

PATRÍCIA LOPES DA SILVA

O CORPO E SUAS “CRUÉIS” EXIGÊNCIAS
EM A *VIA CRUCIS DO CORPO*, DE
CLARICE LISPECTOR

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Abril/2014

PATRÍCIA LOPES DA SILVA

O CORPO E SUAS “CRUÉIS” EXIGÊNCIAS
EM A *VIA CRUCIS DO CORPO*, DE
CLARICE LISPECTOR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Dr. Osmar Pereira Oliva

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Abril/2014

S586c Silva, Patrícia Lopes da.
O corpo e suas cruéis exigências em *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector [manuscrito] / Patrícia Lopes da Silva. – 2014.
112 f.: il.

Bibliografia: f. 108-112.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2014.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva.

1. Literatura brasileira. 2. Lispector, Clarice, 1920 - 1977 – *A via crucis do corpo*. 3. Corpo. 4. Sexualidade. 5. Erotismo. I. Oliva, Osmar Pereira. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada **“O CORPO E SUAS “CRUÉIS” EXIGÊNCIAS EM A VIA CRUCIS DO CORPO, DE CLARICE LISPECTOR”**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **PATRÍCIA LOPES DA SILVA**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva (Unimontes)

Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes (UFS)

Prof. Dr. Ivana Ferrante Rebello e Almeida (Unimontes)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Antes de qualquer teoria, havia minha mãe: a contadora de histórias que me despertou para o fato de que as histórias reproduzem cheiros, sabores, cores e sons em nossa imaginação. Desde então, sempre que me lembro da história de minha vida, vem a mim um cheirinho gostoso de minha mãe, os efeitos da tranquilidade do azul-papai, uma barulheira danada de bagunça entre mim e meu irmão, um gostinho apimentado de filhos sapecas. A vocês, pessoas inesquecíveis e indispensáveis, dedico este meu trabalho!

AGRADECIMENTOS

Uma história, além de entreter, causa-me admiração e desejos. Quando criança, eu e meu irmão escutávamos, com os ouvidos bem aguçados, os contos de fadas que nossa mãe contava e, com os olhos bem abertos, imaginávamos maravilhosas ilustrações. A voz ia se distanciando, distanciando até que pegávamos no sono/sonho. Em pouco tempo, estávamos sonhando e, de certa forma, habitando o mundo da fantasia; essas histórias nos transportavam para um mundo fantástico, em que tudo é permitido, misturando realidade e fantasia. Quem nunca sonhou em ser a Cinderela à espera de um Príncipe Encantado? Ter os poderes do Peter Pan, sendo sempre criança e vivendo na Terra do Nunca? Não falar mentiras para que o nariz não crescesse igual ao do Pinóquio?

Lembro-me das vezes em que ia para a biblioteca da escola para entrar em contato com o outro mundo, o mundo das fábulas e saborear as histórias. Um local aconchegante, cheio de almofadas, todo colorido, ambiente favorável para nos conduzir para outros lugares. Muitas vezes, ficava horas e horas lendo. Quando encontrava um livro que eu queria ler, meus olhos brilhavam de emoção; em outros momentos, pegava o livro emprestado e levava para casa. Lembro-me dos livros velhos, reformados, com folhas amareladas, e também dos livros novos, com um cheirinho de novidade: experiência que guardarei para o resto de minha vida.

Seduzida pelo poder das palavras, como uma menina ingênua dos contos de fadas, decidi investigar sozinha um lugar perigoso para muitos. Para descobrir os mistérios desse lugar, passei por uma sombria floresta. No caminho, encontrei monstros, lobos, bruxas insolentes que tentaram me impedir de ir adiante. No início, fiquei frustrada, triste, senti-me um pouco perdida, mas não fiquei paralisada; descobri que não poderia caminhar sozinha e aprendi que, para desbravarmos os caminhos do bosque e construirmos nossa história, precisamos de bondosos lenhadores, fadas sensíveis que, assim como nós, aventuram-se nessa travessia, acreditam nos sonhos dos outros e todos esses deram-me a mão para percorrer essa trajetória, por isso, sou eternamente grata:

Ao meu orientador, amigo e poeta Osmar Oliva, que “comprou” minha ideia, mergulhando no mundo da literatura “marginal” clariceana, dando-me a imensa honra de dedicar o seu tempo tão precioso, apontando caminhos e se debruçando sobre um

texto pobre, enriquecendo-o com suas opiniões, com muito zelo, sensibilidade, inteligência e competência. Com toda a generosidade, emprestou-me os objetos mágicos (livros) que me deram suporte para essa pesquisa, a quem dedico profunda admiração e respeito.

Ao professor Rodrigo Guimarães, que me inspirou para a escrita desta dissertação, por meio da disciplina “Literatura Brasileira e outras Literaturas: tensões, teóricas, estéticas, históricas e culturais”, no primeiro semestre de 2011.

À professora Ivana Rabello e à professora Generosa Souto, que me ensinaram a acreditar que nossos sonhos são possíveis, e pelas importantes contribuições na qualificação.

Ao professor Anelito de Oliveira, pelo empréstimo de livros que contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao professor Wagner Rocha, pela paciência em ouvir as minhas inquietações, e pelas palavras de apoio.

À professora Marli Froes, pela interlocução na vida e nas letras, não esquecerei jamais as experiências compartilhadas, pessoa de admirável grandeza humana.

À professora Cláudia Maia, que me fez apaixonar mais pelas mulheres escritoras e suas representações na literatura.

À professora Héllen Ulhoa, do Departamento de História, e as colegas Patrícia Gisele, Renata, Viviane, Aline, Alessandra, Fabiana, Ana Paula e Gerferson, pela acolhida e companheirismo.

Ao professor Carlos Magno Gomes que gentilmente aceitou participar da Banca Examinadora.

Aos professores-artistas Ricardo Malveira, Míriam Valderez e Nelcira Durães, que compartilharam comigo tardes inesquecíveis nas oficinas de teatro.

Aos professores Alba Valéria, Ana Cristina Peixoto, Mariane Peixoto, Sandra Ramos, Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, Danilo Aguiar, Jaqueline Ribeiro, Janice Alves, Élcio Lucas pelo incentivo e confiança em meu trabalho como acadêmica.

À tão boa recepção de todos os funcionários da Universidade Estadual de Montes Claros. Quero registrar o incansável apoio da secretaria do Mestrado em Letras.

A Telly Will, com quem mantenho diálogos constantes e enriquecedores no âmbito do conhecimento. Conversas que sempre me alimentam o ânimo e o espírito. Agradeço por ter me brindado com o presente de sua amizade, por ter me oferecido sempre de mão aberta uma presença alerta e carinhosa.

Ao colega Pablo Dias que, muitas vezes, presenteou-me com tardes de discussões calorosas.

Muitas vezes passamos por outras estradas e, nessas andanças, por lugares nunca antes visitados. Agradeço às colegas do Mestrado Rosemary e Rosane, por me presentarem com performance dos versos de escritores mineiros pelas ruas de Ouro Preto.

À Renata, Damáris, Umbelina, Osleide, Josye, Judyte e ao colega Ilmar, pela companhia, pela diversão, pelo afeto e pela paciência.

À Beth agradeço o estimo criador, o calor humano, o carinho que trocamos e também as muitas conversas que me faziam rir, tornando a caminhada mais leve.

À Thereza, agradeço a iniciativa de beber o elixir das palavras clariceanas e ficar completamente enfeitiçada. Assim, dividimos histórias extremamente sedutoras, perturbadoras e incertas, acima de tudo compartilhamos o prazer pela literatura.

À Noêmia Coutinho, pelo encontro e o nascimento de nossa amizade, guardo na memória e no coração muitos momentos especiais que vivemos juntas, muitas conversas enriquecedoras, muito sentimento de confiança de que este trabalho, um dia, seria escrito.

A Nairlan Clayton Barbosa pela afinidade rara de espírito, de sensibilidade, isso nos possibilitou significativas trocas de ideias.

A Gilberto pela amizade, pelo companheirismo, pelos momentos de alegria e pelas palavras acolhedoras que sempre me impulsionaram a continuar rumo aos meus sonhos.

Nesse itinerário, coube aos meus pais, Antônio e Zilva a missão de orar, proteger e encorajar-me a lutar para vencer os “lobos ferozes”. Com eles, aprendi a amar e respeitar a diferença, no qual o afeto e a compaixão provocam metamorfoses na relação com o outro. À eles a minha profunda gratidão!

Ao meu irmão Wesley, a minha cunhada Rosilene e meu sobrinho Vítor, a presença de vocês significou segurança e certeza de que não estou sozinha nessa caminhada.

Aos seres especiais dádiva de Deus, meus filhos Mayck, Fernando e Lorena agradeço o amor, a paciência, as brincadeiras que me inspiram nos momentos de maiores dificuldades e cujos olhares intensos me acolhem juntamente com as palavras sinceras demonstram todo o carinho que tem por mim – Obrigada pelo aprendizado do ofício de ser mãe.

Agradeço à Capes por conceder a bolsa de estudos.

Á Deus o sopro de vida.

Depois de toda essa trajetória encontrei páginas de um livro que pulsam dores, e amargas descobertas. Assim termino essa etapa da história de minha vida.

Continuou a andar e a olhar, olhar, olhar, vendo. Era um corpo- a- corpo consigo mesma dessa vez. Escura, machucada, cega — como achar nesse corpo-a-corpo um diamante diminuto mas que fosse feérico, tão feérico como imaginava que deveriam ser os prazeres. Mesmo que não os achasse agora, ela sabia, sua exigência se havia tornado infatigável. Ia perder ou ganhar? Mas continuaria seu corpo-a-corpo com a vida. Nem seria com a sua própria vida, mas com a vida. Alguma coisa se desencadeara nela.

Clarice Lispector

RESUMO

A via crucis do corpo, de Clarice Lispector, ocupou, durante muito tempo, uma visão secundária perante a crítica, confrontando com o restante de suas publicações. A suposta má qualidade dos contos, o escrever sobre assunto perigoso exposto na “Explicação”, também um toque sutil de um discurso caricato em alguns contos da coletânea, inicialmente, realiza uma espécie de (pre) juízo ao livro, movimentando o crítico/leitor durante muito tempo, isso fez com que o livro não fizesse parte do rol da preferência dos pesquisadores. Clarice Lispector, em *A via crucis do corpo*, produz nos contos a força de *Eros*, o impulso vital que determina o comportamento humano, no qual o desejo das personagens é o artifício desencadeador para a manifestação erótica em busca da completude. Esta pesquisa teve como objetivo discutir as representações do corpo, da sexualidade e do erotismo, com base em autores que escreveram sobre erotismo e sexualidade, como Georges Bataille e Sigmund Freud.

Palavras- chave: Clarice Lispector, Literatura, corpo, sexualidade, erotismo.

ABSTRACT

The Via Crucis of the body , Clarice Lispector , occupied for a long time , a secondary view before the critical , comparing with the rest of their publications . The alleged poor quality of the stories , the discussion about dangerous matter set forth in the " Explanation " , also a subtle hint of a ridiculous speech in some tales of the collection initially performs a kind of (pre) judgment to the book , moving the critic / reader for a long time , it made the book was not part of the list of preference of researchers . Clarice Lispector , The Via Crucis in the body , produces strength in the tales of Eros , the vital impulse that determines human behavior, in which the desire of the characters is the triggering device for the erotic expressions in search of completeness . This research aimed to discuss the representations of the body , sexuality and eroticism , based on authors who wrote about eroticism and sexuality , as Georges Bataille and Sigmund Freud .

Keywords: Clarice Lispector, Literature, body, sexuality, eroticism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I – O CORPO DA ESCRITA

1.1 <i>A via crucis do corpo</i> : as trilhas percorridas pela crítica	22
1.2 Literatura e Metaficção.....	355

CAPÍTULO II – O CORPO ENCLAUSURADO

2.1 corpo envelhecido	51
2.2 O erotismo tardio.....	666

CAPÍTULO III- O CORPO DESDOBRADO

3.1 Da aparência à essência- o corpo fabricado.....	84
3.2 Duas faces do mesmo: o corpo (re) descoberto.....	977

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	1066
---------------------------	------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
----------------------------------	-----

INTRODUÇÃO

Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco.

Clarice Lispector

Antônio Carlos Hohlfeldt, em *O Conto brasileiro contemporâneo*, afirma que a década de 60 ficou conhecida como a década do conto, na qual houve uma consolidação do gênero, pois muitos autores foram consagrados por meio dele, principalmente os escritores mineiros que venceram a maioria dos concursos literários da época.

O crítico Fábio Lucas, ao analisar o conto de Clarice Lispector, diz que o conto clariceano foi, primordialmente, um ato de narrar, o enredo se agasalhava numa proliferação de motivos livres, dava a cada composição uma dramática espessura filosófica. A tônica existencialista alimentava a progressão das personagens em seu drama particular. As maquinações ontológicas geravam o labirinto da condição humana, perpassando contradições e incertezas. Clarice explorava a fragilidade do ser diante do compromisso inevitável com a vida. A mesma aura de perquirição, a mesma ironia ferina, o mesmo espanto ante a revelação do mundo, a mesma linguagem dos contos, segundo Lucas, seria explorada em outros livros; contos que se misturam a crônicas, impressões, reflexões e apontamentos com *A Legião estrangeira*, *Felicidade clandestina*, *Onde estivestes de noite?* e *A via crucis do corpo*. Em *A via crucis do corpo*, no fecho da “Explicação”, Clarice deixou o toque dramático de sua infindável indagação do ser humano: a outra pessoa.

Affonso Romano de Sant’Anna, em *Análise estrutural de romances brasileiros*, faz análise dos contos de *Laços de família* e *Legião estrangeira*, tomando como base a crítica de Costa Lima e Roberto Schwarz, não recorrendo à interpretação filosófica de Benedito Nunes. O crítico adota a análise já praticada em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, enquanto texto híbrido de contos-romance. A leitura dos contos, segundo Sant’Anna, ocorreu em quatro pontos fundamentais. O primeiro, no nível sintagmático,

aproximou-se de uma narrativa de estrutura simples, com destaque para o foco narrativo e cortes espaço-temporais. O segundo, no nível paradigmático, no qual os referentes internos da narração afastam-se do mito e da ideologia. O terceiro, os personagens foram reagenciados e depois perfilados na busca de elementos variantes que sustentam todas as histórias. E, por fim, análise no nível sintagmático e paradigmático e a localização do Eu e Outro, em confronto, levando-nos a perceber que Clarice Lispector converge à tematização da linguagem como fenômeno da epifania.

Benedito Nunes, em *O drama da linguagem*, analisa os livros *Laços de família*, *Legião estrangeira* e *Felicidade Clandestina*, afirmando que, neles, havia o mesmo eixo mimético dos romances, na consciência individual como limiar originário do relacionamento entre sujeito narrador e a realidade. Nos contos, havia algumas especificidades quanto à história, entretanto o discurso narrativo, assim como no romance, resultava do ponto de vista assumido pelo sujeito - narrador em relação ao personagem.

Benedito Nunes defendeu que, na maioria dos contos de Clarice Lispector, o episódio único servia de núcleo à narrativa, era um momento de tensão conflitiva, ou melhor, de crise interior dos personagens, cujo episódio único estava condicionado e qualificado em função do desenvolvimento da história. A tensão conflitiva estabeleceria uma ruptura do personagem com o mundo. No entanto, em alguns contos, a tensão conflitiva se manteria do início ao fim, como aspiração, devaneio, mal-entendido, incompatibilidade entre as pessoas, estranheza diante das coisas, embate de sentimentos ou de consciência culposa. A tensão conflitiva seria o núcleo da história e os contos seriam qualificados de modos diferentes, ou seja, nos que havia clímax na narrativa estaria presente o transe nauseante, o acesso de cólera, o ódio, a ira, o medo, a culpa, a angústia, a loucura.

Vera Lúcia Cardoso Medeiros, no artigo intitulado “Conto de Clarice Lispector: projeções para além do narrado” fez um percurso dos contos produzidos por Clarice Lispector, fornecendo-nos uma visão ampla da produção literária da autora a partir da teoria do conto esboçada por Júlio Cortázar. Para a pesquisadora, Clarice retomou em alguns contos a forma simples da arte de contar histórias, em outros, a sofisticação, em que o relato se dilui diante da percepção dos procedimentos e seus impasses. Em ambos os casos, contudo, “funcionam como janela ou abertura que projeta o leitor para além do

narrado” (MEDEIROS, 2003, p.120). A autora recorreu à noção de gênero proposta por Cortázar. Outras duas características de Cortázar usadas por Medeiros para sua análise foram a intensidade e a tensão.

Ao pesquisar a composição dos contos, Medeiros verificou a disparidade de temas, de situações e de formas do conto clariceano, o que, segundo a estudiosa, seria muito enriquecedor para o conto contemporâneo. A crítica começou analisando os contos de Clarice publicados entre 1940 e 1952, o que já permitia ao leitor vislumbrar os traços singulares da obra de Lispector. Os contos apresentavam personagens angustiados, melancólicos, desajustados em relação à vida; o desfecho de algumas histórias não apresentava resolução dos conflitos. Os contos também possuíam narradores em primeira e em terceira pessoa, acontecimento em que a técnica do discurso indireto livre diminuía a distância entre o narrador e a personagem, havendo um grande destaque para a introspecção na ficção de Clarice.

Para Medeiros, em *Laços de família*, as potencialidades já anunciadas nos contos anteriores são aperfeiçoadas, o que predominou nessa coletânea foi o esfacelamento das relações familiares, e a sensação de aprisionamento provocada pelo ambiente doméstico, pela solidão e pela dificuldade humana em lidar com sentimentos mais verdadeiros e vigorosos, numa mescla de narrativas mais complexas e outras de formas mais simples, uma criação que projetava o leitor para o terreno das relações subjetivas.

Já o livro *A legião estrangeira*, também, segundo Medeiros, foi marcado por diversidade de forma narrativa. O conto “A repartição dos pães” seria uma paródia da passagem bíblica que proporcionava ao leitor fazer reflexões sobre o tema do egoísmo e avareza do ser humano. Entretanto, em dois contos dessa coletânea, “O ovo e a galinha” e “A quinta história”, Clarice Lispector radicalizou o processo de escrita e composição do texto literário. “O ovo e a galinha”, por exemplo, começava com uma frase que identificaria o tempo, o espaço, e o narrador da história, contudo, o assunto inicial, o ovo, vai se desdobrando e multiplicando-se com o desenrolar do texto.

Ainda conforme Medeiros, o livro *Onde estivestes de noite?* (1974) trouxe inovações em relação às produções anteriores, com marcas do insólito e do fantástico, principalmente no conto que deu título à coletânea. A atmosfera do conto seria onírica e surreal. As categorias de bem e mal, noite e dia se misturavam e se opunham ao mesmo tempo.

Medeiros não deixou de analisar outra coletânea publicada no ano de 1974, *A via crucis do corpo*, descrito por ela como um livro inovador, pois Clarice Lispector teria adotado um único tema nos treze contos: o sexo. A estudiosa refere-se à “Explicação” como uma declaração assinada pela autora, na qual se diz chocada com a realidade. Medeiros também dissertou sobre a problemática da “hora do lixo”. No prefácio, Clarice não teria deixado de tratar da construção da subjetividade e do confronto entre o sujeito e o outro. As manifestações da subjetividade seriam retratadas em contos como, por exemplo, “Miss Algrave” e “O corpo”. As histórias da coletânea, segundo Medeiros, despiam as atitudes moralistas e os falsos pudores da sociedade, estabelecendo códigos de ética e de comportamento particular. Clarice teria usado uma linguagem direta e franca, e não grosseira nem vulgar. O conto “Via crucis” seria uma paródia do nascimento de Cristo em que o fim do conto projeta ao leitor o inusitado, muito além da fábula narrada. *A via crucis do corpo* colocava o leitor em contato com o mundo marginal, sendo representado por Clarice Lispector de maneira peculiar.

Para Medeiros, Clarice aproveitou toda a versatilidade do conto, retomando formas tradicionais de narrativa como fábulas e parábolas bíblicas, e também houve contos que seguiram “a coloquialidade da crônica e dos textos informativos; há, ainda, aqueles marcados pela literariedade, em que o fato narrado perde importância diante da elaboração do relato” (MEDEIROS, 2003, p. 128). Nas coletâneas apresentadas, Lispector, ao tratar da construção da subjetividade e de seus inúmeros desdobramentos, representou personagens variados: homens, mulheres, crianças, jovens e animais. O espaço urbano foi constantemente utilizado por ela, sendo o Rio de Janeiro o mais recorrente. A condição dos personagens seria de classe média, enfocando a introspecção e o intimismo como técnicas narrativas.

A Via Crucis do Corpo, publicado em 1974, reúne uma coletânea de treze contos e nota prévia da autora. Tratam-se de narrativas em que a trajetória de vida ou de morte dos personagens e a dos leitores começa pelas provocações, tendo como eixo o caminho do corpo, narrado subversivamente. Os livros escritos por Lispector anteriores a *A via crucis do corpo* eram mais herméticos e filosóficos; neste, a autora adota um “estilo” diferente, mais simples, de maneira nua e crua.

Segundo Vilma Arêas, no livro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, a linguagem usada por Clarice em *A Via Crucis do Corpo* é sem polimento, algumas

vezes escandalosa, uma mistura de humor negro e paródia. Assim como em outros livros de Clarice, como, por exemplo, *Laços de Família*, as histórias se movem em torno do ambiente familiar. É-nos oferecido o cotidiano, fatos interessantes, comuns, simples, com descrição aparentemente banal, mas que se configuram numa escrita de paradoxo, tanto no plano da língua como no plano do “enredo”, extrapolando os sentidos habituais da narrativa com um jogo vocabular, no qual “as palavras” (que representam a realidade extralinguística) transformam-se em “sentidos” ou “sentimentos”.

Na “Explicação” de *A Via Crucis do corpo*, uma espécie de prefácio ou nota prévia, a autora relata a tarefa para a qual o livro é proposto: “Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão”. (LISPECTOR, 1998, p.11). Clarice tentou convencer o leitor de que não teve a sua parcela de “culpa”, tentando resistir à escrita desses textos, considerados por muitos como pornográficos, o que destoava da ficção clariceana produzida até então. “Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada, porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer” (LISPECTOR, 1998, p.11).

Clarice Lispector recebeu uma ligação na sexta-feira, do seu editor Álvares Pacheco, da editora Artenova, para escrever sobre um assunto que ela classificou como perigoso. A princípio, recusou o convite, mas enquanto falava ao telefone, “sentia nascer” a “inspiração” e rendeu-se ao desafio de escrever por encomenda. Sábado, começou a escrever e no domingo, dia 12 de maio, dia das mães, já estavam prontos três dos treze contos; são eles “Miss Algrave”, “O Corpo” e “Via Crucis”, “O homem que apareceu” e “Por enquanto” também foram escritos no “mesmo domingo maldito”. Na segunda-feira, dia 13 de maio, dia da libertação dos escravos, e também considerada por Clarice, na nota prévia, como sua própria libertação, em tom de denúncia, a escritora adapta-se à escrita de assuntos perigosos.

Este trabalho nasceu da angústia ritmada, perguntas sem respostas, acusações e desconfianças, inquietação para saber que corpo habitava *A via crucis do corpo*. Na coletânea, Clarice Lispector dá voz a sujeitos e ações “da marginalidade”, personagens que fogem do modelo alienante da sociedade ocidental. Há nessas narrativas algo que não é tristemente cotidiano, ou que somente perpassa o espaço doméstico, e ambições

frustradas. Há corpos que gritam, corpos que são consumidos e que buscam a liberdade de criação.

Apesar de os contos em *A Via Crucis do Corpo* serem compostos por questões que são consideradas tabus, em que os desejos sexuais pulsam a cada momento, o corpo é um caminho a ser percorrido por cada indivíduo, com o objetivo de suprir as sensações de desamparo ou como celebração do prazer, não se admitindo discussão sobre a conduta moral das personagens, mas cada uma possui seu próprio código de honra, sem uma visão reducionista.

O contorno psicológico dos personagens é feito por meio da ação, com um tom de aceno sensual, escapando de qualquer tipo de cárcere, captando, pelo corpo, a complexidade da alma humana. Segundo a autora, para escrever, precisava-se de liberdade, se parecesse uma escrita indecente, promíscua ou erótica, essa classificação iria depender do “julgamento moral” de cada leitor. O que poderia ser narrado? Qual seria a trajetória possível dos personagens? E o que seria um tema interessante? “Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade” (LISPECTOR, 1998, p.10). Supostamente, as histórias já existiam no plano real, só faltava ficcionalizá-las. Clarice Tentou publicar os contos sob o pseudônimo de Cláudio Lemos, revelando somente as iniciais “C.L” para que seus filhos não lessem, pois teria vergonha, mas não foi aceito pelo editor.

Consideraremos a nota prévia “Explicação” como um conto compoendo a via sacra do escritor. Os dados contidos nesse texto não são puramente decorativos. Assim como nos outros textos, há a presença de conflito entre ficção e realidade, por tratar-se de um texto em que há contaminação de diferentes gêneros¹ que flutua do paratexto (marginal) para o texto ficcional. Acreditamos que a escrita da nota explicativa foi de certa forma, planejada e intencional.

¹ Marli Silva Froes na sua tese intitulada *A autoria, a paixão e o humano em Clarice Lispector* afirma que é necessário promover o cruzamento entre essa nota explicativa que abre o livro com os contos nos seus trechos, especialmente quando o sujeito autoral está ficcionalizado, isto é, ganha o espaço do literário. Nesse particular, podemos falar na presença da ficcionalização do sujeito que escreve, nos elementos autobiográficos, nas memórias, nos diários, enfim, na constelação do que se convencionou chamar de escritas do eu. Reconhecendo que a autobiografia e a ficção, para nós, não são polaridades, e sim um indecível, verificamos que, em *A via Crucis do corpo*, Lispector trabalha nessa perspectiva da contaminação de gêneros, por meio da nota explicativa, que pode se afigurar como uma décima quarta história: a narrativa de um sujeito que dá a conhecer treze histórias. Na “décima quarta” história, estariam chaves de leituras para as outras treze.

Clarice Lispector em *A Crucis do corpo* não deixou de lado a escrita que se aproxima do filosófico, pois reflete a condição humana, que também, assim como nos livros ditos herméticos, volta-se para uma escrita que envolve o ofício de escrever, por isso requisita o corpo, ou melhor, o corpo do escritor, inscrevendo-o no corpo textual, mostrando que o corpo na condição humana é a premissa. Nessa coletânea, a autora dedicou-se também a uma escrita mais objetiva, sem delongas, seca, contundente, aproximando-se do erótico, com uma linguagem mais concisa e com ausência de metáforas, mais realista, usando a pobreza estilística como recurso poético, Clarice não quis somente narrar histórias, teve como finalidade usar a linguagem para causar repercussão.

No primeiro capítulo desta dissertação, fizemos uma revisão de literatura sobre a recepção crítica da obra clariceana na época em que o livro foi lançado. Percebemos que houve um (pré) conceito em relação à escrita de contos eróticos. Analisamos os contos em que as discussões giraram em torno das narrativas metaficcionalis que “explicam” a organização do livro, os quais problematizam o drama da escritura, nos contos “O homem que apareceu”, “Por enquanto” e “Dia após dia”.

No segundo capítulo, analisamos os contos nos quais os corpos desejosos encontram-se em conflito devido a implicações sociais e culturais. Essas narrativas problematizam o corpo envelhecido, mas desejoso de prazer, nos contos “Ruído de passos” e “Mas vai chover”, ou o controle social que se exerce sobre o corpo, ocasionando frustrações e desilusões, a partir de “O corpo” e “Melhor do que arder”.

No terceiro capítulo, a discussão gira em torno dos contos em que o recalque e duplicidade do eu são apresentados sob uma perspectiva psicanalítica. Então, privilegiamos os contos “Ele me bebeu”, “A língua do P”, “Praça Mauá” e “Miss Algrave”. Nossos estudos se voltaram para as representações de mulheres que se duplicam nas narrativas, como uma forma de driblar os preconceitos sociais e, também, para manifestarem seus desejos de prazer.

Capítulo I – O corpo da escrita

1.1 *A via crucis do corpo: as trilhas percorridas pela crítica*

Um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção.

Umberto Eco

Há, no cenário nacional e internacional, três importantes estudos sobre a biografia da escritora Clarice Lispector. Na década de noventa, Nádya Batella Gotlib publicou *Clarice: uma vida que se conta*; o livro foi reestruturado com fotografias e imagens e mais informações biográficas de Lispector. Nesse livro, a autora nos traz o fazer literário clariceano mesclado aos detalhes da sua dura vida de escritora. Na mesma década, Teresa Cristina Montero Ferreira lançou *Eu sou uma pergunta – Uma biografia de Clarice Lispector*. O estudo mais recente é de Benjamin Moser, intitulado *Clarice*. Com o intuito de apresentá-la aos leitores de seu país, Moser faz um minucioso estudo biográfico, investigando as raízes judaicas de Clarice Lispector.

Não é nosso objetivo retomar a biografia de Clarice, entretanto, aproveitando os estudos já realizados, não podemos deixar de mencionar os seus primeiros escritos e a sua importância como escritora no cenário literário brasileiro. Clarice Lispector graduou-se em Direito e pós-graduou-se em Psicologia², mas foi a profissão de escritora que mais lhe rendeu meios de sobrevivência, principalmente as publicações para o jornal. O primeiro emprego registrado na sua carteira de trabalho foi como repórter do Jornal *A Noite*, em 02 março de 1942, sendo considerada jornalista profissional em 10 de janeiro de 1944. No jornalismo, atuou como cronista, contista e repórter. Foi autora de diversas páginas femininas do jornal, nas quais os assuntos em voga eram moda, saúde, culinária, etiqueta e mudanças de comportamento; também atuou como tradutora.

² Documentos consultados na Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro.

Apesar de escrever intensamente para o jornal, Clarice Lispector não seguiu o cânone jornalístico, pois, conforme Aparecida Maria Nunes, em sua tese intitulada *Páginas femininas de Clarice Lispector*, a autora empregava muito a primeira pessoa do singular e, ao atuar como entrevistadora, interagiu com o entrevistado, procurando extrair-lhe o lado humano. Clarice publicou uma extensa obra literária, sendo os romances³ *Perto do coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo GH* (1964), *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973) e o livro póstumo, organizado por Olga Boreli, *Um sopro de vida (Pulsações)* (1978); o considerado novela *A hora da estrela* (1977), e os livros de contos *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964), *Felicidade clandestina* (1971), *Onde estivestes de noite?* (1974), *A via crucis do corpo* (1974), *A bela e a fera* (1979) e livros infantis *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (1978), *Como nasceram as estrelas* (1987) e, por fim, as crônicas, também publicadas postumamente, mas que já teriam sido publicadas nas páginas do jornal, *Para não esquecer* (1978), *A descoberta do mundo* (1984).

Nossa análise privilegiará o livro de contos *A Via Crucis do Corpo*, publicado em 1974, o qual reúne uma coletânea de treze contos e nota prévia da autora, que também será de grande valia para analisarmos o *corpus* desta pesquisa. Tratam-se de narrativas em que a trajetória de vida ou de morte dos personagens começa pelas provocações, tendo como eixo o caminho do corpo, narrado subversivamente.

Retomando a epígrafe citada na abertura deste subcapítulo, Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, usa a metáfora criada por Jorge Luís Borges para explicar o fato de que o leitor sempre é convidado a optar por um caminho no ato da leitura. Fato esse que nos interessou, pois, após algumas leituras críticas sobre *A via crucis do corpo*, notamos que havia certas ideias cristalizadas com relação à escrita do livro.

O trabalho com a escrita é norteado por um ideal a ser atingido. Na “Explicação”, uma espécie de prefácio, a autora tenta justificar a escrita de um livro de assunto perigoso. O ato de escrever por encomenda seria uma “condição” para

³ Dados do Instituto Moreira Salles.

desentranhar a sua própria realidade através de outra linguagem, de outra experiência. Em outras palavras, a linguagem é o ponto de partida para dar forma ao mundo interior e exterior. O autor/narrador apresenta o processo de criação de algumas das treze histórias, adverte, ou melhor, brinca/joga com o leitor, não descartando a hipótese de leitura de quatorze contos, considerando o prefácio. São lacunas deixadas para que o leitor tenha o “trabalho” de completá-las, a fim de induzir coerência aos textos. O autor/narrador procura a sua verdade de “ser” e de “escritor” por meio da ficção.

Os truques e as estratégias de escrita para induzir o leitor foram recebidas de maneira diferenciada. O mais curioso é que o prefácio não foi deixado de lado, pelo contrário, na maioria dos textos críticos, as primeiras palavras são referentes à “Explicação”. A intenção de Clarice em dar um juízo de valor para o próprio livro foi “aceita”, o lixo literário foi constantemente lembrado. Alguns exemplos da recepção crítica da obra no ano da publicação são relevantes para a nossa pesquisa, pois se percebe que não há uma homogeneidade para se analisar *A via crucis do corpo*. Entretanto, cada crítico/leitor formulou seu juízo de valor a partir da “Explicação”, concordando ou discordando da “má literatura” insinuada por Clarice Lispector na nota prévia.

Sônia Coutinho, no texto “A vida do corpo”, do jornal *O globo*, de 28/07/1974, diz que *A via crucis do corpo* foi uma ficção em que Clarice Lispector colocou em primeiro plano a vida do corpo ou sua via crucis. Os personagens inserem-se no cotidiano, até então inédito na criação clariceana. O livro também seria muito parecido com outro lançado anteriormente, *Onde estivestes de noite*⁴?; em ambos, havia uma despreocupação com a estrutura elaborada do texto, a recusa da autora em admitir as fronteiras do real e do literário em favor de uma tentativa direta de captação da vida.

Para Coutinho, já em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, havia uma preocupação de Lispector em contar uma história, o que muito se aproximava dos contos, ou seja, uma história de amor, com *happy end* e até cena erótica, prevalecendo uma atmosfera espiritual, inaugurando uma nova fase na ficção clariceana, surgindo na escritora “uma amargura na arte da palavra”, uma literatura despreziosa, sem

⁴ O título do livro publicado em 1974 foi grafado na primeira edição com a interrogação e por isso foi recolhido. Nas outras edições, foi alterado e passou a ser grafado sem a pontuação. Nesta dissertação, preferimos a primeira grafia, com ponto de interrogação.

ambição de voo, mais consumista. Em outras palavras, nesse romance que abriria essa nova fase, Clarice já deixaria penetrar o cotidiano, e suas personagens não seriam abstratas, pois exigiriam o direito de existir por si mesmas, assim como as personagens de *A via crucis do corpo*. Entretanto, não deixando de revelar outros aspectos do talento clariceano, uma forte carga existencial ainda continuava a estar contida nos textos, pois Clarice tinha audácia na linguagem e concepção de vazío. Em *A via crucis do corpo*, havia também um toque de humor negro, adicionado ao tema da solidão na velhice. Esse último, um tema constante na obra ficcional de Clarice Lispector que conseguia captar magistralmente a condição humana.

Percebe-se que Sônia Coutinho não se deteve na “Explicação”, lendo a coletânea de contos de forma individual, não tendenciosa. A estudiosa ressalta a capacidade criadora de Clarice e a sua facilidade em construir estratégias, abandonando os padrões, postura positiva diferenciada de outros críticos.

Bruna Bechenucci, no texto “Lixo sim,” publicado na revista *Veja* de 31/07/1974, afirma que Clarice Lispector, na introdução, justifica-se pela má qualidade de *A via crucis do corpo*; a “culpa” de escrever uma encomenda imunda seria do editor, uma explicação um pouco infantil, irônica, mas que seria um convite à leitura. Caso a autora tivesse razão, o livro não teria sido publicado. *A via crucis* de Clarice não passava de “uma galeria meio patética, meio chocante, das mais melancólicas convulsões do corpo humano” (BECHENUCCI, 1974, p. 101) e que foi dolorosamente assinada por um nome reconhecido na literatura nacional. A reprovação do livro não nasceria de uma finalidade moralizante, o conteúdo do livro teria que ter um alvo. E acrescenta que tudo podia ser útil se fosse para o enriquecimento humano.

Para Bechenucci, quando o leitor se deparasse com as imagens avessas da sexualidade e das misérias fisiológicas do ser humano, sentir-se-ia ferido no bom gosto e não no pudor. A crítica deprecia os contos “Miss Algrave”, “O corpo”, “Ruído de passos”, dizendo que não chegaram a ocupar lugar surrealista e mágico, pois ficaram entre os restos e detritos destinados ao saco plástico da cozinha, algo que não serviria para nada, concordando, assim, com a “Explicação”, uma espécie de lixo. Bruna Bechenucci parece ter sido ludibriada pelo prefácio, pois não percebeu nele a ironia clariceana. Entretanto, os contos “Dia após dia” e “Por enquanto” seriam os únicos contos a serem “salvos do lixo”, nos quais Clarice honrou a escritora que era, pois se

propõe a escrever sobre os filhos, sobre si mesma e sobre as emoções, ou seja, Clarice só faria boa literatura se falasse de si mesma, o que escrevesse diferente disso não serviria, deveria ser deixado no saco plástico da cozinha para ser jogado no lixo. Bechenucci adotou uma postura discriminatória e moralizante em seu ensaio, contribuindo para a má recepção dos contos clariceanos.

Lúcia Helena, em “O discurso do silêncio: a narrativa dinâmica de Clarice Lispector”, publicado no suplemento literário do Estado de São Paulo, em 11/08/1974, começa o texto dizendo que a proposta de Lispector era escrever no corpo da linguagem, ou seja, adensar um longo percurso, o do falar e o do dizer. Em *A via crucis do corpo*, o discurso filosófico estava mais diluído, continuando a ser uma marca no estilo da autora. Em outras palavras, para Lúcia Helena não havia uma diferença tão distinta de *A via crucis do corpo* e os demais livros, pois possuíam algumas características em comum, como, por exemplo, a palavra e a não-palavra, a constante tentativa de comer, beber, ou seja, uma forma de captar o mundo por meio dos sentidos. Os personagens tentavam escapar dos mecanismos de repressão social para atingir outra instância: a do mundo em que se “advinha”, em que Clarice Lispector procurava captar pela manifestação da palavra e do silêncio, como a personagem Aurélia que, segundo Helena, só se deu conta de sua existência ao se olhar no espelho.

Lúcia Helena observou os fatos relevantes das narrativas e, de maneira mais abrangente, analisou *A via crucis do corpo* dentro do universo literário. Não se detendo na “Explicação”, compreendeu as artimanhas da linguagem clariceana e sua complexa capacidade de fazer o leitor refletir. Portanto, o livro não foi considerado por ela como má literatura ou um lixo literário.

“A arte de mexer no lixo”: esse foi o título que Hélio Pólvora, no Jornal do Brasil de 13/08/1974 escolheu para se pronunciar diante da leitura do livro de contos de Clarice Lispector. Para Pólvora, havia diferença entre a literatura clariceana dos contos e das novelas. Nas histórias curtas, segundo ele, Clarice praticava uma literatura mais aberta, ligada a estruturas narrativas conhecidas, admitindo realidades outras que não o mistério fechado da personalidade. No conto, era onde a autora conseguia se renovar, no qual dava vida às palavras, introduzindo no texto um sistema sanguíneo, dando mostras da intensa atividade criadora, prejudicando a qualidade da escrita, mais direta, agressiva, explícita.

Assim como todos os críticos, Pólvora não deixou de dissertar sobre a “Explicação”, salientando que, no prefácio, Lispector esclarece que três das treze histórias foram sugeridas pelo editor. O ensaísta informa a seu leitor que isso era uma prática comum nos Estados Unidos, o editor era uma espécie de conselheiro e sugeria mudanças no texto, mas que no Brasil isso não era uma prática comum porque a vaidade dos escritores era muito aguçada, não admitiam intervenções no texto. Essa interferência foi um fato incomum e, principalmente, na ficção clariceana.

Ainda segundo Pólvora, a coletânea não era pornográfica. Se comparada às ousadas que a literatura permitia, a “Explicação” teria sido ingênua e pura. O crítico reconheceu o mérito da autora em saber sobrevoar superfícies aparentemente serenas e de súbito bicar. Para ele, Clarice soube trazer, em um rápido mergulho, verdades que feriam. O “lixo” não pertencia a quem escrevia, era resultado da precariedade humana. Com relação aos contos, eram dispensáveis os debates, tanto da “Explicação” como do conto “Dia após dia”, pois eram montados com muita dignidade. Quanto ao conto “Via crucis”, era de mau gosto, irrealizado e a alegoria não justificava a intenção. A autora teria-se esquecido da atmosfera purificadora e o conto seria um relato nu e cru, meramente explicativo. Pólvora frisou que o tema não era de suma importância, e sim a maneira como Clarice o tratou, usando um jogo de inteligência para descrever cenas do baixo mundo. No conto “Praça Mauá”, a escritora teria narrado figuras e situações de verossimilhança, corroborando com o prefácio, quando a autora diz que “os artistas sabem dessas coisas” (LISPECTOR, 1998, p.10). O ensaísta classificou os contos “Miss Algrave” e “O homem que apareceu” como sendo de alta categoria. O primeiro descreve alguém que está prestes a se revelar, que a autora não diz, mas sentimos que a vida de Miss Algrave sempre fora até ali um grande e longo grito abafado. E “O homem que apareceu” era um conto supostamente verídico, que emanava as vibrações quase insuportáveis e dolorosas.

Pólvora também afirmou que, nessa coletânea, Clarice Lispector retomou alguns temas prediletos já presentes na sua ficção como, por exemplo, a morte, a velhice, a solidão. Para falar disso, Clarice despiu os parâmetros literários com uma simplicidade quase infantil, pois a autora parecia estar falando para crianças. Apesar de falar da fragilidade humana, concordando em alguns aspectos com a nota prévia, o prefácio seria dispensável, em sua opinião.

Nos acertos e fraquezas, *A via crucis do corpo* significava, para Pólvora, uma abertura, uma renovação que fora anunciada com a publicação do livro *Onde estivestes de noite?* . Em ambos, seria uma nova maneira de Clarice aceitar desafios e não teria motivos para se penitenciar, pois a obra clariceana era um atestado liberatório, justificava buscas.

O pronunciamento de Emanuel de Moraes, no Jornal do Brasil de 17/08/1974 intitulado “A via crucis de Clarice”, foi o mais agressivo. Para o crítico, a estruturação de *A via crucis do corpo* não condizia com o gênero conto. A caracterização mais adequada seria dizer histórias inominadas, pequenas narrativas escritas com letras grandes, para fazer volume, e que a própria autora teria frisado que as histórias narradas nesse livro de contos realmente aconteceram. Clarice, segundo Emanuel, não teria disfarçado o contexto, o que deu ares de realidade secreta da vida íntima, definição que poderia ser extraída dos grandes dicionários de anedota, narrativa com fundo anedótico martirizado.

O crítico mostrou-se totalmente avesso a essa publicação, mostrando seu desprezo sob forma de condenação: “um dos livros que não poderiam ter sido escritos” (MORAES, 1974, p.04), pois se não fosse a relevância da autora no cenário nacional, *A via crucis do corpo* passaria despercebido nos entulhos das más edições. Para Emanuel de Moraes, era justificável a má qualidade dos contos porque foram feitos por encomenda. Lispector parecia ter consciência da má literatura, quando teceu a explicação, “sem dúvida, o lixo poderá ser tema de literatura, de ficção e de poesia, mas neste caso não se justificaria, o lixo não acrescentaria em nada” (MORAES, 1974, p.04), ou seja, Moraes aceita o jogo proposto pela autora no prefácio. Ainda assim, destaca o “Mistério em São Cristóvão”, que foi considerado por ele como uma obra-prima.

Segundo Moraes, a nota prévia era um ato de desespero diante do fracasso, de forma que seria melhor não ter publicado o livro a ver-se obrigada a se defender. Toda essa simulação seria para justificar a experimentação de um novo estilo, a nova ficção, e que Lispector não teria feito outra coisa se não uma literatura pornográfica. Teria faltado a ela meios de expressão para esse tipo de literatura, a sexualidade seria inocente, ingênua, nem o conto “A via crucis”, que ele chama de anedota, não chegaria a ser sacrilégio.

Ainda para Moraes, o conto “Antes da ponte Rio Niterói” foi desprezioso, entrou por acaso no livro, era discrepante na coletânea, pelas características da narrativa pela circularidade formal, pela diferença de linguagem, não apresentava vulgaridade nem desgastados clichês usados para falar o linguajar comum. A autora teria sentido essa diferenciação ao conceituar nele a sua ficção, conto onde se descobre a ficcionista e contista consagrada. Emanuel de Moraes talvez não percebesse que os conflitos entre o desejo e o pecado possibilitariam, assim como nos outros livros, um enriquecimento para a experiência humana; o fato de escrever por encomenda não teria sido uma traição a si mesma.

Torrieli Guimarães foi o crítico que mais apresentou poesia no texto intitulado “Bilhete a Clarice Lispector”, publicado na Folha de São Paulo de 1974. Essa apreciação crítica também começa referindo-se à nota prévia, afirmando que a artista descobriu que “este é um mundo cão” (LISPECTOR, 1974, p.11) e que as narrativas de *A via crucis do corpo* são histórias de pessoas marcadas pela solidão, comidas pelos vícios, e que vivem para esconder sua alma em chagas. Segundo Guimarães, pela primeira vez Lispector “viu em preto e branco o pobre animal humano refocilando no lixo de suas próprias criações incapazes de vencer seus impulsos mesquinhos, e por isso mesmo amesquinhando a figura divina que Deus arrancou do barro”⁵.

A via crucis do corpo era um desafio que Clarice precisava aceitar e vencer, mas que não precisava pedir desculpas por fazê-lo tão bem. Em alguns momentos, deixou pingar umas gotas de fantasia e fragmentos de emoções, deu vazão a um mundo que parecia recalado em seu interior, feito de pequenas misérias humanas. A autora se recusava, como todo artista, a admitir a lama do mundo, e antes preferia oferecer-nos, a todos nós imersos nela, a possibilidade de uma fuga pelos caminhos dourados da fantasia.

O leitor, ao enveredar-se pelo bosque para entrar no jogo discursivo clariceano, precisa estar atento para as pistas nos caminhos desse bosque. O autor/narrador, na “Explicação”, procurou forjar uma imagem, escoltado por um desejo de metamorfose, trazendo à tona as fraquezas e as imperfeições do homem contemporâneo, movido pela aparência, mostrando-nos que mais importante era ter liberdade de criação, mas, para

⁵ Documentos consultados na Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro.

isso, não precisava mostrar sua verdadeira face de criador. Dessa forma, a nota prévia, carregada de intenções, o escrever por encomenda, a suposta má qualidade dos contos, é o que movimentou o crítico/leitor durante muito tempo; isso fez com que o livro não fizesse parte do rol da preferência dos pesquisadores.

Na nota prévia, há a quebra da utopia da criação, ou seja, a inspiração como elemento sublime dissociando-se da figura do artista que cria, e precisa sobreviver do seu trabalho. O ato de escrever seria uma necessidade, meio de ganhar dinheiro. Clarice, nesse conto, fomenta a discussão sobre o texto encomendado e pornográfico. Esses textos, por apresentarem essas particularidades, seriam ruins? Consistiria na aviltação da ideia do artista? Acreditamos que se o livro não tivesse sido publicado com a nota prévia, provavelmente a recepção teria sido diferente, uma vez que, ao analisarmos a recepção crítica inicial, vimos que o conto que causou mais impacto para os críticos foi a nota explicativa.

Analisamos, também, a recepção crítica da obra mais de duas décadas depois. Sônia Roncador, em *Poéticas do empobrecimento*, 2002, esclarece-nos que os primeiros críticos das décadas de 40 a 60, ao analisarem os escritos de Clarice Lispector, dividiam sua obra em narrativa “lírica” e antirrealista, e os críticos posteriores a esse período acreditavam em uma narrativa existencialista, cujo grande nome seria Benedito Nunes na década de 60, e algumas práticas de *écriture feminine* (*escrita feminina*), sendo sua representante Hélène Cixous.

Segundo Roncador, várias foram as abordagens críticas cuja preferência seriam as publicações até *Água viva* e *A hora da estrela*, com exceção de *O lustre* e *A cidade sitiada*. As publicações *Onde estivestes de noite?*, *A via crucis do corpo*, *Visão de esplendor: impressões leves* e *A bela e a fera* teriam sido negligenciadas pela crítica por terem características em comum. Essas características em comum seriam: a inscrição no texto das circunstâncias de sua produção; desejo de produzir certo embaraço nos leitores; justaposição de materiais dissonantes como forma de composição; e frequência de imagens degradantes da pobreza e da fome. Essa falta de entusiasmo poderia ser explicada de várias maneiras. Uma das possibilidades seria a incompatibilidade entre o estilo dominante dos últimos escritos e as imagens que os críticos (e a própria autora) construíram sobre sua obra. Precisamente aquelas imagens de escritos antirrealistas em que o cume seria *A paixão segundo GH*.

Sônia acreditava que houve uma mudança drástica na escrita de Clarice Lispector no fim dos anos 60 e início dos anos 70. Clarice embarcaria em novos projetos estéticos, cujos escritos seriam contrários aos anteriores, época em que Clarice escreveu *Objeto gritante*⁶, livro que permaneceu inédito. Embora não o tenha publicado integralmente, suas características reapareceriam em *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite?* e *A hora da estrela*, por se tratarem de narrativas que apresentariam uma radicalidade e uma série de desdobramentos na escrita clariceana. Roncador apontou algumas características desses textos derradeiros que marcariam os desdobramentos na escrita de Clarice Lispector nas suas últimas produções.

A primeira característica seria que Clarice tenderia a proporcionar ao leitor referências sobre a produção do texto, lugar, história pessoal no momento da escrita. Com isso, haveria uma espécie de proliferação de textos autobiográficos, paratextos, prólogo, dedicatória, permitindo transgredir os limites entre o autobiográfico e ficção, e incorporando nesses textos referências à sua “luta” de escritora ou a de um autor, seja ele imaginário ou não, para expressar o “trauma” naquele que escreve.

A segunda característica dos textos derradeiros estaria relacionada com o modo de composição. Os anteriores eram mais homogêneos em tom e estilo; Clarice parecia não estar mais interessada em homogeneizar, pois esses textos finais tenderiam a serem menos unificados, fragmentos mais dispersos, muitas vezes incompatíveis. *Objeto gritante* seria o texto precursor dessa família, já que Lispector enfatizava nele o efeito de montagem, introduzindo nele alguns manuscritos já publicados ou não no jornal (contos, crônicas) e também fragmentos de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

⁶ Em nossas pesquisas nos acervos do Instituto Moreira Salles e Fundação Casa de Rui Barbosa, tomamos conhecimento de duas cópias dos manuscritos de *Objeto gritante* no arquivo de Clarice Lispector na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Em artigo publicado na Revista *Remate de Males*, em 1989, Alexandrino Severino esclarece que lhe foi enviada uma das cópias intitulada *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* (subtítulo que iria ser alterado para *Objeto gritante*), para ser traduzido para o inglês. Clarice entrega também uma cópia do manuscrito, já com o subtítulo alterado, ao amigo e crítico José Américo Pessanha para ser analisado, pois temia a não aceitação do livro. Em resposta à solicitação do pedido de Lispector, Pessanha escreve-lhe uma carta datada de 05/03/1972 com o título “impressões leves”, desaprovando a composição do livro, pois, segundo ele, caso o livro fosse publicado, desapontaria a expectativa de seus críticos e leitores já familiarizados com os romances clariceanos. A consequência disso foi que Clarice alterou seu projeto inicial, recortando e alterando partes do manuscrito, o qual foi reduzido a 100 páginas e publicado com o nome de *Água viva*. Essas partes cortadas foram publicadas no jornal e também em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

A terceira característica da escrita de Clarice nos últimos anos foi à produção de textos que pareciam uma conversa casual, sem elaboração de enredo, sem rebuscar a forma, sem proporcionar ao leitor histórias com uma direção ou um desfecho. A heterogeneidade da composição dos textos manifestou, segundo Roncador, no nível da linguagem, ou seja, uma mescla de passagens sublimes, enfáticas, com outras em um estilo “menos” artístico, às vezes coloquial, e frequentemente deselegante e indecoroso. Essa justaposição produziu na linguagem um efeito de “deflação”⁷, o que causou certo desejo da autora de constranger seu leitor, ou de produzir em seus textos um “efeito de mau gosto”. As possíveis explicações para essa deflação da escrita, segundo Roncador, foi o desejo de Lispector em produzir uma narrativa como ela mesma a classificou: de improvisada em *Objeto gritante*, gerada por uma aversão a “boa”⁸ literatura, esses efeitos estariam relacionados com o descontentamento naqueles anos com o tipo de prosa enfática de certa literatura de “bom gosto”. Essa vontade de efeito de “mau gosto” teria sido mencionada na crônica “Charlatões”, publicada em *A descoberta do mundo*.

E a última característica teria sido um tema bastante recorrente na ficção clariceana: a pobreza existente no mundo, inserindo outros temas como a crueldade social, a prostituição, os crimes sexuais, as situações de decadência física e a condição mesma de como ela escreve.

Ainda segundo Roncador, essa ruptura na escrita de Clarice Lispector não está totalmente desvinculada das obras anteriores, pois poderia ser analisada como um programa de escrita previamente formulado em *A paixão segundo GH*, uma vez que a narradora descreveu o tipo de narração que estava a ponto de empreender, sendo GH a única personagem (neste caso seria importante desconsiderar a barata), que acabara de viver certa experiência, sobre a qual apenas retém apenas visões fragmentárias e, ao longo do romance, enfatizava que o que aconteceu teria acontecido realmente.

A pesquisadora continua seu texto dizendo que o primeiro fragmento do manuscrito *Objeto gritante* foi preservado em *Água viva*. Essa passagem tinha em

⁷ Segundo Roncador, o termo “deflação” aparece nos ensaios de Roland Barthes sobre as pinturas e desenhos do artista plástico norte-americano Cy Twombly. , ou seja, práticas de justaposição no sentido de uma despotencialização, ou mesmo um rebaixamento do nível retórico de sua prosa. Consultar seu livro *O obvio e o obtuso: ensaios críticos III-1990*.

⁸ Nessa época Clarice Lispector já era bem conceituada pela crítica. Na década de 60, com os estudos de Benedito Nunes, a autora ganhou notória importância no cenário literário brasileiro.

comum a primeira seção de *A paixão segundo GH*, a defesa de uma forma não premeditada de escrita. O tema da improvisação na obra de Clarice Lispector estaria ligado à recusa da escritora a restringir em sua escrita a partir das regras de uma “boa” escrita. Esse tema da escrita teria sido publicado em *A legião estrangeira*, como exemplo, citou um fragmento do conto “Lembrar-se” que foi reproduzido em *Objeto gritante*. Nesse conto, Clarice teria enfatizado algumas ideias do ato de escrever, a descrição da escrita era como um ato inconsciente, ato de entrega da autora, o escrever seria um ato de lembrar-se de um modo muito particular, em completa escuridão e dor extrema. Tema que também reapareceu em crônicas do Jornal do Brasil.

Além disso, Roncador esboça que *Objeto gritante* foi escrito em um momento crucial na vida de Clarice Lispector, já que houve uma ruptura em alguns aspectos de sua escrita, como também, o questionamento de determinados valores artísticos que seguramente parte da crítica defendia e o questionamento da “noção da literatura como *locus* privilegiado de uma aprendizagem, ou de revelação de caráter epistemológico” (RONCADOR, 2002, p.90). Em *Objeto gritante*, a autora deixaria expostos suas intenções “antiliterárias” e os possíveis ataques críticos caso o livro fosse publicado.

Teria sido, então, em *A legião estrangeira* e nas páginas de jornal que Clarice preocupou-se em definir seu projeto como escritora. Em entrevista *À folha de São Paulo* em 1975, Lispector teria dito que muitos dos seus leitores tinham apenas acesso às crônicas, pois pareciam ser mais leves e de fácil entendimento. Muitos dos seus leitores não tinham acesso aos seus livros por dois motivos: não os conheciam ou não os entendiam, uma vez que ela era considerada pela crítica como uma autora hermética. E foi justamente nessas crônicas que ela falou do constrangimento de ser cronista e dos assuntos relacionados como o meio de ganhar dinheiro, escrever no modo pessoal, as exigências impostas pelos editores de jornal.

Em sua leitura de *A via crucis do corpo*, Roncador acrescenta que a “Explicação”, “O homem que apareceu”, “Por enquanto”, “Dia após dia” eram contos que revelavam os bastidores ou o ambiente circunstancial, no qual as histórias do livro foram construídas, inserindo aspectos da sua vida cotidiana, uma necessidade de enfatizar o momento da escrita, considerado por Roncador como impulso autobiográfico. Esses fragmentos autobiográficos seriam para lembrar ao leitor que as histórias construídas seriam uma prática real, abrindo um espaço simbólico dos contos

desse livro, ou seja, o espaço de representação, ao mundo real, não-fictício. O maior exemplo de hibridismo em toda a obra de Lispector. E também expõe que o livro teria um tom farsesco, histórias construídas em torno do cômico, às vezes do absurdo, não chegaram a construir um clímax e não culminaram no autoconhecimento, como por exemplo, “Miss Algrave” e “Praça Mauá”, ao contrário da escrita primeira.

Um fato interessante é que Roncador não se prende à “Explicação”, pois classifica esse texto também como autobiográfico e não o analisa separadamente, e sim fazendo relações entre os contos “Por enquanto” e “Dia após dia”.

Além disso, Sônia Roncador expõe que Clarice, ao produzir as narrativas derradeiras, problematiza alguns mitos ou pressupostos literários, buscando “desmistificar a ficção”. A escrita literária seria uma prática sem sentido, às vezes imoral, se fosse puramente estética. A autora problematiza, também, o tipo de relação com os leitores que seus escritos primeiros não pareciam encorajar, parecendo não levar o leitor ao “estado de fascinação” como acontecia anteriormente.

Concordamos com Roncador no sentido de que existem algumas semelhanças entre *Objeto gritante* e *A via crucis do corpo*. O estudo feito pela pesquisadora é válido para analisarmos a coletânea de contos, já que a problemática da escrita e a suposta intenção de Clarice Lispector em fazer uma antiliteratura estão presentes também nessa coletânea. Discordamos da estudiosa quando classifica *A Via crucis do corpo* como um impulso autobiográfico. Analisaremos o livro em outra perspectiva em um momento mais adiante.

O toque de ironia, a suposta má qualidade dos contos, o problema de não saber fazer história por encomenda, o escrever sobre assunto perigoso exposto na “Explicação” e também um toque sutil de um discurso caricato em alguns contos da coletânea, inicialmente, realiza uma espécie de (pre) juízo ao livro *A via crucis do corpo*. Alguns dos críticos parecem não terem percebido que o mascaramento e a dissimulação foram uma estratégia já usada por de Clarice Lispector em *A legião estrangeira* (1964). Esse livro também é uma coletânea de contos em que a autora intitula a segunda parte do livro de “Fundo de Gaveta”, título sugerido por Otto Lara Rezende, “mas por que livrar-se do que se amontoa? Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que não presta me interessou muito” (LISPECTOR, 1964, p.132). Esse é um comentário metanarrativo feito pela

autora em suas produções, em que a linguagem se torna metaficcional e abstrata, preocupada com o questionamento de um fazer literário mais do que com o resultado de sua produção. Como vínhamos discutindo até aqui, os críticos abordados desenvolveram suas análises enfocando a nota explicativa, apontando traços autobiográficos e/ou realistas em *A via crucis do corpo*, mas não detiveram na poética metaficcional que se entende e se propaga em outras narrativas dessa coletânea, como passaremos a discutir a seguir.

1.2 Literatura e Metaficção

A leitura de Clarice é difícil e trabalhosa. Exige do leitor a mesma atenção concentrada e tensa, mas também o mesmo intenso abandono que se intui presente no ato da escrita. Se Clarice escreve com o corpo, o seu leitor não pode lhe conceder apenas a fria racionalidade de seu intelecto. Deve deixar-se invadir, aceitar a agressão.

Luciana Stegagno Picchio

Luciana Stegagno Picchio, no ensaio intitulado “Epifania de Clarice Lispector”, publicado na revista *Remate de Males* em 1989, nos fornece uma pista importante para analisarmos os contos metaficcionais de *A via crucis do corpo*. No seu ensaio, a autora diz que as páginas dos textos clariceanos são como droga, uma súbita alegria do corpo, às vezes temos repúdio, outras simpatia, sendo seus fãs como uma aliança de adeptos, sempre a lembrar-se, ou melhor, leitores que se reconhecem, não nos personagens, nem nos episódios. Entretanto, revivem sensações, um cheiro, um vazio na alma, um arrepiar de pele, sendo assim, havia leitores que não a entendiam; outros que não aceitavam aventurar-se no texto, nem entregar-se, nem aceitar o jogo clariceano.

De fato, como já dissemos anteriormente, o leitor de Clarice Lispector exerce um papel fundamental. Umberto Eco, em *Lector in fabula*, afirma que todo texto demanda a participação de seu destinatário, ou seja, do seu leitor, pois no texto há espaços em branco a serem preenchidos, nos quais os “não-ditos” devem ser preenchidos. Para o autor, o texto é um “mecanismo preguiçoso”, precisa de alguém que o ajude a funcionar, não reduzindo o leitor a mero recuperador de pistas ou preenchedor de espaços. Não é nosso objetivo aprofundar nos conceitos de leitor propostos por Eco,

mas ao propor repensarmos a categoria dos contos em *A via crucis do corpo*, precisamos nos enveredar pelos caminhos da (re) criação e da (re) invenção, pensando num leitor mais atento e que faz parte do ato da criação.

Assim, de acordo com o que discutimos até agora, pode-se dizer que as situações narrativas criadas por Clarice Lispector em *A via crucis do corpo* provocam reflexões sobre o corpo erótico, sobre a sexualidade e acerca da criação literária, apontando para o que Linda Hutcheon definiu como texto metaficcional, em seu livro *Narcissistic narrative: the metafiction paradox*:

“Metafiction,” as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. “Narcissistic” – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical readings of the Narcissus⁹. (HUTCHEON, 1984, p.01)

Para a autora, esse narcisismo textual não pode ser considerado pejorativo, já que se trata de uma autoconsciência literária, leitura alegórica e irônica sobre a própria escrita. Em linhas gerais, seria uma ficção sobre a ficção; ficção que incluiria em si mesma um comentário sobre como é construída a escrita, evocando a criação, seus procedimentos poéticos, levantando questões sobre as relações entre ficção e realidade e também explorando o mundo das palavras.

Nos contos “Explicação”, “O homem que apareceu”, “Dia após dia”, “Por enquanto”, o foco narrativo reporta-se para essa indicação, no qual o fazer literário é proveniente da experiência artística “vivenciada” pelo narrador: “artistas sabem de coisas” (LISPECTOR, 1998, p. 10). O que mais marca esses textos é a questão do ato de escrever, assinalada por um tom de confissão, memória e de um aparato monologal, concentrado no comentário metarreflexivo que acompanha o desenvolvimento dessas narrativas. O enredo fica em segundo plano, alguns personagens são retomados, o eu narrador, em alguns momentos, participa da cena junto com seus personagens, fazendo

⁹ Metaficção ", como já foi chamado, é uma ficção sobre ficção - isto é, ficção que inclui dentro de si um comentário sobre a sua própria narrativa e / ou identidade linguística. "Narcisista" - o adjetivo figurativa escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual - não pretende ser pejorativo, mas como descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas irônica do mito de Narciso. Minha tradução.

um jogo entre autor/narrador e personagens, nos quais as vozes ora se distinguem ora se confundem.

Há uma aproximação entre o tempo da imaginação e o cronológico que parece ressaltar a existência no/do mundo real, em que os fatos “vividos” se sucedem, pois a ação de lembrar é tentar (re) criar formas, para tornar “possível” acontecimentos, não se tratando somente de passado reconstruir/confundir passado no presente, mas reconhecer que a memória abriga uma contínua tensão com o futuro, havendo uma relação direta entre tempo e memória.

Narrar é tentar preencher vazios, assim os narradores dos contos metaficcionalis tentam preencher os vazios decorrentes da melancolia de um fim de semana. Entendemos que há, nesses contos, indícios de um monólogo interior em que a voz autoral luta para tentar sair do casulo de sua intimidade e ouvir o mundo externo. Dois elementos são importantes para nossa análise: o rádio de pilha e o telefone. Ligar o rádio¹⁰ é tentar buscar uma companhia, pois esse meio de comunicação faz parte da rotina das pessoas e, ao mesmo tempo em que faz uma conexão inserindo o indivíduo na sociedade, sintonizando-o nesse meio, recorta-o do mundo exterior, tornando-o solitário, cuja única possibilidade de interação é o rádio. Esse recurso de tentativa de enganar o isolamento é percebido em *A hora da estrela*, quando Macabéa, no restrito espaço de sobrevivência do seu quarto, recorre ao rádio-relógio para sentir-se “incluída” na sociedade que a marginaliza. O rádio é um veículo de comunicação familiar, visto como o “companheiro de todos os dias”, instalando um espaço transitório para o ouvinte, um mosaico de vozes ininterruptas com um sentido de utilidade pública, tendo a característica oral do contar histórias reais, tocar músicas suscitando a imaginação da voz autoral. O artesão das palavras, muitas vezes, duela com a sua intimidade, pois precisa ir além, voltar a “ouvir” o mundo exterior, experiência que poderia ser encontrada ao som de Danúbio Azul, Chico Buarque, Tom Jobim, Caetano Veloso, para tentar trazer uma alegria, afastando o seu mal-estar.

O telefone também tem essa função de comunicação com o outro, pois é por ele que o autor/narrador se sente “obrigado” a escrever um livro de contos; é pelo telefone que tenta fugir do sacrifício de escritor, tentar fugir da imposição, submissão, se distrair,

¹⁰ Para Gaston Bachelard, em *O direito de sonhar*, o rádio possui tudo o que é preciso para falar na solidão. Não necessita de rosto.

sair da sensação de inquietude, “O telefone não toca. E quando telefona, o telefone chama e ninguém atende. Ou dizem: está dormindo” (LISPECTOR, 1974, p. 60). Entretanto, no conto “Dia após dia”, o telefone aparece como um elemento irritante. Nele, narra-se o recebimento de uma ligação de uma pessoa que não concordava que o autor/narrador escrevesse um livro de contos pornográficos e em outra ligação, temos um suposto desentendimento. Não fica claro se foi a mesma pessoa, mas fica nítida a discórdia, já que a voz autoral escreve em tom de comemoração, dando pouca importância para as críticas, festejando o fim da coletânea, do conto. Vale lembrar um trecho do livro *A paixão segundo GH*, no qual o narrador diz: “A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela” (LISPECTOR, 1998, p.120), já que todos passam pela via crucis, e o narrador teria conseguido passar pela sua via crucis literária, por isso era momento de celebração, “e viva a vida”, “viva Cláudio Brito”, “viva o Danúbio azul”, viva o “fim” da carga pesada, um dia se morre, mas por enquanto “viva eu”! “que ainda estou viva”, “preciso de dinheiro” e “agora acabei”, está tudo bem, só não tem jeito para a morte propriamente dita.

A autora/narradora problematiza o lugar autoral e a recepção do livro “pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria” (LISPECTOR, 1998, p. 10), não constituindo um posicionamento ingênuo, mas uma sátira artilosa, sarcástica. A autora, a esse respeito, Marta Peixoto afirma que

O aspecto paródico de *A via crucis do corpo*, portanto, é uma faca de dois gumes: contra a ficção sensacional, de cujas estratégias Lispector faz uso e zomba, e contra suas narrativas anteriores, estruturadas em torno de epifanias — “sérias” (PEIXOTO, 2004, p.163).

A estratégia de zombaria usada pela autora/narradora foi interpretada por Peixoto como uma resposta a um mercado consumidor da década de 70 e também ligada à imagem que Clarice Lispector tinha construído sobre si. Ao colocar a palavra “sérias” entre aspas, entendemos que Peixoto também se nutre da mesma ironia, pois ao que se percebe, não considera que em *A via crucis do corpo* haja epifanias como em outros livros de Clarice, por se tratar de narrativas com representações de uma realidade contaminada pelos vícios.

De fato, em *A via crucis do corpo* a autora/narradora aborda a epifania de uma maneira mais corpórea, ou melhor, a presença do corpo em todos os contos é constante, ou seja, quanto mais a escrita se aproxima do corpo erótico, mais as personagens afastam-se do equilíbrio inicial para um estado de transformação/reflexão.

Os narradores dos contos metaficcionalis estabelecem o conflito diante das ferramentas de trabalho, a palavra, a falta de assunto, escrever deixou de ser prazer para se tornar um fardo pesado, carregado de agonia e de desânimo. A voz autoral tem dificuldade de exercer seu ofício, brincando com o significado, a forma, inserindo-se no processo criativo, entrelaçando vida/morte/escrita “como eu tenho repetido com exaustão que um dia se morre” (LISPECTOR, 1974, p.63).

A solidão ou a falta de assunto não equivaleria somente a um componente negativo, pois seria nesse espaço que a voz autoral encontraria momentos de criação profunda diluídos entre a intimidade e o mundo exterior, vivendo seu próprio corpo na solidão, criando um mundo onírico de desvelamento e intimidade. Todavia, a voz autoral é instigada por motivações contraditórias e alterna momentos de escrita e expõe cenas do cotidiano, como mudar de roupa, tomar vinho, café, coca-cola, comer, fumar, ligar o rádio ou ficar a zero e sem “nada o que fazer foi fazer pipi”. “Viver tem dessas coisas: de vez em quando se fica a zero” (LISPECTOR, 1974, p.49). O fazer pipi é um pretexto para se falar que a vida se faz por enquanto. O tempo da narrativa é o ontem, o hoje, o agora sendo processado, findando quando se para de escrever; parar de escrever é morrer, “a gente morre às vezes”.

O narrador do conto “Por enquanto” faz a marcação das horas como se quisesse que o tempo passasse mais rápido e que o dia chegasse ao fim; são seis horas, seis e cinco, são seis e meia, são vinte para sete. E se pergunta, “e para que é que são vinte para as sete? já são dez para as sete, são cinco para as sete”(LISPECTOR, 1974, p.46). Percebe-se que houve a espera de alguém ou que alguma coisa de diferente acontecesse. É interessante notar que as demarcações de horas nos contos são sempre fim da tarde, quando há um cansaço extremo de um dia exaustivo de trabalho, de forma que a presença do crepúsculo trazia mais isolamento e nostalgia.

Além de representar o fim de mais uma jornada de trabalho extenuante, o fim do dia representa um momento de melancolia, de transição para a noite, incerta, obscura, em que a “autora” vive a angústia de não saber se vai concluir o trabalho encomendado

e se as histórias que construiu agradarão aos seus leitores, pois ela se preocupa, desde a “Explicação” – mesmo considerando seu aspecto irônico, como temos discutido – com a recepção equivocada de suas novas narrativas, no sentido de serem atribuídas a elas a pecha de realistas, cruas ou pornográficas.

Não podemos também deixar de refletir que, por trás do corpo da escrita, há um corpo de um escritor, “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, 1974, p.45). Clarice foi demonstrando ao longo do livro a consciência de que o escritor é um corpo que escreve, cansa, duvida, traveste-se. Escrever é percorrer um caminho de sacrifício; é traduzir em palavras a extenuada dor do corpo; é expor o profundo cansaço físico; é sair de um mundo fantasioso, esplêndido para mostrar um mundo nu e cru, um “mundo-cão”. Vilma Arêas afirma que

se nos deslocamos para a vida pessoal da autora, topamos em certa época com a confissão da leitura obsessiva da Imitação de Cristo. O sentido, entretanto, que ela empresta ao tema não adere à ortodoxia religiosa, pois redefine o divino de forma material e apaixonada (ARÊAS, 2005, p. 46).

O processo criativo nasce na ponta dos dedos, o corpo do escritor que se consome, se dedica, se entrega, o corpo que escreve alude a via crucis de Cristo. Ambos são predestinados à morte, entregam seus corpos pelo amor ao humano. O ser que escreve determina a via crucis do autor/narrador, que entrega seu corpo pela/ na literatura. Para Marta Peixoto

O corpo sacrificial do título, *A via crucis do corpo*, é, num certo sentido, o corpo do escritor: escrever é imaginar na própria carne as dores do mundo, —Todas as histórias deste livro são contundentes, escreve a narradora. —E quem mais sofreu fui eu mesma (PEIXOTO, 2004, p.169).

O ato da escrita também nos lembra o caminho da dor e do sofrimento, percurso de uma “divina missão” redentora, ato heroico diante da solidão, da melancolia, do vazio de dia extenuante de tarefas, “porque é domingo e até Deus descansou. Mas eu trabalhei o dia inteiro, são dez para as seis. Estou sozinha. Sozinha no mundo e no espaço” (LISPECTOR, 1974, p, 60). O título também remete às 14 estações do sacrifício, no qual Jesus foi conduzido para o calvário, dialogando, assim, com o

discurso bíblico, a “via sacra” agora era outra, de um autor/narrador, no qual o corpo do texto ou o corpo humano/carne estaria passando pela “via crucis”.

Frise-se o fato da demarcação das horas e dias, para qual temos duas explicações possíveis. A primeira relaciona-se à cobrança da escrita, a pressão psicológica do editor para que o livro fosse finalizado e publicado em função da exigência da indústria cultural. A segunda pode ser compreendida como a vontade de que o dia realmente acabasse o mais rápido e com ele fossem levados a dor e a angústia da voz autoral que se sentia fracassada diante do “ideal” perdido, já que escrevia sem liberdade, sem pretensão de vitória, de forma que o escritor se depara com um labirinto sem saída, sem saber de onde veio, para onde vai, para que se escreve, colocando em discussão a validade da escrita e da literatura, conforme discutiremos mais adiante.

A escrita praticada na “Explicação” é marcada por uma linguagem de frases curtas. O autor/narrador tenta convencer o leitor de que as histórias realmente aconteceram, ou seja, escrever sobre a realidade e um fazer histórias por encomenda. Apesar de ironizar e dizer o contrário corrompe-se por dinheiro, “prostitui-se”, violenta seus próprios princípios, no sentido de que escrever um texto supostamente fazendo uma renúncia à temática existencialista para exibir narrativas faceiras de sexo e de violência seria também violentar-se. Clarice, em 1959, já tinha escrito contos por encomenda. No arquivo de Clarice na Fundação Casa de Rui Barbosa, encontramos uma carta- resposta datada de 10 de março de 1959, de Lispector a Simeão Leal, período em que Lispector estava em Washington.

No início da carta, Clarice informa que desistiu de escrever para ele porque durante muito tempo não obteve respostas das cartas anteriores, mesmo mandando recados por intermédio de amigos, como a concunhada e amiga Elaine Gurgel Valente, e acrescenta: “Há quatro anos os originais dos contos estão em suas mãos para serem publicados. (Continuo considerando uma de minhas experiências mais agradáveis o fato de me ter encomendado os contos – e eu tão difícil de escrever ficção por encomenda, ter vitoriosamente conseguido)” (LISPECTOR, 1959, s/p)¹¹. Na carta, Lispector propõe devolver o dinheiro que havia recebido de Simeão Leal, cerca de 2 a 3mil cruzeiros, para que devolvesse os originais, pois ela pretendia publicá-los em jornais e revistas.

¹¹ Carta pertencente ao arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Clarice teria recebido uma proposta de Nahum Sirotsky da Editora Delta, responsável pela Revista *Senhor*: “até um ano atrás, esses prejuízos não me afetariam substancialmente. Mas agora tenho que tentar vender os contos separadamente” (LISPECTOR, 1959, s/p). Parte desses contos iria compor mais tarde a coletânea *Laços de Família*.

Clarice voltou no mesmo ano de 1959 para o Brasil, já separada do marido. Como o recebimento dos direitos autorais dos livros e a pensão do ex-marido Maury Gurgel eram insuficientes, intensificou seu trabalho como jornalista, acumulando funções, continuou a escrever para a Revista *Senhor*, escrevendo também para o *Correio da manhã* como Helen Palmer (1959 a 1961) e para o *Diário da Noite* como Ilka Soares (1960 a 1961). A imprensa teve um papel muito importante na vida de Clarice, pois foi por meio do jornal que a autora se popularizou, antecipando a publicação de contos e embriões de romances. Assim, entendemos que há uma simulação do autor/narrador na “Explicação” quando diz que não sabia fazer contos por encomenda, uma vez que a autora já havia vivenciado essa experiência e o ato de escrever por dinheiro acompanhou a vida da escritora. Em nossa análise, julgamos que o fato de escrever por encomenda e por dinheiro não foi crucial para a aceitação do pedido, pois isso era uma constante em sua carreira literária.

Cremos que também há uma simulação sexual do texto quando a autora/narradora diz “sentia nascer a inspiração”, como se o corpo físico do escritor tivesse uma necessidade erótica da escrita. O fato de escrever três histórias em tempo recorde também dá um caráter de tentativa de funcionalizar a realidade.

Joelma Santana Siqueira, no artigo intitulado “Explicação irônica em *A via crucis do corpo*”, de 2011, faz algumas considerações pertinentes sobre a “Explicação”, a qual seria o primeiro texto da coletânea em que a personagem-narradora simulou explicar em que condições o livro foi escrito, ofuscando a fronteira entre realidade e ficção. Essa “defesa” da narradora-personagem seria irônica na medida em que dessacralizou o texto literário. Na gênese do próprio texto, Clarice Lispector teria indicado um modo de ler, que poderia ser analisado por duas maneiras. A primeira, como não-ficção, mero prefácio introdutório. A autora teria escrito para justificar a feitura do texto. E a segunda, como ficção que seria o primeiro texto do livro, ou seja, poderia ser analisado como uma paródia dos textos introdutórios de obras literárias.

Ainda segundo Joelma, a “Explicação” é uma continuação dos textos “O homem que apareceu” e “Dia após dia”. É interessante notar que Joelma se refere à “Explicação” como um texto em que o leitor é influenciado pela crítica e julgará os demais contos a partir das ideias contidas nela. A autora finge concordar com o rótulo e problematiza “a hora do lixo”, ou seja, o que poderia vir a ser lixo na década de 70.

Para Siqueira, o tom da narrativa da “Explicação” seria uma introdução a um leitor, mas à medida que o texto foi desenvolvido, a narrativa mudou de tom e aproximou-se de um diário íntimo, e ao final, acrescentado um Post-Scriptum (P.S.), como se fazia nas epístolas. Essa técnica, segundo a autora, era um procedimento encontrado nas narrativas românticas, nos quais os autores, para tornarem seus textos verossímeis, traziam no prefácio informações ao seu leitor de que os originais teriam sido encontrados em algum lugar e que o texto não seria de sua autoria, mas teria sido encontrado um manuscrito, um diário ou documentos dignos de credibilidade e achou por bem publicá-los.

Concordamos com Joelma no que diz respeito a essa técnica romanesca. Há algumas questões a serem analisadas quanto à feitura da “Explicação”. P.S e suas relações com os contos metaficionais, técnica essa já usada por Lispector em *Onde estivestes de noite?*. Percebe-se que há uma mescla entre *Onde estivestes de noite?* e *A Via Crucis do Corpo*. Não nos interessa saber qual livro foi escrito antes ou depois, o que é importante é a mistura de informações de ambos, as inferências dos dois livros. A coletânea *Onde estivestes de noite?* traz o seguinte epílogo: “Tudo que escrevi é verdade e existe. Existe uma mente universal que me guiou. *Onde estivestes de noite?* Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não quero saber da resposta. Adeus. A-Deus” (LISPECTOR, 1974, p. 79). Como se vê, a autora nutriu-se da técnica semelhante à dos romancistas do século XIX em ambos os textos, afirmando que o que foi escrito acontecera mesmo.

Em *A via crucis do corpo*, possivelmente a autora já teria prontos alguns contos, simulando a escrita de 13 ou 14 deles, ou, por que não, finalizados todos os contos? E outra possibilidade seria ter no fundo da gaveta embriões, fragmentos de que, no caso, teriam sido “adaptados” para satisfazer à proposta do editor. Outra hipótese seria que o autor ficcional afirma que “Ruídos de passos” foi escrito dias depois, no escuro da fazenda. Se o livro foi escrito em um único fim de semana, como propõe a voz autoral

na “Explicação”, como “Ruído de passos” poderia ter sido escrito no fim de semana na fazenda? Uma vez que, supostamente, nesses contos há uma narração do cotidiano e do fim de semana em que foram escritos, com o tempo demarcado como o dia 12 de maio, dia das mães e o dia 13 de maio, dia da libertação dos escravos. Outra relação entre *Onde estivestes de noite?* e *A via crucis do corpo* é a presença da temática da velhice e corpos desejosos nos contos “A partida do trem” e “A procura de uma dignidade”, onde está presente a pulsão sexual, assim como em “Ruídos de passos” e “Mas vai chover”.

Novamente recorremos a nossa pesquisa feita no acervo de Lispector na Fundação Casa de Rui Barbosa, pois encontramos uma carta datada de 15 de janeiro de 1941, de Maury para Clarice com o seguinte trecho: “já li uma porção de vezes a sua carta, senti um frisson quando você conta a aventura no riacho, você já esteve realmente em perigo?” e no fim da carta há o P.S. “Aviso aos leitores perigo de vida. Esta carta está cheia de má literatura”. Isso corrobora a nossa análise, ou seja, a autora/narradora que escreve um livro sobre violência e sexualidade por encomenda, esse contos poderiam ser fruto de pedaços de trechos ou recortes de textos e de cartas. Nesse fragmento citado, pode-se fazer relação com dois contos da coletânea, o primeiro seria o frisson eletrônico de “Miss Algrave” e o segundo, a descrição da vertigem de dona Cândida Raposo, o verde, a chuva, tudo isso piorava sua vertigem de viver, a questão da má literatura estaria ligada à intimidade e não só a uma comercialização.

Outra questão que merece análise é o fato de a autora/narradora, no P.S. da “Explicação” dizer: “Hoje, 13 de maio, segunda-feira, dia da libertação dos escravos — portanto da minha também — escrevi ‘Danúbio Azul’ (LISPECTOR, 1974, p.11). Entretanto, não há no livro nenhum conto intitulado “Danúbio azul”, o único conto possível de se fazer essa relação na coletânea é “Dia após dia” que começa assim: “Hoje é dia 13 de maio. É dia da libertação dos escravos. Segunda-feira. É dia de feira livre. Liguei o rádio de pilha e tocavam o ‘Danúbio Azul’. Fiquei radiante” (LISPECTOR, 1974, p.63). A música é um fator relevante porque tem o “poder” de reproduzir sensações, representa o estado emocional da voz autoral.

Uma hipótese possível para essa confusão da voz autoral seria que, o narrador, para tentar mostrar que o ficcional supostamente representa o mundo real e que tudo pode ser sabido, tentou “firmar uma verdade” com o leitor. Assim, a “Explicação” e principalmente o P.S. teriam sido escritos antes da composição e dos arranjos finais dos

contos, de forma que o narrador se comprometia a expor para o leitor o seu processo de criação, e estabelecendo uma cumplicidade no pacto ficcional. A autora/narradora brinca com o fato e o imaginado, exorta o leitor a desconfiar do real e a aceitar o inventado. Além disso, usa das questões presentes na obra analisada a respeito do que se conhece do autor-autoridade–autonomia, escrever por encomenda não seria reservar o pressuposto de autoridade.

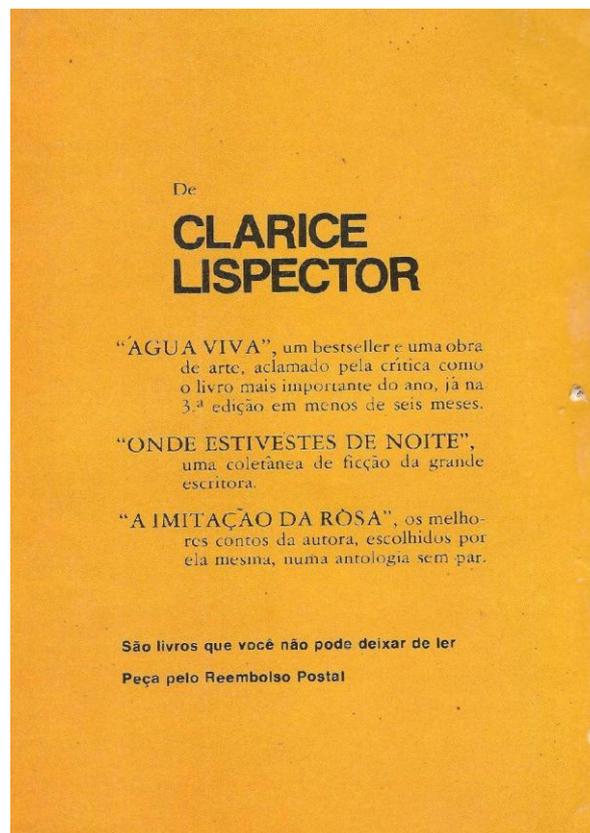
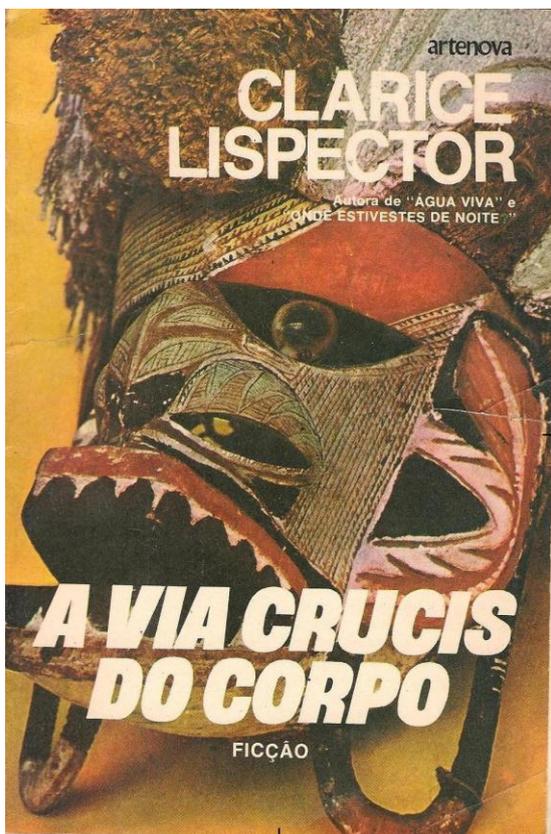
Nota-se que o conto “Dia após dia” retoma algumas questões da “Explicação”, de “O homem que apareceu”, de “Por enquanto” e a escrita de um conto com o título “Miss Algrave”. O personagem Cláudio também é retomado nesses contos, mas como Cláudio Brito. Há uma combinação no enredo, sendo feita uma montagem de enredo com ações de um dia comum, corriqueiro, de feira livre, um dia após o outro, e a voz autoral, esquecendo-se que já teria intitulado esse conto na “Explicação” como “Danúbio Azul”, dá um título mais próximo do que foi narrado. Em nossa apreciação, pensamos que esse foi o último conto a ser escrito pela forma com foi finalizado: “agora acabei”, um momento de festejo, como já dissemos anteriormente.

Essas histórias supostamente narradas no fim de semana não têm correlação sexual nem um tom sensual:

Hoje é dia 12 de maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha. Então disse ao editor: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? Senão ser a vítima de mim mesma (LISPECTOR, 1974, p.61).

Nesse fragmento, o autor ficcional demonstra sentimento de culpa, certa frustração por estar escrevendo histórias sobre sexo, e por isso tentou publicar o livro com pseudônimo. Nesse disfarce da assinatura Clarice Lispector/Cláudio Lemos (C.L), a autora parece tentar (des) estabilizar o processo de responsabilidade pelo texto escrito. No entanto, o editor não permitiu essa alternativa, apelando para a importância do nome de Clarice Lispector. Já na capa, o editor informa abaixo do nome da autora outras duas obras de grande importância na carreira literária de Lispector: *Água viva* e *Onde estivestes de noite?* solicitando, portanto, o conhecimento prévio do leitor sobre essas obras precedentes. E, na contracapa, há um reclame comercial sobre essas obras citadas

e ainda sobre *A imitação das rosas*, coletânea de contos que, segundo Álvaro Pacheco, foi escolhida pela própria autora, configurando, assim, a boa qualidade das narrativas curtas, acrescentando: "são livros que você não pode deixar de ler", peça pelo reembolso postal.



Na orelha do livro, o editor faz uma prévia de alguns dos contos da coletânea, vinculando-os às questões do amor, aos prazeres da carne, da paixão. De fato, a autora já tinha notória importância no cenário literário nacional e *A via crucis do corpo* seria um produto a ser vendido à moda da época, pois Clarice também sabia escrever sobre sexo. O editor não deixou de expor que, nesse livro, assim como nos outros, havia poesia, e que Lispector revelava um mistério cristalino e áureo e os segredos da vida ao seu leitor. Ao final, Álvaro Pacheco afirmava: “eis aqui uma Clarice Lispector que os leitores não conheciam com o mesmo estilo e mesma técnica, mas inteiramente nova e diferente, dominando uma linguagem de lógica e poesia da maior pureza” (PACHECO, 1974a, s/p).

Em *Onde estivestes de noite?*, a chamada é semelhante; Álvaro Pacheco registra que a Editora Artenova orgulhava-se e tinha a honra de lançar o livro de contos como o primeiro grande lançamento nacional de 1974 e o terceiro livro nos últimos dez meses. Entretanto, de forma mais leve, sem apelação, registrou: “Clarice está de volta com um livro de histórias e textos curtos, estilo inconfundível, a maestria da narrativa, a inventividade literária e o pungente humanismo característicos das criações de Clarice Lispector, seduzindo e prendendo o leitor” (PACHECO, 1974b, s/p).

O conto “O homem que apareceu” é narrado como um acontecimento passado, em que o narrador/personagem descreve uma cena de compras de cigarros e coca-cola em um botequim do português Manuel. Nele, há uma relação com a situação e com os nomes entre os contos “Melhor do que arder”, e “Via crucis”. No conto “Melhor do que arder”, a protagonista casa-se com um dono de botequim português, e em “Via crucis”, Emanuel passa a ser Manuel, ou seja, houve uma adaptação. Enquanto o narrador/personagem do conto esperava atendimento do dono do botequim, um homem aproximou-se tocando gaita e disse:

— Não tenha medo de mim. Respondi:
 — Não estou com medo. Qual é o seu nome?
 Ele respondeu com um sorriso triste, em inglês: o que importa um nome?
 Disse a seu Manuel:
 — Aqui só é superior a mim essa mulher porque ela escreve e eu não.
 (LISPECTOR, 1974, p.61).

Nesse trecho, há um questionamento do cânone e problematização da construção do texto literário e a crítica literária, “o que importa um nome?” “o que importa a literatura?” Por que ser escritor é ser superior? “uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo” (LISPECTOR, 1974, p.10). O discurso dos narradores em ambos os contos “Explicação” e em “O homem que apareceu” configura numa reflexão sobre o processo de produção da escrita e questiona os princípios de juízo de valor, a relação entre o papel do escritor e a indústria cultural da década de 70. Indiretamente, o “autor” não concorda com as críticas, com aquele tipo de exigência do trabalho estético na elaboração do texto ficcional, no caso clariceano, voltado para a tradição existencialista ou filosófica:

Então, achando seu rosto muito familiar, tornei a perguntar-lhe o nome.

— Sou Cláudio.
 — Cláudio de quê?
 — Ora essa, de que o quê? Eu me chamava Cláudio Brito...
 — Cláudio! gritei eu.
 Oh, meu Deus, por favor suba comigo e venha para a minha casa!
 — Que andar é?

Eu disse o número do apartamento e o andar. Ele disse que ia pagar a conta no botequim e que depois subia. Em casa estava uma amiga. Contei-lhe o que me acontecera, disse-lhe: ele é capaz de não vir por vergonha.

Minha amiga disse: ele não vem, bêbedo esquece número de apartamento. E, se vier, não sairá mais daqui. Me avise para eu ir para o quarto e deixar vocês dois sozinhos.

Esperei — e nada. Estava impressionada pela derrota de Cláudio Brito. Desanimei e mudei de roupa. Então tocaram a campainha. Perguntei através da porta fechada quem era. Ele disse: Cláudio. Eu disse: você espere aí sentado no banco do vestíbulo que eu abro já. Troquei de roupa. Ele era um bom poeta, Cláudio. Por onde andara esse tempo todo? (LISPECTOR, 1974, p.49).

Nesse fragmento, há uma interrupção, não se sabe como o narrador/personagem “descobre” que Cláudio era um poeta, e afirma: “Cláudio era um bom poeta”, mas não investira na profissão, ou talvez não tivesse a literatura como meio de ganhar dinheiro e sim como fruição. Novamente há um questionamento de um mercado consumidor, representada por cobranças e pressões das editoras com o objetivo de delimitar a produção literária, mostrando o fracasso, a desilusão do escritor Cláudio Brito, que se entrega ao alcoolismo.

O monólogo/diálogo do autor/narrador continua sobre a importância da literatura: — Você? a você só importa a literatura. — Filhos, famílias, amigos, vêm em primeiro lugar. [...] — Você jura que a literatura não importa? — qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura (LISPECTOR, 1998, p, 50). A literatura nos possibilita uma análise acerca da problemática da existência do homem, são através da linguagem, da busca pela palavra que expressem o verdadeiro sentido das coisas, dos objetos, que Clarice Lispector procura um entendimento sobre o estar e o ser na vida, processando na escrita todas as suas angústias, aspectos do fazer literário e da criação.

Nesse capítulo, priorizamos a discussão em torno da metaficcionalidade que perpassa em linhas gerais, a coletânea de contos *A via crucis do corpo*. Não seria possível desenvolver esta pesquisa sem prestarmos atenção à “Explicação” e o quanto essa nota influenciou na recepção crítica desse livro. Vimos, também, como alguns contos, narcisicamente, problematizam a criação literária, as relações entre escritor,

escritura, leitor, editor. No próximo capítulo, discutiremos representações do corpo feminino e os apelos eróticos e sexuais. Trata-se de contos nos quais os corpos de desejo assim se manifestam devido a implicações sociais e culturais. Essas narrativas problematizam o corpo envelhecido, mas desejoso de prazer, nos contos “Ruído de passos” e “Mas vai chover”, ou o controle social que se exerce sobre o corpo, ocasionando frustrações e desilusões em “Melhor do que arder” e “O corpo”.

Capítulo II – O corpo enclausurado

2.1 Corpo envelhecido

O velho é o outro, em quem não nos reconhecemos. A imagem da velhice parece uma imagem “fora”, no espelho, imagem que nos apanha quando é antecipada e produz uma impressão de inquietante estranheza.

Jack Messy

Nos clássicos infantis, a velhice já vem pronta, não há o processo de envelhecimento; em Branca de Neve e os sete anões, por exemplo, a famosa pergunta da bruxa diante do espelho fazendo um questionamento de si mesma é, na verdade, uma das maiores inquietações humanas, o medo de envelhecer. Com inveja da beleza e juventude de Branca de Neve, a bruxa tenta matá-la, como se isso fosse resolver a questão. As personagens velhas nas histórias infantis geralmente têm caráter duvidoso, são exemplos de mulheres impotentes, assexuadas, com o corpo degenerado, doentes, más e estão com a morte anunciada. E, para tentar salvar-se, buscam o elixir da juventude, perseguem e matam. Ao contrário disso, as fadas são vistas como majestosas, jovens, corpo angelical, cuja juventude é ligada ao prazer e à felicidade. Essas histórias, portanto, colocam-nos diante de dois pontos dicotômicos: a velhice como símbolo de declínio e a juventude como símbolo de pureza da alma.

Andrea Moraes, no artigo intitulado “O corpo no tempo: velhos e envelhecimento” (2011), faz um estudo de como a velhice foi abordada do século XIX ao XXI. Para essa autora, ser velho, ser jovem ou ser criança faz parte de um sistema social. Na sociedade moderna, a idade cronológica funciona como um critério de atribuição de *status*, no qual o Estado distribui direitos e deveres aos indivíduos a partir de um sistema generalizante, fundamentado na ordem de nascimento.

Ainda segundo Andrea Moraes, é designada a cada indivíduo uma etapa composta de papéis sociais, estabelecendo-se socialmente a idade para se casar, ter filhos, entrar e sair do mercado de trabalho, regras que podem variar de sociedade para sociedade, mas todas têm uma grade de referência que orienta a vida das pessoas. Na sociedade contemporânea, a idade é primordial para a participação dos indivíduos na vida social e tem sido como uma categoria vazia em si, só adquirindo significado associada à posição de classe, à inserção na ordem de parentesco, ao sexo e à cor dos sujeitos que interagem cotidianamente. Na passagem do século XX para o século XXI, presenciou-se uma nova

expansão na oferta de formas de manipulação da apresentação da idade. O corpo está cada vez mais em evidência, pois com o desenvolvimento das tecnologias, as pessoas buscam a beleza ideal com as cirurgias plásticas, dietas, cosméticos, medicamentos.

Ainda segundo Andrea Moraes a virada do século XIX para o XX foi um marco histórico para se designar a velhice, na qual surgem as primeiras formas de gestão da velhice que atribuiu ao Estado e às instituições filantrópicas e religiosas o amparo e a atenção dos mais velhos. O asilo e a aposentadoria surgem como sinônimos de “problema social”, entretanto, na segunda metade do século XX, houve inúmeras transformações quanto à forma de lidar com o tratamento da velhice.

Moraes afirma que a associação imediata da velhice com a saída do mercado de trabalho e a pobreza começará, principalmente, a partir dos anos 60 a dividir terreno com uma imagem de velhice conjugada ao hedonismo, ao prazer e à realização pessoal. Essa transformação é nutrida por alguns fatores: entrada tardia no mercado de trabalho e salto significativo no aumento da expectativa de vida. Houve também um avanço da gerontologia e da geriatria como campo específico, assim o discurso gerontológico assume a velhice como um estado do sujeito, no qual ocorrem perdas de habilidades cognitivas, físicas e sociais. A velhice saudável seria aquela em que o indivíduo conseguisse dominar os efeitos negativos causados pela sua chegada, assim os discursos que valorizam o autocontrole individual sobre o corpo levam os velhos a mudarem seu comportamento em busca de uma vida saudável.

A psicanalista Joana Vilhena Novaes, no artigo “Beleza e feiura: corpo feminino e regulação social” (2011), faz importante pesquisa sobre o estatuto do corpo na sociedade contemporânea, mostrando-nos como as mulheres sofrem por não se adequarem aos padrões de beleza vigentes, dos sacrifícios impostos e do que significa ser gorda na sociedade moderna. O preconceito sofrido pelas mulheres apontadas como feias está associado com a gordura.

Para a pesquisadora, numa sociedade imagética em que o sujeito é definido por sua aparência, a gordura e a velhice se tornam as maiores formas de exclusão socialmente validada. A imagem do belo corpo é cultuada na sociedade contemporânea, favorecendo a identificação do sujeito moderno com uma imagem totalizante a partir dos corpos ideais, resultando, na crença de cada um em sua imagem e a preocupação de se identificar com uma imagem de si que seja bem-sucedida. Dessa forma, o corpo

humano parece ter se tornado mutável ou criável por meio de novas técnicas, quer seja esculpido nas academias, através de roupas, adereços e cosméticos ou intervenções cirúrgicas. O corpo tornou-se um objeto de mercado, passou a ser visto como capital e valor de troca como bem. Ainda segundo a psicanalista, o *status* do corpo foi adquirido através da eternização da juventude, de sua beleza, criando uma nova categoria: a feiura. A mulher que não se encaixa no padrão de beleza é desvinculada automaticamente da atratividade e incitação do desejo sexual masculino; conseqüentemente há uma tentativa desenfreada em retardar os efeitos do envelhecimento, ou se livrarem da gordura.

Antes de adentrarmos no universo literário do envelhecimento feminino, é indispensável um esclarecimento a respeito das nomenclaturas envelhecimento e velhice. Há uma falsa ilusão de que só os velhos envelhecem.

Definir a velhice não é uma tarefa fácil, pois requer estudos minuciosos sobre inúmeras dimensões, como a biológica, a psicológica, a social, a econômica, dentre outras. Delimitar quando se começa a velhice também é complexo, pois não se sabe se começa aos 40, aos 50 ou aos 60 anos. Jack Messy, no prefácio do livro *A pessoa idosa não existe - uma abordagem psicanalítica da velhice* faz uma indagação pertinente: “se a velhice designa a última etapa da vida, como deverá ser reconhecida em cada um de nós?” (MESSY, 1999, p.09). Para o autor, o envelhecimento não é a velhice em si, não se pode especificar um momento preciso, uma etapa. O envelhecimento é um processo irreversível registrado no tempo que começa com o nascimento. A velhice não é um processo como o envelhecimento; é um estado que caracteriza a posição do indivíduo idoso sendo que a pessoa idosa não existe, esse seria um termo social, econômico, de ordem simbólica inscrita no social.

Ainda segundo Messy, a civilização moderna conservou o termo envelhecimento ligado ao sinônimo de pejorativo, de perda. Entretanto, em sociedades na África, por exemplo, como constou Louis-Vincent Thomas, a velhice foi caracterizada como uma acumulação progressiva de personalidade, sendo pensada em termos de progresso.

Essa dualidade semântica evocou outra dualidade que foi discutida por Sigmund Freud em *Além do princípio do prazer* (1920). Para o psicanalista, haveria duas pulsões aparentemente antagônicas denominadas pulsão de vida e pulsão de morte; *Eros*, uma pulsão sexual com tendência à preservação da vida, e *Thânatos*, uma pulsão sexual que, por sua vez, seria como uma força destrutiva. Embora estas forças desses processos

vitais pareçam opostas, essas pulsões estariam atreladas; onde há pulsão de vida, há também pulsão de morte, ambas agindo em conjunto, seriam regidas pelo princípio complementar de prazer e desprazer que são impulsionados pela libido.

Aprofundando a discussão sobre a noção de envelhecimento, Messy se fixa em um aspecto considerado por ele que foi menos discutido na teoria psicanalítica: a aquisição que estaria relacionada com a história do ego. Nutrimos afetos por entes queridos ou por objetos, nos quais se configura uma troca; afeiçãoamo-nos à imagem do outro, tanto no cotidiano como no psiquismo com apenas uma diferença: o objeto investido ou o ser amado não é tomado na sua realidade, mas em sua representação inconsciente. Esse aspecto da instância psíquica foi definido por Freud como o ego. Assim, essa noção de aquisição poderia ser verificada na relação narcísica do eu com o objeto. O objeto seria uma representação psíquica inconsciente do traço investido desse outro objeto, sobrepondo-se a um traço já existente, correspondendo aos primeiros objetos de amor. Como aconteceria com o envelhecimento, o ego também teria uma relação com o tempo, caracterizado pelas imagens que o constituem.

Messy ainda afirma que a sociedade inscreve a pessoa numa perda assimilada ao envelhecimento, dando-lhe uma condição, a aposentadoria, ou seja, a velhice estaria ligada à questão da perda. Para esse autor, amamos uma pessoa, investimos nosso ego na imagem que a constitui. Caso a pessoa desapareça ou morra, essa relação entre ego e objeto fica sendo marcada pelo luto, o indivíduo vivencia a perda. A libido que era investida nessa pessoa é retirada, a dor que se passa a sentir é uma decorrência da volta da imagem investida, imagem essa que ficou desprovida do suporte da realidade do outro, não se tratando, porém, do outro propriamente dito, e sim da perda da parte do outro que constituía aspecto do nosso ego. Quando há ruptura de um vínculo afetivo, cria-se no ego um vazio, uma depressão vivida dolorosamente pelo indivíduo. Ao se perder o objeto, perde-se também seus suportes, e, para tentar preencher o vazio, o ego se identifica com a imagem do objeto perdido, por isso o sujeito, na maioria das vezes, fica num estado depressivo chamado de melancolia. É assim durante toda a nossa vida; devemos enfrentar as perdas que nos absterm da imagem do objeto, mas lança-nos em busca do outro.

Entretanto, ainda segundo Jack Messy, o ego não envelhece, então, por que a noção de envelhecimento está ligada à face negativa da perda? A busca pelo outro nunca é

concretizada, não se preenche a falta. A aquisição não é o avesso da perda, nunca se substitui uma perda, associando-se, assim, com a castração. Ainda de acordo com esse autor, a castração é uma experiência psíquica inconsciente, na qual, durante toda a nossa vida, carregamos uma possível angústia, ou seja, quando surge uma separação sexual marcada pela falta, adquirimos a castração como aquisição posterior. Um exemplo significativo é o acesso da criança à linguagem, ou melhor, à possibilidade de comunicação com o outro, estabelecendo vínculos. Esse vínculo, ao ser cortado, produz a perda. “Assim se perpetua este equilíbrio contínuo entre as duas noções opostas do envelhecimento” (MESSY, 1999, p.22).

Na teoria freudiana, o primeiro aparecimento da angústia demonstrado pela criança procede do afastamento da mãe. Afastamento, mesmo que seja breve, é encarado como uma perda definitiva. Freud, em *Além do Princípio de Prazer*, explica o jogo do Fort-Da¹², simulando o movimento de afastamento e retorno do objeto. A angústia de castração é decorrente do medo de ser separado de algo extremamente valioso para o indivíduo. O medo da morte é análogo ao medo da castração; logo, a angústia de castração pode ser definida como uma reação a situações de perigo e ameaça à integridade do sujeito.

Para Messy, esse fato repetitivo da psicanálise, e o da mãe ser o primeiro objeto de amor para a criança produz um indivíduo desejoso, pois a separação sexual, ao longo da vida, vai sustentar o desejo inconsciente, que poderia ser inserido talvez no envelhecimento, tanto na esfera da falta como na da morte. Sendo assim, castração e morte estão atreladas, sendo uma a causa da outra: “E isso que pode fazer o termo envelhecimento pender para o aspecto do desgaste e do fim da vida, portanto, da perda. Por esse aspecto é às vezes confundido, indevidamente, com o termo velhice” (MESSY, 1999, p, 23).

Como já discutimos, a feminilidade na velhice é vista como o fim da vida, fim da capacidade reprodutora e muitas vezes como perda da capacidade de prazer sexual. Nesse período, o único papel assumido é o de avó, aquela que cuida dos netos e faz tricô. A problematização do corpo feio ou envelhecido é recorrente na ficção clariceana.

¹² Neste jogo, a criança segurava um carretel de madeira com um cordãozinho em torno dele, o qual arremessava para longe enquanto dizia "ooó" (fort, que em alemão, significa ir, partir). Depois ela puxava o cordão de volta enquanto exclamava alegremente "da" (que significa "ali").

Macabéa, personagem de *A hora da estrela*, não possui atrativos físicos, a ponto de ser ironicamente indagada se feiura dói. Nas coletâneas *Onde estivestes de noite?*, *Laços de família* e *A via crucis do corpo* tem-se contos protagonizados por mulheres velhas.

O conto “A procura de uma dignidade” do livro *Onde estivestes de noite?*, por exemplo, a protagonista Sr^a Jorge B. Xavier, uma mulher de 70 anos de idade, vê-se perdida no campo esportivo do Maracanã, tentando achar a saída do labiríntico estádio, pois precisava participar de uma conferência; a urgência com que ela precisava chegar ao local desejado causava-lhe uma angustiante desorientação. Propomos a seguinte reflexão: que corpo de mulher é esse cujo nome se traveste em homem? É necessário frisar a falta de homogeneidade do nome da protagonista do conto, pois estava designada apenas sob o nome do marido, Jorge B. Xavier, isso mostra todo o estado de insegurança e desnorteamento em que vivia a personagem, não só no aspectos geográfico ao entrar no estádio, e sim como se organizava o seu estado emocional, sobretudo, sua condição secundária no casamento, na vida.

O grande labirinto do Maracanã simboliza o vazio imenso em que vivia a personagem, o desespero tentando encontrar uma porta de saída diante do fracasso do corpo, tentando vencer a incapacidade diante da vida.

Em “Ruídos de passos” e “Mas vai chover”, do livro *A via crucis do corpo* as personagens dona Cândida Raposa e Maria Angélica, de forma natural e real, tentam encontrar um caminho para a realização dos seus anseios, mesmo que seja de forma frustrada. Clarice expõe outra face da velhice feminina, não no sentido negativo, mas mulheres consideradas velhas que têm desejos sexuais e se sentem no direito de desfrutá-los e se satisfazerem. Estudos semelhantes precederam ao nosso, como os que se seguem.

Maria João Bernardes Oliveira no artigo “Da opressão à libertação: A personagem feminina idosa nos contos de Clarice Lispector e Flávia Savary”, analisa os contos “Feliz Aniversário” e “Os laços de família”, da coletânea *Laços de Família*. Em ambos os contos, tem-se como protagonistas mulheres idosas, sendo destacados os conflitos familiares. Elas viviam só de aparências, não havia laços afetivos entre eles, pois desejam a partida das matriarcas. Em “Feliz Aniversário” a partida desejada pela família seria a definitiva, ou seja, a morte. Entretanto, para a personagem Anita, a morte seria uma libertação das amarras sociais; vivia numa espécie de algemas, sentia-se

aprisionada e também aprisionava a todos, pois era um estorvo na vida deles. Não mantinha com eles nenhuma espécie de laços afetivos, já que possuía um relacionamento frio e hipócrita com seus filhos, noras, netos e bisnetos. Já em “Os laços de Família”, a partida da matriarca estaria ligada à vontade com que ela fosse embora da casa de sua filha, pois a presença de Severina havia rompido com a rotina da filha, esposo e filhos.

Nos contos citados, Oliveira aponta alguns aspectos que contribuem para o entendimento da zona selvagem, ou seja, a busca de outra realidade. Para a pesquisadora, em “Feliz Aniversário” há dois aspectos relevantes: a referência do gosto azedo dos frutos servidos para a velha que lhe tiravam a alegria; já que tinha uma personalidade azeda, a protagonista usava a velhice como álibi. Uma possível explicação seria que Anita teria se acomodado na sua condição de velha, abrindo espaços para a dominação dos seus familiares, assim não se sentiria culpada pelos seus frutos azedos. Uma amarga sensação de inutilidade diante do mundo de solidão em que vivia. Anita era um objeto dependente e se neutralizava para não se sentir culpada. O outro aspecto é o olhar, pois o confronto de olhares reflete que os familiares são seres vazios.

Oliveira também verificou que em “Os laços de família”, Severina estaria à procura de sua zona selvagem. A velha não possui nenhum lugar de referência, já que dividia espaços. A protagonista nunca está só, encontra-se em espaços de transição, como trem, em outros momentos cercados de pessoas no apartamento, no táxi e não se tem referência no conto da casa da protagonista; o narrador não informa se Severina mora sozinha, a única certeza que se tem é que ela não é bem aceita pela filha. Para a estudiosa, essa procura de Severina pela zona selvagem fica mais nítida quando o narrador resgata todos aos aspectos da vida da protagonista, como frases repetitivas, na qual ela expressa uma entonação de vazio, algo que lhe falte.

Adriana Giarola Ferraz Figueiredo, no artigo “A problemática da mulher de terceira idade em contos de Clarice Lispector: uma leitura de “A partida do trem”, faz reflexões sobre as personagens velhas de Lispector. Para essa pesquisadora, as idosas de Clarice procuram sozinhas sair do isolamento social a que foram submetidas e confinadas. Em *Onde Estivestes de Noite?*, o abandono faz com que essas mulheres velhas fiquem imersas na solidão, proporcionando os mais variados tipos de desejos.

Segundo Figueiredo, as personagens clariceanas carregam dentro de si uma carga profunda de valores, e cada uma, diante da sua peculiaridade, traz consigo suas singularidades e perspectivas em relação à vida. O relato dessas mulheres, que se encontram na senescência, torna-se a própria exposição das mulheres velhas dentro da sociedade. Ainda de acordo com a estudiosa, Clarice explorou em suas obras toda a fragilidade do ser humano diante dos compromissos com a vida: mantinha uma suposta relação bem-sucedida, muitas vezes, nada mais seria que manter as aparências. No caso das mulheres velhas, o confronto teria sido travado com sua própria família, pois eram abandonadas, sendo considerado um fardo árduo a ser carregado sem nenhum valor, sendo deixadas à mercê da própria sorte.

Figueiredo conclui que, em todos os contos clariceanos em que há a presença da mulher velha, havia a intenção da autora em ressaltar a situação em que essas mulheres de terceira idade viviam. A opressão dos sentimentos e dos desejos, a desconfiguração da família, que até então era considerada inabalável, os desencontros existenciais e os desconfortos da vida rondavam essas personagens, que buscavam apenas uma solução para os seus problemas. Em contrapartida, cada uma dessas mulheres insistia na procura de uma porta de saída que as levasse ao encontro da resolução de seus infortúnios. E a desilusão de não encontrar o que tanto se procuravam, acabava desencadeando certa revolta dentro de cada uma que, de uma maneira própria, iria externar (ou não) tais sentimentos.

A velhice é uma condição especial na vida da mulher. Nesse período, o corpo se vê diante da incapacidade de procriar. A mulher, socialmente, perde o valor. As personagens velhas de Clarice vivem esse conflito de identidade. O impulso sexual, o desejo, nada mais é que uma tentativa desesperada de reconhecimento do eu.

Andrea Martins Pereira (2002), em “Ruído de passos: a palavra e a imagem”, faz uma relação entre o conto “Ruído de passos” e o curta-metragem “Ruído de passos”, de Denise Gonçalves. Para a pesquisadora, Denise elimina o diálogo existente no texto clariceano, as palavras dariam lugar às sensações. O diálogo da protagonista com o médico presente no texto serviria para acentuar a vergonha de dona Cândida por sentir desejo e seria essa repressão que revelaria o erotismo no conto. Já no curta, o erotismo ficaria em segundo plano, pois Denise tentou explorar a sensualidade; o sentimento de culpa é mascarado pelas sensações de desejo e prazer vividos pela personagem. No

texto, o narrador deixou claro que a personagem recorreu-se à masturbação, mas no curta, segundo Andrea, essa informação foi deixada em segundo plano, pois a vertigem de vida presente em dona Cândida encantou mais o expectador. Denise abusou dos elementos naturais para simbolizar o erotismo e foram utilizados para representar o quão natural é a sexualidade mesmo na velhice como também representar os órgãos genitais masculinos e femininos.

Nádia Batella Gotlib, no texto “Dona Cândida Raposo: sexualidade e velhice”, também faz uma análise do curta-metragem. Para a pesquisadora, o que são sensações anunciadas no conto, Denise Gonçalves transformou em cenas experimentadas no curta. Algumas das cenas que aparecem no curta-metragem não estão no conto, como por exemplo, a vinda do sítio e não da fazenda de Cândida no automóvel, a voz distante da filha dizendo que o sítio só oferecia despesa e teria que ser vendido, acentuando o grau de solidão da personagem. Para Gotlib, o curta foi organizado mediante a alternância de tempos: o passado, composto por fotos antigas, lembranças de cenas de amor; e o presente, anunciando as cenas posteriores, a carícia em que a personagem se submeteu quando apalpou seu próprio corpo, e sob o lençol no momento da masturbação.

Gotlib ainda disserta que a diretora criou cenas a partir dos motivos, as próprias sensações contadas pelo narrador foram transfiguradas em cena. As sensações vividas são quando dona Raposo ouve música, relembra os cavalos selvagens, o barulho da chuva, o cheiro das rosas brancas e vermelhas, sentindo a sensação de desmaio e é acudida por pessoas na floricultura. A estudiosa afirma também que, na parte final do curta, houve uma cena de sexo explícito debaixo dos lençóis, o leito de amor, morte e de vida no seu clímax, favorecendo reações como espanto, perplexidade, sofrimento, o que nos é apresentado no prefácio do livro, em que Clarice confessa ter experimentado esse estado de perplexidade.

Apesar das dificuldades encontradas nas relações familiares e dos preconceitos voltados para o corpo feminino envelhecido, Clarice Lispector amplia as representações de mulheres idosas, no sentido de refletir sobre seus desejos eróticos e sexuais, seus silêncios e suas solidões. A seguir, analisaremos os contos “Ruído de passos” e “Mas vai chover”, nessa perspectiva, relacionando ao corpo envelhecido.

O conto “Ruído de passos” é protagonizado por Cândida Raposo. Nesse conto, assim como em “A procura de uma dignidade”, há um travestimento da personagem. O

nome dá pistas ao leitor de uma “estranha” condição da protagonista, ou seja, uma fenda entre o corpo social e o corpo sexual. A mulher que necessita explorar a sexualidade, sem medo, sem culpa. A narrativa pode ser dividida em duas vertentes: a primeira é a da sensibilidade, materialização dos arquivos contidos na memória da personagem, lembranças que trazem para a cena do texto a angústia da juventude perdida. Em Cândida ressurgem sentimentos, sensações há muito tempo contidas. A segunda, reflexões sobre o desejo de prazer. Ambas as vertentes são entrelaçadas pela condição da velhice.

Já na primeira frase do conto, o narrador lança-nos o olhar para a marca da idade da protagonista: “tinha oitenta e um anos” (LISPECTOR, 1974, p.54), remetendo-nos à ideia da limitada condição humana, a finitude da vida e de um sujeito restrito às condições físicas, que não consegue manter-se produtivo, aproximando-se da morte. O que Cândida carrega de mais preciso consigo é a memória. Lembranças da juventude, do filho morto na guerra.

Em todo o processo de construção do conto, percebe-se que há um duelo entre vida e morte. As cenas são narradas de forma sucinta, frases curtas, ficando evidente a questão de perdas e rupturas que levam ao isolamento social. Os elementos que marcam a velhice da protagonista são encontrados; o narrador lança várias pistas para analisarmos o enredo, ou seja, os elementos da natureza são importantes como o verde das árvores, a chuva, a rosa, pois representam o rejuvenescimento, o recomeço da vida, o que não acontece com o corpo físico, uma vez que está em decadência. A rememoração do passado é um caminho fatídico percorrido pela senhora Raposo, pois a leva ao profundo esgotamento a ponto de sentir “a vertigem de viver”. A respeito da vertigem, o narrador nos informa:

A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso a piorava. Quando ouvia Liszt se arrepiava toda. Fora linda na juventude. E tinha vertigem quando cheirava profundamente uma rosa (LISPECTOR, 1974, p.54).

A fazenda simboliza um *locus* onde a personagem poderia retomar suas emoções. Essas lembranças lhe causavam uma deliciosa estranheza de viver; ter vertigem de viver era viver à beira do desmaio, da ilusão, da náusea, era tentar encontrar um alívio para o estado profundo do desespero em que estava mergulhada, pois a chama

do desejo sexual não acompanhara sua debilidade física e permanecera ativa. A vertigem poderia ser vista como algo próximo ao gozo¹³, que está por trás da carne/corpo que vibra no ato sexual, no prazer; apresentar vertigem seria ter todos os sentidos em alerta.

Com relação à simbologia das cores e dos elementos que compõem o conto, temos a cor verde que cria em nós um sentimento de relaxamento, de calma, de paz interior, dando uma sensação de equilíbrio. A rosa é considerada a rainha das flores; de beleza e perfeição incomparáveis, reúne em si a delicadeza, o perfume, a efemeridade. È vista como o símbolo de amor, de desejo, de paixão. A rosa também pode ser considerada como o símbolo da juventude perdida, da vida, bem-estar e exuberância. A chuva simboliza as bênçãos do céu fecundando o solo, atuando como a condutora da fertilidade; tem o poder de renovação.

A música tem o poder de despertar no ser humano variadas emoções e também aborda os grandes temas do melodrama da vida: o desejo, a realização, a ansiedade, o alívio, o desespero e o êxtase, dentre outros. Para a senhora Raposo, a música trazia mais solidão, tristeza e aguçava o desejo sexual. No referido conto, as sensações revividas por Cândida Raposo é acentuada quando ouvia Liszt¹⁴. Liszt foi um romântico por excelência, viveu no ápice do Romantismo byroniano, época em que se cultuavam os grandes artistas, ou seja, a ideia de gênio. Com a morte do pai, viu-se mergulhado em uma profunda depressão e aumento significativo do vazio interior, acentuando nos últimos dias de sua vida, o que refletiu significativamente em suas últimas produções. Tornou-se sombrio e introspectivo. Em seu diário, incluía fortes preceitos de São Paulo e Santo Agostinho, pois tinha um senso de vocação sacerdotal; tornou-se abade em Roma, na Terceira Ordem de São Francisco, entretanto não conseguiu ser enterrado como tal. Na sua velhice, sua obsessão com a morte ficou mais

¹³ Não é nossa intenção aprofundar no conceito de gozo proposto por Freud e Lacan.

¹⁴ Franz Liszt foi um compositor húngaro do Romantismo, nasceu em Raiding, na Boêmia, em 22 de outubro de 1811. Criador do Poema Sinfônico, muito popular no século XIX. No campo da música sacra, salientam-se as 4 oratórias, S. Isabel, S. Stanislaus (incompleta), Christus, e a vanguardista Via Crucis. Escreveu duas sinfonias, a Sinfonia Dante, inspirada na Divina Comédia, de Dante Alighieri, e a Sinfonia Fausto, composta por diferentes quadros que caracterizam as personagens de Fausto, do escritor romântico alemão Goethe. Liszt também possui inúmeros lieder, e peças para música de câmara, das quais se deve destacar as para violino e piano.

intensa, a maioria das composições do final de sua vida está relacionada com a morte e possuía amargura e desespero. Alguns momentos da vida de Liszt assemelham-se à de dona Cândida, como veremos no trecho do livro *As vidas ilustradas dos grandes compositores*: “Seria melhor para mim não sair esta noite, meu cansaço de viver é extremo e, apesar do desejo de fazê-lo, já não me sinto mais bom para nada” (LISZT, 1989, p. 119), frase que teria sido dita pelo compositor após a morte de Wagner, seu melhor amigo, em carta para Carolyne, seu affair. Sentia-se como a protagonista do conto, o cansaço de viver pode ser comparado com a vertigem de Cândida, sentia-se inútil e também já estava em idade avançada com 70 anos, o conflito com a idade, com o corpo, desilusão diante da vida.

Também é importante para a nossa análise a composição de Liszt “Via Crucis”, que foi escrita em 1878. A música é composta por 15 movimentos, ou seja, a introdução e as 14 estações da Via Crucis de Jesus Cristo. Nas estações 3, 7 e 9 há a queda de Jesus com o famoso coral luterano característico das Paixões Barrocas, e na sexta estação há o momento em que Verônica enxuga o rosto de Jesus, assim como nas outras estações há a presença do coral luterano representando a tristeza, o sofrimento e a aflição de Jesus. Na décima primeira estação, Jesus é pregado na cruz e na décima quarta estação, o sepultamento. No conto em questão, esse sofrimento é retomado, pois a imagem da vertigem da idosa remete a esse estado de humilhação, rebaixamento, essa passagem pela via crucis de Cândida tem nuances de fantasia, de delírio que lembram também a via crucis de Jesus, etapas de sofrimento, de sacrifício do corpo, em busca do reencontro de si mesma e dos fundamentos perdidos ou esquecidos há muito tempo.

Sentindo-se envergonhada em ter um corpo desejante a protagonista procurou um ginecologista para falar sobre “a coisa”, o desejo de prazer e ficou chocada quando o médico lhe disse que o desejo não passava. A senhora Raposo sente um desconforto diante da situação, pois procurou o médico para tentar livrar-se do martírio, ter desejo de prazer era viver num mundo inferior, de sofridão, marginalizado, “A vida era isso, então? Essa falta de vergonha?” (LISPECTOR, 1974, p. 55). As práticas sexuais aceitas pela igreja, pela sociedade, desde a Idade Média eram as que se destinavam à reprodução, principalmente as mulheres, que sofriam com a repressão sexual, negavam seus corpos e sua sexualidade, o prazer; precisavam manterem-se virgens até o

casamento, seus corpos só eram “liberados” para o exercício da maternidade. O desejo foi considerado durante muito tempo como sendo algo demoníaco, associado ao mal.

Esse mal contaminava dona Raposo, pois ela se sentia frustrada em ter desejos de prazer. A protagonista vê-se diante de um impasse:

— E o que é que eu faço? ninguém me quer mais...
 O médico olhou-a com piedade. — Não há remédio, minha senhora. — E se eu pagasse?
 — Não ia adiantar de nada. A senhora tem que se lembrar que tem oitenta e um anos de idade (LISPECTOR, 1974, p. 55).

O comércio sexual, nesse caso não era viável para dona Cândida, uma vez que o corpo velho não é desejado, mesmo que pagasse um jovem para ter relações sexuais, não obteria êxito, pois já tinha oitenta e um anos. Esse tipo de comercialização do corpo tornou-se, na contemporaneidade, uma indústria que rende muitos milhões; há disponibilidade de filmes pornográficos em DVD, internet, livros eróticos, revistas, responsáveis pela popularização do sexo.

Pressupõe-se que a pessoa velha passa de indivíduo ativo, que contribui para o crescimento do país, para indivíduo totalmente inativo, considerado incapaz de defender um cargo profissional, muitas vezes, o que implica na redefinição do padrão de vida e/ou na busca de nova ocupação como meio de renda complementar, o que poderá acarretar consequentes danos psíquicos e morais. Acentuando, assim, sentimentos inerentes a qualquer ser humano, como desprezo, incompetência, desqualificação para o trabalho, dentre outros.

A solução seria resolver-se sozinha, “assumir” seus desejos, mesmo que isso lhe causasse vergonha e tristeza:

Nessa mesma noite deu um jeito e solitária, satisfez-se. Mudos fogos de artifícios. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a bênção da morte.
 A morte.
 Pareceu-lhe ouvir ruído de passos. Os passos de seu marido Antenor Raposo. (LISPECTOR, 1974, p. 55).

Para dona Raposo, o orgasmo não foi a solução, foi um paliativo. Os mudos fogos de artifício podem ser entendidos como um silenciamento, pois fogos emanam

luz, estrondos e tem-se a impressão de luminosidade e barulho, mas sem emitir som algum, sem contemplação, a alegria semelhante aos fogos, uma alegria triste, sem contentamento. Os ruídos presentes nessa cena do conto é algo perturbador, suprimido, reprimido, remetendo ao recalçado, insistente e rememorado ou da morte propriamente dita, do marido Antenor Raposo.

Tinha sido educada para ser comedida, recalçada, mãe, esposa estereótipos que se desviavam da sua condição atual. Por toda a vida, carregava no próprio nome o “peso” da pureza, Cândida significa inocência, pureza. O próprio processo do envelhecimento lhe causava angústia, pois está associada à morte, a perda de vitalidade, como se a velhice não suportasse tal pulsão de vida.

Para Messy, o surgimento das angústias pode ser encontrado em três aspectos: a morte social, a morte psíquica e a terceira morte, que seria a morte da carne. No caso de dona Cândida Raposo, essas três perspectivas lhe rondavam, pois, como ela mesma diz, já tinha oitenta e um anos e a velhice é uma fase de transformações físicas, biológicas e emocional; estava em processo de degeneração, o corpo em declínio. E ainda recorrendo à psicanálise freudiana, o estado de culpa têm duas origens, sendo uma pela autoridade, ou seja, no campo da consciência em que os fatores morais, culturais estão presentes. A outra, no campo da inconsciência, pois é uma manifestação dos desejos e não pode ser escondida do superego, por isso, há uma espécie de punição sendo manifestado como o estado de culpa.

No conto “Mas vai chover”, assim como em “Ruído de passos”, o narrador nos informa a idade da personagem. “Maria Angélica de Andrade tinha sessenta anos. E um amante, Alexandre, de dezenove anos” (LISPECTOR, 1974, p.74). Maria Angélica tinha sessenta anos e se envolveu com um jovem entregador de produtos farmacêuticos de dezenove anos, “[...] ele era a força, a juventude, o sexo há muito tempo abandonado. [...] Observou que ele tinha umas poucas espinhas no rosto. Mas isso não lhe alterava a beleza e a masculinidade: os hormônios lá ferviam. Aquele, sim, era um homem” (LISPECTOR, 1993, p.64-5). A protagonista, mesmo “morta de vergonha”, insistiu com o rapaz, ofereceu-lhe um carro, depois da oferta com os olhos cheios de cobiça, este “rende-se” aos cuidados de Maria Angélica. A sensualidade do encontro amoroso não sugere beleza e sim um constrangimento, dá-se a impressão de que é desconfortante viver essa situação para ambos os personagens:

O que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber. Maria Angélica — oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escrever isto! — “Maria Angélica dava gritinhos na hora do amor”. E Alexandre tendo que suportar com nojo, com revolta. (LISPECTOR, 1993 p.76).

O comportamento da personagem é imprevisível, uma vez que a sociedade não aceita certas atitudes, principalmente relacionadas à mulher velha. Não há justificativas para que uma mulher idosa não sinta prazer e não tenha uma vida sexual ativa. O narrador passa por um estado de constrangimento ao narrar a cena e pede perdão ao leitor. A experiência corporal na velhice é encarada com preconceito e desconfiança; supostamente, somente os jovens têm o direito ao gozo. O fato de Maria Angélica “pagar” pelo prazer também não é aceito pela sociedade, pois são aceitas quase sempre as práticas sexuais comercializadas por homens, pois procuram as prostitutas e se acham no direito de desfrutar os prazeres do sexo com várias mulheres, uma vez que têm atração pelo encontro clandestino, com mais “emoção”, estão à procura de poder e controle sobre os corpos femininos.

A contemplação lançada ao corpo jovem de Alexandre causou uma espécie de resgate à vida da protagonista, trouxe-lhe mais alegria, faria com que Angélica suportasse com mais força a velhice. O corpo velho e debilitado seria “esquecido” em prol da vida e juventude, não mais fracassado e inútil; a personagem, que tinha seus contatos sociais diminuídos, vê no rapaz a possibilidade de sair do vazio das relações sociais e aumentar sua autoestima. Seria uma porta de saída para o distanciamento social criado em relação ao corpo envelhecido, tratado como repugnante, degenerado.

A identificação de Maria Angélica com Alexandre (Outro) fez com que ela tivesse uma nova experiência de viver. A protagonista buscou uma identificação por meio do espelhamento, ou seja, tentando encontrar no jovem a sua juventude perdida, adotando uma nova identidade a partir do exterior ao “Eu”. Entretanto, essa busca do “Eu” (Maria Angélica) do Outro (Alexandre) é frustrada, porque a imagem do semelhante e da percepção da sua própria imagem primeira, jamais poderá constituir um reflexo fiel; Maria Angélica busca se identificar em um universo totalmente diferente do seu, pois o envolvimento com o garoto jovem Alexandre acentua o abismo entre ambos. O final da narrativa é patético com certa ridicularização da personagem feminina,

através das falas do amante. Percebe-se que há uma denúncia à censura e à coerção cultural que envolve a sexualidade na velhice. A sociedade tem dificuldades de reconhecer a sexualidade, o desejo manifesto em corpo envelhecido, especialmente quando essa vontade de possuir e ser possuída parte do feminino.

Não conseguia enxergar o fato de ser explorada queria satisfazer seus desejos, “pouco se importava com as criadas que quase riam na sua cara” questionava as amigas quando falavam da índole do rapaz: “não admito que você chame Alex de pilantra! E ele me ama!” não tinha consciência de que Alexandre já conseguira dominá-la e satisfazia todos os desejos materiais dele.

No conto, a sexualidade é um momento de (re)descoberta da identidade feminina da personagem, também um refúgio para valores e conceitos depreciativos como, por exemplo, a feiura, doença, desesperança, depressão, ligados ao estigma da velhice. Maria Angélica estava em um estágio de ilusão passageira que só foi quebrado quando o jovem rapaz lhe pede uma quantia exagerada, e que Maria não pode dar a ele. Nesse momento, ela se encontra em estado de profundo desespero, voltando-se para uma realidade que até então tinha sido esquecida.

2.2 O erotismo tardio

O erotismo é uma das bases do conhecimento de nós próprios, tão indispensável como a poesia.

Anaïs Nin

A literatura erótica escrita por mulheres tem aumentado nas últimas décadas. A precursora desse tipo de texto foi Anais Nin, uma vanguardista francesa adepta ao feminismo e à revolução sexual. Os contos eróticos escritos por ela na década de 40 só foram publicados anos mais tarde, após a morte do marido. Seus textos, em forma de diário, retratavam detalhadamente sua vida dupla, os desejos, as angústias e a forma repressiva como vivia a mulher ocidental.

Não é nosso foco retomar a literatura erótica de autoria feminina, mas precisamos pontuar algumas questões que são relevantes para a nossa análise. O primeiro ponto é como é vista a literatura escrita por mulher, e o segundo, como é o mercado consumidor. Para tanto, recorreremos ao artigo intitulado “Ficção a trois: erotismo, mercado e valor em trilologias eróticas de autoria feminina”, de Luciana Borges.

A estudiosa analisou o universo das trilologias da autora Hilda Hilst: *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'Escárnio. Textos grotescos*, *Cartas de um sedutor* e a trilogia de E. L James: *Cinquenta tons de cinza*, *Cinquenta tons mais escuros* e *Cinquenta tons de liberdade*. Segundo Borges, foram devolvidos cerca de mil exemplares de *Cartas de um sedutor* por incapacidade de vendas. Hilda teria tentado popularizar sua obra em 1990, fazendo textos obscenos¹⁵, que poderiam despertar o interesse no leitor e ser sucesso de vendas, entretanto, não obteve êxito. Os textos hilstianos teriam baixa popularidade porque havia singularidades formais e temáticas não correspondendo ao formato comercial de trilogia. Não se tratava de uma única história, sem fabulação composta por três partes sequenciais, cada volume construía uma peça única, não havia a estruturação romanesca e quanto ao discurso pornográfico, não atendiam às exigências do leitor. As principais características de um texto erótico convencional não são satisfeitas, principalmente no engendramento das figuras masculinas, todas meio e masculadas, desvirilizadas, fato que contribuiu para o desvio da excitação e satisfação de uma função masturbatória como principal efeito do texto.

Já E. L James lançou a trilogia *Cinquenta tons de cinza*, *Cinquenta tons mais escuros* e *Cinquenta tons de liberdade*, que se tornou o maior fenômeno editorial dos últimos anos, vendendo milhões de exemplares. Borges afirma que a diferença entre as trilologias não está somente ligada ao mercado consumidor, mas nas questões vinculadas ao erotismo e suas variantes, o pornográfico, o obsceno. As mudanças de comportamento advindas da revolução sexual de 1960 seriam responsáveis pela

¹⁵Segundo Sarane Alexandrian, em *História da Literatura Erótica* (1994), a pornografia é pura e simplesmente uma descrição dos prazeres carnaís; o erotismo é a mesma descrição revalorizada, com base em um ideal de amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é também necessariamente pornográfico. É mais importante fazer a distinção entre o erótico e o obsceno. Neste caso, considera-se que o erotismo é algo que torna a carne desejável, a mostra em seu esplendor e florescimento, inspira uma sensação de saúde, beleza e prazer, enquanto que a obscenidade desvaloriza a carne, que é associada com sujeira, imperfeições e palavras sujas.

disseminação dos falares sobre sexualidade de modo a contribuir para que o material erótico e pornográfico tivesse maior circulação.

A pesquisadora assegura que o formato de trilogia tem se consolidado como principais estratégias de mercado, pois as autoras que se enveredam por esse caminho usam como suporte a relação baseada em bondage/dominação, disciplina, sadismo e masoquismo, suscitando controvérsias em relação à submissão feminina e sobre as mulheres que verbalizam a vida erótica e sexual. Ainda de acordo com Borges, o sucesso das trilógias nos faz refletir sobre os critérios referentes à valorização da literatura, o texto literário como produto e consumismo e o porquê de alguns textos literários nunca terem constado na lista dos mais vendidos. O curioso é que, para manter a fidelidade do leitor, o autor de trilógias atua com as fórmulas mais antigas de constituição da narrativa romanesca tradicional, ou seja, o suspense reserva para o próximo capítulo a solução de algum conflito da trama, geralmente formulado no primeiro volume. Entretanto, o índice de popularidade não se dá somente pela estrutura dos romances, mas também pelas estratégias de *marketing*, fundamentais para a circulação dos textos na internet.

Para Luciana Borges, os livros “vendáveis” que foram denominados *best sellers* não são uma exclusividade do momento contemporâneo. A invenção da imprensa foi de suma importância para que houvesse a produção de livros em grande escala e a noção de livros cujos exemplares seriam produzidos por demanda de vendas passou a se configurar no campo literário, tornando-se parte do processo de produção de livros, fossem eles literários ou não. A inserção e popularização da prática de indicação de um conjunto de livros mais vendidos será um tanto posterior. A concretização desse procedimento é que a própria inserção na lista dos mais vendidos passa a ser um critério de valoração do texto, independente da crítica especializada ou da preferência dos leitores, causando uma conclusão por indução. Em sua maioria, a procura pelos mais vendidos obedece à “moda” ou a uma tendência, a exemplo, *Cinquenta tons de cinza*. Dessa forma, o indivíduo pode ser excluído do seu grupo se não tiver lido o livro. Borges afirma ainda que esses livros são mais acessíveis ao leitor, pois têm um nível vocabular compreensível, a trama não tem uma elaboração complexa, a leitura é fácil e rápida, textos sem sobressaltos. O leitor de *best seller* seria aquele quem não agrada o

abalo das estruturas, que não quer colocar em jogo sua capacidade de compreensão do texto ou seus valores, um texto não reflexivo.

Outro ponto discutido por Borges foi que as autoras, quando usam a temática erótica, sentem-se na obrigação de se justificar frente a seu leitor, seja por entrevista ou inseridas no próprio acabamento do texto final, como estratégia ficcional, sendo incorporada à obra, podendo constituir um caminho para que subsidiem a incursão de mulheres no ambiente textual erótico e pornográfico, bem como os percursos adotados pelas mesmas. Clarice, em *A via crucis do corpo*, teria usado esse recurso para se resguardar, pois sabia que os ataques seriam inevitáveis. A autora explica-se, mas estava consciente da transgressão e atraída por ela. Essa “obrigação” em se explicar, segundo Borges, dá-se porque a sexualidade feminina seria construída em um ambiente patriarcal como passiva, causando ainda a estranheza que um avanço sexual seja iniciado pela mulher. A liberdade de falar sobre sexo, muitas vezes, seria confundida com a disponibilidade total do corpo. Para o homem, a sexualidade seria motivo de orgulho e honra, enquanto que, para a mulher, seria construída pelo confinamento da sexualidade, sendo aceito que as prostitutas fossem mulheres de muitos homens, e não pertencessem a ninguém.

Georges Bataille, em *O erotismo*, nos faz refletir sobre a atividade sexual humana. Para esse autor, a atividade sexual de reprodução é característica dos seres sexuados, entretanto, somente os homens tornam essa atividade erótica; a diferença é que a atividade sexual humana não teria fim só para a reprodução e a preocupação de reprodução da vida não seria estranho à morte, pois os seres são descontínuos, distintos um do outro, nasce-se só, morre-se só. Entre os seres, haveria um abismo que os faz ir em busca da completude e seria pela da reprodução que o ser humano tenta ser contínuo; a continuidade estaria associada à morte.

Segundo Bataille, a concretização do erotismo tem por finalidade atingir o íntimo do ser. Na passagem do estado normal para o erótico, há uma dissolução do ser, em que o homem tem o papel ativo e a mulher seria a parte passiva. Contudo, para a parte masculina, a dissolução da parte feminina passiva só teria significado se houvesse a fusão entre ambos porque chegariam à dissolução juntos. A realização erótica teria como fundamento a destruição da estrutura do ser fechado, no estado normal. O duelo decisivo seria o desnudamento, a nudez se opõe ao estado fechado, quer dizer, ao estado

de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser além do retrair-se em si mesmo, ou seja, a nudez revela o desígnio do corpo para a continuidade e concretização da experiência erótica, fazendo com que a construção social da conduta pecaminosa e de interditos não seja mais sua premissa, aflorando todos os desejos, frustrações, alegrias e todas as perturbações incomodadas e impostas pelo código, pela lei.

Clarice Lispector, em *A via crucis do corpo*, produz nos contos a força de *Eros*, o impulso vital que determina o comportamento humano, no qual o desejo das personagens é o artifício desencadeador para a manifestação erótica em busca da completude.

Alda Correia, em “Imagens do corpo no conto de Clarice Lispector”, faz uma análise sobre a representação do corpo em alguns contos dessa escritora. Para Correia, o corpo pode se centrar em várias perspectivas. Uma dessas perspectivas seria o conflito feminino sendo reprimido por um papel social patriarcal, impedindo que as mulheres se realizem, ou da *écriture féminine* proposta por Hélène Cixous, pois, conforme Correia, Cixous interpreta os textos de Clarice como sendo um exemplo de escrita que escreve o corpo; linguagem e sexualidade estariam ligadas indissolivelmente, libertar-se de uma seria automaticamente libertar-se da outra; escrever a partir do corpo seria fugir da realidade, fugir dos valores hierárquicos que parecem naturais.

Para a pesquisadora, o corpo no conto clariceano é um ponto de passagem indispensável na caminhada percorrida pelas personagens para a transcendência, tentando encontrar a consciência de si, sua inserção na existência, a náusea e o vazio de estar vivo. A identidade andrógena, tanto no masculino quanto no feminino, adequa-se à busca pela transcendência que marca o percurso humano, e não de gênero. Ainda segundo a estudiosa, as reações nauseantes, na obra de Lispector, seriam por meio de um mundo sexuado, ritmado por pulsações, marcado por fortes odores, pelos líquidos vitais, como sangue; pelos gestos mais primitivos do ser vivo, como comer; por elementos básicos, como a terra ou pedras. O corpo seria o ponto de recepção de todas as percepções, absorvidas em sua dimensão, onde o seu efeito começa a fazer-se sentir para depois se transmitir a uma consciência que pretende chegar à consciência do ser.

Para Correia, as personagens experimentam uma sensação física de náusea, como Ana no conto “Amor”, quando vê o cego mascando chicletes. Carla, de “A bela e a

fera ou a ferida grande demais” quando vê o mendigo com uma ferida na perna, ou a personagem de “Perdoando Deus”, ao ver o rato morto. Essas experiências físicas estabeleceriam uma relação de participação entre sujeito humano e a realidade não humana, a coisa, o it, que as personagens procurariam ao longo do percurso. O corpo deixaria de ser corpo que vive e passaria a ser corpo que vive a experiência da náusea, transformando-se em corpo das coisas, da matéria.

Em *A via crucis do corpo*, segundo Correia, o corpo estaria na vertente da sexualidade e do desejo, restringido entre os limites do sagrado e do profano por meio da revelação de um universo feminino confrontando transgressão e interdição. A via crucis seria o percurso de apresentação desses aspectos da vivência sexual do corpo feminino e das suas dificuldades. O corpo, em “A imitação da Rosa”, refletiria alguns conflitos da personagem. Laura, uma dona de casa que sonhava com a perfeição e tranquilidade de alguém sobre-humano. Para ultrapassar a sua loucura e fugir do sobre-humano, precisava se sentir humana, fraca, exausta. Seu conflito é a necessidade de afirmar sua individualidade no embate com a normalidade estabelecida pelas definições sociais. O maior problema de Laura seria o corpo, pois escondia a dificuldade de aceitar as coxas largas. Já em “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, Correia afirma que a personagem é o inverso de Laura, pois seu corpo foi apresentado como *coquette*, saudável, sensual, consciente da existência física, pujante na afirmação da carne que o compõe.

O conto “Melhor do que arder” é narrado em 3ª pessoa. O narrador, de forma concisa e direta, descreve o perfil físico da personagem, alta, forte, cabeluda, buço escuro – traços totalmente masculinizados. Essas características são enfatizadas no decorrer do texto, “secretamente, raspava as pernas cabeludas” (LISPECTOR, 1974, p.72), “seus cabelos negros cresciam fartos” (LISPECTOR, 1974, p.72), “tiveram quatro filhos, todos homens, todos cabeludos” (LISPECTOR, 1974, p.72), assim como Clara, os filhos eram cabeludos, ou seja, há uma ênfase no corpo cabeludo e que também arde. Nesse conto, diferentemente de outros da coletânea, como “Ele me bebeu” ou “Praça Mauá”, a personagem feminina não preza de elegância, beleza ou de qualquer outro traço de feminilidade.

Maria José Somerlate Barbosa, em *Clarice Lispector: des/fiando as teias da paixão*, afirma que na maioria das personagens clariceanas há um impasse entre

sentirem-se vivas através do erotismo e a busca de um renascimento espiritual, numa tentativa de sair da clausura social dos corpos. No referido conto, vimos que há uma espécie de busca pelo sagrado, mas o corpo reclama os desejos da carne. Madre Clara vivia um drama, pois até Jesus possuía um corpo, “não podia mais ver o corpo quase nu do Cristo” (LISPECTOR, 1998, p.71), de modo que o corpo nu de Jesus na cruz incomodava-a, apresentava inquietações diante da imagem, talvez questionamentos sobre a condição humana e ardente do homem.

A discrição em se vestir e a submissão feminina aparecem na narrativa como pontos limítrofes na diferença entre homem e mulher. Madre Clara, por exemplo, totalmente obediente aos pais e submissa aos seus desejos, entrou para o convento e, nesse espaço, cumpria suas obrigações sem reclamar.

O convento pode ser considerado um espaço onde há um forte controle das pulsações do corpo; como forma de compensação da supressão dessa força natural e irreprimível, os celibatários canalizam-na, ocupando-se com variadas atividades, regidas por horários rigorosamente cumpridos, sempre controlados e vigiados por um (a) superior. Dessa forma, percebe-se um controle da liberdade ou cerceamento dela.

No caso da protagonista do conto, toda essa clausura não foi suficiente para que ela deixasse de ter desejos sexuais; mesmo no convento, nem homens e nem mulheres tornam-se assexuados. Madre Clara cansou de conviver só com mulheres e confia a uma delas o corpo desejoso. A confidente lhe dá um conselho para “mortificar” o corpo; Madre Clara obedece. Numa espécie bárbara de ascese, decide penalizar o corpo como forma de expurgar-se dos pecados, busca pela pureza da alma e do corpo.

Por meio do autoflagelo, Madre Clara acreditava amenizar todo o processo de recalçamento, apesar de se fustigar com silício, dormir na laje fria – estratégias de mortificação dos desejos do corpo houve, entretanto, uma espécie de ampliação do desejo sexual, a ponto de se torna insuportável ou incontrolável. Confessou ao padre o que lhe estava acontecendo e quando disse que raspava as pernas, fez com que ele imaginasse seu corpo, “suas pernas torneadas”, despertando nele o desejo que também a afligia. O padre a aconselhou a continuar mortificando o corpo, porque ele também recorria à mesma prática, mas talvez também sem sucesso, uma vez

que entre Madre Clara e o padre havia um “[...] pacto mudo. Ambos se mortificavam” (LISPECTOR, 1974, p. 70).

Essa prática da autoflagelação era muito comum na igreja católica como um rito de purificação no qual os religiosos, movidos pelo sentimento de culpa, castigavam o corpo como forma de compensação dos pecados. Diante do dilema de Madre Clara e também do padre, pode-se notar que eles representam uma classe: a de guardiões da fé cristã e pessoas incorruptíveis. O conto desfaz a noção ou discurso de que os celibatários são uma espécie de guardiões da moral e exemplos de comportamento incorruptível, sem vínculos com a vida social, vivendo somente para as atividades sagradas. O fato de velarem seus desejos não implica que “os seus corpos ardentes” sejam símbolos de imoralidade, mas nos mostram uma visão diferente daquela segundo a qual os celibatários são seres de conduta meramente espirituais. O que vemos pela personagem feminina clariceana é a vontade do corpo reclamando uma unidade com a vontade da alma. O rito de purificação (autoflagelação) é uma forma de reestabelecer a coesão entre Madre Clara (corpo) e seu pendor espiritual. Entretanto, é a partir desse rito que o conflito se intensifica.

Maria da Luz Silva no texto “Melhor do que arder: a representação da felicidade em um conto de Clarice Lispector”, afirma que em “Melhor do que arder” há um conflito entre aparência e essência, que reflete o processo de individuação da personagem (SILVA, 2012, p. 2) e o conflito é inerente a esse processo. Esse conto talvez seja um dos mais emblemáticos da coletânea, uma vez que dialoga com outros contos como “A via crucis” e com o próprio título da coletânea: *A via crucis do corpo*. A “aparência” e “essência”, grosso modo, alternam-se entre corpo e alma. O título remete às 14 etapas do sacrifício de Jesus que reflete na passagem de sua condição humana para a condição divina. Em “Melhor do que arder”, percebemos a via contrária: saída da condição “divina” ou espiritual para a condição humana. Estágio este que não transgride os preceitos religiosos para as pessoas comuns (não celibatários) nem o patriarcalismo, conforme pontua Silva (2012).

Madre Clara recebera uma educação alicerçada nos preceitos do Cristianismo, segundo o qual o sexo é considerado um ato pecaminoso, somente considerado uma prática normatizada se for destinado à procriação, contribuindo, assim, para aumentar o seu martírio, já que não podia saciar a vontade do corpo sem que quebrasse a ordem

estabelecida social e religiosamente. Para Marilena Chauí, em *Repressão sexual*: essa nossa (des) conhecida, há

[...] toda uma pedagogia cristã que incentiva e estimula a prática da continência (moderação) e da abstinência (supressão) sexuais, graças a disciplinas corporais e espirituais, de tal modo que a elevação espiritual traz como consequência o abaixamento da intensidade do desejo e, conforme a mesma mecânica, a elevação da intensidade do desejo sexual traz o abaixamento espiritual (CHAUI, 1991, p.85-86).

Os instintos primários são escoados em um estado “natural” do ser humano, as normas e regras da sociedade, da religião, de certa forma, fazem com que Madre Clara perca sua liberdade, “domesticada” pelos preceitos religiosos; isso implicava ter que se submeter às leis que contrariam os desejos do corpo. O sacrifício era uma espécie de fuga desses desejos. Tanto Madre Clara quanto o padre precisavam se desligar do pecado e a única forma de fugir disso era sacrificar-se e ela “rezava com fervor”. Há, portanto, dois mal eixos na vida de Madre Clara: de um lado havia a libido, pulsões, desejos, prazeres e, do outro, um elemento regulador da dimensão social que determinava seu comportamento, valores morais.

A maneira pela qual os relacionamentos sociais humanos são regulados é proposta por Freud em “O mal-estar na civilização” como uma substituição do poder individual pelo poder da comunidade. Para isso, o indivíduo precisava renunciar às satisfações individuais. Dessa forma, a liberdade não iria constituir um dom da civilização. Freud esclarece ainda que há uma relação entre processo civilizatório e o desenvolvimento libidinal do indivíduo, pois os instintos são desviados a fim de se obter as condições de satisfação, coincidindo, assim, com o processo de sublimação.

A sublimação do instinto constitui um aspecto significativo no desenvolvimento cultural; é ela que torna possível as atividades psíquicas superiores, científicas ou artísticas, o desempenho de papéis tão importantes na vida civilizada. Quando há um grau elevado de insatisfação superior ao que é necessária ou grande repressão aos impulsos sexuais, os indivíduos podem apresentar doenças psíquicas. Essa insatisfação no processo civilizatório, marcado pela renúncia e pelo sentimento de insatisfação, resulta no mal-estar da civilização.

Madre Clara entrou nesse processo de “mal-estar”, pois era privada de satisfazer seus desejos de forma imediata, encontrando-se em estado de pecaminosidade, de

repressão. O estado ou vida civilizada para uma mulher como Madre Clara era ser devota ou ser mãe – não lhe era permitida alternativa, por isso seu nível de insatisfação e preocupação era tamanho que, mesmo sendo reprimida pela madre superiora, estava decidida a se casar. Além disso, completando a via crucis do corpo, sofreu de doenças psíquicas, resultado das repressões ao corpo (conforme Freud) e ilustrada por Lispector neste conto: “Apesar de comer pouco, engordava” (LISPECTOR, 1974, p. 71). Entretanto, do ponto de vista freudiano, ela não completa esse processo de mal-estar na civilização porque era sua condição feminina, ela não podia subverter o que já foi prescrito para ela; prova disso, ao sair do convento, usava roupas comportadas. Isso é retratado de forma ácida, porém velada por Lispector: “Passou a chorar, sem saber o porquê, até que disse ao padre no confessionário: — Não aguento mais, juro que não aguento mais! Ele disse meditativo: — É melhor não casar. Mas é melhor casar do que arder” (LISPECTOR, 1974, p.71).

Vivendo em conflito e em contradição, Madre Clara escuta o conselho do padre, para que a protagonista tivesse zelo com o corpo e conservasse a santidade. O pároco baseou-se no livro primeiro de Coríntios, capítulo 7, no qual o apóstolo Paulo¹⁶, ao deparar-se com a decadência de uma jovem igreja em Corinto¹⁷ dá instruções normativas à congregação Cristã e conselhos acerca do casamento: “Aos solteiros e às viúvas, digo que lhes é bom permanecerem assim, como eu. Mas, se não podem guardar continência, casem-se. É melhor casar do que abasar-se” (I CORINTIOS 8-9). O motivo de ele escrever as cartas (Coríntios 1 e 2) foi porque os cristãos da jovem igreja de Corinto estavam se tornando espiritualmente arrogantes e estavam tendo condutas impróprias, principalmente na área sexual, buscando, assim, um equilíbrio na recém-inaugurada igreja. Esse texto bíblico revela a contradição dentro da própria igreja, já que é a partir de textos como esse que a igreja fundamenta sua doutrina. Essa oposição se caracteriza pela afirmação da conveniência de permanecer celibatário (suposto estado em que Paulo se encontra segundo o texto); porém, caso não seja possível conservar-se assim, casar-se para não viver em pecado; esse outro conselho, contrariando o primeiro e de certa forma negando-o, faz com que se reconheçam as vontades do corpo e que

¹⁶ Saulo de Tarso sendo depois conhecido como Apóstolo Paulo.

¹⁷ Importante cidade comercial da Grécia.

estas nem sempre (ou quase nunca) são silenciadas. Para a condição divina dos celibatários, a segunda alternativa é descartada por crenças um tanto controversas. Dessa forma, Madre Clara e o padre representam os valores decadentes ou contraditórios da Igreja, um desequilíbrio ético/moral, o que revela também a hipocrisia de uma sociedade patriarcal.

Como dissemos, essa sociedade permite duas alternativas legítimas para a mulher. Nesse sentido, Madre Clara decidiu abandonar o convento para casar-se e deixar de arder, ou melhor, dizendo, abrasar-se sem sentimento de culpa. De fato, o casamento tem uma relevância institucional, pois determina a ordem, tem uma função política, econômica, é a principal área de autorrealização social. Ter um marido seria sinônimo de dividir os medos, angústias, ter segurança financeira e afetiva. Com o casamento, Madre Clara, agora Clara, poderia viver sua sexualidade sem culpa, mas não libertina – não queria somente a satisfação sexual, queria permanecer-se nordeada, ter uma família, criar laços, deixar o “isolamento” do convento – não nascera para ser freira e sim para ser mãe, esposa, mulher, conforme ditames sociais.

Barbosa aponta que as protagonistas clariceanas geralmente são mulheres questionadoras:

o choque e a angústia com que elas se deparam derivam da percepção súbita de terem aceitado passivamente as regras impostas e, portanto, tornando cúmplices dos “contratos” sociais que a tradição estabelece para homens e mulheres (BARBOSA, 2001, p.16).

Clara recusa-se a continuar com o “contrato” social, neste caso, continuar no convento, rompe com a tradição familiar porque é ela quem “procura”, ou melhor, “transgride” as regras, e vai em busca de uma realidade corpórea e saciação de seus desejos carnis por meio de uma alternativa socialmente aceita.

A protagonista passou a conduzir sua própria vida, embora recebesse dinheiro da família, pois não tinha como se sustentar; começou a sonhar com uma vida diferente da que tinha antes, “[...] arrumou sua pequena bagagem e deu o fora. Foi morar num pensionato de moças” (LISPECTOR, 1974, p.71). Para não se manchar socialmente, Clara planejou muito bem sua vida pós-convento em um pensionato somente de moças. Assim, sua transição para a condição de esposa não seria comprometida ou

interrompida. Nesse sentido, sair do convento não lhe promoveu liberdade em escolher outros rumos para sua vida social. A partir desse ponto de vista, Lispector, nesse conto, abandona ou reinventa a epifania, pois Clara não é dona de seu destino. Trazemos um trecho da crítica sobre a obra clariceana que não responde a essas questões no conto: “Lispector nunca apresenta as suas personagens como mártires de um sistema social esmagador, pois durante seus processos epifânicos, elas se conscientizam da sua responsabilidade pessoal pelos rumos dos próprios destinos” (BARBOSA, 2001, p.19).

Como podemos notar, Madre Clara não rompeu definitivamente com as convenções religiosas, apenas buscou concretizar a segunda alternativa prescrita no 8º versículo do capítulo sétimo de Coríntios. A presença masculina era uma necessidade do corpo e da alma, por isso, continuou com um comportamento discreto, “mais feminino” de acordo com as regras sociais: “[...] usava vestidinhos de pano barato e abaixo do joelho”, “sem decote”, “manga comprida”, “rezando para que uma coisa boa lhe acontecesse em forma de homem” (LISPECTOR, 1974, p.71). E encontrou um homem que correspondesse às suas expectativas, ou seja, de casar, ter filhos, satisfazer seus desejos sexuais – é certo que o conto não demonstra claramente que os desejos sexuais topicalizam sua mudança, mas isso vem implícito no desejo de casar-se. E a coisa boa lhe aconteceu em forma de homem: Clara vai a um botequim e conhece “o português, por nome de Antônio, criou coragem e convidou-a a ir ao cinema com ele” (LISPECTOR, 1974, p.72).

Ironicamente, esse homem tinha o nome de Antônio, remetendo ao leitor a ideia do Santo Casamenteiro, um português dono de botequim. Nesse momento, podemos perceber que a epifania nesse conto de Lispector é diluída, pois o marido Antônio é um símbolo que mantém Clara na redoma sócio religiosa em que está submetida, corroborando com a ideia de “felicidade patriarcalista” proposta por Maria da Luz Silva (SILVA, 2012, p. 4). Entretanto, a pesquisadora, ao analisar o nome Antônio, equivocou-se, pois o associa a um homem que gosta de “uma vida de aventura”, contradizendo o texto ficcional, já que Antônio é um símbolo que reforça a submissão da condição feminina, configura-se num papel social da mulher engendrado pelos homens. Por isso, acreditamos que Clara não rompe totalmente com os valores sociais vigentes, prova disso é que a presença de Antônio religa-a com suas raízes portuguesas já que ele é português (assim como seu homônimo famoso) e ela descende de uma família de

portugueses – povo extremamente religioso e rígido quanto às normas sociais e católicas.

Vejamos como estas questões sobre o erotismo podem ser discutidas também no conto “O corpo”. Essa narrativa problematiza prazer sexual e dor. No início do conto em questão, o narrador apresenta Xavier como um homem truculento, sanguíneo e que adorava tango. Os dois adjetivos remetem à violência e à agressividade, reafirmando estereótipos cultuados há muito tempo na cultura ocidental de que o homem “precisa” ser macho, viril, forte, valente, ter potência física, deve estigmatizar os “covardes”, os fracos, reafirmando-se e dominando a parceira no ato sexual.

Arelado à virilidade, o tango nos remete à ideia de sensualidade, intimidade, paixão e mistério, uma dança com expressões corporais muito marcadas, uma profunda comunicação com o corpo, pois há uma aproximação dos corpos com muita destreza. Outra questão é o fato de o personagem ter assistido ao filme “Último tango em Paris¹⁸” (1972) e se excitado terrivelmente; o tom do narrador é meio repulsivo, já que não considerava o filme como sendo erótico: “Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado” (LISPECTOR, 1974, p. 20). O filme é protagonizado pelos personagens Paul, um homem charmoso e manipulador, sufocado pela tara, e a mulher, a “inocente” Jeanne, uma jovem que demonstrava um encantamento convincente e foi hipnotizada pela maturidade de um homem altivo e sedutor. Eles se conheceram no interior de um vazio apartamento e começaram a ter relações sexuais. Não houve uma apresentação formal das cenas de sexo; no local só se permite gemidos provenientes do prazer, nada mais. Ambos se entregam à relação desprovida de compromisso. A autora sagazmente critica a recepção do filme, a crítica, as pessoas e a censura se detiveram mais na famosa cena da manteiga¹⁹; cena, aliás, que fez com que o filme fosse censurado, e outra leitura não foi percebida e Clarice sinaliza: essa é a história de um homem desesperado.

¹⁸Dirigido por Bernardo Bertolucci e estrelado por Marlon Brando e Maria Schneider, esse drama erótico italiano foi um sucesso de bilheteria, na estreia em 1972, mas gerou muita polêmica porque focava cenas ousadas para época, como a tão polêmica cena de sodomia. Chegou a ser lançado na Itália, em 1975, mas foi logo censurado e o diretor, processado por obscenidade. Somente em 1987, com novas mudanças na lei, o filme pôde ser veiculado integralmente em terras italianas. No Brasil, o filme foi liberado somente em 1979. Cf. SANTOS, Maria Isolina Nogueiro; COSCODAI, Mirtes Ugeda. Dicionário dos melhores filmes, 1996, p. 486.

¹⁹ A cena da manteiga foi recebida pela crítica como um estupro a personagem.

Froes afirma que há uma significativa chave de leitura nesse conto quando a narradora destaca o filme *O último tango em Paris*. A leitura de Lispector é afinada porque o fio condutor do drama não é o sexo, e sim a angústia de um homem que tenta se recuperar do choque causado pelo suicídio da mulher, ligando-se sexualmente a uma garota que ele encontra, por acaso, em um apartamento vazio. A menção ao filme não é gratuita, uma vez que, ao entrecruzarmos as duas narrativas (a do filme e a do conto em questão), percebemos em ambas a questão do sexo, da violência, do que seria anormal ou escandaloso para o olhar alheio. Tanto as cenas de sodomia no filme, quanto o sexo grupal, a bigamia, a homossexualidade e o assassinato no conto provocam a ideia de moralidade. Entretanto, O que Xavier conseguiu compreender do filme foi basicamente as relações sexuais, talvez porque começou a assisti-lo com esse propósito, não percebeu que Paul era um homem amargurado pela traição e suicídio da mulher. As relações eróticas presentes no filme envolvem força e sadismo.

Xavier vivia com duas mulheres: Beatriz e Carmem. O narrador informa que havia uma espécie de pacto entre eles, pois cada dia ele ficava com uma das duas mulheres, todavia, na noite em que assistiram ao filme houve uma espécie de quebra do pacto e foram os três para a cama juntos. Em todo o conto estão entrelaçados o apetite sexual e a alimentação: “Xavier bebeu vinho francês. E comeu sozinho um frango inteiro. As duas comeram o outro frango. Os frangos eram recheados de farofa de passas e ameixas, tudo úmido e bom” (LISPECTOR, 1974, p. 20). Márcia Cristina Xavier, no texto “Do vermelho da paixão ao sangue da morte: as personagens femininas do conto ‘O corpo’, de Clarice Lispector”, afirma que nesse trecho há uma referência à divindade pagã, Dionisíaca (Baco). Concordamos com a autora, pois Dionísio é cultuado por ser o deus das festas e dos prazeres do submundo. Em suas festas, eram consumido vinho em grande quantidade, e em alguns momentos, os participantes das orgias tinham que comer da sua própria carne e beber do seu sangue. Nessas festas, era sacrificada alguma vítima, sendo o sangue considerado como vinho. Xavier, Beatriz e Carmem, na noite do “Último tango em Paris”, viveram essa experiência erótica da *Ménage à trois*²⁰, comeram, beberam e satisfizeram-se.

²⁰ Expressão de origem francesa cujo significado originalmente denominava um domicílio habitado por três pessoas em vez de um casal. Sua tradução literal é "moradia a três". Atualmente é utilizada para designar os relacionamentos sexuais entre três pessoas, simultaneamente.

No outro dia estavam cansados e “às seis horas da tarde foram os três para a igreja. Pareciam um bolero. O bolero de Ravel” (LISPECTOR, 1974,p. 21). O narrador, ironicamente, informa que os três foram à igreja, iam marchando, como um bolero de Ravel, num ritmo invariável como uma melodia uniforme e repetitiva, em busca da “purificação” da alma? Ou a “purificação” dos corpos? “E assim era, dia após dia” (LISPECTOR, 1974, p.22), no mesmo ritmo, com a mesma intensidade, tanto Xavier quanto suas mulheres viviam em perfeita harmonia.

A caracterização das personagens é feita pelo narrador de forma que remete também à voracidade sexual. Beatriz era gorda e tinha cinquenta anos, Carmem era magra, elegante com trinta e nove anos. Ambas não deixavam de usar as técnicas de sedução, apesar de já estarem convivendo com Xavier há anos, saíam para comprar camisolas sensuais, perfume, usavam minissaia e maquilagem. Beatriz, apesar de ser gorda, escolhia biquíni e sutiã bem pequenos, deixando o enorme seio à mostra. Xavier é caracterizado como um homem em pleno vigor, forte como um touro.

A vida pacífica acabou quando Beatriz e Carmem descobriram que Xavier tinha uma amante, começaram a desprezá-lo e ficaram cada vez mais amigas entre si e, ao “pensar na vida perdida” e “na morte”, e se elas morressem, o que seria de Xavier? E, diante dessa dúvida, nasceu o desejo de “vingança”, já que não queriam que Xavier fosse de outra mulher. Começaram a ouvir o rádio de pilha, uma música de Schubert²¹. O som de piano extremamente melancólico causou-lhes uma aflição, um tormento. “Era uma noite especial: cheia de estrelas que as olhavam faiscantes e tranquilas. Que silêncio. Mas que silêncio. Foram as duas para perto de Xavier para ver se se inspiravam. Xavier roncava. Carmem realmente inspirou-se” (LISPECTOR, 1974, p. 24-25) para matar Xavier. Enquanto Xavier dormia, as duas mulheres foram à cozinha, pegaram dois “facões amolados” de “aço polido” e entraram no quarto, matando-o. O narrador enfatiza que o rico sangue de Xavier escorria pela cama sendo desperdiçado. Novamente retomamos o texto de Márcia Cristina Xavier, no qual a autora analisa que, nesse trecho do conto o instrumento usado pelas assassinas é uma representação da

²¹ Franz Peter Schubert nasceu em Himmelpfortgrund, 31 de Janeiro de 1797 e morreu em Viena, 19 de Novembro de 1828. Foi um compositor austríaco do fim da Era Clássica, com um estilo marcante, inovador e poético do Romantismo. Escreveu cerca de seiscentas canções 1 (o "lied" alemão), bem como óperas, sinfonias, incluindo a "Sinfonia Incompleta", sonatas, entre outros trabalhos.

imagem do falo, sendo o sangue o símbolo da fertilidade que foi desperdiçado no ato do sacrifício, passagem que seria uma associação do animal nas sociedades primitivas, que era levado como oferenda aos deuses. E agora?

Agora tinham que se desfazer do corpo. O corpo era grande. O corpo pesava (...). Enquanto o carregavam, gemiam de cansaço e de dor. Beatriz chorava. Puseram o grande corpo dentro da cova, cobriram-na com a terra úmida e cheirosa do jardim, terra de bom plantio. (LISPECTOR, p. 24-25).

O corpo descrito pelo narrador não é um corpo biológico, mas um corpo constituído por conflitos, a dor da perda misturado com um sentimento de culpa, frustração. Carmem e Beatriz carregam o corpo com profunda tristeza, dor de terem sido traídas; estavam desiludidas. A harmonia em que viviam foi deixada para trás, restaram somente as duas mulheres, as quais tentam por meio da morte, a dissipação, enterrar o registro doloroso de amor e ódio. Não alcançaram o sucesso, pois a partir desse momento teriam que conviver com a ausência do corpo de Xavier.

O corte entre os corpos foi feito através da morte, mas vida e morte se entrecruzaram, o corpo físico já não existia mais, entretanto, a morte não configurou o fim e sim um começo de uma ausência/presença de Xavier. O desfecho fúnebre inaugura uma nova fase, não menos amargurada. Os dias foram passando e as duas mulheres começaram a sentir tristeza quando anoitecia. “Não tinham mais gosto de cozinhar” (LISPECTOR, 1974, p.71). Para Georges Bataille, “a morte possui duplo sentido: por um lado o horror não afastado, ligado ao apego que a vida inspira; por outro, um elemento solene, ao mesmo tempo aterrador, fascina-nos e provoca uma perturbação soberana” (BATAILLE, 2004, p. 71-72). Carmem e Beatriz plantaram mudas de rosas vermelhas no túmulo de Xavier. Ao amanhecer, o jardim orvalhado celebra a bênção ao assassinato. O vigor sexual de Xavier fez com que a terra ficasse mais fecunda, “o pé de rosas vermelhas parecia ter pegado. Boa mão de plantio, boa terra próspera. Tudo resolvido (LISPECTOR,1974, p. 26).

O conto narra uma história de amor pouco convencional, uma triangulação amorosa afetiva aceita entre os amantes, mas que não permite nova intromissão. “A vida lhes era boa”, “tudo acontecia dia após dia” e “ninguém morria” (LISPECTOR, 1974, p. 21), até que Xavier quebra o “acordo”, o relacionamento dele com outra mulher foi

considerado uma traição, paga com sua morte. Vingadas, as duas mulheres passaram a sentir a sua falta, até que o crime fora descoberto. A polícia ao cavar o jardim, encontra o corpo de Xavier; a elucidação do crime foi excepcional, pois a polícia sugere que as mulheres arrumem as malas e viagem para Montevideu, sem maiores complicações. Assim, o caso estaria de fato resolvido “e as duas mulheres disseram: ‘muito obrigada’. E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer” (LISPECTOR, 1974, p. 37). O fim do conto é inesperado, pois o leitor é pego de surpresa com a atitude da polícia, que compactua com a morte de Xavier.

No próximo capítulo, analisaremos os contos em que o recalque e duplicidade do eu são apresentados sob uma perspectiva psicanalítica. Então, privilegiaremos os contos “Ele me bebeu”, “A língua do P”, “Praça Mauá” e “Miss Algrave”. Nossos estudos serão voltados para as representações de mulheres que se duplicam nas narrativas, como uma forma de driblar os preconceitos sociais e, também, para manifestarem seus desejos de prazer.

Capítulo III- O corpo desdobrado

3.1 Da aparência à essência- o corpo fabricado

Me recebo e o mundo não me toca. Para eu ser duas e haver a participação do estado, olho-me ao espelho, olho a outra de mim. E vejo que minha aparência fluida tem a graça do flutuante rosto humano. Então sinto com um prazer delicadíssimo que sou uma. E um ar de verdade. Estou finalmente descalça.

Clarice Lispector, *Um sopro de vida (Pulsações)*

O fenômeno do duplo está presente na história da humanidade desde a Antiguidade à Contemporaneidade, analisado tanto na Filosofia quanto na Psicologia. Nestes campos epistemológicos, encontramos apontamentos acerca desse assunto tão instigante, pois remete às dualidades do ser humano, à temática existencial ou mística – abordada em muitos estudos sobre a obra de Clarice Lispector. Diversos aspectos do duplo estão relacionados com os mitos gregos como, por exemplo, do Andrógino e do Narciso.

Para esta investigação, recorreremos a alguns apontamentos mais recentes a partir da leitura dos estudos de Clément Rosset, Sigmund Freud e Jacques Lacan. Rosset, em *O real e o seu duplo: ensaios sobre ilusão* faz uma análise do real e da fuga do real por meio da ilusão, provocando, conseqüentemente, um desdobramento da personalidade.

Segundo Rosset, a ilusão é a mais recorrente forma de afastamento do real, não há uma recusa de percepção, a coisa não é negada, mas deslocada para outro lugar, ou seja, é ao mesmo tempo uma coisa e outra. É como “[...] uma técnica de transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador” (ROSSET, 1999, p. 20). A duplicação pode surgir em três tipos: a ilusão oracular — duplicação do acontecimento; a ilusão metafísica — duplicação do mundo; e a ilusão psicológica, como desdobramento de personalidade. Entretanto, nossa ênfase será na ilusão psicológica, pois o duplicado “[...] não será o objeto ou um acontecimento qualquer do mundo exterior, mas sim o homem, quer dizer, o sujeito, o próprio eu” (ROSSET, 1999, p. 74).

Clément Rosset, ao retomar a questão do duplo, opõe-se ao estudo psicanalítico feito por Otto Rank, segundo o qual o desdobramento da personalidade está relacionado com o medo da morte, de maneira que o duplo do sujeito seria imortal; já para Rosset, o que angustia o sujeito não seria a morte próxima, mas sim a sua não-realidade, a não-existência: “[...] morrer seria um mal menor, se ao menos se pudesse afirmar que se viveu”(ROSSET, 1999,p.78). Assim, o duplo garantiria que esse sujeito continuasse vivo, ou seja, afirmaria sua existência.

No conto “Ele me bebeu”, da coletânea *A via crucis do corpo* percebemos que a relação amistosa entre Aurélia e Serjoca configura-se na dependência dela para com a imagem que ele cria no rosto da protagonista por meio da maquiagem. Aurélia não sai de casa antes que seu amigo, que também se interessa por homens, realize nela um cuidadoso trabalho de pintura facial. No final do conto, notamos a angústia de Aurélia diante da mudança de interesse do amigo; ele não se dedica a maquiá-la como antes, uma vez que entre eles há uma disputa para conquistar Affonso, um industrial metalúrgico bem sucedido e de fino gosto. Antes de continuarmos a análise desse desdobramento da personagem, convém relacioná-lo com suas origens na cultura ocidental.

No que diz respeito à temática do duplo na Psicanálise, retomamos a mitologia de Narciso, cuja origem é desconhecida. Há várias versões que resistiram ao tempo; a mais aceita é a do poema “Metamorfoses”, de Ovídio. Narciso era filho de Céfiso e Liríope; quando nasceu, Tirésias profetizou o seu destino, no sentido de que teria longa vida, mas nunca poderia contemplar a sua própria imagem. Ao tentar saciar a sede na fonte Téspias, Narciso viu-se refletido nas águas e apaixonou-se por si mesmo. Aprisionado por esse amor, ficou frustrado por não conseguir capturar a imagem para si e morreu de desilusão. Ficou prisioneiro de sua própria aparência.

O tema do narcisismo inspirou o psicanalista Sigmund Freud a ponto de refletir sobre o assunto em alguns de seus textos; recorreremos aqui ao intitulado “Totem e Tabu”, no que diz respeito ao “eu” como objeto de amor. Para o autor, o narcisismo se divide em fases, desde a infância até a vida adulta. No narcisismo primário, há uma concentração de libido direcionada ao ego, relacionado ao instinto de autopreservação e a uma fase intermediária do narcisismo primário em que a libido é direcionada a objetos, não um objeto externo ou estranho ao sujeito, mas trata-se do próprio ego que

estará se constituindo. Com o desenvolvimento da criança, espera-se que esse estágio de transferência da libido seja equilibrado; quando isso não acontece, é considerado patológico, pois se instaura um conflito no qual o sujeito comporta-se como se amasse a si mesmo com instintos egoístas (ou egocêntricos). Assim, o indivíduo com essa patologia investe a libido na própria imagem. Aurélia parece sofrer desse “mal” narcisista, da modernidade, motivado pelo culto do corpo físico, da boa aparência exterior. Ela ficou, de certa forma, aprisionada ao mundo da beleza “fabricada”, revelando-nos uma tendência exibicionista, por isso ficou dependente da admiração dos outros, amou demais ideais ilusórios e não construiu valores humanos mais sólidos e consistentes.

Lacan, no Congresso Internacional de Zurique, em 1949, amplia a discussão freudiana sobre o narcisismo, no texto intitulado “O estágio de espelho como formador da função do eu”; assim como Freud, desenvolve suas reflexões a partir do desenvolvimento infantil. Para esse autor, a criança vive em um espaço homogêneo, ou seja, não reconhece a mãe (o outro), nem mesmo as partes do seu corpo; entretanto, quando a criança completa oito meses, começa a interagir com o meio social. Ao ver sua imagem refletida no espelho, dá início a uma nova fase: a criança passa a se reconhecer, até o seu corpo fragmentado. Essa experiência do espelho é responsável pela constituição do “eu”, contudo, a imagem do semelhante e da percepção da sua própria imagem primeira jamais poderá constituir um reflexo fiel, ou seja, é ilusória, criando uma frustração no sujeito, pois a imagem será o avesso do real, uma imagem distorcida.

A partir desses apontamentos, voltemos ao conto clariceano a fim de estabeleceremos aproximações com o mito de Narciso. Na narrativa em foco, a personagem Aurélia apaixonou-se pela mulher “criada” por Serjoca que, de forma ambivalente, é a própria Aurélia e outra mulher, ao mesmo tempo. Percebe-se que quase tudo nela é artificial, como as unhas e os seios postiços (apesar de pequenos e atraentes) e é esta mulher superficialmente fabricada o “cartão de visita” de Aurélia. A paixão por essa imagem faz com que ela se prenda ao amigo. Quanto a essa relação entre eles, pode-se pensar na referência utilitária que Serjoca representa para Aurélia, mas essa questão, ao nosso ver, está em segundo plano e o conto não nos oferece elementos a não

ser que o relacionemos com outras narrativas da coletânea. O importante é a relação entre o eu e o outro em “Ele me bebeu”, que nos remete ao mito de Narciso.

Passemos a analisar como o espelho e o “outro” funcionam como desdobramento em Aurélia Nascimento, protagonista da narrativa. Trata-se da história de uma sugerida e estranha triangulação amorosa entre Aurélia Nascimento, uma moça loura e bonita que, maquilada, ficava deslumbrante; Serjoca, seu amigo e maquilador de mulheres, que não queria nada com mulheres; e Affonso Carvalho, um industrial metalúrgico, másculo, de 40 anos, que despertou interesse e sedução nos dois amigos. O narrador nos informa que, todas as vezes que Aurélia queria ficar linda, ligava para Serjoca. “Serjoca também era bonito. Era magro e alto” (LISPECTOR, 1974, p. 53). Os dois eram amigos, saíam juntos e, em um desses encontros, quando estavam esperando um táxi, conheceram Affonso, que lhes deu uma carona; Aurélia disse que aceitaria, pois estava com dor no pé, “[...] mas não disse que tinha calos. Escondeu o defeito. Estava maquiladíssima” (Lispector, 1974, p. 55). Vemos, inicialmente, que a moça não aceitava seu corpo, sua aparência. A partir do fato de ela esconder os calos, Aurélia não só esconde os defeitos físicos, mas também sua simplicidade. A convite do industrial, Serjoca e Aurélia saem para tomar um drink em uma boate.

Conforme a descrição que o narrador tece, Affonso é um homem de aparência e gosto refinados. Aurélia se interessa pelo distinto homem mais pelo que ela vê. Ele, por outro lado, parece se interessar pela sua incipiente espontaneidade: “Viu a impaciência de Aurélia que batia com os pés na calçada. Interessante essa mulher, pensou Affonso” (LISPECTOR, 1974, p. 54). Vemos, neste excerto, dois enunciados justapostos; como não há um elemento coesivo entre eles, podemos dizer que há uma relação de causa e efeito: Affonso achou a mulher interessante por sua espontaneidade; ela se encontrava num instante em que se apresentou mais verdadeira, mas não percebe ser notada por um homem distinto. Conforme as regras de etiqueta de Lispector (Palmer)²², a mulher deveria evitar excessos e em momento de contato com um homem, uma mulher jamais se comportaria de tal forma, principalmente num primeiro encontro.

Aurélia pensa que o industrial se interessaria por ela por causa da sua beleza deslumbrante; inicialmente, isso realmente acontece. Ironicamente, no primeiro contato

²² Pseudônimo crido por Clarice Lispector que, assinava a coluna de jornal.

corporal entre os dois, durante o jantar na casa do industrial, o narrador põe em evidência aquilo que Aurélia tem de mais real, o seu “defeito” físico: “Mas Affonso estava entusiasmado e, embaixo da mesa, encostou o pé no pé de Aurélia. Justo o pé que tinha calo. Ela correspondeu, excitada” (LISPECTOR, 1974, p. 55). Mas, com o desenrolar dos fatos, a sedução inicial de Aurélia, motivada pela espontaneidade, é substituída pela simplicidade do maquilador. Quando são convidados para o jantar em casa de Affonso, Aurélia respondeu que estava esfaimada, mas Serjoca estava mudo. Segundo o narrador, “estava também aceso por Affonso.” (LISPECTOR, 1974, p. 55) Durante o jantar, as diferenças entre maquilador e maquilada são colocadas em realce, principalmente em favor do rapaz:

Serjoca não sabia comer escargots e atrapalhou-se todo com os talheres especiais. Não gostou. [...] E foram para a sala. Aí Serjoca se animou. E começou a falar que não acabava mais. Lançava olhos lânguidos para o industrial. Este ficou espantado com a eloqu²³ência do rapaz bonito. No dia seguinte telefonaria para Aurélia para lhe dizer: o Serjoca é um amor de pessoa (LISPECTOR, 1974, p. 56).

Nesse momento, fica evidente a diferença de comportamento de Serjoca e de Aurélia; um, depois de uma fase emudecida, se desinibe; a outra, preocupa-se apenas com o hálito de alho depois da refeição. Em nenhum momento (pelo menos o narrador não explicita), Affonso parece notar a conduta polida e dissimulada de Aurélia. No segundo encontro, comeram ostras, e novamente Serjoca demonstra dificuldade em degustar o prato, o que confirma uma linha “reta” de sua personalidade desajeitada, sem camuflagens. O conflito entre Aurélia e Serjoca desenvolve-se a partir da maquilagem que ela pede ao seu amigo para o jantar marcado entre os três no terceiro encontro. Durante essa maquilagem, a identidade dos dois parece finalmente se expor e se revelar. Aurélia teve a impressão de que o rapaz apagava os seus traços, anulava o seu rosto, fazia desaparecer até a sua ossatura espetacular. No restaurante, sente-se mal e pede licença aos dois para ir ao banheiro olhar-se no espelho. É diante do espelho que ela constata: “Ele está me bebendo [...] ele vai me destruir. E é por causa do Affonso.” (LISPECTOR, 1974, p. 57).

²³ Optamos pela nova ortografia.

Aurélia, que tinha no próprio nome o brilho, o dourado, sente que perdeu sua claridade, sua vivacidade para o maquilador. O vazio instaurado por essa crise de identidade revelou que havia simultaneamente a Aurélia fabricada e a Aurélia real em um mesmo corpo. Nessa mesma noite, Affonso deu mais atenção a Serjoca do que à moça.

A temática do duplo é recorrente na obra clariceana. Para Regina Pontieri, o olhar foi objeto de investigação em seu livro *Clarice Lispector: uma poética do olhar*; o olhar teria essa função de revelar o duplo, ou seja, apresenta-se sob diversas formas de se descobrir o outro, às vezes esse outro é o excluído, inferior, ou seja, “[...] a mulher, o animal, o pobre, o louco, o primitivo, o intuitivo [...] mulher negra, não-europeia, não-civilizada, vivendo da animalidade” (PONTIERI, 2001, p. 28). No caso de Aurélia Nascimento, o outro é ela mesma, em outras palavras, é sua verdadeira imagem com a qual não consegue se relacionar. O conto “Ele me bebeu”, assim como os demais de *A via crucis do corpo*, trazem temáticas realistas, isto é, coerentes com seu momento de produção e com outras produções realizadas pela autora no momento de escrita/organização de um de seus últimos livros.

Durante muito tempo, Clarice Lispector escreveu para jornais sob os pseudônimos Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares, entre eles “Comício”, “Correio da Manhã” e “Diário da Noite”, com colunas semanais sobre dicas de beleza, saúde, etiqueta, comida – tudo que envolve o universo feminino.

Acreditamos que a autora toma “emprestado” um desses segredos de mulher veiculados nas páginas femininas dos jornais para compor a personagem Aurélia, assim como aproveitou as ideias, rascunhos e apontamentos das crônicas jornalísticas para a composição de contos e de romances; quanto a estes, acreditamos que a relação entre os textos jornalísticos e literários são mais evidentes em suas últimas produções. Com essa proximidade entre as diferentes representações, a autora sempre leva o leitor a refletir sobre si, sobre o mundo, sobre a vida.

Nesse sentido, as personagens dos contos e romances são uma espécie de re (criação) das propostas das páginas femininas dos folhetins; no texto publicado no *Correio Feminino* em 1º de abril de 1960, intitulado “Beleza em série”, a dica de Helen Palmer é que as suas leitoras influenciadas pelo cinema, não permitam que a busca do ideal de beleza deixem-nas despersonalizadas; pois, com a imitação, “jamais conseguem

o sucesso” (LISPECTOR, 2008, p. 48) a fama só se consegue com “[...] a personalidade, o talento, a graça, e estes nenhum cabeleireiro, nenhum maquilador, nenhum trejeito, estudado diante do espelho, lhes darão” (LISPECTOR, 2008, p. 48). Ainda segundo Lispector, no caderno de interesses femininos, as mulheres leitoras das páginas femininas jamais devem chamar a atenção pelo excesso, às dicas são para ter discrição no vestir e se maquilar.

Como podemos notar, a relação temática entre “Beleza em série” e “Ele me bebeu” é de complementariedade ou suplementar, se considerarmos os fragmentos supracitados como uma reflexão do que aconteceria no referido conto, no caso da (re)descoberta/nascimento de Aurélia. Nesse aspecto do conto, Clarice apropria-se da metáfora do espelho, do desdobramento do “eu”, da busca do “outro” criado pelo jogo de espelhos para problematizar questões sociais inerentes a qualquer mulher e talvez especialmente da mulher ocidental, no sentido de que suas personagens promovam o autoconhecimento.

A maquilagem da personagem Aurélia do Nascimento é o vértice dessa nossa reflexão, pois aparece como um ato transformador dessa mulher ficcional; é a partir da ausência da máscara facial/social que a personagem busca refletir sobre si mesma, sobre sua própria imagem e sobre a vida; diante do espelho, vendo-se duplicada, ela “encontra” seu lado genuinamente humano e, por que não, sua verdadeira “feminilidade”.

É diante do espelho que se dá a quebra de totalidade da personagem Aurélia, ao deparar-se não só com sua imagem, mas também com sua superficialidade emocional, como notamos na seguinte passagem:

Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada. Então – então de súbito deu uma bruta bofetada no lado esquerdo do rosto. Para se acordar. Ficou parada olhando-se. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se. E realmente aconteceu. No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to (LISPECTOR, 1974, p. 57-58).

Nesse trecho da narrativa, quando se esbofeteia diante do espelho, essa mulher acaba de sair de um encontro onde se insinuava uma triangulação amorosa, da qual saía vencedor, seu rival: um homem, seu amigo e maquilador. Na cena seguinte a essa

desilusão, o narrador nos informa que a mulher “Chegou em casa, tomou um longo banho de imersão com espuma, ficou pensando: daqui a pouco ele me tira o corpo também. O que fazer para recuperar o que fora seu? A sua individualidade?” (LISPECTOR, 1974, p. 57) Esse último encontro diante do espelho apresenta uma Aurélia nua, lavada, sem maquiagem, despida portanto de qualquer adereço aparente. Trata-se do ato do (re) conhecimento final, de um olhar que ultrapassa a superfície para mostrar a mulher real, um rosto humano, triste, delicado. A “nova” Aurélia, mulher de verdade que nascia, redescobria-se.

Nessa “ausência” de maquiagem é que a protagonista se dá conta de que vivia numa “cegueira”. Clément Rosset, em seus estudos sobre o duplo, afirma que a ilusão é uma forma de afastamento do real, assim como fazem os ilusionistas. A técnica geral da ilusão seria transformar uma coisa em duas, contando com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação por parte do espectador, enquanto o ilusionista se ocupa com a coisa, dirige o nosso olhar para outro lugar (seu duplo), onde o real não está, ou seja, o iludido vê as coisas do seu jeito. O que Aurélia expressava como sendo “real”, na verdade, era o “outro”, uma ilusão, o real lhe escapara, era recoberto pela maquiagem. Para Félix Guattari e Suely Rolnik “[...] a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro social” (GUATARRI, ROLNIK, 2000, p. 31), ou seja, o processo de individuação da personagem não exprimiu um ser isolado, mas a inseriu na coletividade, precisava de uma embalagem para atender às exigências sociais do mundo que ela considerava o ideal.

Aurélia é descrita no início da narrativa como uma mulher bonita, mas só depois de maquiada é que ficava deslumbrante, tinha cílios e seios postiços, usava lente de contato e peruca. O narrador constrói uma identidade forjada, tudo que compõe a “imagem” da personagem é falso, ou seja, Aurélia fabrica um novo corpo. Mesmo no caso dos seios que, naturalmente, já eram bonitos e “pontudos”, Aurélia utilizava um adereço para fazer com que eles parecessem maiores ou mais atraentes; usava seios postiços porque os seus não lhe bastavam – atitude influenciada por um biotipo padrão, se considerarmos os textos do jornal, principalmente “Beleza em série”, cujo título remete a essa beleza fabricada que a televisão, o cinema, a propaganda e outras mídias veiculam como sendo o corpo ideal desejado pelas mulheres: rosto bonito, corpo esbelto e seios fartos.

É por meio do rosto e pelo rosto que se vê e se é visto, onde há significância, subjetivação; é pelo olhar que temos acesso ao outro, ao duplo e ao outro do outro. Aurélia, ao olhar seu rosto desnudo, procura enxergar a “outra”, aquela que era concebida pelas mãos de Serjoca. Sentiu-se vazia, “não era mais nada”, assim como fez Madre Clara, autoflagelando-se para suprimir os desejos do corpo em “Melhor que arder”, outro conto da coletânea. Aurélia também se impõe ao castigo do corpo, “deu uma bruta bofetada no lado esquerdo do rosto” para se “encontrar”, para se ver novamente. Ela nasce, percebendo-se triste e, ao mesmo tempo, quem sabe, mais bela, porque viu, afinal, sua face verdadeira, real, sem a mediação camuflada da maquilagem.

Já no conto “A língua do P”, a maquilagem também é um agente transformador, pois a protagonista utiliza esse artifício de maquilar-se para disfarçar ser uma prostituta, ou seja, simular outra realidade, uma nova mulher no mesmo corpo. Maria Aparecida, apelidada de Cidinha, professora de inglês que morava em Minas Gerais, resolveu fazer uma viagem para outro país para aprimorar seus conhecimentos. Primeiro teria que ir para o Rio de Janeiro de trem para depois pegar um avião e partir para os Estados Unidos.

Na apreciação, da origem do nome, tem-se o significado vindo do cristianismo, pois Maria Aparecida era a mãe de Jesus, evocando a pureza, indica o caminho de inocência percorrido até então pela personagem.

A viagem de trem até o Rio de Janeiro não foi como ela esperava porque entraram no vagão dois homens que lhe tiraram o sossego:

Eles olharam para Cidinha. Esta desviou o olhar, olhou pela janela do trem. Havia um mal-estar no vagão. Como se fizesse calor demais. A moça inquieta. Os homens em alerta. Meu Deus, pensou a moça, o que é que eles querem de mim? Não tinha resposta. E ainda por cima era virgem. Por que, mas por que pensara na própria virgindade?

Através do olhar malicioso, desperta na protagonista o sentimento de medo que entende a má intenção dos homens, deparando-se com o risco real e iminente, percebe sua limitação, pensa na sua virgindade, caso os homens desconfiassem que ela fosse virgem poderiam tentar aproveitar-se sexualmente dela.

Os dois homens começaram a conversar por meio da língua do “p”, Maria Aparecida fingiu não entender, mas conhecia a brincadeira inocente de criança, que

naquele momento foi de extrema importância e descobriu que os homens queriam currá-la no túnel, por isso tomou a decisão de fingir-se de prostituta porque os homens supostamente não aprovariam esse tipo de comportamento feminino. Inicialmente, tira um cigarro da bolsa e começa a fumar, mas não resolve. Então

levantou a saia, fez trejeitos sensuais — nem sabia que sabia fazê-los, tão desconhecida ela era de si mesma — abriu os botões do decote, deixou os seios meio à mostra. Os homens de súbito espantados— Tápá depoisidapa. Está doida, queriam dizer. E ela a se requebrar que nem sambista de morro. Tirou da bolsa o batom e pintou-se exageradamente. E começou a cantarolar (LISPECTOR, 1974, p. 68).

Nesse momento, Cidinha começa a simular ser uma mulher diferente do que “realmente” era, deixou aflorar trejeitos que talvez estivessem adormecidos, permitenos propor alguns questionamentos sobre sua personalidade, pois toda cópia supõe-se um original, cabível de indagar entre a personagem e a mulher criada por ela, sua transformação posterior em prostituta, quem seria a cópia? Quem é o duplicado? Segundo Rosset, a ilusão psicológica – em que o ser humano precisa de outro eu para poder dar sustentação a sua própria personalidade, está “no par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é outro que me duplica, sou eu que sou duplo do outro”. (ROSSET, 1999, p. 78). O eu e o outro se confrontam, o mundo social com o mundo particular, o desdobramento como a sombra do eu caminhando com o original juntos e entrelaçados.

Freud, em seu texto *O ‘estranho’ (Das Unheimlich)* de 1919, expõe algumas considerações acerca da duplicação. O psicanalista diz que o ‘estranho’ a princípio está vinculado ao que provoca medo.

Para Freud, abrem-se dois novos rumos para se desvendar a ligação da palavra estranho. Primeiramente, seria descobrir o significado da palavra ‘estranho’ e a segunda direção, seria reunir as propriedades de pessoas, coisas, impressões, experiências, situações que despertam nas pessoas sentimento de estranheza.

Para tentar propor uma teoria, o psicanalista faz um estudo das raízes semânticas das palavras *unheimlich* e seu oposto *heimlich*. E sustenta na etimologia alemã, uma vez que as palavras possuem ambivalência entre *unheimlich* (não familiar) e *heimlich* (familiar). Para Freud, esta ambivalência está, além da raiz semântica, na possibilidade desse estranhamento ser algo conhecido, comum, “o estranho é aquela categoria de

assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1969, p. 277), ou seja, as palavras *unheimlich* e *heimlich* não deixam de serem ambíguas, pertencem ao mesmo conjunto de ideias, não são contraditórias, mas são diferentes. É a partir desse fenômeno linguístico e de alguns textos literários que Freud baseará seus pressupostos.

Um dos exemplos citados por Freud é o autor E. T. A. Hoffman que, para o psicanalista, empregou repetidas vezes o artifício psicológico nas suas narrativas, principalmente no conto “O Homem de Areia”. O importante para a nossa discussão é que Freud, ao analisar o que é ‘estranho’, desvela o tema do desdobramento. Para o autor, Hoffman, em seus contos, aposta numa série de duplicações, seus temas destacados são de estranheza com características inquietantes entre os opostos, de modo que as personagens são dúbias, ora diabólicas, ora são benfeitoras e facilmente atribuídas a causas infantis de castração. O medo da castração é a base da angústia. Esse conto principia as angústias da infância de Nathanael²⁴, personagem do conto, a angústia da castração e o complexo de Édipo estão no embasamento do temor de Nathanael; a aflição pela perda dos olhos que poderiam ser arrancados pelo Homem de Areia é relacionado com a angústia da castração.

Assim, Nathanael conduz seus complexos, seus traumas para alguns elementos “reais” como, por exemplo, a figura de horror do oculista Giuseppe de Coppola²⁵, os globos oculares fora de órbita, óculos como partes decepadas. Segundo Freud, em O Homem de Areia, esses medos de Nathanael poderiam ser considerados arbitrários ou sem sentido se relacionados com os olhos e a castração, entretanto tornam-se compreensíveis quando substituímos O Homem de Areia pela figura do pai de Nathanael, de cujas mãos é esperada a castração. Deste modo, “a referir o estranho efeito do homem de areia à ansiedade, pertencente ao complexo de castração” (FREUD, 1969, p. 291), pode ser apreendida essa ideia de que um fator infantil poderá ser responsável por sentimentos de estranheza.

²⁴ Em certas noites, sua mãe costumava mandar as crianças cedo para a cama, prevenindo-as de que o Homem de Areia estava chegando (...) quando indagada sobre o homem de areia sua mãe negava que ele existia. Já a babá dizia que o homem era perverso e se as crianças não fossem para a cama, ele jogaria um punhado de areia nos olhos delas, de modo que estes saltavam sangrando a cabeça (FREUD, 1969, p. 290).

²⁵ Personagem do conto que é um oculista itinerante italiano.

Na definição de estranheza, está contida a ideia da repetição, ou seja, “o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*” (FREUD, 1969, p. 300), algo que deveria estar oculto, mas veio à tona. Portanto, o sentimento de estranheza, conforme Freud, está relacionado com o fenômeno do duplo, algo recalcado retorna como duplo, configurando como desconhecido, porque se tornou inconsciente e ao mesmo tempo familiar.

Retomando o conto “A língua do P”, diante da suposta tragicidade, Maria Aparecida “tirou da bolsa o batom e pintou-se exageradamente” (LISPECTOR, 1974, p. 68). A personagem sofreu um processo de transformação, ficando deslumbrada com a situação. A estranheza está contida na contradição de comportamento, pois Cidinha era uma mulher reprimida e representar uma prostituta seria ficar acenando como uma alma penada; mais próximo de uma alucinação, é antes de tudo, a figura simbólica da repetição. A prostituta é entendida aqui como retorno ao recalcado, o estranho intrinsecamente ligado à norma, ao caráter pulsional. Há dois polos antagônicos: uma Maria Aparecida recalcada, severa, que se vestia com apuro, e a outra sensual, que se maquiava e cantarolava, ambas no mesmo corpo.

Ao nosso ver, uma reflete a outra: a primeira representa o recalque, um discurso social; a segunda, a visão conturbada da vida pecaminosa. A personagem desdobra-se num processo de identificação, em que não há demarcação entre o eu e o outro. Freud postula que

o fenômeno do duplo, que aparece com todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento (...). O sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self) ou substitui seu próprio eu (self) por um estranho, em outras palavras há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self) e finalmente o retorno constante da mesma coisa (FREUD, 1969, p. 293).

Diante de tais fatores, não se sabe, de fato, se Cidinha era realmente a santinha, e se a outra, a mulher criada, escondia o que ela realmente queria ser. Nesse instante, há uma representação da morte da mulher certinha, cheia de pudores; cai a máscara que encobria o comportamento cotidiano, imposto por fatores sociais e culturais que a condiciona a ser aquilo que a sociedade esperava.

Cidinha construiu uma identidade forjada de modo que culminou na “desordem” de seu comportamento. O desdobramento do eu fez reverberar alguns aspectos

reprimidos de sua personalidade que talvez ela não quisesse enfrentar, gerando uma divergência da imagem que ela tinha de si, “tão desconhecida ela era de si mesma” (LISPECTOR, 1974, p. 68).

Quando Cidinha começa a se comportar dessa maneira, os homens acharam graça, riram do comportamento da moça, parecia uma palhaça, entretanto, o que os homens consideraram como sendo algo louco, foi um jogo de aparência, um artifício criado por Cidinha, no qual ela assume os próprios desejos que estavam escondidos, guardados secretamente.

A protagonista do conto foi encarcerada, ficando três dias numa prisão, não soube explicar para a polícia o que acontecera, entretanto, a personagem tinha percorrido um caminho de autoconhecimento e, ao sair da cela,

tomou o próximo trem para o Rio. Tinha lavado a cara, não era mais prostituta. O que a preocupava era o seguinte: quando os dois haviam falado em currá-la, tinha tido vontade de ser currada. Era uma descarada. Epe sopoupu upumapa puputapa. Era o que descobrira. Cabisbaixa (LISPECTOR, 1974, p.69).

O ato de ser encarcerada reporta-nos à ideia de libertação, simboliza uma nova forma de ver/ estar no mundo exterior. Cidinha saiu da prisão encoberta de incertezas, pois percebera depois dessa experiência que era uma puta. No discurso do narrador, podemos perceber as marcas dos postulados freudianos. Nesse descobrir-se acontece um sentimento de estranhamento que está relacionado com o desconhecido, algo que se repete, mas que é ao mesmo tempo familiar. Entretanto, a protagonista não encontrou amparo para nova tentativa de reinventar-se, Cidinha perdeu-se novamente, “não lhe era permitido” ter um comportamento desenvolvido enquanto ser social, comportar-se como prostituta foi tornar real, trazer à tona o outro, apenas mascarando-se, fazendo do outro o seu lugar de refúgio, o que se justifica praticamente ao longo de todo o texto, pois tudo é perdido para que Maria Aparecida voltasse a viver.

Ao sair da prisão, ao ler uma notícia do Jornal *O Dia*, percebeu que escapara da morte e que outra mulher fora morta no trem, mostrando-nos que a vida é finita e o destino, insensível.

Segundo Vilma Arêas, no livro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos a solução encontrada por Clarice Lispector ao finalizar o conto foi inteligentíssima, pois o*

tema seria escabroso e foi contornado de forma lúdica pela referência à brincadeira de criança, a língua do p usada por marginais, e que a personagem identificou, porque também costumava brincar dessa maneira quando era criança. Outra jovem foi posta em seu lugar, num caricato final, atribuído ao destino implacável.

3.2 Duas faces do mesmo: o corpo (re) descoberto

Cada ser é um outro ser,
indubitavelmente uno embora
quebradiço, impressões digitais
únicas *ad secula seculorum*.

Clarice Lispector

Vínhamos discutindo na secção anterior a duplicação das personagens Aurélia e Maria Aparecida. Nesta secção privilegiaremos as protagonistas Carla/Luísa e Ruth Algrave.

No conto “Praça Mauá”, a protagonista Luísa era casada com Joaquim, o qual trabalhava o dia todo como carpinteiro até às dez da noite; os dois tinham uma convivência aparentemente “normal”, “não se ligavam”, “não tinham filhos”. Luísa agia de dois modos; dançando meio nua no cabaré chamado “Erótica” e enganando o marido. A personagem é marcada por sentimento ambivalente, apresentando medo e fascínio pelo seu outro, pois quando chegava ao seu local de trabalho, transformava-se em Carla.

Luísa é descrita pelo narrador como preguiçosa, linda, tímida, os primeiros momentos de dança na Erótica eram de requebro por pura vergonha [...] “dançava de blue-jeans e sem sutiã, os seios se balançando entre os colares faiscantes” (LISPECTOR, 1974, p. 61.). Quando se transformava em Carla, soltava-se, sentia-se mais livre, um aspecto da sua personalidade que, segundo Freud, de tão familiar, ao serem recalçados no inconsciente, tornaram-se estranhos. O conteúdo recalçado, devido a censuras do superego, nesse momento, ganha espaço, é exteriorizado e Luísa se torna Carla. Essa conduta implicava confrontar-se com o seu duplo, simbolizando, a

princípio, duas mulheres no mesmo corpo; Luísa, cujo comportamento é recatado, e Carla, uma mulher com uma aguçada sensualidade.

Carla/Luísa, de vez em quando, dormia com um freguês, e com o dinheiro que recebia, comprava vestidos, colares, pulseiras e anéis, ou seja, o culto à beleza é uma espécie de fonte de aceitação social. Entretanto, ao dar atenção apenas à futilidade, sentia-se vazia, infeliz. Dividia seus momentos de infelicidade com Celsinho, um homem que não era homem, um travesti, cujo nome de guerra era Moleirão.

Carla/Luísa repartia sua maquilagem com Celsinho, o qual usava batom, cílios postiços, tomava proteína em pó e de tanto tomar hormônio adquirira um fac-símile de seios, os homens da Praça Mauá o adoravam. O momento em que tanto Carla/Luísa quanto Celsinho identificavam-se ao sexo feminino era por meio da maquilagem, ou da suposta forma física. Nesse conto, assim como em “Ele me bebeu” e “A língua do P”, a maquilagem é um elemento importante, pois a feminilidade de ambos os personagens se dá por meio da máscara facial. Os personagens “sentiam-se mulher”, a maquilagem também faz parte da rotina, simulando uma nova personalidade. Assim, o corpo torna-se um elemento ambíguo e irônico: Celsinho/Moleirão, corpo de homem, aparência, trejeitos e personalidade de mulher, e Carla/Luísa, corpo de mulher recalcada e corpo de mulher sensual. Os dois “passam” a ter “o mesmo corpo” na construção da identidade, não eram rivais, já que cada um tinha os seus parceiros.

Ambos os personagens estão em busca de uma imagem ideal pautada no desejo de aceitação de sua personalidade, estão envolvidos com a indústria capitalista do consumo exacerbado, pois queriam ser aceitos na sociedade. Celsinho/Moleirão e Carla/Luísa também se identificavam pelo viés materialista. Vale lembrar que o livro *A via crucis do corpo*, como dissertamos no primeiro capítulo, foi feito por encomenda e direcionado a um mercado consumidor. O conto também compõe esse cenário capitalista, no qual o dinheiro, a falta de laços afetivos, a exclusão, o culto ao corpo e a aparência ditam o modelo de bem-estar na contemporaneidade. O lugar ocupado pelas personagens produz um sentimento de desconforto, por isso tanto Moleirão/Celsinho quanto Carla/Luísa tentam alcançar a imagem ideal. O duplo surge, dessa forma, como tentativa de complementação, embora, como diz Rosset, “a verdadeira infelicidade, no desdobraimento de personalidade, é no fundo jamais poder de fato desdobrar-se: o duplo

falta para aquele que o duplo persegue” (ROSSET, 1999, p. 80), ou seja, por mais que ambos quisessem a completude, não iriam conseguir.

Ao falar sobre a relação entre o trabalho doméstico e o trabalho fora de casa, o narrador tenta traçar perfil dos personagens. Celsinho/Moleirão adotara uma menina e era uma verdadeira mãe, “não faltava nada: tinha tudo do bom e do melhor. E uma babá portuguesa. Celsinho queria para Claretinha um futuro brilhante: casamento com homem de fortuna, filhos, joias” (LISPECTOR, 1974, p. 62). Claretinha teria um futuro brilhante, predestinado a casar e ter filhos. No caso de Carla/ Luísa, o fato de ter joias, ser casada não era sinônimo de felicidade, essa infelicidade consistia em ela não ter filhos? Celsinho/Moleirão tinha todos os aparatos para ser “uma boa mãe”, levava Claretinha ao zoológico, comiam pipocas, contava-lhes histórias de fadas boas e más.

Nota-se também a duplicidade de Celsinho/Moleirão no sentido de procurar aproximar-se de uma identidade feminina, tanto nos aspectos físicos quanto no desempenho de papéis sociais, como casar-se, ter filhos, educá-los, funções tradicionalmente atribuídas às mulheres.

Ao contrário, Carla dormia o dia todo, não se importava com o marido, era uma Luísa preguiçosa, assim o narrador deixa claro o desdobramento. No seio doméstico, a personagem tinha uma personalidade. Luísa não desempenhava trabalhos destinados as mulheres como fazer compras, preparar o cardápio e fazer as refeições, manter a casa limpa, cuidar das roupas do marido; delegou essas funções à empregada Silvinha.

Já na boate, um ambiente de diversão, sentia-se melhor; a convivência entre dois públicos, entre a vida diurna e o comércio noturno, lembra uma convivência mais íntima entre a imagem endossada pelas ilusões da sociedade do consumo e a negação dessa própria imagem, pois a personagem não era feliz em nenhum dos dois ambientes, talvez, na boate fosse mais “feliz” porque seria um lugar onde encontrava pessoas com as quais se identificava e estavam no local pelo mesmo motivo.

Não havia crise entre os dois personagens até que um dia se interessam pelo mesmo homem. Moleirão/Celsinho ficou com inveja da amiga, por dançar com um homem alto e de ombros largos. Então Carla disse:

- É tão bom dançar com um homem de verdade. Celsinho pulou:
- Mas você não é mulher de verdade!

— Eu? como é que não sou? espantou-se a moça que nesta noite estava vestida de preto, um vestido longo e de mangas compridas, parecia uma freira. Fazia isso de propósito para excitar os homens que queriam mulher pura (LISPECTOR, 1974, p. 62).

Nesse momento há um questionamento do que é ser homem ou ser mulher, pois Carla/Luísa, apesar de ser mulher, não se comportava como tal; ela era sedutora, mas não fazia parte dos padrões hierárquicos do patriarcalismo, em que a mulher fora criada para cuidar da casa e da educação dos filhos. O narrador, ironicamente, mostra-nos que Luísa, ao se transformar em Carla, também se manifestava reprimida, pois queria de certa forma agradar a um determinado público masculino, ficando parecida com uma freira. O preto é entendido aqui como metáfora da angústia, do que está oculto, apesar de, na boate Erótica, Carla conseguir desdobrar sua personalidade, não se desvencilhar do eu.

Ao ser questionada por ser ou não ser mulher, há um momento reflexivo em que Carla virou Luísa. Branca, perplexa, analisa sua própria condição; tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima. Ela não ocupava uma posição habitual do sexo feminino [...] “Era verdade: não sabia fritar um ovo. E Celsinho/Moleirão era mais mulher que ela.” (LISPECTOR, 1974, p. 65). Nua de toda maquilagem, cai a máscara, vem a descoberta de si mesma. O desejo feminino não perpassa somente pela via sexual ou satisfação da carne, mas também pela busca do ser. E Luísa “Ficou de pé, de preto, na Praça Mauá, às três horas da madrugada. Como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio” (LISPECTOR, 1974, p. 64).

Nessa narrativa, há uma inversão de papéis sociais em que o gênero é questionado. Celsinho/Moleirão possui corpo biológico masculino, mas com características femininas, enquanto Carla/Luísa, com o corpo feminino, não conseguia ser sensível, e não tinha atributos que as mulheres supostamente teriam. Dessa forma, desloca-se o lugar binário em que a mulher sempre foi colocada, rompendo com certezas e com o lugar de verdade pensado pelos debates feministas²⁶ na década de 60. Judith Butler aponta a inexistência desse sujeito feminino, desmontando a ideia de um sujeito uno. Para a autora, tanto o sexo quanto o gênero são discursivos e culturalmente construídos. O corpo nesse conto transita, é a chave para a descoberta do eu, não está

²⁶ Não é nosso objetivo retomar os debates feministas.

num ponto fixo, nem é enraizado pelos agenciamentos (social, cultural ou familiar), adquire potencialidades: “O corpo é o espelho de nossa glória e, simultaneamente, de nosso inferno, pois reflete nosso sucesso ou nossa derrocada” (SCORSOLINI-COMIN, 2010, p. 630).

A derrocada de Carla/Luísa foi saber que nem Carla nem Luísa se adequava aos padrões. É através do corpo que Luísa vai em direção à subjetivação, levando a descrença em si e a consciência de se viver, trazendo à tona a dor dilacerante e o peso existencial do estar-no-mundo. [...] “A praça estava às escuras. E Luísa respirou profundamente. Olhava os postes. A praça vazia. E no céu as estrelas” (LISPECTOR, 1974, p. 64). Foi Celsinho/Moleirão que atingiu o íntimo de Carla/Luísa ao dizer que ela não possuía o que supostamente existia de mais feminino, os afazeres domésticos. Nesse momento, não havia nem Carla nem Luísa, a personagem não conseguia se afirmar no mundo. O que Luísa faria daquele momento de revelação em diante? Continuará na boate Erótica? Cabe ao leitor preencher essas lacunas deixadas pelo texto.

No conto “Miss Algrave”, a personagem, inicialmente, é construída como protótipo do conservadorismo. Todo o seu modo de vida, religiosidade, alimentação, vestuário, as formas como trabalhava. Ruth Algrave manifesta um desejo de repulsão a sua sexualidade, vivia para o trabalho, fechava os olhos para não ver os casais se beijarem na praça, [...] “nem tinha televisão. Por dois motivos: faltava-lhe dinheiro e não queria ficar vendo as imoralidades que apareciam na tela” (LISPECTOR, 1974, p. 14). Para não ver seu corpo nu, a personagem sempre se olhava no espelho de calcinha e sutiã; para ela, até as crianças eram imorais.

A protagonista era virgem e morava sozinha. Quando olhava as prostitutas, sentia vontade de vomitar, ou seja, sentia repulsão, sensação de mal-estar e se orgulhava de seu corpo físico, “Miss Algrave sentia-se muito feliz, embora... Bem, embora” (LISPECTOR, 1974, p.14), ou seja, a personagem não se sentia completamente feliz, havia restrições.

Foi então que aconteceu.

Sentiu que pela janela entrava uma coisa que não era um pombo.
Teve medo. Falou bem alto:
— Quem é?

E a resposta veio em forma de vento:
 — Eu sou um eu.
 — Quem é você? perguntou trêmula.
 — Vim de Saturno para amar você.
 — Mas eu não estou vendo ninguém! gritou.
 — O que importa é que você está me sentindo. E sentia-o mesmo.
 Teve um *frisson* eletrônico (LISPECTOR, 1974, p. 16).

Nota-se a sutil temática do erotismo nessa passagem, pois Miss Algrave vai deixando seu corpo ser desfrutado por Ixtlan, um ser sobrenatural, possibilitando a ela usufruir o prazer e liberar seus desejos e fantasias sexuais recalçados. O recalque teve origem na infância, quando brincava de marido e mulher com o seu primo Jack, gerando-lhe um sentimento de culpa. O recalque também pode ter relação com a educação religiosa que tivera, pois seu pai era pastor protestante; normalmente os pastores são rigorosos com as questões eróticas e sensuais. Até então, era uma mulher conservadora, não lhe cabia vivenciar experiências eróticas, deixou-se dominar pela parte “masculina”, ativa. “Ela nunca tinha sentido o que sentiu. Era bom demais” (LISPECTOR, 1974, p. 61). Suavemente, vai-se fazendo a fusão dos corpos para a completude, alcançando o prazer por meio do desconhecido, “como era bom viver” (LISPECTOR, 1974, p. 65). O leitor vai adentrando na cena erótica, que é materializada pela celebração ao prazer:

Começou a suspirar e disse para Ixtlan:
 — Eu te amo, meu amor! meu grande amor!
 E — é, sim. Aconteceu. Ela queria que não acabasse nunca.
 Como era bom, meu Deus. Tinha vontade de mais, mais e mais.
 Ela pensava: aceitei-me! Ou então: "Eu me vos oferto."
 Era o domínio do "aqui e agora" (LISPECTOR, 1974, p.16).

Desnudada docemente, deu um grito de liberdade que era silenciado pela repressão moral. Segundo Bataille, no livro *O erotismo*, a nudez se opõe ao estado fechado, quer dizer, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser além do retrair-se em si mesmo, ou seja, a nudez revela o desígnio do corpo para a continuidade e concretização da experiência erótica, deixando com que a construção social da conduta pecaminosa e de interditos não seja mais sua premissa, aflorando todos os desejos, frustrações, alegrias e todas as perturbações incomodadas e impostas pelo código, pela lei. A partir do

encontro com Ixtlan, Miss Algrave desencadeia um processo que culmina na elaboração de “novos conceitos” sobre o comportamento humano.

No conto, a personagem é construída sob o viés do desdobramento da personalidade, permitindo-nos propor algumas hipóteses que corroboram com nossa análise. A mulher, que antes era reprimida, passa a ter um comportamento inverso, como uma prostituta. Assim como Carla/Luísa, Ruth Algrave buscou a felicidade com o desconhecido de si. O perfil de Carla/Luísa pode ser traçado como alguém que teme a imagem do seu desdobramento, enquanto que Ruth Algrave, a partir do encontro com Ixtlan, revela a outra face, preferindo continuar a viver sem usar máscaras, assumindo sua nova personalidade.

A transformação moral no conto aparece vinculada aos elementos simbólicos construídos pelo narrador. No começo da narrativa, o narrador expõe alguns alimentos do cardápio de Ruth Algrave, que não se alimentava de carne, pois considerava o ato pecaminoso. Ao mudar o comportamento, ela começa a ingerir carne sangrenta e tomar vinho. Outra questão a ser analisada é que nesse conto também há uma alusão ao mercado consumidor, relacionado com a prostituição, o modo de ganhar dinheiro. Depois do encontro com Ixtlan, Miss Algrave passa a se prostituir.

Com relação à alusão do nome da protagonista, há dois pontos antagônicos, pois o significado de Ruth tem origem hebraica. Como se sabe, os hebraicos são povos estritamente religiosos, muitos acreditam terem sido escolhidos para transmitir a mensagem de Deus à humanidade. A protagonista usa o sobrenome Algrave, “Grave” fazendo uma alusão ao termo “all grave”, no qual grave significa túmulo e também é o conhecimento e compreensão do corpo, o seu “vórtice estonteante”, conforme uma das epígrafes do livro em foco nesta dissertação.

Outro fato curioso é que o chefe de Ruth a apelidara de forma respeitosa de Miss, ou seja, no próprio nome da personagem há contradições e desdobramentos, uma vez que tem significados contraditórios e que reflete a retidão moral, o seu pudor, mas são julgadas pela sua beleza: era ruiva, tinha pele clara e fina que parecia seda branca – mas o seu chefe não via uma mulher – o que lhe importava era a datilógrafa perfeita.

Vilma Arêas, em *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, afirma que, no conto “Miss Algrave”, há uma herética anunciação bíblica, a virgem, dessa vez, seria ruiva que abraça de desejo sexual e é disfarçado em puritanismo, e o espírito santo é Ixtlan,

que entra pela janela como anunciação de Deus, ou seja, foi na anunciação que se realizou o mistério que ultrapassa a razão humana, a encarnação de Deus. No conto, o ser encarnado seria possivelmente tornar efetivos os desejos libertinos da personagem, fazendo surgir uma nova mulher.

De fato, há um trânsito da personagem da pureza à carnalidade, (re) lembrando, assim, o discurso bíblico: pão/vinho/carne/corpo/sangue. Jesus, na última ceia, compartilhou com seus apóstolos o pão e o vinho, sendo usado pelos cristãos como o corpo e o sangue de Cristo, para a remissão dos pecados da humanidade condenados à morte. Entretanto, a carne sangrenta e o vinho italiano passaram a ser um combustível do corpo para Miss Algrave, simbologia do princípio da vida. A carne entendida aqui não como sinônimo de fraqueza, mas como força, poder, aversão à vida puritana inicial tornando-a mais humana. Compreende-se, dessa forma, há uma alusão à paixão de Cristo enquanto agonia. Miss Algrave padece por ter de abrasar de desejo.

Antes do encontro com Ixtlan, Miss Algrave comia macarrão com molho de tomate, nauseava quando passava perto de um *pub* ao sentir o cheiro de álcool sentia-se ofendida pela humanidade, era imaculada, por isso tinha essa desconfortável sensação de mal-estar. Depois do encontro,

comeu filet mignon com purê de batata. A carne sangrenta era ótima. E tomou vinho italiano. Era mesmo privilegiada. Fora escolhida por um ser de Saturno. Tinha lhe perguntado por que a havia escolhido. Ele dissera que era por ela ser ruiva e virgem. Sentia-se bestial. (LISPECTOR, 1974, p. 17).

O apetite passara a ser carnal. Interessa-lhe, a partir desse acontecimento, o jogo da sedução, e a personagem busca um sentido para a sua existência sob domínio da carne, dos impulsos, do prazer, transformando-se numa hedonista, pois queria o prazer a qualquer custo e a toda hora, sem limites.

A princípio, Miss Algrave era muito retraída, de forma que seu desejo sexual somente poderia se realizar de forma auratizada, sublimada. Passou a não sentir repulsa dos casais do Hyde Park, abriu as pernas para o sol entrar, foi ao canto do coral, cantou sua aleluia, como nunca cantara, passou a se sentir mulher e muito feliz “pensou: será que vou ter que pagar um preço muito caro pela minha felicidade? Não se incomodava. Pagaria tudo o que tivesse de pagar. Sempre pagara e sempre fora infeliz. E agora

acabara-se a infelicidade”(LISPECTOR, 1974, p.19). A protagonista vivia isolada das relações interpessoais, vivia somente para si numa solidão social e individual, talvez seu íntimo Miss Algrave sentisse necessidade de se relacionar com alguém, por isso, ao experimentar o prazer, assumiu essa nova personalidade.

Ruth, ao alcançar o gozo, rende-se à carne, que antes era odiada, passando a ser devorada com sangue, não renegou mais o seu corpo, essa satisfação permitiu-lhe aceitar o seu próprio corpo, olhá-lo no espelho e perceber que poderia ser desejado. Coberto ou despido, o corpo é uma presença, permitiu-lhe liberar as fantasias ocultas, tocá-lo, encontrando uma possibilidade de preencher o vazio interior, a solidão, encontrou a felicidade com o desconhecido de si.

Miss Algrave toma a decisão de ser feliz, “mesmo sabendo” que poderia de algum modo, haver uma subversão às regras sociais, mas não buscou só a satisfação da carne, mas uma intensa paixão pela vida. Entendemos que houve uma reversão da personagem que passa da busca pelo divino para a busca do humano, assim como acontece com Madre Clara no conto “Melhor do que arder”. A experiência da dor, a agonia do corpo, o desejo carnal ganha certa vivacidade e, ao mesmo tempo em que é profano, o desejo sexual transforma-se em sagrado, em que o divino que se fez carne é o estranho que veio à tona: “Deus iluminava seu corpo” (LISPECTOR, 1974, p. 17), entrelaçando as imagens de virgem e prostituta.

Em ambos os contos, as personagens tentam se afastar do aprisionamento moral dos corpos e ir ao encontro de um novo corpo, mais livre. O desdobramento surge para “garantir” o autoconhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

Clarice Lispector

A leitura da obra de Clarice Lispector leva o pesquisador a percorrer diversos caminhos, desafiadores e nauseantes, na tentativa de desvendar os mistérios e a singularidade estética da autora, cujos sentidos encontram-se nas “brechas”, nas “sensações” do texto.

Em quase todos os contos de *A via crucis do corpo*, o corpo é o fio condutor da narrativa, ligado aos sentimentos de desespero, de desejo, de poder, de vingança. A autora expõe uma visão contraditória do corpo, como um elemento desestabilizador, apresentado de forma dessemelhante. Trata-se de uma tentativa de (re)criação do homem a partir de si mesmo, dos seus desejos. O corpo não surge como um mero signo, abstração de sua realidade concreta, mas como presença viva, produtor de significação, manifestação da subjetividade e confronto entre o sujeito e o outro, tentando estabelecer uma autocompreensão (e salvação) do ser.

Nosso objetivo nessa pesquisa foi traçar um paralelo entre os corpos e suas representações na narrativa, com o intuito de discutir a importância do corpo erótico na constituição da identidade do sujeito desejante. Para isso algumas questões foram apresentadas. Quais seriam as significações possíveis para os corpos? Por que os personagens se sentem incapazes diante dos prazeres do corpo? Como o sujeito se posiciona diante desses prazeres? De que forma se dá o encontro entre os corpos? Para responder a esses questionamentos, seguimos algumas definições a partir de leitura de textos freudianos e da fortuna crítica que tem Clarice Lispector como objeto de estudo. Isso significou uma possibilidade de leitura, não o encerramento da questão.

É importante sumarizar algumas questões fundamentais que foram sendo abertas ao longo do caminho que até aqui trilhamos.

Após a leitura dos contos, sentimo-nos instigados a pesquisar as representações do corpo feminino. Posteriormente, percebemos que havia um pré-conceito em relação à

feitura do livro. A coletânea foi apontada pela crítica da década de 70 como obra menor, um lixo, um desvio literário em relação às obras já publicadas de Clarice Lispector. Inicialmente, com esta pesquisa, pretendia-se somente tentar compreender quais os mecanismos de articulação e constituição do corpo foram construídos por Clarice Lispector. Entretanto, conforme fomos fazendo pesquisas e leituras acerca do corpo, sentimos a necessidade de falar também do corpo textual, ou seja, a problematização da escrita, um tema muito recorrente na obra de Lispector.

Assim, no primeiro capítulo, discutimos a criação literária, analisamos os contos metaficcionalis. Nesses contos, há a problematização do ato criador em que escrever se torna um jogo perigoso de sedução, convertendo-se numa missão redentora de vida. O escritor escreve para viver. Entretanto, insinua um “fracasso declarado” diante da escrita, do fazer literário, questionando o valor da literatura. Clarice muda o caminho. A exigência da escrita encomendada para um público específico faz com que sua escrita seja apresentada num estilo mais simples, sem muitas metáforas, mais carnal fazendo correlação ao mundo real, no tempo da escrita.

Nessa construção ficcional, escritor/autor/narrador/personagens/leitores, apresentam-se como atores no espetáculo escritural. Na tentativa de escrever/relatar o mundo real há uma objetividade angustiante, mostrando-nos que o mundo não também pode ser fantástico. O corpo ficcional tecido por Clarice Lispector em *A via crucis do corpo* é trabalhado arditosamente. A autora nos oferece o corpo como uma espécie de reprodutor de estímulos, que nos é familiar, mas que ao mesmo tempo nos causa estranhamento. Corpo de palavras e uma carga de imagens (re)produzidas pela sociedade, “interferindo”, de certa forma, na conduta dos personagens. No decorrer da narrativa, percebe-se que por meio de processos de simulação e de dissimulação na linguagem, a escritora se coloca criticamente perante o mercado consumidor e editor que encomendou o livro.

No segundo capítulo, analisamos o corpo feminino envelhecido minado pelo desassossego, pois é por meio do corpo que surge os primeiros sinais da velhice, instaurando assim a rejeição. O corpo é cultuado pela indústria da beleza, corpos esculpidos, sem marcas do tempo, sem linhas de expressão, lugar da beleza, prazer, mas ao mesmo tempo frágil, necessitado de carinho, mais lento, mais paciente, vulnerável,

mas que pode ser desejado, que necessita do outro, que também pode ser sedutor, entretanto, sendo velho ou jovem, é alvo da dominação masculina.

Aprendemos que o livro de contos eróticos é, antes de tudo, uma frincha no cárcere social que mantém a mulher presa ao patriarcado, que se sente derrotada diante dos seus anseios e fantasias, que carrega o fardo da virgindade, da cobrança para ser dona de casa exemplar, e que precisa reprimir seus desejos. Entretanto, Lispector, de forma bem humorada, meio irônica às vezes, liberta essas mulheres da prisão do sistema social, mulheres transgressoras que realizam seus desejos, assumem suas personalidades. A autora nos dá liberdade para analisar os sentimentos mais profundos do comportamento humano.

No terceiro capítulo, identificamos a presença do desdobramento da personalidade. O duplo gira em torno de mulheres/homens que exploram suas imagens a fim de encontrar a satisfação pessoal, incomodados com a vida, projetam-se no outro (o mesmo), vivem experiências diferentes das costumeiras. Carla/Luísa, Celsinho/Moleirão, Maria Aparecida/Cidinha, Ruth Algrave/Miss Algrave tinham a necessidade de serem libertos, rejeitando as amarras de uma sociedade hipócrita, repressora e Clarice, magnificamente, retrata o ser mulher na sociedade usando a escrita para infringir qualquer tipo de convenção ou padrão. Nas “regras” do fazer literário, a mulher poderá ter o controle do seu próprio corpo, mesmo que para isso tenha que “usar” /criar/fabricar um novo ser. Mulheres simbolizam a irrupção do desejo recalcado, a evasão para o onírico parece ser uma maneira de superar uma realidade insatisfeita.

Ao longo da narrativa, corpo, sexo, morte e vida estão entrelaçados nos fazendo refletir sobre o recalque. A autora despe atitudes fingidas e moralistas, estabelecendo novos códigos de ética e de comportamentos individuais, o imprevisto projeta o leitor para muito além da fábula narrada, indo ao encontro do conhecimento humano. Corpo textual, corpos mortos, corpos travestidos, corpos que se prostituem, corpos enclausurados, colocam o leitor em contato com um mundo marginal.

Caminhos estilhaçados, constantes vazios, lacunas, rupturas, conversões que unem o discurso literário e psicanalítico, sempre numa concepção dialógica. O olhar sensível, sem regras do leitor/espectador vai descortinando o percurso, tecendo estratégias para equilibrar as imagens. Texto e tema servem como componente de significação complementando o discurso pictórico e narrativo. Podemos perceber que há uma

harmonia capaz de manter um princípio estético do corpo/texto buscando comunicação. Teria como se encerrar o que se transforma a todo instante? O desafio maior é apresentar propostas para se concluir, pois sempre haverá a sensação do inacabado, jogos visuais, sonoros, textuais incorporam as diversas leituras inerentes ao texto Clariceano. Há inúmeras pistas, possibilidades, provocações, mas nunca uma certeza, nem verdades absolutas.

Esta dissertação finda como um ato de promessa erótica, desejo de uma escritura, como reflexão tecida em torno do corpo e de suas cruéis exigências. O que restou de nossas leituras? Uma aguda percepção de que o corpo fala, de que o corpo encena o recalque, o desejo, a proibição, a libertação. E, para representar essas solicitações do corpo feminino – recatado ou liberado - Clarice correu o risco de que sua escrita fosse “crucificada”, tachada de erótica, realista e “prostituída” pela encomenda editorial.

Vimos, no decorrer de nossas análises desde a “Explicação”, que a ironia e o pacto ficcional com o leitor não eram novidade, pois a autora já havia utilizado esses recursos retóricos em livros anteriores. Apontamos como a maior parte dos textos de recepção crítica foi influenciada negativamente pela sugestão de que havia chegado “A hora do lixo”.

Procuramos esclarecer esse equívoco de interpretação e ampliar as reflexões em torno do aspecto metaccional presente em outros contos.

Por fim, apresentamos nossa análise sobre as diversas representações do corpo feminino: interdito, envelhecido, duplicado, que seguem sua via crucis na expectativa de leitores que lhe deem outros sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia do autor

- LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: editora do Autor, 1964.
- LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1961.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* 6ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: artenova, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite?*. Rio de Janeiro: artenova, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Só para mulheres: conceitos, receitas e segredos*. Org. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

Bibliografia sobre o autor

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *A modernidade da escrita feminina de Clarice Lispector*. In: SOUZA, Gilda Maria de. (Org.) *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Disponível em <http://drummond.memoriaviva.com.br/alguma-poesia/visao-de-clarice-lispector/>
Acesso em 15/03/2010.
- ARÊAS, Vilma. *Com a ponta dos dedos*. In: *A via crucis do corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. *Clarice Lispector: des/fiando as teias da paixão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

BORGES, Luciana. *Ficção a trois: erotismo, mercado e valor em trilogias eróticas de autoria feminina*. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18nesp1p193>. Acesso em 23/07/2013.

BRASILEIRA, literatura cadernos de. *Clarice Lispector*. ed. especial, n. 17 e 18, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004.

CANDIDO, Antonio. *A nova narrativa*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.

CORREIA, Alda. *Imagens do corpo no conto de Clarice Lispector*. Disponível em <http://run.unl.pt/bitstream/10362/5099/1/aldacorreia2.pdf>. Acesso em 01/05/2013.

COUTINHO, Sônia *A vida do corpo*. O Globo. Rio de Janeiro. 28/07/74. FCRB.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FIGUEIREDO, Adriana Giarola Ferraz. *A problemática da mulher de terceira idade em contos de Clarice Lispector: uma leitura de A partida do trem*. Anais...Disponível em <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/987.pdf>. Acesso em 23/07/2012.

FROES, Marli silva. *A autoria, a paixão e o humano em Clarice Lispector*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade federal de Juiz de fora, 2012.

GUIMARÃES, Torrieri. *Bilhete a Clarice Lispector*. Folha de São Paulo. São Paulo. Agosto/74. FCRB.

GOTLIB, Nádía Battella. *Dona Cândida Raposo: sexualidade e velhice*. In: Duarte , Constância Lima et al. (org) *Gênero e representação na Literatura Brasileira. Mulher e Literatura*. Belo Horizonte: PÓS- LIT/FALE/UFMG,2002.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009^a.

HELENA, Lúcia. *O discurso do silêncio. A narrativa dinâmica de Clarice Lispector*. O Estado de São Paulo. São Paulo. 11/08/1974. FCRB.

MORRISON, Bryce. *As vidas ilustradas dos grandes escritores*. LISZT. Tradução Eduardo Francisco Alves. Editora: Ediouro. S.A, 1992.

LINS, Álvaro. *A experiência incompleta: Clarice Lispector*. In *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

FABIO Lucas. *Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea*. In: *Poesia e prosa do Brasil*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. *Conto de Clarice Lispector: projeções para além do narrado*. Disponível em <http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art10.pdf>. Acesso em 26/05/2013.

- MORAES, Emanuel de. *A Via Crucis de Clarice*. Jornal do Brasil. São Paulo. 17/08/74. FCRB.
- MORAES, Andrea . *O corpo no tempo: velhos e envelhecimento*. In: História do corpo no Brasil. Mary Del Priore, Marcia Amantino (orgs). São Paulo: editora UNESP, 2011.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NOVAES, Joana de Vilhena. *Beleza e feiura: corpo feminino e regulação social*. In: História do corpo no Brasil. Mary Del Priore, Marcia Amantino (orgs). São Paulo: editora UNESP, 2011.
- NUNES, Bendito. *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. 2a ed. São Paulo: Ática, 1995.
- NUNES, Maria Aparecida. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas & outras páginas*. Tese de doutorado apresentada junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências de São Paulo, 1997.
- OLIVEIRA, Marina João Bernardes de. *Da opressão à libertação: a personagem feminina idosa nos contos de Clarice Lispector e Flávia Savary*. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. Anais... Maringá, 2009.
- PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004.
- PEREIRA, Andrea Cristina Martins. *Ruído de passos: a palavra e a imagem*. In: Oliva, O.P.(org). Revista Vínculo-departamento de comunicação e Letras da Universidade Estadual de Montes Claros- vol.3.Editora Unimontes, 2002.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. “*Epifania de Clarice*”. Remate de Males, n. 9, Campinas, Maio de 1989.
- PÓLVORA, Hélio. *Da arte de mexer no lixo*. Jornal do Brasil. São Paulo. 13/08/74. FCRB.
- PONTIERI, R. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. 2 ed. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2001.
- REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- RONCADOR, Sonia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2002.
- SANT’ANNA, Affonso Romano. *Laços de família e Legião estrangeira*. In: Análise estrutural de romances brasileiros. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SIQUEIRA, Joelma Santana. *Explicação irônica em A via crucis do corpo*. Disponível em: <http://www.cch.ufv.br/revista/pdfs/artigo6evol11-1.pdf>. Acesso em 18/03/2013.

SILVA, Maria da Luz Duarte. “*Melhor do que arder*”: a representação da felicidade em um conto de Clarice Lispector. Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literatura e Cultura. São Cristóvão/ SE: GELIC/UFS, V.4, 3e 4 de maio de 2012.

VASCONCELLOS, Eliane. *O Arquivo de Clarice Lispector*. Inventário do Arquivo Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Ministério da Cultura, 1997.

VIEIRA, Júlio César. *Crime e libertação*: um estudo de *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, 2011.

XAVIER, Márcia Cristina Xavier. *Do vermelho da paixão ao sangue da morte*: as personagens femininas do conto *O corpo*. In: Seminário Mulher e Literatura. UESC. Disponível em <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/MARCIA%20CRISTINA%20XAVIER.pdf>. Acesso em 01/05/2013.

Bibliografia Geral

A *BÍBLIA SAGRADA*, Petrópolis, Vozes, 1981.

ANDRADE, Carlos Drummond. Disponível em <http://drummond.memoriaviva.com.br/alguma-poesia/visao-de-clarice-lispector/> Acesso em 15/03/2010.

ALEXANDRIAN, Sarane. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BACHELARD, G. O direito de sonhar. Trad. J. A. M. Pessanha et al. 2.ed. São Paulo: Difel, 1986.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo:Arx, 2004.

BERTOLUCCI, Bernardo. O último tango em paris. Paris. Drama, Romance, Erótico, 1972. (2h09min).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*; co-direção Eduardo de Faria Coutinho.- 6.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual*: essa nossa (des) conhecida. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ECO, Umberto. O Leitor-Modelo. In: *Lector in Fabula*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto, *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. Rio de Janeiro: Ed. Companhia das Letras, 1994.

FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. *O estranho*. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

HOHLFELDT, Antônio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2.ed. rev. e ampl. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1988.

HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2 ed. New York: Methuen, 1974.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MORRISON, Bryce. *As vidas ilustradas dos grandes escritores*. LISZT. Tradução Eduardo Francisco Alves. Editora: Ediouro. S.A, 1992.

MESSY, Jack. *A pessoa idosa não existe*. Tradução: José de Souza e Mello Werneck. São Paulo: ALEPH, 1999.

NOVAES, Joana de Vilhena. *Beleza e feiura: corpo feminino e regulação social*. In: História do corpo no Brasil. Mary Del Priore, Marcia Amantino (orgs). São Paulo: editora UNESP, 2011.

PAZ, Octavio. *Tradição e ruptura* In: Os filhos do barro. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSSET, C. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apresentação e Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM,1999.