nos pequenos gestos e nas forças invisíveis que permeiam o mundo sensível.

Tabela 2 – Laços de Família

Conto	Epifania	Elementos naturais	Marcas neopagãs
Amor	Sim	Sim	Sim
A imitação da rosa	Sim	Sim	Sim
Preciosidade	Sim	Sim	Sim
Os laços de família	Sim	Sim	Não
Mistério em São Cristóvão	Sim	Sim	Sim
O búfalo	Sim	Sim	Sim

Fonte: O autor.

Laços de Família, publicado em 1960 pela Editora Francisco Alves, reúne treze contos, dos quais alguns já haviam sido publicados anteriormente na coletânea *Alguns Contos*, lançada em 1952 pelo Ministério da Educação e Saúde, e outros, na *Revista Senhor*, ao longo de 1959. Dentre os treze contos, seis apresentam episódios epifânicos: “Amor”, “A Imitação da Rosa”, “Preciosidade”, “Os Laços de Família”, “Mistério em São Cristóvão” e “O Búfalo”. Em “A Imitação da Rosa” e “O Búfalo”, a epifania é desencadeada diretamente por elementos naturais, os quais funcionam como catalisadores da revelação interior. Nos demais contos citados, com exceção de “Os Laços de Família”, observa-se que, a partir da experiência epifânica, as personagens protagonistas passam a perceber e ressignificar o espaço ao seu redor, que se revela transfigurado, muitas vezes evidenciando aspectos da natureza antes ignorados ou despercebidos, o que intensifica a relação entre o momento de ruptura e a dimensão sensível do ambiente.

Dentre os contos desta coletânea, “Amor” se destaca como um dos mais significativos para uma leitura que privilegia os elementos neopagãos na literatura clariceana. Nesse conto, a experiência epifânica da protagonista, Ana, tem início quando ela observa, com estranhamento e desconforto, a figura de um cego mascarando chiclete em um ponto de ônibus. Esse encontro aparentemente banal rompe a linearidade de sua rotina doméstica e provoca um abalo em sua percepção do cotidiano. Desorientada por essa ruptura sensorial e simbólica, Ana perde seu ponto de parada e acaba descendo no Jardim Botânico, onde se desdobra plenamente o momento epifânico.

No espaço do Jardim Botânico, Ana já se encontra transformada pela experiência anterior e a paisagem à sua volta adquire contornos transfigurados. O espaço natural não é mais um cenário objetivo, mas torna-se uma extensão simbólica de sua interioridade. Essa mutação do espaço em reflexo do estado subjetivo da personagem se articula com a noção neopagã da sacralização da natureza. A vivência de Ana ali, marcada por sensações ampliadas e quase oníricas, revela uma integração momentânea com uma dimensão outra da realidade:

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si. [...] De onde vinha o meio sonho pela qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais. [...] Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. [...] Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. [...] No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. [...] Ao mesmo tempo que imaginário – era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. [...] As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. [...] 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 (Lispector, 2016, p. 150-151).

Nesse trecho, a abundância sensorial, os frutos “doces como mel” e as flores voluptuosas remetem a uma imagem arquetípica de um “Éden pagão”, farto e ambíguo, onde o prazer sensível convive com o temor do excesso. A descrição enfatiza o caráter cíclico e ambivalente da natureza – sua beleza e decadência, sua fertilidade e morte – elementos centrais no imaginário neopagão que vê a vida como um fluxo contínuo de transformações, regido por ritmos naturais. O medo do “Inferno” que Ana sente ao final da passagem não deve ser lido como referência à concepção cristã de punição, mas como o estranhamento diante de uma revelação intensa, quase mística, que desafia sua lógica cotidiana e doméstica. Essa experiência a conecta com uma dimensão do sagrado imanente à natureza.

Em “A Imitação da Rosa”, a experiência epifânica vivida por Laura se desvela de maneira sutil, mas profundamente transformadora, quando ela se depara com um arranjo de rosas sobre a mesa: “eram algumas rosas perfeitas”

(Lispector, 2016, p. 168). A presença silenciosa e impositiva dessas flores, cuja perfeição natural contrasta com a artificialidade da vida cuidadosamente regulada que Laura tenta manter, desestabiliza a personagem. As rosas, nesse contexto, não são apenas um elemento decorativo, mas um símbolo de ordem e beleza orgânicas que revelam, por contraste, o desequilíbrio psíquico de Laura, sua rigidez comportamental e a tensão interna entre o que é natural e o que é socialmente esperado.

A epifania, aqui, não se dá como uma súbita iluminação confortadora, mas como uma perturbação ontológica. O contato com o natural, representado pelas rosas que existem sem esforço e em plenitude, expõe a fragilidade do autocontrole de Laura e desencadeia uma crise de identidade. A protagonista, até então presa a um ideal normativo de feminilidade e equilíbrio emocional, vê-se confrontada com uma forma de existência que é bela justamente por ser espontânea e não domesticada. As rosas, nesse sentido, funcionam como mediadoras de um saber ancestral, orgânico, imanente, evocando uma estética do sagrado que se aproxima de concepções neopagãs – importante ressaltar também que a rosa é o símbolo da Deusa por excelência nas religiões neopagãs (Cunningham, 2002).

No Neopaganismo, a natureza carrega uma força espiritual autônoma e é, por si só, veículo de revelação e transformação. Ao se deparar com a perfeição viva das rosas, Laura é atravessada por um tipo de sabedoria que não se articula pela lógica convencional, mas pelo impacto sensível, intuitivo e simbólico, características próprias da epifania clariceana. Essa revelação, no entanto, não pacífica, ela desestabiliza, desconstrói e inaugura um novo modo de perceber o mundo e a si mesma. O instante epifânico abre espaço para que Laura reconheça, ainda que inconscientemente, o descompasso entre sua existência plástica e a vitalidade natural das flores, que coexistem em harmonia com o mundo sem repressão.

Assim, o conto mobiliza a tensão entre o artificial e o orgânico, entre a imposição da norma e a liberdade do ser, entre o controle e a entrega. A epifania se constitui como um rito de passagem silencioso, onde o sagrado se revela não nos templos ou dogmas, mas na presença arrebatadora do natural, uma presença que, no Neopaganismo, é sempre viva, simbólica e transformadora.

Nesse sentido, o contato com as rosas conduz Laura a uma espécie de revelação em que a beleza não está dissociada da perturbação e o divino não é transcendente, mas imanente ao mundo sensível.

Em “O Búfalo”, o tom simbólico da narrativa é estabelecido já na frase inicial: “mas era primavera” (Lispector, 2016, p. 248). A repetição desse marcador estacional ao longo do conto, enfatizada pelo narrador em quatro momentos distintos, não é fortuita. A primavera, como já apontado nesta tese, recorre com frequência nos textos clariceanos, sendo geralmente associada à renovação, à fertilidade, ao florescimento da vida e da beleza. No entanto, nesse conto, a estação carrega um valor paradoxal: ela se opõe ao estado emocional da personagem protagonista, cuja frustração amorosa a conduz a uma busca desesperada por experimentar o ódio em sua forma mais pura.

A narrativa acompanha a personagem em sua caminhada pelo zoológico, um espaço onde a natureza encontra-se contida, encarcerada, controlada, que se torna uma metáfora potente para o próprio estado psíquico da protagonista. Ela deseja encontrar, entre os animais presos, algum em que possa projetar o sentimento de rejeição e revolta que carrega dentro de si. Contudo, essa busca se mostra infrutífera à medida que a personagem se dá conta de que só aprendeu a amar: “No peito que só sabia resignar-se, que só sabia suportar, só sabia pedir perdão, só sabia perdoar, que só aprendera a ter a doçura da infelicidade, e só aprendera a amar, a amar, a amar” (Lispector, 2016, p. 253). O amor, aqui, aparece como algo compulsório, quase imposto pela socialização de gênero, pela educação emocional que a ensinou a domesticar seus afetos.

A epifania ocorre quando a personagem encontra o búfalo e, ao fitá-lo nos olhos, estabelece uma conexão intensa e silenciosa com o animal: “Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos” (Lispector, 2016, p. 257). Este momento de fusão do olhar entre o humano e o não humano inaugura uma experiência de alteração de consciência em que o tempo parece suspenso e a percepção da realidade se altera. Há uma troca simbólica entre a mulher e o animal, uma reciprocidade afetiva em que o ódio, sentimento até então negado, se manifesta com intensidade, legitimando-se como parte da experiência humana.

Neste instante, a narrativa assume tons rituais: “E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. [...] espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava” (Lispector, 2016, p. 257). A personagem entra em transe, desmaia e seu desmaio adquire contornos místicos: “em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo” (Lispector, 2016, p. 257). Conforme observam Chevalier e Gheerbrant (2023, p. 280), o céu é “uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar”. A imagem final, céu e búfalo, articula uma síntese simbólica de forças opostas: o céu, representação do sagrado, do etéreo, da transcendência; e o búfalo, figura telúrica, visceral, terrestre.

Essa justaposição entre o céu e o búfalo pode ser lida, em uma perspectiva neopagã, como a união dos princípios divinos imanentes e transcendentais, uma reconciliação entre o instinto e o espírito. No Neopaganismo, não há separação absoluta entre o sagrado e o natural: a natureza é, em si, uma expressão do divino. Ao projetar o ódio no búfalo e, ao mesmo tempo, ver o céu, a protagonista atravessa uma experiência liminar de transformação psíquica e espiritual. O animal não é apenas objeto de projeção, mas também um espelho do que nela existia latente. A libertação do ódio se dá não pela sua repressão, mas por sua aceitação como força vital, parte legítima da existência. A epifania, portanto, opera como rito de passagem simbólico, conduzindo a personagem a uma reintegração de si mesma com a totalidade da vida, com seus aspectos sombrios e luminosos.

“Preciosidade” narra a história de uma adolescente marcada por inseguranças, medos e a descoberta de si mesma em meio à sensibilidade do crescimento. Como sempre faz todas as manhãs, a protagonista se arruma para sair e, ainda de madrugada, cruza a cidade até o ponto de ônibus que a conduzirá à escola. No fatídico dia em que ocorre a epifania, ela se atrasa e sai de casa às pressas, em dado momento, na rua, cruza com dois homens que a tocam. A epifania acontece neste exato momento e, perplexa, ela fica “parada. Dai a pouco suspirou. E em nova etapa, manteve-se parada. Depois mexeu a cabeça, e então ficou mais profundamente parada” (Lispector, 2016, p. 215).

Decorrido o tempo, já de dia, ela retorna à consciência e parte para seu destino, a escola.

A protagonista passa por uma experiência que pode ser lida como um rito de passagem brutal, no qual a tentativa de abuso sexual sofrida na rua marca uma ruptura simbólica: ela é tocada sem seu consentimento e esse gesto violento é como um estupro simbólico que rompe sua integridade e mata uma parte essencial de sua inocência. Trata-se da perda de sua “preciosidade”, palavra que, no conto, nomeia justamente essa essência delicada, protegida e ainda em formação da personagem. Essa passagem traumática remete a uma lógica ritualística arcaica, em que o sacrifício é necessário para a transformação. A menina é, ela mesma, o sacrifício, e sua dor se inscreve como uma exigência da “obscura lei” que regula os ciclos de morte e renascimento. Lemos na penúltima frase do conto: “Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo” (Lispector, 2016, p. 217). O ovo, nesse contexto, é metáfora da menina em seu estado de latência, ainda intacta, abrigada dentro de sua casca – o corpo, a inocência, a proteção psíquica. O ato de violência quebra essa casca e inaugura a transição: do que era protegido nasce o “pássaro de fogo”, imagem que evoca a figura mítica da fênix, símbolo do renascimento e da regeneração após a destruição.

Assim, o conto não apenas expõe a violência como ruptura do estado de infância, mas também sugere a possibilidade de transmutação. O trauma, ao ferir, também desperta: provoca uma epifania que redefine a relação da personagem com seu próprio corpo e com a realidade, num movimento que, à luz de uma leitura neopagã, se aproxima dos ciclos iniciáticos de morte simbólica e renascimento espiritual, como um rito de passagem. Essa estrutura ritualística é confirmada em momentos diversos do conto pelo próprio narrador: “Perdera a fé. Foi conversar com a empregada, antiga sacerdotisa” (Lispector, 2016, p. 210), “parte do rude ritmo de um ritual” (Lispector, 2016, p. 211), “se toda a sua lenta preparação tinha o destino ignorado a que ela, por culto, tinha que aderir” (Lispector, 2016, p. 212) e “enquanto executasse um mundo clássico, enquanto fosse impessoal, seria filha dos deuses, e assistida pelo que tem que ser feito” (Lispector, 2016, p. 213).

O conto “Mistério em São Cristóvão” foi analisado no Capítulo III desta tese, de modo que não retomo aqui os elementos neopagãos já discutidos. Interessa, neste momento, destacar que a epifania ocorre quando os três rapazes, ao tentarem furtar narcisos do jardim de uma casa desconhecida, cruzam o olhar com o de uma menina que os observa do interior da residência. Esse instante de troca de olhares provoca uma suspensão da realidade ordinária, transfigurando as instâncias do tempo e espaço. A narrativa, então, parece se inscrever em um limiar simbólico, em que as personagens são transportadas para uma experiência que se aproxima de um “círculo mágico”, espaço-tempo sagrado em que a consciência é alterada e revelações são possíveis, na perspectiva neopagã. Essa suspensão marca a irrupção do Mistério, que, mais do que se explicar racionalmente, é vivido como experiência sensível e transformadora.

Nos contos analisados de *Laços de Família*, fica evidente como Clarice articula experiências epifânicas que se relacionam com elementos centrais do Neopaganismo, como a sacralização da natureza, a transformação interior por meio do contato sensível com o mundo natural e a vivência de estados liminares. Em narrativas como “Amor”, “A Imitação da Rosa”, “O Búfalo” e “Preciosidade”, a epifania surge a partir de estímulos naturais ou simbólicos que desestabilizam a percepção cotidiana das personagens e as conduzem a uma reconexão com dimensões instintivas, intuitivas e espirituais, revelando um sagrado imanente e cíclico.

Tabela 3 – A Legião Estrangeira

Conto	Epifania	Elementos naturais	Marcas neopagãs
Os desastres de Sofia	Sim	Sim	Sim
A repartição dos pães	Sim	Sim	Sim
A mensagem	Sim	Sim	Não
O ovo e a galinha	Sim	Sim	Sim
Evolução de uma miopia	Sim	Não	Não
A legião estrangeira	Sim	Sim	Não

Fonte: O autor.

A Legião Estrangeira foi publicado pela Editora do Autor em 1964 e, originalmente, dividia-se em duas partes: “Contos” e “Fundo de Gaveta”. Dos treze contos reunidos na primeira seção, seis apresentam momentos epifânicos. Embora apenas em “O Ovo e a Galinha” e em “A Legião Estrangeira” a epifania seja diretamente provocada por um elemento natural, nos demais, a experiência epifânica transforma radicalmente a percepção da personagem, conduzindo à transfiguração simbólica do espaço. A partir da epifania, o ambiente ao redor adquire um brilho novo, como se estivesse “iluminado”, e o narrador, por sua vez, passa a destacar com intensidade os elementos naturais que compõem esse cenário transfigurado. Os contos “A Mensagem”, “Evolução de uma Miopia” e “Legião Estrangeira” não apresentam elementos neopagãos explícitos, por isso não serão discutidos nesta seção.

No conto “A Repartição dos Pães”, a personagem, inicialmente descrente e apática, participa de um almoço familiar com conotação religiosa, possivelmente um sabá judeu, ainda que o texto não o explicita. O gesto de participar do rito “por obrigação” profana a cerimônia desde o início, negando-lhe sentido espiritual. No entanto, ao se deparar com a mesa posta, farta e bela, a personagem atravessa um instante epifânico. O olhar se renova e, com ele, o espaço ao redor é sacralizado, revelando-se em sua plenitude simbólica:

A mesas fora coberta por uma solene abundância. Sobre a toalha branca amontoavam-se espigas de trigo. E maçãs vermelhas, enormes cenouras amarelas, redondos tomates de pele quase estalando, chuchus de um verde líquido, abacaxis malignos na sua selvageria, laranjas alaranjadas e calmas, maxixes eriçados como porcos-espinhos [...]. Vinho, quase negro de tão pisado, estremecia em vasilhas de barro. Tudo diante de nós. Tudo limpo de retorcido desejo humano. Tudo como é, não como quiséramos. Só existindo, e todo. Assim como existe um campo. Assim como as montanhas. [...] Lá fora Deus nas acácias (Lispector, 2016, p. 281-282).

Essa sacralização do cotidiano, operada por meio da epifania, pode ser pensada à luz do Neopaganismo, no qual o sagrado se manifesta no próprio mundo natural, nos ciclos da Terra e na experiência sensível. A mesa farta, as

frutas e legumes descritos com uma vitalidade quase mágica, o vinho, a natureza ao redor, “Deus nas acácias” – tudo se torna expressão do divino imanente. A epifania, portanto, não é apenas um instante de revelação individual, mas também um momento de reconexão com uma dimensão ancestral e simbólica da natureza.

Já discorri sobre os elementos neopagãos presentes no conto “O Ovo e a Galinha” no capítulo III desta tese, portanto, não me delongarei nas análises deste conto, mas é importante ressaltar que, neste conto, a epifania se dá quando a personagem olha um ovo sobre a mesa e começa a refletir primeiramente sobre ele e depois sobre outras instâncias de sua existência. A experiência desencadeada pelo contato com um simples ovo transforma a personagem.

Já em “A Legião Estrangeira” a epifania se dá por meio da relação entre a narradora, a menina Ofélia e um pintinho. Ofélia visita a narradora com frequência, pois são vizinhas, e em uma dessas visitas percebe que há um pintinho na cozinha. Ela pede para brincar com o pintinho e, sem querer, em uma brincadeira, o mata. Envergonhada, deixa a casa da narradora sem prestar esclarecimentos sobre o que aconteceu. Neste conto, a epifania não é um momento pontual, mas uma série de acontecimentos e reflexões por parte da narradora que transformam sua existência e percepção da realidade. Dessa forma, a experiência com Ofélia e um animal, o pintinho, torna-se catalisadora de uma revelação íntima.

Tabela 4 – Felicidade Clandestina

Conto	Epifania	Elementos naturais	Marcas neopagãs
Perdoando Deus	Sim	Sim	Sim
As águas do mundo	Sim	Sim	Sim
O primeiro beijo	Sim	Sim	Sim

Fonte: O autor.

A coletânea *Felicidade Clandestina* reúne originalmente 25 contos e foi publicada em 1971 pela Editora Sabiá. *Felicidade Clandestina* é a coletânea de

contos que mais reúne textos com marcação autobiográfica de Clarice. Apenas três contos apresentam epifania: “Perdoando Deus”, “As Águas do Mundo” e “O Primeiro Beijo” e, neles, a epifania é desencadeada por um elemento natural, que atua como catalisador da revelação interior vivenciada pelas personagens.

No conto “Perdoando Deus”, a epifania ocorre quando a personagem, enquanto caminha distraidamente pelas ruas do Rio de Janeiro, depara-se abruptamente com um rato morto: “E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito” (Lispector, 2016, p. 404). A partir desse episódio, ela é lançada em uma profunda reflexão sobre a existência de Deus e a ordem do cosmos, tomada por perplexidade diante do acontecimento. A reação intensa se justifica por um medo ancestral que a personagem nutre por ratos, o qual remonta à infância ou, conforme ela mesma sugere, a possíveis vivências em outra existência: “bem poderia ter sido levado em conta o pavor que desde pequena me alucina e persegue, os ratos já riram de mim, no passado do mundo os ratos já me devoraram com pressa e raiva” (Lispector, 2016, p. 404). O impacto da epifania está, assim, no sentimento de traição experimentado pela personagem diante de um Deus que, sendo onisciente, teria pleno conhecimento de seus medos e, mesmo assim, teria colocado o animal morto em seu caminho, rompendo com o instante de felicidade e leveza que ela vivia momentos antes.

No conto “As Águas do Mundo”, a epifania da personagem ocorre a partir de uma experiência de comunhão com o mar que a conduz a um estado alterado de consciência e transformação interior. O momento inicial é marcado pela descrição do tempo e do espaço: “São seis horas da manhã. Só um cão livre hesita na praia, um cão negro. Por que é que um cão é tão livre? Porque ele é o mistério vivo que não se indaga. A mulher hesita porque vai entrar” (Lispector, 2016, p. 425). A narrativa assinala a hora do acontecimento, seis da manhã, um limiar simbólico entre a noite e o dia que, à luz do Neopaganismo, é considerado um horário de transição e poder, propício à realização de ritos de passagem e transformação. Esse crepúsculo matutino funciona como um portal entre mundos, o que o torna um tempo sagrado por excelência. A reflexão sobre o cão que “é o mistério vivo que não se indaga” revela uma cosmovisão não

antropocêntrica, que reconhece no animal uma manifestação do mistério divino e do sagrado imanente.

A sacralização da natureza se intensifica na descrição do mar, que é apresentado como entidade dotada de mistério e *anima*: “Aí está ele, o mar, a mais ininteligível das existências não humanas” (Lispector, 2016, p. 425) e “só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões” (Lispector, 2016, p. 425). A entrega ao mar é, portanto, uma entrega entre iguais, entre dois mistérios vivos que se reconhecem e se acolhem, o que remete à ideia neopagã de simbiose e integração com o mundo natural. A progressiva imersão da personagem nas águas configura-se como um verdadeiro ritual de iniciação. O clímax da epifania se dá no instante em que ela se deixa envolver pela primeira onda: “e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda. O sal, o iodo, tudo líquido, deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada” (Lispector, 2016, p. 426). A linguagem sugere um ato de fecundação simbólica, um rito de passagem em que o corpo da mulher se transforma em receptáculo do mar, fundindo-se com ele numa comunhão que transcende o físico e toca o sagrado.

A epifania transforma o medo inicial da personagem em força, marcando sua iniciação espiritual: “já é antiga no ritual” (Lispector, 2016, p. 426), o que confirma a estrutura ritualística da narrativa. Ao sair do mar, a mulher está renovada: “sabe que está brilhando de água, e sal e sol. Mesmo que o esqueça daqui uns minutos, nunca poderá perder tudo isso. [...] porque sabe – sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano” (Lispector, 2016, p. 427). Essa consciência da experiência vivida como algo arquetípico, “um perigo tão antigo quanto o ser humano”, ecoa as práticas espirituais ancestrais que caracterizam o Neopaganismo, reafirmando a conexão entre o humano e o divino por meio da natureza e dos elementos.

No conto “O Primeiro Beijo”, a epifania ocorre a partir de uma vivência aparentemente banal, mas que transforma profundamente o protagonista e o conduz a um rito de passagem, marcando sua entrada simbólica na puberdade. A narrativa começa com uma lembrança evocada a partir da pergunta de uma menina ao namorado adolescente que é convidado a rememorar seu primeiro

beijo. Ele então relata que, durante uma excursão com colegas, foi tomado por uma sede intensa, descrita em termos quase existenciais: “uma sede enorme maior do que ele próprio, que lhe tomava agora o corpo todo” (Lispector, 2016, p. 434). Tal sede, mais do que física, sugere uma ânsia por algo desconhecido, uma fome de vida e de sentido que prepara o terreno para a experiência epifânica. O cenário no qual se desenrola o acontecimento é relevante: o menino corre sozinho até um chafariz de pedra, localizado entre arbustos verdes – um espaço natural, quase sagrado, que remete a um bosque iniciático, como os frequentemente encontrados nos rituais de passagem das tradições pagãs. A presença da água como elemento central reforça essa atmosfera de sacralidade. Ao beber apressadamente a água do chafariz, ele se dá conta de que ela jorrava da boca de uma estátua de mulher: “e soube então que havia colado sua boca na boca da estátua da mulher de pedra” (Lispector, 2016, p. 434). Esse gesto, acidental, mas profundamente simbólico, constitui seu primeiro beijo e é o catalisador de sua epifania. A água, símbolo universal da vida, da transformação e da iniciação, atua como veículo da revelação e da passagem para uma nova etapa da existência.

Na perspectiva neopagã, a água é um dos quatro elementos fundamentais da natureza, associada ao feminino, à emoção, à intuição e à fertilidade. Ao beber da fonte, a personagem experimenta não apenas a saciedade física, mas uma transformação interior, pois o ato de colar os lábios aos da estátua feminina é impregnado de simbolismo arquetípico: trata-se da união simbólica com a Deusa-Mãe, a grande geradora da vida, representada aqui como uma mulher de pedra, eterna e imóvel, mas também fonte de renovação. A narrativa explicita os efeitos dessa experiência em seu corpo: “percebeu que uma parte do seu corpo, sempre antes relaxada, estava agora com uma tensão agressiva, e isso nunca lhe tinha acontecido” (Lispector, 2016, p. 436). A tensão corporal reflete a emergência de uma nova consciência de si, ligada à sexualidade e ao amadurecimento. Esse processo culmina na passagem decisiva, apresentada em termos claros de rito de iniciação:

Estava de pé, docemente agressivo, sozinho no meio dos outros, de coração batendo fundo, espaçado, sentindo o mundo se transformar. A vida era inteiramente nova, era outra, descoberta

com sobressalto. Perplexo, num equilíbrio frágil. Até que, vinda da profundidade de seu ser, jorrou de uma fonte oculta nele a verdade. Que logo o encheu de susto e logo também de um orgulho antes jamais sentido: ele... Ele se tornara homem (Lispector, 2016, p. 436).

A epifania vivida pela personagem menino é apresentada como revelação interior que irrompe “de uma fonte oculta”, metáfora que ressoa com a simbologia da água como origem da vida e canal da revelação. Essa “fonte oculta” é também um símbolo do inconsciente, da profundidade do ser, de onde emerge a verdade transformadora – no caso, o reconhecimento de uma nova identidade. Do ponto de vista neopagão, esse momento é claramente estruturado como um rito de passagem: a personagem atravessa um limiar (a sede, a busca solitária, o beijo), enfrenta uma experiência liminar (o contato com o feminino arquetípico, a água sagrada) e retorna transformada, já pertencente a outro estágio da vida – a masculinidade iniciada.

A epifania, portanto, é profundamente vinculada ao elemento natural, a água, como também ocorre nos contos “Perdoando Deus” e “As Águas do Mundo”. Em todos eles, um elemento da natureza atua como mediador do sagrado e catalisador de um processo interior de transformação. A água em “O Primeiro Beijo” simboliza o renascimento; o mar em “As Águas do Mundo”, a comunhão com o Mistério e; o rato em “Perdoando Deus”, a confrontação com o medo e a finitude. Esses contos evidenciam uma concepção de mundo que reconhece o caráter sagrado e revelador da natureza.

Tabela 5 – A Via Crucis do Corpo

Conto	Epifania	Elementos naturais	Marcas neopagãs
Miss Algrave	Sim	Sim	Sim

Fonte: O autor.

O livro *A Via Crucis do Corpo*, publicado em 1974, reúne treze contos escritos por Clarice entre os dias 11 e 13 de maio daquele ano, durante o fim de semana do Dia das Mães. A obra inclui ainda um texto introdutório intitulado “Explicação”, no qual a escritora contextualiza a gênese da coletânea. Segundo

a autora, a proposta partiu de seu editor na editora Artenova, Álvaro Pacheco, que encomendou contos cujo tema central fosse a relação entre o corpo e a sexualidade. Inicialmente, Clarice desejava publicar o livro sob o pseudônimo masculino Claudio Lemos, porém a editora não autorizou a utilização do pseudônimo.

Na “Explicação”, a autora antecipa as possíveis reações negativas ao livro, que viria a ser alvo de críticas duras por parte da crítica conservadora da época, em pleno contexto da ditadura militar. Clarice escreve: “uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (Lispector, 2016, p. 528). A frase, embora pareça desdenhosa, revela o caráter provocador da obra e a disposição da autora em explorar novas formas e temas, mesmo que dissonantes de sua produção anterior. Ainda na introdução, ela afirma: “é um livro de treze histórias. Mas poderia ser de quatorze” (Lispector, 2016, p. 528), referindo-se à inclusão do conto “Antes da Ponte Rio-Niterói”, publicado anteriormente com o título “Um Caso Complicado” na coletânea *Onde Estivestes de Noite*.

Dentre os treze contos de *A Via Crucis do Corpo*, apenas um apresenta claramente uma epifania: “Miss Algrave”. O conto narra a história de Ruth Algrave, uma datilógrafa extremamente puritana, cuja vida sofre uma profunda transformação após manter relações sexuais com um ser extraterrestre, Ixtlan, vindo de Saturno. A epifania da personagem ocorre após esse encontro sexual, revelando uma nova percepção de si e do mundo ao seu redor: “viu a madrugada nascer toda cor-de-rosa. [...] Deus iluminava seu corpo. [...] Era mulher realizada” (Lispector, 2016, p. 534). A experiência erótica transcende o mero ato físico e se configura como um momento de revelação espiritual e subjetiva, desencadeando uma ruptura com os hábitos e valores anteriormente cultivados por Ruth. A mudança é representada pela subversão de sua rotina cotidiana. A personagem abandona seus antigos costumes com naturalidade: “E não foi à igreja. [...] Não tinha mais nojo de bichos. [...] Também não tinha mais repulsa pelos casais do Hyde Park. [...] e deitou-se na grama quente, abriu um pouco as pernas para o sol entrar” (Lispector, 2016, p. 534-535). Aqui, a personagem vivencia uma abertura ao mundo natural e ao próprio corpo, o que pode ser interpretado como um retorno à dimensão instintiva e sagrada do feminino.

O conto apresenta elementos simbólicos que dialogam com a cosmologia neopagã, como a presença de um ser vindo de Saturno – planeta associado à disciplina, ao tempo e aos limites – e o fato de que Ixtlan aparece somente durante a Lua cheia. No Neopaganismo, a Lua cheia é considerada um período de máxima potência mágica, especialmente relacionada ao feminino, à fertilidade e à sexualidade sagrada. A união entre Ruth e Ixtlan ocorre, portanto, sob esse contexto simbólico e a experiência sexual entre ambos é marcada por transformação espiritual e simbólica da personagem. Essa estrutura remete ao “Grande Rito”, cerimônia central em algumas tradições neopagãs, na qual há uma união ritual entre o sumo sacerdote e a suma sacerdotisa. Essa união simboliza o reencontro dos princípios masculino e feminino da natureza e tem como finalidade não apenas a fertilidade literal, mas a fecundação espiritual e energética do universo.

Dessa forma, “Miss Algrave” pode ser lido como uma narrativa de iniciação, na qual a protagonista vivencia uma ruptura com o puritanismo repressivo e uma reconexão com seu corpo e sua potência vital, mediada por uma experiência cósmica e ritualística. A epifania de Ruth Algrave, portanto, ultrapassa o âmbito individual e revela uma dimensão arquetípica em que a sexualidade é compreendida como expressão do sagrado e via de transformação espiritual.

Com base na análise realizada, foi possível constatar que, dos dezoito contos selecionados por conterem episódios epifânicos, apenas um não apresenta qualquer forma de elemento natural, como a presença de animais, vegetação, ciclos climáticos ou paisagens dotadas de valor simbólico. Além disso, apenas quatro desses dezoito contos não exibem marcações que possam ser diretamente associadas ao pensamento neopagão, tais como concepções de imanência, *anima mundi*, sacralização do corpo e da natureza, presença de arquétipos relacionados à Deusa, à ancestralidade ou a rituais de transformação. Esses dados quantitativos, embora secundários frente à abordagem qualitativa proposta nesta tese, oferecem respaldo à hipótese central que norteia este trabalho: a de que há uma correlação significativa entre as epifanias clariceanas

e a experiência do sagrado mediada por elementos naturais, tal como proposto pelas cosmologias e práticas neopagãs.

As epifanias, que em Clarice surgem como momentos de suspensão da lógica cotidiana e de ampliação da consciência, não ocorrem em um vazio simbólico. Em sua maioria, são provocadas, intensificadas ou simbolicamente estruturadas por meio do contato com o mundo natural – seja este contato direto, como o mergulho no mar, o encontro com um animal, o caminhar na floresta; seja indireto, como a percepção sensorial aguçada diante de flores, aromas, luzes ou o impacto da contemplação de um ciclo natural, como a aurora ou a mudança das estações. Esses momentos liminares produzem nas personagens uma reconfiguração de sua subjetividade e de sua relação com o mundo, revelando-lhes dimensões ocultas da existência, numa espécie de iniciação simbólica.

Dessa forma, a seleção dos contos analisados nesta seção privilegiou justamente aqueles nos quais a epifania não apenas se manifesta de forma clara, mas também se articula com uma dimensão simbólica da natureza que remete ao sagrado imanente e aos princípios espirituais do Neopaganismo. Trata-se, portanto, de um *corpus* que evidencia, em diferentes graus e nuances, a construção de uma mística literária profundamente enraizada na materialidade sensível do mundo, onde o sagrado se revela nos detalhes do cotidiano, nos gestos simples e, sobretudo, nos elementos naturais que povoam o universo clariceano. Ao articular literatura, espiritualidade e natureza, essas narrativas reiteram o papel central da epifania como dispositivo de revelação e transformação, ao mesmo tempo em que abrem espaço para uma leitura que reconhece, no texto literário, uma via de acesso ao sagrado – não mais transcendente e institucionalizado, mas imanente, intuitivo e em harmonia com os ritmos da Terra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões empreendidas ao longo desta tese visaram investigar de que maneira elementos do Neopaganismo emergem nos contos de Clarice, considerando tanto aspectos temáticos quanto estruturais e simbólicos. Ao longo da pesquisa, buscou-se lançar luz sobre uma faceta ainda pouco explorada da obra clariceana: sua ressonância espiritual e mística em diálogo com a cosmologia neopagã. A proposta não pretendeu circunscrever Clarice a uma corrente religiosa ou espiritual específica, mas antes revelar como sua literatura é capaz de acolher e ressoar com saberes que ultrapassam as fronteiras do pensamento convencional e linear, abrindo-se à multiplicidade do sagrado.

Nas Considerações Iniciais e no Capítulo I desta tese, evidenciei como algumas vivências de Clarice Lispector foram transfiguradas em sua produção literária, revelando um processo de ficcionalização da subjetividade. Analisei também a construção do “mito Clarice Lispector”, alimentado por uma aura de mistério, comportamentos considerados excêntricos e declarações que a aproximam de uma figura mística. Essa mitificação, ao mesmo tempo em que contribui para a recepção fascinada de sua obra, permite um diálogo com elementos do Neopaganismo, como a valorização do Mistério, da sensibilidade e da imanência do sagrado na existência cotidiana. Assim, estabeleci as bases para interpretar seus contos a partir de uma perspectiva que considera a dimensão simbólica e espiritual presente em sua literatura.

O Capítulo II concentrou-se na caracterização do Neopaganismo, recuperando seu enraizamento histórico no antigo Paganismo, mas também destacando sua reformulação moderna. Foram discutidos elementos centrais do Neopaganismo, que compreende o mundo a partir de uma perspectiva animista, panteísta e politeísta, valorizando a imanência do sagrado, a sacralização da natureza e a compreensão cíclica do tempo. Essa visão espiritual, que se distingue do paradigma judaico-cristão ocidental, permite novas leituras da obra clariceana, evidenciando como suas personagens – ainda que muitas vezes fragmentadas ou em crise – vivenciam momentos de sacralidade, epifania e conexão com o divino de forma imanente. Neste capítulo, evidenciei que o Neopaganismo não é um sistema dogmático, mas sim uma espiritualidade fluida e que valoriza a experiência individual. Essas características foram fundamentais para iluminar, posteriormente, como determinadas imagens e atmosferas clariceanas podem ser relidas à luz desse sistema religioso e filosófico.

No Capítulo III, destinado a discutir as instâncias narrativas do tempo e do espaço na contística clariceana e como elas se relacionam com o movimento neopagão, refleti sobre como o texto literário pode funcionar como espaço de ritual, de encantamento e de transgressão das dicotomias tradicionais entre corpo e espírito, razão e intuição. A contística clariceana, ao desfazer essas fronteiras do tempo e do espaço, se aproxima de uma estética pagã, em que o divino se manifesta no cotidiano, na matéria e nos estados alterados de consciência das personagens.

No Capítulo IV, destaquei dois eixos temáticos em que o Neopaganismo se manifesta na contística clariceana: a morte e a epifania. Na perspectiva neopagã, a morte é compreendida sob uma ótica cíclica e regeneradora, não surgindo como um fim absoluto da existência, mas como passagem, transformação e retorno à Natureza e, por extensão, ao divino. Essa perspectiva cíclica desafia a concepção linear e finalista da morte, propondo uma visão de continuidade e integração com o todo. O outro ponto desenvolvido nesse capítulo foi a experiência da epifania, lida como manifestação do divino no cotidiano. Os momentos epifânicos nas narrativas clariceanas são, muitas vezes, silenciosos, íntimos e corporificados, revelando uma sacralidade imanente que se alinha com o *ethos* neopagão, visto que, na maioria das vezes, é desencadeada por

elementos naturais e/ou transformam a perspectiva da personagem, que passa a perceber o mundo a sua volta de forma diferente, sacralizada, evidenciando esses elementos naturais.

Como argumenta Eliade (2018), o ser humano contemporâneo pode se posicionar no mundo como um sujeito religioso ou não religioso (ou a-religioso). O *homo religiosus*, segundo o autor, reconhece a existência de uma realidade sagrada que transcende o mundo visível, mas que se manifesta nele, tornando o mundo real e significativo:

O *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o *sagrado*, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade. Os deuses criaram o homem e o Mundo, os Heróis civilizadores acabaram a Criação, e a história de todas as obras divinas e semidivinas está conservada nos mitos. Reatualizando a história sagrada, imitando o comportamento divino, o homem instala-se e mantém-se junto dos deuses, quer dizer, no real e no significativo (Eliade, 2018, p. 164-165).

Em contraste, o sujeito não religioso nega a transcendência e se posiciona como único agente de sua existência, dessacralizando o mundo, ele

faz-se a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é o obstáculo por excelência à sua liberdade. O homem só se tornará ele próprio quando estiver radicalmente desmistificado. Só será verdadeiramente livre quando tiver matado o último Deus (Eliade, 2018, p. 165).

No entanto, mesmo o sujeito não religioso reafirma, por meio da negação, uma necessidade de lidar com o sagrado e com a espiritualidade. A fragmentação contemporânea, marcada por crises identitárias e de sentido, revela-se como um sintoma da busca por significado. Clarice parece reconhecer essa condição ao tensionar, em sua obra, a relação entre o humano e o divino, entre a liberdade e o absoluto. Essa postura ambivalente reflete a complexidade

de sua obra e de suas personagens, que habitam um espaço liminar entre a imanência e a transcendência, entre a negação e a reinvenção do sagrado. De qualquer forma, na contística clariceana, suas personagens, em sua maioria, são religiosas, pois sacralizam o tempo e o espaço em que estão inseridas.

Ao longo desta tese, demonstrei que a contística clariceana, embora não explicitamente neopagã, oferece férteis possibilidades de leitura a partir desta perspectiva religiosa e espiritual. A força simbólica de suas imagens, a constante tematização da interioridade feminina, a valorização do corpo como expressão do sagrado e a busca por um sentido profundo da existência geralmente atrelado a alguma manifestação da natureza são todos elementos que dialogam com os princípios do Neopaganismo.

Além disso, a tese apontou como a escrita clariceana pode ser lida como ritual e como transgressão das fronteiras entre humano e divino, linguagem e silêncio, corpo e espírito. Ao desconstruir as categorias rígidas do pensamento ocidental, sua literatura se abre a uma percepção do mundo em que tudo é interligado, sagrado e vivo. O resgate de um sagrado imanente, que não depende de mediações religiosas patriarcais antropocêntricas, mas se revela na relação direta com a natureza, o corpo e o outro, torna a obra de Clarice especialmente potente para leitores em busca de espiritualidades não convencionais. Nesse sentido, sua literatura pode ser compreendida como um caminho de reconexão com o sagrado feminino, com o tempo cíclico e com a escuta das vozes interiores.

Por fim, esta tese contribui para ampliar o escopo dos estudos clariceanos, propondo uma nova chave interpretativa que não se restringe aos paradigmas da Psicanálise, do Existencialismo ou do misticismo cristão, mas que incorpora uma abordagem sincrética, transdisciplinar e atenta à emergência de espiritualidades contemporâneas. A análise aqui empreendida reforça a vitalidade da obra clariceana e sua capacidade de ressoar com as inquietações e buscas do mundo atual. Espero que este trabalho possa abrir caminho para novas pesquisas que explorem outras dimensões espirituais na literatura brasileira, bem como os possíveis diálogos entre literatura e práticas religiosas ou espirituais não hegemônicas. A interseção entre Clarice Lispector e o Neopaganismo aqui traçada é apenas uma das muitas possibilidades de leitura

de uma obra que, em sua densidade e delicadeza, convida constantemente à escuta, ao mergulho e à transformação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- ARIÉS, Phillipe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- AZEVEDO, Ana Vicentini de. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas: Verus, 2007.
- BAGGOTT, Andy. *Rituais celtas: a roda céltica da vida. Os poderes sagrados da natureza*. São Paulo: Madras, 2002.
- BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BINGEMER, Maria Clara. *Experiência de deus em corpo de mulher*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- BINGEMER, Maria Clara. *Teologia e literatura: afinidades e segredos compartilhados*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC, 2015.
- BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURNE, Lois. *Conversas com uma feiticeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BUCKLAND, Raymond. *O poder mágico das cores*. São Paulo: Siciliano, 1989.

BUCKLAND, Raymond. *O livro completo de bruxaria de Raymond Buckland: tradição, rituais, crenças, história e prática*. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2019.

BUCKLAND, Raymond. *O livro wiccano de bruxaria solitária de Raymond Buckland: introdução à prática, ética mágica, rituais, consagrações e instrumentos*. 2. ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2022.

BUONFIGLIO, Monica. *Anjos cabalísticos*. 314. ed. São Paulo: Editora Companhia dos Anjos, 2000.

CABOT, Laurie. *O poder da bruxa: a terra, a lua e o caminho mágico feminino*. São Paulo: Alfabeto, 2022.

CANDIDO, Antonio. O raiar de Clarice Lispector. *In: Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CASTRO, F. R. e. *Tempo e espaço: um estudo sobre alguns contos de Clarice Lispector*. 2013. 87f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós- Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários(MEL), Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho, 2013. Disponível em: < <https://ri.unir.br/jspui/handle/123456789/1336>>, acesso em 03 ago. 2025.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 38º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2023.

CHRIST, Carol P. *O renascimento da deusa*. São Paulo: Editora Goya, 2024.

CROWTHER, Patricia. *O caldeirão dos mistérios: um guia completo sobre wicca*. São Paulo: Alfabeto, 2020.

CUNNINGHAM, Scott. *A verdade sobre a bruxaria moderna*. 2. ed. São Paulo: Gaia, 2001.

CUNNINGHAM, Scott. *Guia essencial da bruxa solitária*. 5. ed. São Paulo: Gaia, 2002a.

- CUNNINGHAM, Scott. *Vivendo a wicca: guia avançado para o praticante solitário*. São Paulo: Gaia, 2002b.
- CUNNINGHAM, Scott. *Introdução às artes divinatórias: leitura do passado, presente e futuro*. São Paulo: Madras, 2018.
- DANTAS, Fábio; PETCHAS, Jeancarlo (ilustrador). *A magia das cartas terapêuticas*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. São Paulo: Difel, 2002.
- DAVIES, Paul. *Other worlds: space, superspace and the quantum universe*. New York: Penguin Books, 1988.
- DAVIES, Paul. *O enigma do tempo: a revolução iniciada por Einstein*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- D'ESTE, Sorita; RANKINE, David. *Origens mágicas da wicca: história e nascimento dos rituais da bruxaria moderna*. São Paulo: Alfabeto, 2019.
- DINIZ, Júlio (org.). *Quanto ao futuro, Clarice*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo: Editora PUC-Rio, 2021.
- DREW, A. J. *Wicca para homens*. São Paulo: Madras, 2002.
- DUARTE, Janluis. *Os bruxos do século XX: neopaganismo e invenção de tradições na Inglaterra no pós-guerra*. 2008. 169 f. dissertação (mestrado) – Programa de Pós Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/3394>. Acesso em: 06 mai. 2024.
- DUNWICH, Gerina. *Wicca: a feitiçaria moderna; o livro das ervas, magias e sonhos*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas I: da idade da pedra aos mistérios de Elêusis*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 4. ed. São Paulo: WNF, 2018.
- FARRAR, Stewart e Janet. *A deusa das bruxas: o princípio feminino da divindade*. São Paulo: Alfabeto, 2018.

- FARRAR, Stewart e Janet. *O deus das bruxas: o senhor da dança*. São Paulo: Alfabeto, 2021.
- FARRAR, Stewart e Janet. *A bíblia das bruxas: manual completo para a prática da bruxaria*. 2. ed. São Paulo: Alfabeto, 2022.
- FARRAR, Stewart e Janet. *Feitiços e como eles funcionam*. São Paulo: Ardane, 2023.
- FAUR, Mirella. *O legado da deusa: ritos de passagem para mulheres*. 3. ed. São Paulo: Alfabeto, 2020.
- FAUR, Mirella. *As faces escuras da grande mãe: como usar o poder da sombra na cura da mulher; lua negra; asteroides; deusas*. 2. ed. São Paulo: Alfabeto, 2020.
- FAUR, Mirella. *O anuário da grande mãe: guia prático de rituais para celebrar a deusa*. 4. ed. São Paulo: Alfabeto, 2021.
- FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo: contribuição à teoria do romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1972.
- FELIPE, Sônia T. *Acertos abolicionistas: a vez dos animais; crítica à moralidade especista*. São Jose, SC: Ecoânima, 2014.
- FEU, Eddie Van. *A bruxa tá solta!*. Rio de Janeiro: Linhas Tortas, 2005.
- FEU, Eddie Van. *A vassoura atrás da porta*. Rio de Janeiro: Linhas Tortas, 2011.
- FEU, Eddie Van. *Wicca: já não se fazem mais bruxas como antigamente!*. 2. ed. Rio de Janeiro: Linhas Tortas, 2012.
- FRANCESCHINI, Marcele Aires. *Oblíquo e fortuito e ao mesmo tempo sutilmente fatal: o Kháos como instrumento literário em Água viva, de Clarice Lispector*. [Tese, Departamento de Literatura Brasileira]. São Paulo: USP, 2009. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05022010-143448/en.php>>, acesso em 13 mar. 2025.

- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2009. p. 33-58.
- FRAZÃO, Márcia. *O gozo das feiticeiras*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.
- GARDNER, Gerald. *O significado da bruxaria: uma introdução ao universo da magia*. 2. ed. São Paulo: Madras, 2018.
- GARDNER, Gerald. *A bruxaria hoje*. 2. ed. São Paulo: Madras, 2019.
- GARDNER, Gerald. *O livro das sombras de Gerald Gardner*. São Paulo: Madras, 2022.
- GORGIO, Chris. *Oroboros*. Disponível em: <https://www.istockphoto.com/br/vetor/ouroboros-uroboros-serpent-snake-vintage-woodcut-gm1418393876-465087186>. Acesso em: 07 out. 2024.
- GUIX, Xavier. *Ser ou não ser: como sobreviver a este mundo com filosofia*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2008.
- GONZÁLEZ-WIPPLER, Migene. *O livro das sombras*. 2. ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.
- GORI, Tânia. *Bruxaria natural: uma escola de magia*. 2. ed. São Paulo: Editora Alfabeto, 2002.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 7. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: fotobiografia*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.
- GOTLIB, Nádía Battella (org.). *Clarice na memória de outros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

GOULART, Maria Rosa. *Romance lírico: o percurso de Virgílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand, 1990.

GRAVES, Robert. *A deusa branca: uma gramática histórica do mito poético*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

GREER, John Michael. *Grimório oculto: uma jornada mágica da alquimia à wicca*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021.

GRIMASSI, Raven. *Alma de bruxa: religião e espiritualidade na bruxaria contemporânea*. São Paulo: Ardane, 2023.

HAN, Byung-Chul. *O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente*. Rio de Janeiro: Vozes, 2021.

HAN, Byung-Chul. *Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2021.

HOLLYDRAGON, Tyrfang. *Bruxaria urbana*. São Paulo: Editora Alfabeto, 2022.

HUTTON, Ronald. *Grimório das bruxas*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021.

JERONIMO, Thiago Cavalcante. A mulher sitiada de Clarice Lispector: o serafim coxo. *In: Cadernos de língua e literatura hebraica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 18, 2020.

JUNG, Carl Gustav [et al...]. *O homem e seus símbolos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

KLEINMAN, Paul. *Tudo o que você precisa saber sobre filosofia: de Platão e Sócrates, de ética e metafísica até as ideias que ainda transformam o mundo, o livro essencial sobre o pensamento humano*. 10. ed. São Paulo: Editora Gente, 2014.

KUBLER-ROSS, Elizabeth. *Sobre a morte e o morrer*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LAUVERGNE, Vincent. *Magia telúrica: prática, rituais e segredos*. São Paulo: Editora Pensamento, 2014.

LELAND, Charles G. *Aradia: o evangelho das bruxas*. 2. ed. São Paulo: Madras, 2016.

- LÉVI, Éliphas. *As origens da cabala: o livro dos esplendores*. São Paulo: Editora Pensamento, 1988.
- LÉVI, Éliphas. *Dogma e ritual da alta magia*. 19. ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2011.
- LINS, Álvaro. Romance lírico. *In: Jornal de Crítica*, 11 fev. 1944. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1946.
- LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. *In: Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. *Todas as cartas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b.
- LISPECTOR, Clarice. *Clarice Lispector entrevista: grandes personalidades entrevistadas por Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2024.
- LOPES, Flávio. *Bruxaria solitária: práticas de wicca para guiar seu próprio caminho*. São Paulo: Alfabeto, 2019.
- LOVELOCK, James. *Gaia: alerta final*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.
- LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LUPER, Steven. *A filosofia da morte*. São Paulo: Madras, 2010.
- MAINKA, Peter (Org.). *Mulheres bruxas criminosas: aspectos da bruxaria nos tempos modernos*. Maringá: Eduem, 2003.
- MALAVOLTA, Marília. *Clarice Lispector e o clássico chinês I Ching: símbolos em convergência*. São Paulo: Editora Unesp, 2023.

- MICHAELIS. *Místico*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/m%C3%ADstico>. Acesso em: 07 out. 2024.
- MILLIET, Sergio. *Diário crítico de Sergio Milliet*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- MOISÉS, Massaud. O Romance. In: *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: volume I; das origens ao romantismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONTEIRO, Teresa. *O Rio de Clarice: passeio afetivo pela cidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- MONTEIRO, Teresa. *À procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Sintra: Publicações Europa-América, 1970.
- MORRISON, Dorothy. *A arte: o livro das sombras de uma bruxa*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MOURA, Ann. *Origens da bruxaria moderna: a evolução de uma religião pelo mundo*. São Paulo: Gaia, 2004.
- MURRAY, Margaret Alice. *O deus das feiticeiras*. São Paulo: Gaia, 2002.
- NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- ODDEN, Daniel; LUCK, Georg; GORDON, Richard; FLINT, Valerie. *Bruxaria e magia na Europa: Grécia antiga e Roma*. São Paulo: Madras, 2004.
- PAPUS. *Tratado elementar de magia prática: adaptação, realização e teoria da magia*. 12. ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2023.

PINHEIRO, Fernando. *O mago, o santo, a esfinge*. São Paulo: Todavia, 2024.

PINOTTI, Roberto; BACCARINI, Enrico. *Itália esotérica: breve história da sabedoria oculta desde a antiga Roma até o período fascista*. São Paulo: Madras, 2005.

POLLACK, Rachel. *Bíblia clássica do tarot*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2023.

PRIETO, Claudiney. *Ritos e mistérios da bruxaria moderna*. São Paulo: Gaia, 2004.

PRIETO, Claudiney. *Ritos de passagem: celebrando nascimento, vida e morte na wicca*. São Paulo: Gaia, 2006.

PRIETO, Claudiney. *Todas as deusas do mundo: rituais wiccanianos para celebrar a deusa em suas diferentes faces*. 17. ed. São Paulo: Alfabeto, 2017.

PRIETO, Claudiney. *Wicca para todos: um guia completo para a prática da bruxaria moderna*. 3. ed. São Paulo: Alfabeto, 2018.

PRIETO, Claudiney. *Wicca: a religião da deusa*. 54. ed. São Paulo: Alfabeto, 2020.

PRIORI, Mary del; VENANCIO, Renato. *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

PROGRAMA PANORAMA COM CLARICE LISPECTOR. TV Cultura. Exibido em 01 fev. 1977. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU>>. Acesso em: 07 out. 2024.

QUINTINO, Claudio Crow. *A religião da grande deusa: raízes históricas e sementes filosóficas*. 2. ed. São Paulo: Gaia, 2002.

RAIN, Gwinevere. *Confissões de uma bruxa teen: a arte da bruxaria para jovens iniciantes*. São Paulo: Editora Pensamento, 2006.

REIS, Elizabeth Merath. *O tarô na arteterapia*. São Paulo: Madras, 2023.

RIDER, Catherine. *Magia e religião na Inglaterra medieval*. São Paulo: Madras, 2014.

RUSSEL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. *História da bruxaria*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2019.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

SAMUEL, Rogel. *Novo manual de teoria literária*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de; COLASANTI, Marina. *Com Clarice*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SEARS, Kathleen. *Tudo o que você precisa saber sobre mitologia: dos deuses e deusas aos monstros e mortais, seu guia sobre a mitologia antiga*. 7. ed. São Paulo: Editora Gente, 2015.

SEGATO, Maiara Cristina; COQUEIRO, Wilma dos Santos. *Epifania: o clímax da narrativa nos contos de Clarice Lispector*. Revista NUPEM, v. 4, n. 7, p. 107-120, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=589277818009>. Acesso em: 07 out. 2024.

SIEGEL, Dylan; WYVERN, Naelyan. *A magia de Hécate: uma roda do ano com a rainha das bruxas*. São Paulo: Madras, 2012.

SORJ, Bernardo. *Judaísmo para todos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SOUZA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

STONE, Merlin. *Quando deus era mulher*. São Paulo: Goya, 2022.

TARAZONA, Daniela; MELÉNDEZ, Nuria. *O jardim onírico de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2023.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. *Romance lírico: o processo de 'liricização' do romance de Raul Brandão*. Maringá: Eduem, 2013.

TUITÉAN, Paul; DANIELS, Estelle. *Wicca essencial: uma visão abrangente e moderna sobre a antiga religião das bruxas*. 2. ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2021.

VALIENTE, Doreen. *Enciclopédia de bruxaria*. 3. ed. São Paulo: Madras, 2019.

WAIBLINGER, Angela. *A grande mãe e a criança divina: o milagre da vida no berço e na alma*. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 1992.

ZELL-RAVENHEART, Oberon. *Grimório para o aprendiz de feiticeiro*. São Paulo: Madras, 2017.

APÊNDICE – TABELAS DE ANÁLISE DE TODOS OS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

Tabela 1 – Primeiras Histórias

PRIMEIRAS HISTÓRIAS			
Conto	Epifania	Animais	Elementos naturais
O triunfo	X	X	X
Obsessão		X	
O delírio		X	X
Eu e Jimmy		X	X
História interrompida		X	X
A fuga		X	X
Trecho		X	X
Cartas a Hermengardo		X	X
Gertrudes pede um conselho	X	X	X
Mais dois bêbados		X	X

Fonte: O autor.

Tabela 2 – Laços de Família

LAÇOS DE FAMÍLIA			
Conto	Epifania	Animais	Elementos naturais
Devaneio e embriaguez duma rapariga		X	X
Amor	X	X	X
Uma galinha		X	
A imitação da rosa	X	X	X
Feliz aniversário		X	
A menor mulher do mundo		X	X
O jantar		X	X
Preciosidade	X	X	X
Os laços de família	X	X	
Começos de uma fortuna		X	
Mistério em São Cristóvão	X	X	X
O crime do professor de matemática		X	X
O búfalo	X	X	X

Fonte: O autor.

Tabela 3 – A Legião Estrangeira

A LEGIÃO ESTRANGEIRA			
Conto	Epifania	Animais	Elementos naturais
Os desastres de Sofia	X	X	X
A repartição dos pães	X	X	X
A mensagem	X	X	
Macacos		X	
O ovo e a galinha	X	X	X
Tentação		X	
Viagem à Petrópolis		X	X
A solução		X	
Evolução de uma miopia	X		
A quinta história		X	X
Uma amizade sincera			
Os obedientes			X
A legião estrangeira	X	X	

Fonte: O autor.

Tabela 4 – Fundo de Gaveta

FUNDO DE GAVETA			
Conto	Epifania	Animais	Elementos naturais
A pecadora queimada e os anjos harmoniosos			X
Perfil dos seres eleitos		X	X
Discurso de inauguração		X	
Mineirinho			

Fonte: O autor.

Tabela 5 – Felicidade Clandestina

FELICIDADE CLANDESTINA			
Conto	Epifania	Animais	Elementos naturais
Felicidade clandestina			
Restos do carnaval			X
Come, meu filho			
Perdoando Deus	X	X	X

Cem anos de perdão			X
Uma esperança		X	X
A criada		X	X
Menino a bico de pena		X	
Uma história de tanto amor		X	X
As águas do mundo	X	X	X
Encarnação involuntária			
Duas histórias a meu modo			
O primeiro beijo	X	X	X

Fonte: O autor.

Tabela 6 – Onde Estivestes de Noite

ONDE ESTIVESTES DE NOITE			
Conto	Epifania	Animais	Elementos naturais
A procura de uma dignidade		X	X
A partida do trem		X	X
Seco estudo de cavalos		X	X
Onde estivestes de noite		X	X
O relatório da coisa		X	X
O manifesto da cidade		X	X
As manigâncias de dona Frozina		X	
É pra lá que eu vou		X	X
O morto no mar da Urca		X	X
Silêncio		X	X
Uma tarde plena		X	
Tanta mansidão			X
Tempestade de almas			X
Vida ao natural			X

Fonte: O autor.

Tabela 7 – A Via Crucis do Corpo

A VIA CRUCIS DO CORPO			
Conto	Epifania	Animais	Elementos naturais
Miss Algrave	X	X	X
O corpo		X	
Via crucis		X	

O homem que apareceu		X	
Ele me bebeu		X	
Por enquanto			X
Dia após dia			X
Ruído de passos			
Antes da ponte Rio-Niterói		X	
Praça Mauá		X	
A língua do "p"		X	
Melhor do que arder			
Mas vai chover		X	

Fonte: O autor.