



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN
Campus Avançado Prof^a. Maria Elisa de Albuquerque Maia – CAMEAM
Departamento de Letras – DL
Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL
Mestrado Acadêmico em Letras

**ENTRE O CORPO VISTO E O CORPO VIVIDO: A CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE DAS PERSONAGENS EM *A VIA CRUCIS DO CORPO* DE CLARICE
LISPECTOR**

FLÁVIA RODRIGUES DE MELO

PAU DOS FERROS – RN

2014
FLÁVIA RODRIGUES DE MELO

**ENTRE O CORPO FÍSICO E O CORPO IMAGINADO: A CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE DAS PERSONAGENS EM A VIA CRUCIS DO CORPO DE CLARICE
LISPECTOR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração Estudos do Texto e do Discurso, Linha de pesquisa Discurso, Memória e Identidade.

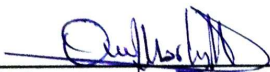
Orientadora: Profa. Dra. Antonia Marly Moura da Silva

PAU DOS FERROS – RN


Dissertação “ENTRE O CORPO FÍSICO E O CORPO IMAGINADO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DAS PERSONAGENS EM A VIA CRUCIS DO CORPO DE CLARICE LISPECTOR”, autoria de **Flávia Rodrigues de Melo**, foi submetida à Banca Examinadora, constituída pelo PPGL/UERN, como requisito parcial necessário à obtenção do grau de Mestre em Letras, outorgado pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN.

Dissertação defendida e aprovada em 21 de outubro de 2014.

BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dra. Antonia Marly Moura da Silva – UERN
(Orientadora)

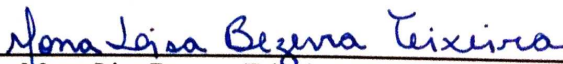


Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira – UERN
(1º Examinador)



Prof. Dr. Francisco Paulo da Silva – UERN
(2º Examinador)

Prof.ª Dra. Maria Aparecida da Costa – UERN
(Suplente Interno)



Prof.ª Dra. Mona Lisa Bezerra Teixeira – CAPES/UERN
(Suplente Externo)

PAU DOS FERROS
2014

Aos meus, que fazem parte dessa conquista.

AGRADECIMENTOS

A **Deus**, por me proporcionar o dom da existência e por permitir a realização de mais uma conquista, sempre me encorajando diante dos momentos difíceis. Todo o amor serviu de luz em meus estudos, principalmente para me dar forças e superar as dificuldades que surgiram durante essa caminhada. Nada sou sem a fé que tenho. Agradeço com humildade a responsabilidade que me é confiada.

Aos meus pais, **Jânio de Castro Melo e Maria da Conceição Rodrigues de Melo**, por me servirem de fonte de inspiração para essa realização. Todo o apoio e força nunca poderão ser retribuídos. Ao meu pai, sempre com as palavras sábias. À minha mãe, com seu carinho e ternura. À **Fernanda Rodrigues de Melo**, minha irmã, seu exemplo me inspira a seguir em busca dos meus objetivos.

A CAPES, cujo apoio financeiro foi fundamental para a realização deste trabalho.

A minha mãe acadêmica, **Antonia Marly Moura da Silva**, pela confiança ao longo de sete anos de percursos literários. Todo o ensinamento, empenho, competência e dedicação nunca serão esquecidos. Agradeço também pela oportunidade de participar de suas duas pesquisas ainda na Graduação, tendo o privilégio de despertar para os muitos labirintos e símbolos que cercam o mundo literário.

Aos colegas de Mestrado. Em especial ao amigo **Jocenilton Cesário da Costa** que seguiu junto na busca e realização de mais um objetivo. Nossa amizade faz toda a diferença também na jornada acadêmica.

Aos meus grandes amigos pela compreensão das inúmeras ausências em todos os momentos que foi preciso. Souberam, acima de tudo, me apoiar nessa realização e, principalmente, me darem forças nos momentos de angústias e vitórias.

Aos professores do **Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL** que contribuíram com suas observações e sugestões, de um modo particular a

Francisco Paulo da Silva e **Alexandre Bezerra Alves** membros da banca de qualificação do projeto dessa Dissertação.

A professora **Ilza Matias de Sousa** da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN que tão bem me acolheu como aluna especial em sua disciplina Registros Literários e Processos Culturais. Todas as nossas conversas sobre meu objeto de estudo, os inúmeros materiais e livros que me disponibilizou e, principalmente, o carinho com que me acolheu em sua casa fizeram a diferença.

Na vida sempre nos é destinado escolher: escolhemos pelo sim ou pelo não; pelo claro ou escuro; frio ou quente; dia ou noite; solidão ou companhia; alegria ou tristeza. Nossas escolhas nem sempre condizem com as expectativas que geramos, mas a vida, ambígua e ambivalente como nos faz ver Clarice Lispector, é assim e temos que optar: a única alternativa é essa. E diante das escolhas que fiz, sei que são prova e fruto de todo o caminho percorrido até aqui. Esse é apenas o início do percurso e de uma longa caminhada pela vida acadêmica. Agradeço de todas as formas aos muitos responsáveis por mais essa vitória, vocês são e serão sempre lembrados com carinho. Com muito esforço, dedicação e estudo concluo agora essa etapa.

RESUMO

Clarice Lispector é um dos nomes destacados pela crítica como ícones da literatura brasileira. Comumente, sua obra é associada à representação da ruptura, temática e formal, com o tradicional modo de narrar, pois enaltece o caráter multifacetado da linguagem, o poder sugestivo do silêncio da palavra, a escavação interior, dentre outras técnicas utilizadas para dar vez aos limites do humano. Com base nessa linha de pensamento, este trabalho realiza um estudo de três contos: “Miss Algrave”, “Praça Mauá” e “Mas vai Chover” presentes em **A Via Crucis do Corpo** (1974) de Clarice Lispector, observando, nos contornos dado ao diálogo silenciado com o corpo, as marcas do duplo e do narcisismo na representação da figura feminina. É possível dizer que as narrativas clariceanas exploram a relação dual das personagens femininas o que se verifica em variados procedimentos formais e temáticos, dentre os quais convém destacar: a) o reconhecimento de um não-eu; b) os conflitos que a consciência de si desencadeiam, tais como a não aceitação da velhice, atributos de uma sociedade que, nos moldes clariceanos, suscitam reflexões sobre a “cultura do narcisismo”, como nos faz ver Lasch (1983). Nesta perspectiva, à luz dos conceitos de Kemp (2005) sobre a expressividade do corpo na sociedade, os conceitos de sexualidade e prazer à luz de Foucault (2010) e com foco nos aspectos do envelhecimento ressaltados por Beauvoir (1990), dentre outros teóricos, desenvolvemos um estudo crítico-comparativo, dando destaque ao duplo e à relação entre o corpo físico e o corpo imaginado valorados na ficção de Clarice Lispector.

Palavras-chave: Corpo. Feminino. Clarice Lispector. **A Via Crucis do Corpo.**

ABSTRACT

Clarice Lispector is one of the names highlighted by critics as icons of Brazilian literature. Commonly, her work is associated with the representation, thematic and formal break with the traditional way of narrating, as extols the multifaceted character of language, the suggestive power of silence of the word, the interior excavation, among other techniques used to give time to the limits of human. Based on this line of thought, this work is a study of three short stories: "Miss Algarve", "Praça Mauá" and "But it's going to rain" present in the **A Via Crucis do Corpo** (1974) by Clarice Lispector, observing, on the contours given muted dialogue with the body, the dual markings and narcissism in the representation of the female figure. It is possible to say that the Clarice's narratives explore the dual relationship of female characters which arises in various formal and thematic procedures, among which you might want to highlight: a) the recognition of a non-(my)self; b) the conflicts that self-awareness trigger, such as the non-acceptance of old age, attributes of a society which, in accordance with Clarice's, cause reflections on the "culture of narcissism", how it makes us see Lasch (1983). From this perspective, in the light of the concepts of Kemp (2005) about the expressivity of the body in society, the concepts of sexuality and pleasure in light of Foucault (2010) and focusing on aspects of aging highlighted by Beauvoir (1990), among other theorists, we develop a critical study-comparative, giving prominence to the double and the relationship between the physical body and the body pictured valued in fiction by Clarice Lispector.

Keywords: Body. Feminine. Clarice Lispector. **A via crucis do corpo.**

“Grandes realizações são possíveis quando se dá importância aos pequenos começos”.

Lao Tsé

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS | 11 |
| CAPÍTULO 1 – O DUPLO NA LITERATURA: CONSIDERAÇÕES GERAIS | 19 |
| 1.1 “O Duplo: múltiplos e variados enfoques” | 23 |
| 1.2 O Mito de Narciso | 27 |
| 1.3 A temática do duplo na Literatura | 31 |
| 1.4 O Duplo na ficção de Clarice Lispector | 37 |
| | |
| CAPÍTULO 2 - CORPO <i>VERSUS</i> SEXUALIDADE: A BUSCA DE SI NA LITERATURA E NO MITO | 49 |
| 2.1 Corpo e Sexualidade: conceitos gerais | 50 |
| 2.2 Narciso e a simbologia do espelho..... | 60 |
| 2.3 O narcisismo na Psicanálise | 63 |
| 2.4 O narcisismo na Psicologia | 65 |
| 2.5 A perspectiva atual do Narcisismo | 66 |
| 2.3 Corpo e Narcisismo na Ficção de Clarice Lispector | 69 |
| | |
| CAPÍTULO 3 – CORPO E IDENTIDADE: A CONSTRUÇÃO DO DUPLO NAS PROTAGONISTAS DE <i>A VIA CRUCIS DO CORPO</i> | 74 |
| 3.1 A Corporeidade em Clarice Lispector | 74 |
| 3.2 “Miss Algrave” e o corpo como metáfora de uma cisão | 77 |
| 3.2.1 A Aparente centralidade é desfeita | 84 |
| 3.3 Evas e Liliths metaforizadas em Luísa e Carla | 90 |
| 3.3.1 Corpo <i>versus</i> adereços: culto ao narcisismo? | 92 |
| 3.4 A Cegueira metafórica em “Mas vai Chover” | 98 |
| 3.4.1 A Expressão do grotesco e do ridículo..... | 102 |
| 3.5 Entre o Corpo e a Sexualidade de Três Personagens Femininas | 107 |
| 3.5.1 Três mulheres e variados conflitos..... | 110 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 119 |
| | |
| REFERÊNCIAS | 125 |

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Entre os velhos e cada um de nós existe
a espessura de uma pele ou de uma quimera.*

Jack Messy

A literatura exprime representações do mundo e a partir de um contrato mimético pode lançar olhares sobre a vida em termos sociais e humanos. Dessa forma, se torna representativa dos cenários sociais principalmente por abordar problemas de ordem ontológica. Neste sentido, Antonio Candido, em **Literatura e sociedade**, destaca o modernismo como um movimento de ideias; uma nova perspectiva sobre a vida social é lançada, principalmente por se referir ao estudo da identidade¹.

No campo dos estudos culturais, Stuart Hall (2006) assinala que a noção de identidade não pode ser percebida como objeto único, igual, permanente, marcado pela heterogeneidade que o caracteriza, sendo, portanto, contraditório, mutável e múltiplo. Assim como a cultura não pode ser entendida enquanto organismo estático, a identidade não pode ser entendida como marcada pela inércia e imutabilidade, já que assim, não daria conta de explicar os fenômenos que se constroem no mundo sociocultural marcado pela dinamicidade das construções simbólicas fluidas, perenes de lutas e representações (CHARTIER, 1990).

Voltando para os terrenos da psicanálise um conceito que pode ser articulado ao de identidade sob o viés dos estudos culturais é o conceito de duplo. Desse modo, a partir do conceito de duplo proposto por Freud (1996, p.252), ao dizer que: “o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’ [...] a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo”, faremos um estudo considerando suas origens míticas e a ideia moderna freudiana. Neste contexto, o narciso moderno emerge a partir da consciência de sua dualidade –

¹O conceito de identidade é situado a partir do clássico de Stuart Hall **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Através de seu estudo constata-se que a identidade pode se manifestar de diversas formas, já que não há uma identidade única, fixa e estável.

eu/não-eu, jovem/velho, sagrado/profano, corpo visto/corpo imaginado, desejo/pudor. É, portanto, dessa ambivalência que nasce o conflito entre o corpo natural e o corpo imaginado e por isso, por desenhar tal cisão, a literatura convida a refletir sobre o modo como as transformações acontecem, quais as marcas deixadas e de que forma são expressas nas obras.

A partir de cenários representativos pode ser encontrada, em algumas das personagens de Clarice Lispector, a presença de um vazio interior decorrente de constantes conflitos em relação ao esfacelamento do eu e ao mundo circundante. Esses polos opostos suscitam reflexões sobre a problemática da identidade feminina representada na produção literária lispectoriana; observando, sobretudo, o diálogo reflexivo diante da imagem do corpo ao gerar o conflito entre o corpo visto e o corpo vivido, cujas problematizações consistem na investigação operada a partir da leitura dos contos. Nesta reflexão, o intuito é verificar como ocorre a consciência do si em relação à mudança do corpo e também no que se refere à metamorfose psicológica, com destaque para traços ligados ao envelhecimento e a identidade da mulher.

O envelhecimento e a constituição da identidade feminina na obra de Clarice Lispector são abordados a partir do viés das questões inquietantes: trata-se de uma escrita que fala de realidades vividas por mulheres, sufocadas pela sucessão de rotinas diárias, privadas de sentir os prazeres da vida e que, ao mesmo tempo, revelam um lado camuflado pelas convencionalidades do cotidiano. Em suas narrativas, o papel que a mulher assume sofre nuances e deslocamentos vários, sugerindo o redirecionamento o paradigma errôneo de que não é possível fazer mais nada.

Na literatura clariceana, temos protagonistas que enfrentam a chegada da velhice, como por exemplo, Maria Angélica do conto “Mas vai Chover”, que compõe o *corpus* deste trabalho enquanto exemplo representativo dessa realidade. A dualidade é vivida pela personagem a partir do reconhecimento de um não-eu, da relação e dos conflitos que essa consciência de si desencadeia, de como a chegada da velhice acontece e como a sociedade encara essas mudanças, como bem fala Simone de Beauvoir em seu livro **A Velhice** (1990).

São inquietações provocadas pela leitura da obra clariceana que nos instiga a investigar algumas determinantes no modo de delimitar caracterizações da figura feminina em obras ficcionais, por isso, analisaremos o modo como se configuram aspectos da identidade e do envelhecimento nas personagens de contos de Clarice

Lispector, com o intuito de verificar como ocorre a construção da identidade a partir dessa relação, apoiando-nos em Goleman (1996), para quem o corpo imaginado compreende o emocional e o racional na constituição do ser, envolvendo seus sentimentos e corpo físico está atrelado ao organismo biológico.

A representação da mulher ligada à ideia de identidade e velhice é uma questão pouco estudada na literatura e, por isso, selecionamos, entre as obras de Clarice, para nosso *corpus* três contos, presentes em **A Via Crucis do Corpo**. São eles: “Miss Algrave”, “Praça Mauá”, “Mas vai Chover”, por serem constituídos de personagens centrais conscientes de sua dualidade e também por demonstrarem certo desconforto com a chegada da velhice. Assim, a natureza da metamorfose nos contos se constitui a partir da transformação física.

Em sua tese “O Outono da Vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas”, Lima aborda a velhice nos contos de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e outros. Dos contos de Clarice são selecionados “Ruídos de Passos”, “Mas vai Chover” presentes em **A Via Crucis do Corpo** (1974) e “Feliz Aniversário” integrante da coletânea **Laços de Família** (1960) analisados sob a ótica da trajetória *para* e *na* velhice, percebendo os espaços ocupados por elas, os conflitos, o abandono e a morte, restando-lhes a memória.

Nosso estudo diferencia-se em relação ao estudo mencionado no parágrafo anterior ao propormos observar os contornos ligados ao diálogo silenciado com o corpo, as marcas do duplo e do narcisismo na representação da figura feminina e os conflitos que a consciência de si desencadeia, havendo o reconhecimento de um não-eu. Estes elementos destacados podem ser assinalados em contextos como os de representação da velhice, enquanto residual das marcas de (des)identificação do sujeito consigo mesmo e com o outro, em que o corpo torna-se espelho que reflete e refrata as angústias e descontinuidades do eu na constituição de si.

Machado de Assis é o responsável por introduzir, através do conto “O espelho”, a velhice na literatura brasileira. Guimarães Rosa, com o conto “O espelho” presente em **Primeiras Estórias** e “O Encontro” e Lygia Fagundes Telles através de seu conto “A ceia” trazem à tona a imagem da mulher moderna de identidade cindida, esfacelada. Destacamos dentre outros autores Clarice Lispector que n’**A Via Crucis do Corpo** aborda a velhice e outras transformações que

acontecem com o corpo como responsáveis por gerar a confusão entre o eu e o não-eu, em que vive-se a época das inquietações.

Em alguns dos contos de Clarice, o corpo figura como personagem principal através das representações dos sujeitos sobre si e das relações com o outro que vão se (des)figurando no entorno das narrativas. Têm-se mulheres de idade avançada que anseiam pelo calor da união dos corpos com jovens; estão sujeitas ao julgamento social por seus desejos e as contradições reveladoras de seus papéis na sociedade com as amarras e emancipações que emergem em contextos ficcionais. Porém, as relações entre o ficcional e o real se apresentam não sem desvelamentos e os contornos da ficção mostram resquícios da sociedade em que as obras se situam e através das releituras que sofrem com o passar do tempo, atualizando-se a todo instante.

Escolhemos os contos “Miss Algrave”, “Praça Mauá” e “Mas vai Chover” inseridos na obra **A Via Crucis do Corpo** (1974) por serem os que mais apresentam aspectos ligados à temática da identidade a partir de elementos que evidenciam sua dualidade; colocando-nos diante de um atributo característico do Narciso moderno, o sujeito cômico de sua cisão. Ora as personagens experimentam a cegueira narcísica, desconhecem o não-eu, como acontece com as personagens de **A Legião Estrangeira** (1964), **Laços de Família** (1960) e **A Bela e a Fera** (1979) que, adormecidas pela alienação, são praticamente cegas diante de seus espelhos, como Narciso. É isso que separa o narciso ovidiano dos Narcisos dos nossos dias: o despertar para o esfacelamento. Nesta perspectiva, é oportuno destacar o estudo de Regina Pontieri (2001) “Clarice Lispector: uma poética do olhar” em que desenvolve um trabalho criterioso, partindo da assertiva de que, em Clarice, o olhar é instrumento de conhecimento que se faz como o estabelecimento de saberes sobre si.

Cabe aqui acentuarmos que é inegável que o avanço tecnológico e científico acarretou mudanças econômicas, de mercado e sociais que influenciaram diretamente as identidades. Essas mudanças refletem diretamente no ser humano enquanto constituição de sujeito, principalmente por colocar abaixo a ideia de uma identidade única, conforme salienta Hall (2006). A angústia do indivíduo moderno é representada nas personagens clariceanas, pois é a partir da angústia em busca do autoconhecimento que se verifica, no delinear dos seres ficcionais, um sentimento de não-pertencimento e um vazio interior. Dessa forma, estudos como os de Hall

(2006), Bauman (2005) tem mostrado como ocorre esse esfacelamento do sujeito moderno, ao se perceber solitário, desencadeando um processo que instiga a máscara: a aparência *versus* a essência.

Simone de Beauvoir (1990) defende como a condição de envelhecimento condiciona um destino e um papel específico ao velho: passa-se a ser ninguém, a nada conquistar, a nada ter e, muito menos, a possibilidade de ter desejos sexuais, “Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade: torna-se um *monstrum* que suscita repulsa e até mesmo fora da condição humana”. (BEAUVOIR, 1990, p. 152). Isso acontece com as mulheres de Clarice Lispector que são conscientes de seu esfacelamento e mostram desconforto com a velhice. É sobre esse sentimento de desalento em relação à imagem corporal que nos parece oportuno citar Lasch (1983, p. 58) ao situar as características dos narcisistas modernos: “o indivíduo reconcilia-se com a privação dos instintos e submete-se às exigências da existência social”. Campelo (1996), Kemp (1994) e Chauí (1987) também apresentam em seus estudos uma sociedade voltada para o corpo, sujeitos que buscam suprir suas carências através do culto à juventude. É dentro desse contexto que se verifica o culto ao corpo perfeito “desenhado” em academias e centros estéticos.

Seguindo esta linha de pensamento, desenvolvemos esta pesquisa de base analítica, explicativa e interpretativa, método que se justifica pelo próprio objetivo deste projeto: observar como se configura a identidade e o envelhecimento do corpo em contos de Clarice Lispector. Para o direcionamento escolhido, utilizamos a explicação e a interpretação enquanto ferramentas para buscar compreender a manifestação da consciência do si em relação ao corpo nos textos selecionados.

Constitui-se também de uma pesquisa bibliográfica, tendo por base a leitura de textos literários objetivando analisá-los através dos seguintes postulados: Freud (1990), (1996) sobre o narcisismo e o estranho; Lasch (1983), Adorno (2002) e Cavalcanti (1992) sobre a cultura do narcisismo e seus contornos na contemporaneidade; Hall (2006) e Bauman (2001), (1999) a partir do conceito de identidade nos dias atuais; Rosenbaum (2002), Kahn (2000), Almeida (2004) e Sá (1979) destacando os traços característicos da obra de Clarice Lispector; e, por fim, Campelo (1996) ao estudar o corpo e seus códigos e Beauvoir (1990) com foco nos aspectos do envelhecimento. A pesquisa pressupõe a leitura de textos literários, de

textos sobre o duplo, a metamorfose e o estranhamento, e também sobre a teoria literária. Em suma, trata-se de um projeto de cunho teórico-crítico.

À metáfora do espelho remete-se aos postulados de Lacan (1998) que se cristalizaram no imaginário ocidental a partir da conferência intitulada **O Estádio do Espelho: sobre imagens fragmentadas** que vão se tornando contínuas na percepção do todo em uma criança que vislumbra sua imagem no espelho que, no entanto, é representativa de um eu que é, ao mesmo tempo, outro. A concepção de duplo presente em nosso estudo é a de que o sujeito se vê a si mesmo, ou seja, ele é o *outro*. É expresso nas imagens do desdobramento do eu, estando ligado às metáforas do espelho e imagens. Dessa forma, há dificuldade em distinguir o eu do *outro*, fazendo com que o estranho permeie a identidade e alteridade das personagens.

Para Freud (1996) o estranho é visto como o que é assustador, provocando medo e horror. Ademais, determinadas atitudes são consideradas “estranhas” e daí tal configuração para a sociedade, por ser algo que não é familiar, despertando um sentimento de insatisfação.

É a partir de tais conceitos que propomos nosso estudo, por tratar-se de contos permeados pela atmosfera da estranheza, desfazendo a imagem idealizada da mulher, histórico e culturalmente reproduzida no imaginário social da coletividade. Lasch (1983) revela um narcisismo patológico na contemporaneidade em que o consumo é visto como solucionador para a insatisfação, porém, o descontentamento apenas aumenta já que o consumo se caracteriza pela incapacidade de gerar respostas para as inquietações do sujeito contemporâneo. A expressão, *tiranía narcisista*, se refere ao protótipo moderno – ao modelo ideal de corpo, belo, jovem e saudável. Por isso se concebe, de acordo com Lasch, a partir da sedimentação da ditadura da beleza e através da recorrência de atitudes em relação ao corpo associados à influência da “cultura narcisista”. Sob esta perspectiva, as mulheres tornam-se signos de uma sociedade que depende da prática da ginástica, da exaltação de um “corpo fabricado”, por isso a indústria cultural é gerada pelo bisturi.

Numa visão sumária do modo de representação do corpo e do narcisismo nos três contos, pode dizer que: Ruth Algrave, personagem do conto “Miss Algrave” de Clarice Lispector, carrega o estigma da mulher solteira e virgem podendo ser comparada metaforicamente à lua, já que apresenta fases no decorrer da narrativa: de pura e virgem à prostituta, superando seus próprios limites, o que possibilita a

associação aos arquétipos de Eva – a pura e casta – e Lilith, a prostituta enquanto perceptíveis na ficção através da personagem Luísa do conto “Praça Mauá”. No segundo conto, a mulher é encenação por apresentar-se agredida pela máscara; o fingimento e a simulação estão presentes ao se falar de um falso casamento; a imagem da família é desfeita e a situação existencial não passa de uma artificialidade. “Mas vai Chover”, apresenta uma personagem, Maria Angélica, senhora de sessenta anos que possui desejo e prazer, buscando realizá-los com um jovem rapaz. Trata-se de uma mulher inicialmente independente que termina submissa às imposições de um rapaz machista e aproveitador, que a coisifica e a inferioriza.

Numa tentativa de sistematização desse estudo os capítulos foram assim divididos: No capítulo um, *O Duplo na Literatura: Considerações Iniciais*, trilhamos um caminho sobre o estudo da identidade, indo das origens míticas até o conceito moderno proposto por Freud. Abordamos o conceito do mito e sua função, destacando o mito do duplo e o conceito de estranho. Na referência à literatura, retomamos os conceitos de metamorfose e estranhamento, elaboramos as nossas primeiras reflexões chamando a atenção para tais questões e, principalmente, o que se refere ao duplo psicológico, já que não há metamorfose explícita nos contos.

No segundo capítulo, *Corpo versus Sexualidade: A busca de si na literatura e no mito*, o intuito é refletir sobre a percepção de si em relação à mudança do corpo e também à metamorfose no que se refere a elementos identitários que podem ser percebidos à luz dos estudos sobre tal questão e através das análises sobre os textos literários, com destaque para traços ligados ao narcisismo, ao envelhecimento e a identidade da mulher.

Damos destaque à discussão da temática da metamorfose no conto de Clarice Lispector, em particular para os três contos integrantes do nosso recorte analítico: “Miss Algrave”, “Praça Mauá” e “Mas vai Chover”. Faremos um contraponto entre as personagens a partir dos conceitos de metamorfose, transformação, envelhecimento, sexualidade e feminino, observando os traços das metamorfoses nas personagens. Faremos ainda uma abordagem comparada entre as personagens, desenvolvendo uma síntese analítica das narrativas e, retomando conceitos teóricos. Serão eleitos, nesta parte, procedimentos formais e temáticos de modo a observar aproximações e/ou distanciamentos entre os contos, sempre tendo como ponto focal o corpo dual das figuras femininas.

Finalmente, cabe ressaltar que esta pesquisa pretende somar contribuições ao campo de estudos literários, sobretudo no que diz respeito às contribuições para a crítica literária de textos da obra clariceana voltadas para a temática das representações do feminino na literatura brasileira. Objetivamos contribuir para o estabelecimento de olhares críticos sobre a obra desta autora; sobretudo, que este estudo venha somar-se a outros já realizados e demonstrar como se materializam aspectos complexos sobre a condição feminina em sua obra, marcadamente poética e constituída de metáforas sobre sujeitos em busca da percepção de si. Com a leitura pretendida, esperamos mostrar a relação entre literatura e sociedade, a partir dos estudos de Antonio Candido.

CAPÍTULO I

O DUPLO NA LITERATURA: CONSIDERAÇÕES GERAIS

*Estranhamente, o estrangeiro habita em nós:
ele é a face oculta da nossa identidade,
o espaço que arruína a nossa morada,
o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia.*

Júlia Kristeva

Se há algo que é recorrente nos estudos literários é a presença de problematizações referentes à identidade, que tem suscitado cada vez mais debates em vários campos do saber. A emergência de questões deste tipo é motivada pelo reconhecimento entre os teóricos de que o sujeito não experimenta mais a condição de estável, daí a alusão frequente à existência de múltiplas identidades e, em decorrência deste pressuposto, o descentramento do ser. Neste contexto, Hall (2006, p. 10) afirma que as identidades centradas e unificadas, que promoviam estabilidade para o sujeito, não encontram mais espaço: “[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. Em consonância a isso, temos as palavras de Silva (2012, p. 31):

[...] Não é difícil perceber que somos diferentemente posicionados, em diferentes momentos e em diferentes lugares [...] Diferentes contextos sociais fazem com que nos envolvamos em diferentes significados sociais [...] Em todas essas situações, podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas em cada uma dessas diferentes situações, representando-nos, diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos [...].

Cabe acentuar que o avanço tecnológico e científico acarretou mudanças econômicas, sociais e de mercado que influenciaram diretamente as identidades e isso ocorreu devido ao fato de que as mudanças refletem no ser humano no processo de constituição do sujeito, principalmente por desbancar a ideia de uma identidade única, conforme salienta Hall (2006). Então, ocorre que cada vez mais o ser humano vive em conflito consigo mesmo e isso se dá porque a sociedade

passou por várias mudanças e a literatura enquanto representativa da sociedade não pode ficar fora desse cenário, já que o caráter mimético da literatura possibilita que sejam suscitadas reflexões que inquietaram o homem de ontem e continuam como centro de preocupações do indivíduo na modernidade.

Para situar o cenário da pós-modernidade, utilizaremos o conceito de Bauman (2007) ao afirmar que a questão da identidade está sendo discutida de modo expressivo, principalmente por ver se desenvolver uma “modernidade líquida²” e, com isso, uma “crise de identidade”, já que o sujeito se fragmenta social e culturalmente. Então, Stuart Hall (2006) demonstra em seus estudos, que após o conceito de modernidade surgiu o de pós-modernidade, caracterizando o sujeito que não tem uma identidade fixa, permanente, principalmente pelo fato de que “o sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”. (HALL, 2006, p. 13).

Neste contexto, o que distingue as sociedades modernas das tradicionais são as inovações tecnológicas e mudanças nas formas de convivência, em práticas cotidianas e nas relações sociais. Porém, o conceito de pós-moderno é um termo de definição e delimitação questionáveis, por isso optamos por usar o termo “contemporâneo³”, por localizar o discurso no tempo, não envolvendo a complexidade que diz respeito ao social e ao cultural, como se verifica no debate entre os teóricos.

Então, conforme destacado anteriormente, não existe mais na modernidade a unicidade dos seres, nem a felicidade plena tão almejada pelos indivíduos. Assim, a insatisfação do indivíduo moderno é representada nas personagens clariceanas, pois é a partir da angustiante busca do autoconhecimento expressa em sua ficção, que se delinea nos seres ficcionais um sentimento de não-pertencimento e de um

²A expressão “modernidade líquida” se caracteriza “pela não territorialidade das transações político-econômicas, pelas trocas culturais e de saberes locais, pela fluidez das informações sem barreiras unindo diferentes povos, de diferentes regiões, línguas e etnias, pelo trânsito do conhecimento”. (BAUMAN, 2007).

³ A polêmica e a complexidade do teor desses termos, nos leva, à luz da teoria, esclarecê-los. Para Max Weber, a modernidade é o produto do processo de racionalização que ocorreu no Ocidente, desde o final do século XVIII, e que implicou a modernização da sociedade, e a modernização da cultura. (ROUANET, 1986, p. 30). Eagleton utiliza os termos “pós-modernismo” (referindo-se de forma geral a cultura contemporânea) e “pós-modernidade” (para um determinado período). De acordo com suas palavras “A Pós-Modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação”.

vazio interior. É esse o sentimento que vive as personagens dos contos “Miss Algrave”, “Praça Mauá” e “Mas vai Chover”, universo de nossa investigação. É, pois, com foco nesta problemática que propomos em nossa pesquisa analisar como se configura a consciência da dualidade a partir da relação do sujeito com o corpo, do eu com o não-eu. Lasch (1983, p. 57-58) ao referir-se ao sentimento dos indivíduos em relação a *si* próprio e ao outro diz que há:

Dependência do calor vicário proporcionado por outros, combinada a um medo da dependência, uma sensação de vazio interior, ódio reprimido sem limites, e desejos orais satisfeitos. [...]. Temor intenso da velhice e da morte, o senso de tempo alterado, o fascínio pela celebridade, o medo da competição, o declínio do espírito lúdico, as relações deterioradas entre homens e mulheres.

Cabe acentuar que Lasch afirma que é preciso reconhecer o hábito egoísta e desagradável que permeia a cultura narcísica de nossos tempos. É possível relacionar o medo em relação à velhice e a morte com o passar do tempo, assim como o medo da competição, ao mesmo tempo em que se tem receio da dependência. Assim, o vazio e o ódio parecem preencher, ao mesmo tempo em que parece haver a necessidade do outro para legitimar a sedução dos corpos, por exemplo.

Na ficção de Clarice Lispector, as protagonistas são marcadas por essa sensação de vazio interior ao buscarem o autoconhecimento, a identidade perdida como, por exemplo, de mulheres que se restringem apenas ao ambiente da casa, vivendo em função da família – marido e filhos – e, a partir de determinado instante de ruptura, passam a se lançar olhares críticos sobre si e sobre suas vidas. Nos seus escritos predomina a procura pelo interior das personagens e a resolução dos questionamentos em torno do eu, daí a noção de não pertencimento que circunda o drama de seus personagens. Desenvolve-se uma autorreflexão dos momentos vividos antes e depois do casamento, por exemplo, ou mesmo antes de ser “mulher casada” e “ser mulher”, como quer Elvira, personagem do conto “A fuga” (1941).

Dessa forma, Clarice busca representar o instante caracterizado naquilo que Branco e Brandão (1995) descreveram através das palavras de Cixous: “eu quero o instante ‘já’, mas o instante ‘já’ é sempre uma ‘era’, quero a coisa, mas só tenho seu signo, quero o todo, mas me desfaço em partes, quero parecer-me com um eu, mas o eu é sempre um outro”. (CIXOUS, 1975, *apud* BRANCO E BRANDÃO, 1995, p. 80). Temos então que Clarice e as personagens de sua narrativa buscam formas de

dizer no silêncio, alicerçando-se neste por terem a consciência do retrato apagado de si mesmas que representam: são simulacros de si num contexto em que suas vidas são construídas de estilhaços.

Sobre a representação da realidade esta tem sua aparição de forma grotesca e alegórica para as personagens de Clarice Lispector, já que estão submersas em tragédias existenciais e, dessa forma, tentam escapar até mesmo da vida, já que se encontram exiladas em si mesmas, em seus lares. Mas essa estética do exílio se reverte em um aprofundamento da vida.

É nesse contexto representativo da alteridade, artificialidade e projeção do corpo como instrumento que vivem as personagens clariceanas, mulheres possuidoras de uma moral própria ao tentarem romper códigos estabelecidos. É o velho que se coloca como sujeito ativo, quebrando paradigmas discriminatórios em relação ao desejo sexual na considerada “melhor idade” - termo empregado corriqueiramente para se referir à velhice - o que por si só denota o teor pejorativo em relação à faixa etária designada. A busca pela identidade e a indesejável chegada da velhice misturam-se nas narrativas. Sobre tal perspectiva, declara Teixeira (2011, p. 62-63):

O quadro social se apresenta na escrita de Clarice quando ela através de seus personagens nos mostra o nível das relações humanas, as expectativas frustradas diante do mundo, a angústia e uma série de sentimentos e sensações que nos acompanham a vivência, e que, muitas vezes, se tornam imperceptíveis para relacioná-los diretamente com a vida social pela maneira com que a escritora as expôs.

Frente a isso, através das palavras de Teixeira, temos que a escrita de Clarice Lispector nos apresenta um mundo cercado de angústias e frustrações. De um modo geral, temos a existência de personagens que demonstram um vazio interior decorrente de um constante conflito consigo mesmo, conforme demonstraremos neste estudo.

Podemos destacar então que esse cenário de múltiplas identidades suscita reflexões sobre a problemática da identidade feminina representada na produção literária lispectoriana, observando, sobretudo, o diálogo introspectivo dessas figuras com o corpo visto e o corpo imaginado. É sob este viés que nossa trilha começa a se delinear através dos olhares lançados aos diálogos existentes entre literatura e mito, partindo da conceituação de duplo. Interessa ainda perceber os contornos do

narcisismo no diálogo das personagens com seus corpos, o ponto focal dos capítulos seguintes.

1.1 O DUPLO: MÚLTIPLOS E VARIADOS ENFOQUES

A abrangência do conceito de duplo percorre diversos campos do saber como a mitologia, a filosofia e a religião, em todos eles significa “aquele que caminha do lado; designamos as pessoas que se vêem a si mesmas”. (BRUNEL, 2005, p. 261). À luz de Brunel, temos então o entendimento sobre o duplo como aquele que está sempre ao lado do outro.

No que compete à Filosofia, destacamos a visão clássica expressa em **A República** e **O Banquete** de Platão. Nas duas obras, o filósofo apresenta o mito do duplo. Na primeira, temas como a juventude e a velhice são questionados, ao passo que são colocadas lado a lado, pois “quer velhice, quer a juventude, serão pesadas a quem assim não for”. (PLATÃO, 2009, p. 14). Desse modo, a velhice é abordada por este pensador como sendo comum a todos, ricos ou não, já que é inevitável. Ainda n’**A República**, é tratado como justo aquele que restitui não alguém que está com a razão, mas quando se tem uma relação de amizade para com este, uma vez que o inimigo não tem vez, pois só quer o mal.

Na segunda obra, a questão da duplicidade é proposta como uma perda da perfeição original. O ser andrógino era compreendido como duplo e detentor de uma metade masculina e outra feminina e é assim que desde então, tal como no relato mítico, as pessoas buscam na sua “outra metade” aquilo que não encontram em si. O mito do andrógino revela, em um primeiro plano a existência de um ser *uno*, constituído do masculino e do feminino que após sofrer penalidade é dividido em duas espécies. Tal transformação compreende também os sentimentos de incompletude em relação ao outro: o homem busca na mulher a sua completude e vice-versa. É, pois, a partir dessa concepção que surge uma das ideias precursoras da natureza do amor que o filósofo apresenta na obra **O Banquete**, compreendido como sinônimo de busca constante pela outra metade. Na concepção platônica formulada o amor é aquilo que se deseja alcançar e, em outras palavras, nada mais é do que uma busca de completude.

Sob a ótica platônica, delineia-se a natureza da dualidade humana apresentada no mito do andrógino, entendido a partir do que Aristófanes afirma:

para ele existem três gêneros humanos: masculino, feminino e o andrógino. O ser andrógino era compreendido como um ser duplo, detentor de uma metade masculina e outra feminina. É assim que desde então as pessoas buscam na sua “outra metade” aquilo que não encontram em si. O mito revela em um primeiro plano a existência de um ser *uno*, constituído do masculino e do feminino que após sofrer penalidade é dividido em duas espécies. Representa uma das facetas da dualidade humana e a busca permanente pela constituição original da espécie. Tal transformação compreende também os sentimentos de incompletude em relação ao outro,

A alegoria da Caverna é apresentada no capítulo VII (2000, p. 210) da obra **A República**. Sócrates convida o companheiro Glauco a visualizar a seguinte passagem:

Imagina a nossa natureza, relativamente à educação ou à sua falta, de acordo com a seguinte experiência. Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa elevação, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se constitui um pequeno muro, no gênero dos tapumes que os homens dos ‘robertos’ colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por cima deles.

De acordo com Glauco, os homens só conseguem enxergar suas sombras e as de seus companheiros. Assim, tinham como realidade verdadeira a sombra dos objetos, pois tinham consciência do eco de suas vozes. O filósofo grego apresenta outra vertente da dualidade, apontando campos opostos como luz/escuridão, conhecimento/ignorância, essência/aparência.

Consideramos importante citar a figura grega Hermafrodito, resultante da relação de Afrodite e Hermes. Seus cuidados, desde criança, ficaram sob a responsabilidade das ninfas; aos quinze anos desperta o desejo em Sálmicis, mas o jovem a rejeita. Porém, ela o abraça e evoca aos deuses que nunca mais os separem, sendo unidos eternamente. Hermafrodito representa, na literatura, a união dos dois sexos, visto pela ótica do ser andrógino.

No que se refere ao âmbito da incidência na religião podem ser assinaladas a partir do próprio ato da criação. No livro de *Gênesis*, Deus cria Adão, à sua imagem

e semelhança e a mulher a partir da costela do homem; Eva, a primeira mulher, foi criada para ser a companheira de Adão. Esse feito deu origem a duplicação de Adão, ou seja, metonimicamente, a mulher é parte do homem.

Posteriormente, temos as imagens de Caim e Abel. Embora fossem irmãos, criados e educados da mesma maneira, eram diferentes quer seja nas escolhas quer seja nas atitudes: o primeiro cultivava o solo e o segundo era pastor de ovelhas. A história “simboliza o ódio de um irmão, o derramamento de sangue, a agonia e as andanças do culpado”. (BRUNEL, 2005, p. 138). Nesta relação, podemos destacar também a simbologia do número dois, ou seja, aquele que vem depois. Baseados em Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 346), o número dois é:

Símbolo de oposição, de conflito, de reflexão, esse número indica o equilíbrio realizado ou ameaças latentes. É a cifra de todas as ambivalências e dos desdobramentos. É a primeira e a mais radical das divisões (o criado e a criatura, o branco e o preto, o masculino e o feminino, a matéria e o espírito etc.), aquela de que ocorrem todas as outras.

Para o duplo existir precisa de outro, uma vez que ele vem depois. Neste caso, o duplo simboliza a oposição e também a dualidade – interior e exterior. Se remetermos nossas reflexões a partir de Eva *versus* Lilith. Eva é tida como protótipo de mãe porque a ideia da virgindade, de acordo com o cristianismo, é perfeita para a mulher, representa o bem, é modesta. Já Lilith, a mulher que antes de Eva foi criada tal como o homem, do barro, porém por desacatar aos deuses é expulsa do paraíso; como não se submeteu à dominação masculina ela foi transformada na rainha da noite por ser uma figura sedutora, relacionando-se com diversos homens, denotando o papel de prostituta.

Vemos que o tema do duplo é expresso nas imagens do desdobramento do eu, estando ligado a metáforas do espelho, de retratos, de imagens e de outros signos, mantendo uma relação com o mito, uma vez que este pode ser considerado como um relato das experiências vividas. Privilegiando formas representativas do desdobramento do eu, acatamos a questão do duplo como ponto central na análise dos contos integrantes da obra **A Via Crucis do Corpo** (1974) aqui utilizados como objeto de nossas análises por abordar uma temática que gira em torno do envelhecimento do corpo, relacionando tal enfoque a noção do duplo das personagens.

Diante da condição das personagens lispectorianas os conceitos de estrangeiro e estrangeiridade - propostos por Kristeva (1994) - podem ser associados à questão da identidade das personagens, quando têm consciência dessa outra face formada a partir do uso de máscaras, pelo fato de não se reconhecerem, sendo, dessa forma, estrangeiras para si mesmas. Tal como defendeu Freud (1996) o estranho pode ser entendido ainda como aquele que causa medo e horror.

É a partir desse estranhamento e da percepção da alteridade que as personagens passam a se questionar fazendo com que se torne recorrente o uso de máscaras e a busca pelo equilíbrio pessoal. Então, são as reflexões diante de espelhos – metafóricos ou não – que fazem as personagens desenvolverem seus questionamentos. Aqui, o espelho também revela o caráter ilusório do duplo na representação do próprio corpo: é o lugar do outro, porque sua função mais comum é a de permitir a pessoa se observar, de se ver como os outros a veem ou ainda de imaginar-se como outro, de desejar ser esse outro.

Por causa desta natureza, o espelho permite que as personagens despertem para “as imagens” do corpo, podendo aludir à imagem que é visível no espelho – bela ou feia, jovem ou velha – e a que é sensorial, a que o corpo sente (pesado, dolorido, cansado). No interior dessa perspectiva, têm-se duas assertivas: a do corpo visto e a do corpo vivido. Assim, é a condição de estrangeiro para si mesmo, como bem nos diz Kristeva (1994, p. 09): “estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a faca oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia”. Esse estrangeiro é marcado por aquilo que seduz aparentemente tido como incompreensível ao mascarar um estranho de nós mesmos. É dessa forma que as personagens se dão conta de que suas vidas foram até então desperdiçadas por manterem comportamentos de sujeitos refugiados e então a dor, o vazio e a solidão invadem as personagens, desterritorializando-as.

Para representar o drama da individualidade e do reflexo de si, lembramos aqui do mito de Narciso, em que Narciso não consegue enxergar o não-eu, vivendo apenas para contemplar sua imagem refletida nas águas do rio. O mito de Narciso, dentre todos os outros que ilustram o duplo, é o que mais importa para este trabalho. Assim, será dada uma atenção ao relato do jovem narciso e as repercussões científicas do seu ato contemplativo no debate mítico, psicanalítico e social. Como

bem aparece nas palavras de Netto (2011, p. 163) o narcisismo é identificado como “o amor que o sujeito devota a um objeto muito particular: ele mesmo”.

Sendo assim, dedicaremos a seguir maior atenção por considerar estudos atuais que partem da abordagem do mito, como o conceito freudiano de narcisismo, bem como a perspectiva de Lasch sobre o narcisismo contemporâneo, além de outros estudos sobre o corpo, a partir de teorias fundamentais que assinalam que o corpo pode também revelar a identidade dos sujeitos. Neste sentido, cabe então questionar: de que modo são caracterizadas as personagens femininas clariceanas e que marcas introspectivas e identitárias carregam em seus corpos?

1.2 O MITO DE NARCISO

Da relação entre Liríope com o rio Céfiso nasce Narciso, fruto de um amor indesejado. Após o nascimento, sua mãe ficou encantada, pois deu a luz a um menino belo e gracioso. Desse modo, a jovem mãe procurou o adivinho Tirésias para saber se Narciso viveria muitos anos e recebeu uma resposta que continha todo o segredo de vida daquele pequeno ser: teria vida longa desde que não se conhecesse nunca. Quando adulto, ele deparou-se com sua própria imagem refletida na água calma de uma fonte e a profecia aconteceu: Narciso enamora sua própria imagem e ali permanece dias e dias, contemplando-se, deixando-se consumir por fome e sede, definhando até a morte. Desencadeia-se assim um ciclo, que pode ser explicado da seguinte forma: nasceu da água e morreu nela e é na água que ele vivencia o rito da iniciação. Então, como nos mitos clássicos de amor, o amor de Narciso por si mesmo termina em morte, trata-se de uma paixão cega.

É importante frisar que no ato contemplativo Narciso registra um reflexo, o que nos faz lembrar as palavras de Brunel (2005, p. 749-750), ao considerar que sem a fonte, Narciso “jamais poderia ter admirado sua imagem: para que surja a consciência de si, a natureza é necessária. Ao mesmo tempo, o Ego se revela inesgotável. Mas ele se ressentido dos limites que lhe impõe a fonte.”

Sobre a água da fonte podemos inferir que esta funciona como um espelho e, principalmente, é tida como mais uma forma especular propiciadora do ato contemplativo. Sobre a simbologia do espelho, ressaltamos o que bem nos coloca Umberto Eco (1989, p.12) ao nos dizer que: “O espelho é um fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico”. Aqui, o espelho também

revela o caráter ilusório do duplo na representação do próprio corpo sendo o espelho o lugar do outro, porque sua função mais habitual é a de permitir que a pessoa possa se observar, que possa se ver como os outros a veem ou ainda de imaginar-se como outro. Aparentemente, esta característica do espelho estabelece-se a partir de uma condição que torna possível tomar a decisão de que “posso aniquilar o real aniquilando a mim mesmo: fórmula do suicídio, que parece a mais segura de todas, ainda que, apesar de tudo, um minúsculo coeficiente de incerteza pareça vinculado a ela”. (ROSSET, 2008, p. 14).

Neste contexto, faz-se necessário dizer que a busca pela atitude narcísica continua sendo matéria de observação e especulação em diversas áreas do conhecimento na atualidade, como as teorias de Freud inferidas das obras **Sobre o narcisismo: uma introdução** (1996), de Lasch em **A Cultura do Narcisismo** (1983) e **O mínimo eu** (1986) que demonstram ser esse *eu* inseguro de si, tendo a psicanálise como ferramenta para lançar olhares para a contemporaneidade, já que “para a psicanálise, o estrangeiro é o eu. O eu não tomando como o quer o senso comum – unitário, coerente, idêntico e a si –, mas o eu pensado em sua condição paradoxal – dividido, discordante, diferente de si mesmo”. (SOUZA, 1998, p. 155).

Dessa forma, apoiamos-nos no conceito de Freud para compreender esse estranho que permeia a alteridade das personagens clariceanas. O autor utiliza-se da palavra alemã *Unheimlich* para designar aquilo que é “estranho”, inquietante. De acordo com suas palavras: “*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (FREUD, 1976, p. 282). É a partir dessa conceituação, portanto, que tomamos o termo “estranho” como basilar em nosso estudo, já que a literatura suscita um despertar para esse sentimento de estranheza e de incerteza tão valorados na prosa contemporânea e com destaque na ficção de Clarice Lispector. Ela revela as profundezas do ser e da natureza em sua escrita.

Cabem aqui então as contribuições de Theodor W. Adorno que teoriza sobre a mutilação do indivíduo e sobre o narcisismo em sua obra **Indústria Cultural e Sociedade** (2002). Segundo Cavalcanti (1992, p. 11) “O mito de Narciso adquire na nossa época a sua maior importância. Neste momento, vivemos um movimento direcionado para o conhecimento do outro, a abertura para saber quem é aquele diferente de nós mesmos”. Assim, podemos inferir que a versão moderna de narcisismo tomou conotações e rótulos por estar ligada à perda da individualidade, uma vez que o eu se perde mediante o consumo exacerbado (BAUMAN, 2007).

Com o tempo, iniciou-se um processo de manipulação, rotulação e consumismo tendo como padrão a beleza difundida pelas celebridades, num contexto em que as mulheres tornam-se signos de uma sociedade que depende da prática da ginástica para exaltar um “corpo fabricado”.

Nos estudos de Cavalcanti (1992), o narcisismo é considerado como as práticas relacionadas ao poder sendo que nessa fase ocorre a anulação do indivíduo mediante a aceitação do padrão imposto pela sociedade do consumo, então, o indivíduo despersonaliza-se nas transformações que visam produzir a uniformidade a partir dos padrões vigentes. A família, nesse novo cenário “não é mais a célula da sociedade outrora tão celebrada, já que não constitui mais a base da vida econômica do burguês. Os adolescentes não têm mais a família como seu horizonte, a autonomia do pai desaparece e com ela a resistência a sua autoridade.” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 89). Desse modo, o narcisista moderno sente necessidade de ser admirado e passa a enxergar o mundo a partir de si próprio, na busca de autoafirmação. Portanto, dentro da perspectiva moderna, o corpo está inserido e é visto sob o viés do desejado, proibido e, ao mesmo tempo, escravizado tomando contornos de *coisa* que se pode possuir.

É neste sentido que Lasch, em **A Cultura do narcisismo** (1983, p. 14-15) busca identificar a sociedade burguesa norte-americana. Então, os sentimentos de desejo e consumo tornam-se insaciáveis e inesgotáveis que se instala para o autor mencionado ao falar sobre o que denomina de novo narcisista:

O novo narcisista é perseguido não pela culpa, mas pela ansiedade. Ele preocupa não infringir suas próprias incertezas aos outros, mas encontrar um sentido para a vida. Libertado das superstições do passado, ele duvida até mesmo da realidade de sua própria existência. [...] Suas atitudes sexuais são mais permissivas do que puritanas, muito embora sua emancipação de velhos tabus não lhe tenha trazido a paz sexual. [...] Ganancioso, no sentido de que seus desejos não têm limites, ele não acumula bens para o futuro, como fazia o ganancioso individualista do século dezenove, mas exige imediata gratificação e vive em estágio de desejo, desassossegada e perpetuamente insatisfeito.

Esse entendimento de necessidade imediata se estende as demais sociedades industrializadas, uma vez que ambas sofrem o efeito do individualismo que ocasiona a valorização do eu em que o sentimento de culpa invade o narcisista e não há perspectivas em relação ao futuro.

Baseados nas considerações feitas por Wanderley (1999, p. 35), ao propor que é das

Cinzas do sonho literário de uma nova sociedade, surgem os homens narcisistas de nosso tempo. Os narcisistas se caracterizariam, segundo Lasch, pela superficialidade emocional, medo da intimidade, hipocondria, pseudo-autopercepção, promiscuidade sexual, horror à velhice e à morte.

Vemos apresentar-se uma aversão à velhice, já que cada vez mais se propaga a despreocupação sobre o que vai ficar para as futuras gerações, pautados na valorização do momento, do instante-já. É sob esta perspectiva que Lasch caracteriza o homem moderno como narcisista, pois os seres humanos estão cada vez mais incapazes de se pensar como parte do fluxo da história.

Neste sentido, Lasch apresenta-nos o conceito de narcisismo como uma metáfora da condição humana já que para ele: “o narcisismo tem mais em comum com o ódio voltado para o próprio indivíduo do que com auto-admiração”. (1983, p. 56). Sob a sua ótica, não podemos pensar o social sem o individual e o psicológico não pode ser dissociado do social, pois: “o indivíduo reconcilia-se com a privação dos instintos e submete-se às exigências da existência social” (LASCH, 1983, p. 58).

O narcisismo moderno considera o corpo e o papel social como fundamentais para uma relação primordial na composição da identidade. Dessa forma, o narcisismo é entendido por Aragão (1991, p. 71) a partir “[d]aquele que não se olha por mero acaso, mas porque ausculta o mistério de sua existência. É aquele que se reconhece no espelho, que se sabe dividido, que deseja consolidar sua consciência”. Segundo Netto (2011, p. 81): “[...] Uma dose de narcisismo é necessária para se manter o que, hoje, tanto se valoriza com o nome de autoestima. É que, para amar o outro, é indispensável que o sujeito se ame a si mesmo, do contrário, passa a imagem de que não quer ser amado”. Então, cabe ressaltar que o narcisista apresenta um eu não constituído, carente de identidade, tendo como resultado o sofrimento, podemos destacar o que afirma Soares & Ewald (2004, p. 01-02):

O homem da pós-modernidade se aferra ao consumo numa ancoragem identitária, substitutiva das gratificações amorosas que deveriam emanar de suas relações com os demais homens. Surge assim um terreno fértil para a instalação de uma cultura do narcisismo, de uma sociedade narcísica, voltada totalmente para si mesmo.

À luz do que já foi dito, é possível dizer que o indivíduo moderno é caracterizado como consumista, individualista, e, acima de tudo, tipicamente narcisista, centrado no eu, pois “neste mundo das aparências leva vantagem quem sabe interpretar melhor o papel que atribuiu a si mesmo”. (SOARES & EWALD, 2004, p. 02). Sendo assim, a indústria cultural oferece satisfação de desejos que parece suprir, só que, devido ao fato desta estar voltada ao consumismo, o que faz é promover felicidade e satisfação passageiras. É esta reflexão que nos induz a tentar compreender os avanços do debate científico em torno dos significados expressos pelo mito na versão moderna. Principalmente, analisar a representação de tal problemática na prosa de Clarice Lispector. Por isso, na modernidade são oportunos os estudos que partem de abordagens que considerem o mítico e que são, atualmente, aproximadas entre si pela utilização do “narcisismo” nas reflexões propostas.

1.3 A TEMÁTICA DO DUPLO NA LITERATURA

O problema acerca do duplo não é novo na literatura e já foi representado em obras célebres, dentre as quais vale destacar **O retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde, **O retrato**, de Gógol, **Metamorfose** de Kafka, **O estrangeiro** de Camus, **O homem duplicado** de Saramago, “O espelho” de Machado de Assis, “O espelho” de Guimarães Rosa.

Em **O retrato de Dorian Gray**, célebre obra escrita por Oscar Wilde, vemos a demonstração do duplo através da personagem Dorian, jovem pertencente a alta sociedade. É a partir da relação com o pintor Basil Hallward que o jovem rapaz vê sua imagem pintada em uma tela e deseja que ela seja eternizada. A partir de então, seu desejo é atendido e sua vida começa a se transformar. Neste contexto ele conhece Lorde Henry que influencia o rapaz ajudando a fazer com que ele se torne uma pessoa egoísta e má. O tempo passa e Dorian nada muda: permanece com a beleza dos dezoito anos inalterada. Porém, quando Dorian descobre o quadro percebe que seu pedido foi atendido, uma vez que todas as suas ações tinham como resultado o envelhecimento da imagem, fazendo com que o rapaz passe por mal estar devido à descoberta. Ao final da narrativa, uma agulha “mata” a pintura e a situação se inverte: a pintura volta a ter a beleza de quando fora produzida e Dorian

sofre todo o desgaste dos anos vividos e das maldades cometidas o que faz com que, devido ao encontro no corpo do rapaz com os acontecimentos negligenciados e com a idade avançada, ele morra. Sobre a problemática do olhar, nessa obra, Cavalcanti (1992, p. 22), propõe que “Oscar Wilde, em **O retrato de Dorian Gray**, mostra o reflexo da alma verdadeira, que termina aparecendo por trás de todas as mais perfeitas aparências”.

Sobre a novela **O Retrato**, de Nicolai Gogol, podemos afirmar que representa o duplo como manifestação do mal já que, além de descrever um conflito com a psique, temos a presença de uma desordem íntima principalmente no que diz respeito aos sentimentos da protagonista. Aqui, a duplicidade acontece através da relação com uma pintura, já que diante dela ocorre o não reconhecimento e, mais que isso, o horror e subversão são características marcantes de quem se depara com essa fotografia. Nesse caso, o duplo aparece como representação diabólica.

Metamorfose é a obra de maior destaque do autor Franz Kafka, onde é abordada uma personagem carregada de culpa, estranheza, dúvidas e, principalmente, solidão. A narrativa aborda a história de Gregor Samsa, personagem que tinha uma vida normal até ser acordado e vê-se transformado em um inseto. E, pela extensão da obra, ela pode ser caracterizada como uma novela, bem próxima de um romance. Todo o desenvolvimento da narrativa acontece na casa da personagem, principalmente, no quarto, sendo que, logo após a metamorfose, ele passa a viver confinado em casa, imerso em dúvidas e incertezas sobre si e seu futuro.

Sobre **O estrangeiro**, de Albert Camus, podemos afirmar que se trata de uma obra permeada de elementos do absurdo e, como o próprio título sugere, o estrangeiro é o procedimento temático privilegiado na estrutura do conto. É uma narrativa que gira em torno do retorno do rapaz para sua terra natal para o sepultamento da mãe, que demonstra estranheza quando “retorna ao ninho”, a casa onde viveu. Ao ir à praia encontra seu inimigo árabe Raymond, matando-o e tendo sua vida significativamente modificada a partir desse feito; o protagonista Mersault é possuidor de uma vida banal. Temos então a presença de Maria, sua amante, que também não contribui para nenhuma mudança na vida do rapaz e a caracterização da uniformidade com que a representação das características de Mersault é apresentado, já que ele é continuamente tachado de insensível, principalmente por não demonstrar sentimentos com a morte de sua mãe e por levar uma vida

desregrada. Então, a personagem é condenada pela morte que causara e, mesmo assim, não tem reação nenhuma, recebendo a sentença de morte, pois, já que para ele não há razões para viver não merece permanecer em vida.

Camus relaciona a narrativa do romance com o Mito de Sísifo, aquele que foi condenado a empurrar uma pedra até o alto de uma montanha pelo resto de sua vida, pois quando a pedra finalmente rolasse até o chão ele teria que refazer o mesmo percurso inútil e repetitivo, sendo marcado pela incompletude da tarefa. (NOGUEIRA, 2011). Para os dois, a vida não tinha uma significação maior já que não havia um objetivo a ser alcançado, ou seja, vivia-se apenas porque estava vivo.

Podemos destacar também **O homem duplicado** do escritor José Saramago, obra em que a vida e a morte são questões duais e pertinentes no conto já que a narrativa revela, a partir da caracterização dos personagens, aspectos inerentes aos sujeitos dos dias atuais. O narrador conta a história de Tertuliano Máximo Afonso, professor de História que mantinha uma vida normal até assistir ao filme **Quem Porfia Mata a Caça**, momento em que descobre uma cópia sua: Daniel Santa-Clara. A partir de então, a personagem central desencadeia um conflito sobre o enigma que é sua vida e, principalmente, sobre a existência humana.

No caso particular da literatura brasileira, destacamos o conto “O Espelho” de Machado de Assis, que trata de um homem, conhecido por Joãozinho, e logo depois, passa a ser chamado de Jacobina. Como o próprio título nos faz concluir, Machado vem abordar questões sobre o eu da personagem, uma vez que se utiliza do espelho, ou seja, do reflexo; ele está diante de si, enxergando sua identidade, através do conflito com o “seu outro”, é o momento que ele não se reconhece mais como Joãozinho e sim Jacobina. Identificamos a pertinência das questões que envolvem o duplo justifica a problemática proposta em nosso trabalho, já que Machado, e os demais autores, abordam a individualidade *versus* a identidade mostrando como a sociedade se coloca diante desse sujeito esfacelado, de identidades fragmentadas, permeado em conflitos interiores. Para complementar, Cavalcanti (1992, p. 22), nos esclarece que: “Machado de Assis aborda o tema do Narciso através da questão do reflexo, da imagem que a pessoa faz de si mesmo, a *persona*, em detrimento da verdadeira pessoa”.

Também podem ser mencionados aqui os gêmeos Pedro e Paulo, personagens da obra de Machado de Assis, **Esaú e Jacó**, que aparecem na literatura como representações do diálogo com o relato bíblico. Na narrativa

machadiana são abordadas questões ligadas à identidade, uma vez que os irmãos gêmeos são muito diferentes e, principalmente, são rivais. A divergência entre ambos se torna inquestionável devido ao fato de Paulo ser republicano e Pedro monarquista, o que os distinguia radicalmente. A profissão também os diferencia, já que um é formado em Direito e o outro em Medicina mas, mesmo assim, eles têm pontos em comum: o amor pela mãe e por uma mulher, sendo a segunda fonte de constantes disputas. Dessa forma, percebemos como a dualidade é uma problemática inerente a ambiguidade do ser, pois é ao mesmo tempo “interior e exterior”, está “aqui e lá”, “atração e repulsa”, configurando um paradoxo.

Outra obra digna de menção é o conto “O Espelho”, de João Guimarães Rosa, presente em **Primeiras Estórias** (1962), que aborda a construção da imagem tendo por base espelhos e retratos. Dessa forma, o narrador-personagem vê o outro, um monstro, refletido, o que lhe gera angústia e dor, principalmente por comprovar que é no visível que se vê o exterior, ou seja, ele vislumbra um monstro por estar presente em seu interior, ser o seu reflexo. Assim, na literatura roseana temos a expressão da dualidade humana tratada a partir da junção de dois espelhos que provocam a distorção e o estranhamento desencadeado na obra e, principalmente, a formação de uma sombra que muitas vezes não é vista. Assim, a situação se normaliza e o personagem consegue seu real reflexo, o que coloca em pauta o real e o ideal. Lygia Fagundes Telles é outro nome no cenário das letras brasileiras a mostrar certa predileção pelo tema do duplo. Segundo Lamas (2002, p. 261), ao considerar que:

As personagens de Lygia estão em busca da unificação, mesmo às portas da morte. A escritora desvela em seus contos esta fragmentação do mundo e a percepção aguda de que seus personagens mostram deste fato. O homem à procura de si mesmo: eis um dos significados do duplo na florescência do novo milênio – um fenômeno de subjetividade.

Temos, neste sentido, em Lygia Fagundes Telles, a presença do duplo evocando o poder do imaginário para por em cena, em cenários por vezes insólitos, questões ligadas à dualidade vida e morte, eu e não-eu, sagrado e profano, passado e presente, aspectos ambíguos e ambivalentes que remetem a identidade dos seres ficcionais.

Outro exemplo pródigo é Murilo Rubião um ícone do gênero fantástico no Brasil, que privilegiou em sua ficção o tema da metamorfose. Em seus contos fantásticos desenvolve-se o medo, a angústia e a solidão que permeiam a existência da coletividade nos tempos modernos. Desse modo, a forma alegórica como aparecem as imagens e os símbolos, em sua escrita, desenvolvem o processo de reflexão sobre a condição do próprio existir. Em sua narrativa, “Teleco, o coelhinho”, o autor apropriou-se da estrutura do conto maravilhoso tradicional e da narrativa fantástica. Ao lermos o conto, o que nos desperta e detém a atenção é a representação das relações humanas através do ser humano que se metamorfoseava a todo instante para agradar aos outros. O contista optou pela forma alegórica de por um animal como protagonista do conto possivelmente para evidenciar um discurso de repressão ou para ironizar os papéis ocupados numa sociedade em que, aparentemente, não há possibilidade concreta de mudança a não ser o rumo trágico. Em suma, trata-se de um cotidiano que tem a morte como única saída: a esperança inicial é transformada em frustração máxima e a morte marca o fim absoluto. A metamorfose, a marca clássica do duplo.

Faz-se necessário citarmos também Caio Fernando Abreu e seu famoso conto “Aqueles Dois”, integrante da obra **Morangos Mofados** (1982) em que são tratadas questões referentes à duplicidade da personagem. A narrativa acontece em torno de Raul, oriundo do Norte, e Saul, do Sul, dois jovens que se encontram na cidade grande. Ambos possuíam características físicas que os tornavam diferentes, porém complementares e com o passar do tempo, acabam se reconhecendo um no outro.

Podemos dizer, grosso modo, a partir dessa visão ilustrativa, que o duplo é tema caro na literatura. No que diz respeito à Clarice Lispector, o duplo pode ser visto em toda a sua obra. Citamos então, a título de ilustração, os contos que apresentam maior recorrência do tema⁴: “O Búfalo”, “Amor” e “Laços de Família”

⁴Alguns estudiosos desenvolveram estudos sobre Clarice, destacando-se as contribuições de Sá (1979), Rosenbaum (2002), Kahn (2000), Nascimento (2012), Teixeira (2011), Almeida (2004), Gurgel (2001), Dinis (2006), significativas ao que se refere à produção literária de Clarice Lispector; os estudos são oportunos ao nos proporcionar conhecimento sobre a vida e obra da autora.

Mencionarmos, ainda, que a obra de Clarice Lispector tem sido nosso objeto de estudo, em trabalhos anteriores, desenvolvidos desde a graduação, resultando no Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “Espelho, Espelho Meu...”: Uma Leitura de “A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais”, Conto de Clarice Lispector. Outros trabalhos que abordam essa temática foram publicados, destacamos alguns: “O Estranho Expresso na Construção da Identidade Feminina: Uma Análise do Conto “O Búfalo”, publicado na 62ª Reunião Anual da SBPC; “A Epifania e sua Lucidez: Uma Análise das Viagens de Margarida e Joana, personagens de Clarice Lispector”, publicado no 2º CIELLI -

presentes em **Laços de Família** (1960) e “A Bela e a Fera ou a ferida grande demais”, integrante da coletânea **A Bela e a Fera** (1979). Neste sentido, as interrogações e questionamentos em torno da problemática do eu são marcadas por atitudes narcísicas e pela presença de indivíduos centrados em seu próprio eu. Como afirma Kahn (2000, p. 48): “a falta de contornos do *duplo* também está relacionada com um outro aspecto recorrente da obra clariceana, em que sujeito e objeto, *mesmo* e *outro* intercambiam posição e característica”.

Atento ao tema do duplo e **A Via Crucis do Corpo**, nasceu a ideia de desenvolver tal estudo. O foco, na referida obra, são os corpos das personagens, as trajetórias realizadas e suas transformações, já que “o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual”. (SILVA, 2011, p. 15).

Após o que foi dito, cabe então perguntar em relação às obras literárias em que o tema do duplo é questão central: por que o clássico questionamento “Quem sou eu?” continua inquietando os escritores de nosso tempo? Observa-se que esta é uma problemática explorada na narrativa contemporânea provavelmente porque não se tem mais a ideia de uma personalidade unificada, como bem nos fala Hall (2006). Neste sentido, o esfacelamento é a metáfora da identidade e indagar sobre esta condição e tentar entender os percalços da existência inerentes a isso são aspectos materializados no drama das personagens clariceanas.

Desse modo, justifica-se a necessidade de nosso estudo, já que o tema do duplo está presente em todas as culturas e principalmente, ocupa um espaço privilegiado na literatura, como foi demonstrado através dos exemplos anteriores. Constatamos, dessa forma, que o duplo está relacionado como o amor por si próprio que pode simbolizar um rival e fornecer ao indivíduo a capacidade de refletir sobre sua existência.

1.4 O DUPLO NA FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Uma das mais significativas mulheres das letras a partir de tão amplo e variado legado deixa a indefinição: Ficcionista? Cronista? Contista? Poeta? Teórica? Ou melhor, quem é Clarice?

Nascida nos anos de 1920, a 10 de dezembro, em Tchtchelnik, uma aldeia da Ucrânia, Haia Lispector, filha de Pinkouss e Maria Lispector, a menina vive, após seu nascimento, a emigração rumo à América chegando com a família a Maceió no ano de 1922 e sendo recebidos por familiares. No Brasil a menina, por decisão dos pais, adota novo nome e assim Haia torna-se Clarice. Esse novo nome pode ser entendido, a partir da definição apresentada em **Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector**, organizado por Gotlib e Instituto Moreira Sales (2004, p. 08), como uma nova identidade: “trata-se de outro nome e de outra pessoa, já que ela não se reconheceria mais como Haia, uma vez que a mudança em seu nome significou a mudança de função”.

Clarice inicia sua vida como escritora ainda criança aos sete anos de idade escrevendo contos para o **Diário de Pernambuco**. O ano que marca a estreia de Clarice é 1940 quando lança, no semanário *Pan*, o conto “Triunfo”. Nele, a autora já deixa marcas que serão identificadas em toda a sua obra, abordando questões ligadas ao relacionamento amoroso e suas dificuldades, a partir da presença ficcional de mulheres abandonadas vivendo em solidão que, a partir de um instante de epifania, têm uma revelação interior, uma descoberta, percebendo a força interior em cada uma. É notória a variedade de estudos de fôlego que apontam aspectos biográficos na ficção de Clarice, por exemplo: em **Perto do Coração Selvagem** (1943), **O Lustre** (1946), **A Cidade Sitiada** (1949) e **A Paixão Segundo G.H** (1964) podem ser encontradas boas sistematizações sobre a questão.

Nesse contexto, **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres** (1969) narra a história de Ulisses, professor de filosofia, e de Lóri, professora do primário; **Água Viva** (1973) apresenta um monólogo dialogado de um *eu* e um *tu*, apresentando marcas do abstrato; **A Hora da Estrela** (1977), último publicado em vida, apresenta Macabéa como protagonista, uma mulher semianalfabeta, pobre, que sai do nordeste e vai tentar a vida no Rio de Janeiro; **Um Sopro de Vida** foi publicado postumamente e tem como foco a temática da morte; **Laços de Família** que foi escrito em 1960 é uma coletânea de treze contos consagrados pela crítica por

serem construídos a partir de fendas que permitem diferentes apreensões. A partir dos exemplos mencionados, podemos então inferir que a maioria de seus contos apresentam a problemática da condição existencial da mulher.

Além dos exemplos mencionados, Clarice Lispector publica ainda **A Legião Estrangeira** (1964), escrito no mesmo ano de **A Paixão Segundo G.H.** sendo que este livro, em linhas gerais, trata de questões de alteridade; **Felicidade Clandestina** é escrito em 1971 e, por narrar recordações da infância, pode ser considerado um livro autobiográfico; em **Laços de Família** (1960), Clarice aborda os sentimentos humanos; **A Via Crucis do Corpo** (1974) foi um livro encomendado por Álvaro Pacheco que buscava fatos que “realmente aconteceram”; considerado por vários críticos como um lixo; **Onde Estivestes de Noite** (1974) é composto de dezessete narrativas que apresentam dores e aflições do cotidiano da vida carioca; **A Bela e a Fera** (1979) é dividido em duas partes: a primeira composta por contos já publicados anteriormente; a segunda por dois inéditos.

Em “A Bela e a Fera ou a ferida grande demais” o encontro com o duplo permite que a personagem tenha consciência de si mesma, pois está diante de um outro (seu duplo) que possui características semelhantes. Sobre o conto Souza & Agra (2007, p. 07) declaram que: “ao mesmo tempo em que vê a própria alteridade, revela-a também para ele – o outro. Ela recua, talvez tentando negá-la ou escondê-la, e volta ao lugar que possui como mulher, mas agora, pelo menos, mais consciente de si mesma”.

Neste contexto, cabe acentuar que é através do efeito de estranhamento que a personagem Ana do conto “Amor”, por exemplo, percebe sua própria identidade tragada pela diferença – através de um cego mascando chiclete – ela transforma a desordem em ordem de forma artística uma vez que ela também detém a arte e o labor femininos e nesse jogo dual, verificamos o desejo de fuga da realidade e o receio de assumir sua própria voz. Na narrativa, visualizamos imagens de um sujeito narcísico, fragmentado, dividido em seus diversos papéis sociais.

Em “O Búfalo”, o estranhamento no conto se dá a partir do momento que a personagem feminina recusa o seu real identificado a partir do animal. Observamos que não se admite a pluralidade de existência, em que o ser humano é percebido como único, e igual a ele não existe outro. De acordo com esse pensamento, a personagem do conto tem uma crise de identidade, pois ela só enxerga sua vida

refletida no outro. Percebemos então, a partir da leitura de Silva (2008, p. 792), um exemplo de duplo na literatura lispectoriana, ao destacar que:

No conto *Tentação*, fica evidente que o olhar do *basset* ruivo representa para a menina um espelho em que ela se vê pela primeira vez. A intensidade e a profundidade do encontro entre ambos é para ela um abrir-se para o conhecimento de si mesma e para a assumência de sua condição humana.

À luz da análise de Silva, identificamos o olhar como marca essencial para o descobrimento do duplo, pois é a partir dele que a personagem vê o outro e se encanta, marcando não mais a singularidade da personagem. Ela reconhece-se pequena diante daquela situação já que descobre um duplo a partir da relação com o outro - possuidor de todas suas marcas físicas e semelhanças - ocorrendo a consciência de ser mulher a partir de sua própria percepção. Para citar outros exemplos vale lembrar “Devaneio e Embriaguês duma rapariga” e “Amor”, ambos de **Laços de Família** (1960), contos em que a metáfora do espelho e questões como a melancolia e a embriaguês são elementos motivadores da trama clariceana e servem para indicar traços do duplo. Veremos, mais adiante, o detalhamento dos contos que compõem a obra.

Dessa forma, o duplo em Clarice pode ser descrito, sinteticamente, através das palavras de Kahn (2000, p.19): “a busca do *outro* se dá a partir de uma posição narcisista, que se caracteriza por uma dificuldade de discriminação entre *eu* e *outro*. O encontro com o *outro* configuraria o fracasso de uma tentativa intensa de superação desse estágio”. Assim, podemos afirmar que a escrita lispectoriana fala de sensações, ou seja, são acontecimentos em que são recorrentes temas como superação, dificuldades no amor, descobrimento do eu, enfim, a autora toca nas inquietações que perturbam o ser humano, sendo considerada a maior ficcionista de sua geração. Na visão de Teixeira (2011, p. 85):

O que acontece é que o seu posicionamento diante dos problemas sociais acontece sob um outro viés, que não é o político-engajado, na representação das disparidades existentes no mundo. Na sua escritura acontece uma quebra da automatização da vida e a descoberta de um outro nível de realidade, para a compreensão e desvelamento do sistema ao qual estamos condicionados. Em sua reclusão opcional a autora está bem acordada, penetrando na essência das coisas, dos bichos, das pessoas. Rompe dessa maneira como um imaginário estilizado. E através de seus

personagens não se afasta da realidade como fuga, mas sim para enxergar melhor as contradições humanas.

Ademais, a forma clariceana de escrever explora a fragilidade do ser. Clarice Lispector desperta para as questões que inquietam o indivíduo, fazendo com que, neste contexto, a liberdade seja atrelada a um instante. A escrita de seus contos encontra-se centrada mais no estado da alma, mostrando que a vida pode ser lida através das críticas sociais. É justamente por essa característica, além de sua forma peculiar de narrar mostrar inovação que, possivelmente, a crítica considera-a um nome importante no cenário da literatura brasileira.

Na produção de Clarice Lispector predomina a narração em primeira e terceira pessoas, sendo o fluxo de consciência a marca do estilo próprio de narrar. Desse modo, a literatura lispectoriana vai muito além do espaço doméstico do seu cotidiano, investindo em novidades estéticas antes não vistas na literatura brasileira. No contexto das reflexões aqui propostas, identificamos, tal como já foi apontado notadamente pela crítica, como determinantes do conto de Clarice a introspecção das personagens e a significação do silêncio que, na obra lispectoriana, ganha inúmeros significados. Desse modo, o silêncio marca a vida das personagens e o conflito existencial que toma conta de suas vidas insatisfeitas, ceifadas ao dia-a-dia prisional. Assim, Clarice pode ser considerada uma investigadora do interior, pois busca escrever seus contos onde se concentram os questionamentos do indivíduo, suas dúvidas, seus anseios fazendo com que “o desequilíbrio e a insegurança diante do mundo e do outro são os alicerces de sua escritura”. (TEIXEIRA, 2011, p. 85). Ainda falando da escrita de Clarice, Lucas (1983, p. 127), afirma que nos contos clariceanos:

O narrador em primeira pessoa, o estilo indireto livre, aconchegando-se a consciência da personagem, a vivência interior, à percepção do leitor. Esse tom confidencial, tornado segunda natureza, sem os traços das primeiras experiências, sem a agressão do insólito, é conquista da modernidade.

Podemos então mencionar que nos escritos da autora predomina a procura pelo interior das personagens, o autoconhecimento, a resolução dos questionamentos em torno do eu, buscando, dessa forma, a identidade perdida. Constatamos em suas tramas um interesse por personagens mulheres, ocupando o espaço privado da casa, vivendo em função deste espaço doméstico e da família.

Somente a partir de certo instante, denominado pela crítica como momento epifânico, as personagens despertam para sua real condição e passam a questionar-se sobre suas vidas, vivendo dramas existenciais em permanente busca para compreender-se, questionando-se “quem sou eu?”, ocorrendo o desenvolvimento de uma autorreflexão, já que “algumas preciosas personagens velhas da autora também não aceitam a natural degenerescência do corpo na velhice e buscam o artifício melancólico de uma refratária sombra (re)duplicando-se”. (ALMEIDA, 2004, p. 120).

É neste interim que podem ser assinalados estudos como os de Sá (1979) e Kahn (2000) que reconhecem que há uma densidade introspectiva na obra de Clarice Lispector. Para os autores, suas personagens refletem o dia a dia, são fadadas ao fracasso, inquietantes, tendo como ponto principal a estranheza, a descoberta do *eu*, ou seja, aquilo que lhe causa medo e terror, gerando a angústia.

A narrativa lispectoriana pode ser caracterizada como monocêntrica, como indica Benedito Nunes, uma vez que apresenta a ação centrada em apenas uma personagem sendo caracterizada como um monólogo da personagem com a sua própria consciência. Assim, podemos dizer que Clarice, utilizando-se da valorização da sensação, do fluxo de consciência e do questionamento existencial faz de sua literatura uma obra essencial para a compreensão do eu e do outro, pois é através da escrita que a autora representa a realidade da vida e do homem contemporâneo. Desencadeia-se uma visão crítica muitas vezes vista como desalienante, pois ela possibilita que o leitor reflita sobre o comportamento humano, utilizando-se da memória, desvelando o interior das personagens.

Através da sua escrita inovadora, Clarice inaugurou no cenário das letras nacionais uma nova forma de fazer literatura ao abordar uma nova percepção e concepção da vida. Sua literatura causa certo estranhamento ao público, apresentando uma novidade aos leitores, já que trata de problemas como a angústia e o fracasso de suas personagens de modo singular. Neste sentido, por constituir o drama existencial, as personagens marcadas por uma sensação de aprisionamento sentem-se sufocadas pelo dia-a-dia massificante ao mesmo tempo em que são privadas de sentir os prazeres da vida.

A escritura de Clarice chama a atenção da crítica pela novidade, pois seu estilo é original. Clarice parte de uma “linguagem enveredada por inesperados atalhos, atinge o poético, usa soluções inéditas, sem cair no hermetismo ou nos

modistas modernistas”. (MILLIET, 1979, *apud.* SÁ, 1945, p. 27). Em sua obra, as personagens vivem em permanente busca pelo autoreconhecimento, inquietas, objetivando compreender os contornos de sua identidade e de sua alteridade.

Neste contexto, a identidade fragmentada entre um eu e uma alteridade, no encontro de si a partir do outro faz com que estes elementos estejam quase indissociáveis, havendo uma dificuldade entre discernir o *eu do outro*. Assim, Kahn (2000, p. 22) explica que: “A construção da identidade/alteridade na obra de Clarice Lispector parece obedecer ao duplo propósito de colocar em evidência o *outro* excluído e a ambivalência do *mesmo* ao lidar com essa exclusão”.

Podemos então destacar que as personagens de Clarice encontram-se com frequência ligadas à estranheza e busca, já que se trata de mulheres que vivem o conflito da busca pelo autoconhecimento; mulheres de diferentes idades, de distintas classes sociais, mas submetidas à mesma condição de estranhamento que o passar do tempo e a chegada da velhice lhes impõem; mulheres que se tornaram conscientes de suas dualidades. A partir disso, segundo Gadamer, “reconhecer o próprio estranho e torná-lo familiar é o movimento fundamental do espírito, cujo ser não é senão retorno a si próprio desde o ser outro”. (GADAMER, 1984, *apud.* FREUD, 1998, p. 43).

Cabe assinalar então que o encontro com o duplo permite que a personagem tenha consciência de si mesma, pois está diante de outro (seu duplo) que possui suas características ou as rega. Na análise do conto “O Búfalo” feita por Souza & Agra (2007, p. 07) identificamos que: “ao mesmo tempo que vê a própria alteridade, revela-a também para ele – o outro. Ela recua, talvez tentando negá-la ou escondê-la, e volta ao lugar que possui como mulher, mas agora, pelo menos, mais consciente de si mesma”. Desse modo, o universo da fantasia e a triste realidade muitas vezes vivida marcam suas histórias, percorrendo todo o trajeto de vida.

Então, o duplo em Clarice pode ser descrito, sinteticamente, através das palavras de Kahn (2000, p.19, grifo nosso) para quem “a busca do *outro* se dá a partir de uma posição narcisista, que se caracteriza por uma dificuldade de discriminação entre *eu* e *outro*. O encontro com o *outro* configuraria o fracasso de uma tentativa intensa de superação desse estágio”. Nas apropriações metafóricas do mito de Narciso na escritura de Clarice Lispector é possível reconhecer a temática do duplo, destacando a representação da metamorfose, ou seja, a

transformação vivida pela personagem que busca o autoconhecimento e neste contexto o corpo apresenta-se como dual – natural e simbólico.

Se voltarmos os olhos para os questionamentos em torno do corpo podemos notar que se estabelecem a partir da aparição de mulheres objetificadas, colocadas à margem por serem mulheres. As atualizações em torno da questão do corpo situam-se, assim, em múltiplos planos ampliando interrogações e questionamentos em torno da problemática do eu, marcadas por atitudes narcisistas em que se observa o indivíduo concentrado em seu próprio eu.

A problemática clariceana é colocada em evidência a partir da anulação do corpo. Desse modo, as narrativas em análise contam os acontecimentos do dia-a-dia das personagens femininas ceifadas pela condição de vida feminina, pelo envelhecimento de seus corpos e pela metamorfose desencadeada após o contato conflitante com o outro. É neste sentido que a metamorfose psicológica fica evidenciada em **A Via Crucis do Corpo**, obra na qual esta metamorfose ocorre através da crise de identidade que não se consolida em uma nova identidade, já que é desestabilizadora, pois é preciso viver a alteridade, o diferente e o estranhamento de si mesmo.

De acordo com as palavras de Santos (2006, p. 07) ao referir-se à contística clariceana, pondera que: “em seus contos, o tema da metamorfose remete à problemática existencial: o sentido da vida. São as dúvidas, o mistério, o absurdo e o vazio sufocante que constituem a literatura fantástica do nosso século”. Assim, é inquestionável a proposição de que as personagens, para fugirem de suas próprias vidas e de sua condição, metamorfoseiam-se.

Dentro dessa perspectiva situamos o descontentamento das mulheres de **A Via Crucis do Corpo**. A dualidade pode ser verificada, nos contos selecionados para esse estudo, a partir dos papéis que o corpo desenvolve: é visto como suporte e representação, pois expressa a individualidade e a vontade pessoal, assumindo um papel social, além de carregar as marcas da sociedade.

As personagens estão inseridas em uma sociedade que trata o corpo de forma dual: corpo visto *versus* corpo imaginado e a partir da metamorfose física se desencadeia a degradação psíquica. Desse modo, a problemática do eu é estabelecida a partir do intuito de se verificar como ocorre a consciência do si em relação às transformações do corpo.

Dessa forma, a problemática do eu é identificada a partir do questionamento de si, dos dramas vividos e por se buscar o autoconhecimento, tornando-se ponto de partida e de chegada para o estudo do tema dos desdobramentos do eu. Por isso, tomamos como referência o conceito de narcisismo contemporâneo à luz dos conceitos de Lasch (1983) e Adorno (2002), referenciados neste trabalho.

Outro elemento relacionado ao corpo e às imagens de si merece aqui ser destacado. Trata-se da velhice e as outras transformações inerentes à chegada da “melhor idade” que acontecem resultando em desidentificação e deslocamentos frequentes entre o eu e o não-eu, gerando descontentamento. As mulheres dos contos assinalados são conscientes de sua dualidade e mostram certo desconforto com o tempo e com a chegada da velhice, como bem nos mostra Almeida (2004, p. 136-137) na seguinte passagem:

Todas essas personagens velhas de Clarice Lispector, umas mais outras menos, são o retrato da nossa condição humana. Vida que aguarda tranquila ou tensa o abraço implacável da morte. São retratos sutis a ponto de exporem não só máscaras maquinadas, mas também a angústia da morte erotizada, que procura ainda se socorrer em alguns últimos respiros vitais. Como não se iludir na velhice por algum rasgo de salvação? Como não acreditar na morte definitiva em seus pontos de tensão que repercutem na própria vida? Entrelaçados e cíclicos, os paradoxos vida/morte e infância/velhice compreendem caminhos mito trabalhados na obra de Clarice Lispector. Abandonadas ou mesmo prementes de desejo na velhice, as velhas de Clarice Lispector são o paradoxo da nossa mais atormentada face: a do grito silencioso do desejo.

Torna-se possível acentuar, portanto, que a partir da velhice e das transformações corporais provocadas, que ocorre o desenvolvimento do protótipo de corpo da mulher que se modela por novos parâmetros: por ser um corpo escravizado, autodestrói-se, já que há o culto ao corpo perfeito, excluindo-se socialmente o velho. A partir desse pensamento emergem alguns questionamentos: o corpo pode revelar uma identidade? O consumo pode dizer algo sobre a identidade? O sujeito é fruto desse consumo imposto pela sociedade contemporânea?

Sob a égide destes questionamentos, o ser humano interfere em seu corpo na medida em que é refém do império da moda, na forma de adorná-lo e também fazendo uso da maquiagem, ou seja, há a exaltação da imagem “fabricada” e idealizada, buscando-se atender a cultura do belo e aos padrões de beleza ditados

pela sociedade e, muitas vezes, objetiva-se demarcar a posição social do indivíduo. A partir de tais modificações vemos que há uma relação entre identidade corporal e identidade cultural. Campelo (1996, p. 67) afirma que “o corpo na sua máxima individualidade reflete a identidade que viu nascer nas estrelinhas do discurso do Outro, no reflexo microscópico que o olhar do Outro proporciona. A formação da identidade reflete a introjeção do Outro como máscara que foi apropriada”.

É notório considerarmos que a identidade do corpo e da alma⁵ mantém estreita relação, uma vez que a expressão do rosto, por exemplo, revela o que a personagem sente. Diante de acontecimentos que fogem ao padrão imposto algumas modificações e/ou adaptações podem ser citadas, como por exemplo: o uso de maquiagem, cílios postiços, o próprio corte de cabelo, cor das unhas, cor do cabelo, mudanças simples; mas também vê-se a utilização de silicone para aumentar glúteos e seios bem como a presença de cirurgias plásticas das mais diversas, objetivando a reparação/modificação de partes conhecidas por “inconvenientes”, ou seja, não atendem ao padrão socialmente aceito. Essa é a tendência imposta pela indústria da beleza de nossa época; padrão esse em que estão inseridas as personagens de nosso estudo. Deparamos-nos com um narcisismo exacerbado, fruto da cultura narcísica: os padrões de beleza e sua indústria caracterizam-se pelo consumo por prazer, a aparência física é de suma importância e o espelho permite o culto à própria imagem, já que a beleza física é fator determinante dessa sociedade que está centrada em si, preocupando-se apenas com o presente. Acerca disso, Giddens (2002) afirma tratar-se da “cultura da sobrevivência” já que, por enquadrar-se nos padrões de beleza ao consumir, o que é imposto vê-se refletido através de seu corpo. Merleau-Ponty (COMIN E SANTOS, 1945 *apud*. MERLEAU-PONTY, 2010, p. 624) ao falar sobre essa temática, afirma que:

Não tenho um corpo, mas sim, eu sou corpo; corpo que percebe e é simultaneamente percebido (...) é a partir do corpo próprio, do corpo vivido, que posso estar no mundo em relação com os outros e com as coisas. O corpo é a nossa ancoragem no mundo (...) é nosso meio geral de ter o mundo.

⁵De acordo com os estudos de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 32-36) o vocábulo alma “pode frequentemente designar a alma, a sombra e a imagem. Ou então, a alma, o coração (caraibas) e o pulso (uitotos)”. Assim, a alma, em nosso estudo, é um arquétipo feminino que percorre a simbologia da inconsciência, presente em sua *psique*.

Essa busca pelo corpo perfeito desencadeia reflexões, pois não se pode controlar totalmente os fatores que interferem nesse padrão, como é o caso do envelhecimento causado pelo passar dos anos. Assim, o consumo de tais produtos e o próprio corpo mantém relações que possibilitam o surgimento de uma “nova identidade” mediante a prática da metamorfose física. Assim, o corpo não é mais o mesmo, sua aparência foi transformada e o indivíduo também não é mais o mesmo, pois suas ações e comportamentos vão ao encontro desse “novo corpo”.

Corpo e identidade funcionam assim como moldes da consciência. Cria-se um modelo de corpo que é o “padrão” e almeja-se segui-lo. Dentro dessa perspectiva as identidades também seriam iguais, mas, o que se percebe é que corpo e identidade são construídos a partir de uma vertente social, ou seja, são noções desenvolvidas de modo diferente, há uma variedade de formas e compreensão desses modelos, “o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade” (SILVA, 2012, p. 15).

As metamorfoses que acontecem no corpo e na psique não tem apenas a função de suporte para o existir; o corpo é transformado mesmo que de forma imperceptível, pois há a necessidade de se estar inserido na sociedade. Dessa forma o corpo é visto como objeto passando a expressar, na contemporaneidade, a condição social e cultural assim como o modo de vida. O corpo é aquele que, ao mesmo tempo, recebe inúmeras formas de violência - sexual, torturas - e modifica-se para atender aos padrões da moda. É dessa forma que o corpo é visto como um objeto, já que há um protótipo do corpo segundo o qual os outros precisam se modelar a partir de parâmetros impostos, chegando muitas vezes a se autodestruir. Nesta perspectiva, o corpo carrega uma marca significativa que merece destaque: a mudança física que ocorre no corpo com o passar dos anos. Cabe ressaltar que o corpo envelhecido é resultado de transformações, principalmente quando falamos de corpo feminino: trata-se de mudanças provocadas pela primeira menstruação, a chegada da idade adulta ligada à maternidade e as consequências que esta traz para o corpo; todo um processo desencadeado psicológica e fisicamente. Neste contexto, não se tem a escolha de envelhecer, é um processo natural, faz parte dos rituais de passagem para a continuidade do ser, até a morte.

O ato de estar no mundo é determinado pela expressão que o corpo produz e, nesse cenário, estão inseridas as personagens de Clarice que não permanecem as mesmas para além das mudanças no tempo. Estas personagens têm a concepção

subjetiva e a imagem desejada: um corpo jovem, que transparece vigor e vitalidade, demonstrando beleza e jovialidade, entendido como simbólico, uma vez que se tem um corpo real e seu duplo, o imaginário, idealizado.

O corpo na ficção clariceana, especialmente nos contos que compõem o *corpus* desse estudo, trata de dualidade e, por isso dizemos que este pode ser lembrado como “dois corpos”, o real e o imaginado e o transformado, associado à metamorfose comportamental, já que a personagem é uma construção, pois constrói sua identidade a partir do meio e das influências que recebe deste.

No presente trabalho, buscamos um conceito para as metáforas encontradas na obra de Clarice, que emerge da criação desses corpos em trânsito, desorganizados, dos modelos de representação. É dentro dessa perspectiva que identificamos os corpos das personagens em análise: a figura feminina desorganiza seus próprios órgãos físicos e biológicos para escapar da prisão corpórea.

Sobre as personagens clariceanas, para os desdobramentos reflexivos que até aqui propusemos, podemos afirmar que se trata de corpos envelhecidos em luta com o incorpóreo e incorpóreo no sentido de estar desmanchado em outro corpo e, ao mesmo tempo, possibilitando o trânsito de sensações, como é o caso das personagens centrais dos contos “Ruídos de Passos” e “Mas vai Chover” presentes na obra **A Via Crucis do Corpo** (1974), “O Grande Passeio” integrante de **Felicidade Clandestina** (1971) e “Feliz Aniversário” presente em **Laços de Família** (1960). Esse corpo representado nos contos desorganiza-se podendo ser vinculado à imagem do corpo da mulher de representação cristã que ultrapassa os limites impostos, que busca realizar seus desejos, busca viver essa dimensão além da estética⁶, quebrando com o modelo ideal requerido pela sociedade.

Desse modo, indagar sobre a condição de vida e tentar entender os percalços de sua existência – a partir de aspectos materializados no drama das personagens de Clarice Lispector - é questão que nos motiva a reflexão a partir de sua arquitetura ficcional. Neste contexto, observamos que as apropriações metafóricas do mito de Narciso, ou a cultura do narciso, tal como concebe Lasch, ecoam na escritura lispectoriana e ampliam as interrogações e os questionamentos em torno da problemática do desdobramento do eu, marcadas por atitudes narcisistas em que se

⁶O termo “estética”, aqui, tem o viés não vislumbrado a partir da Teoria Literária ou Filosófica, mas sim de imagem, por referenciar-se ao modo como a mulher é vista.

observa o indivíduo concentrado em si mesmo ou descentrado em suas relações com o outro.

Seguindo com o propósito de entender o tema do duplo no conto clariceano, no próximo capítulo faremos, inicialmente, um panorama acerca do corpo *versus* sexualidade, resgatando desde as origens míticas até a literatura, buscando compreender o fascínio que permeia o corpo feminino.

CAPÍTULO II

CORPO *VERSUS* SEXUALIDADE: A BUSCA DE SI NA LITERATURA E NO MITO

Quanto mais vejo o corpo, mais o sinto

*existente em si mesmo, proprietário
de um segredo, um sentido – labirinto
particular, alheio ao ser precário.*

*Cada corpo é uma escritura diferente
e tão selada em seu contorno estrito
que ao devassá-la em vão se aflige a mente:
não lhe penetra, na textura, no mito. [...].*

Carlos Drummond de Andrade

O fascínio que permeia o corpo feminino é reconhecido, na tradição de Eros, como parte da fantasia e do sonho através de projeções comumente concebidas como erógenas por estarem associadas à excitação sexual. Trata-se, portanto, do desejo carnal que fez com que um corpo se tornasse erótico. Assim, tal como concebe Freud (1996), poderíamos identificá-lo, primeiramente, como objeto de investimento libidinal, pois é o corpo que sustenta pulsões sexuais, desejos carnis, prazer e sexualidades. Outra perspectiva que importa considerar aqui é a noção de corpo narcísico, também sob a ótica freudiana, visto como um investimento no próprio corpo como objeto de satisfação, ou seja, o eu como objeto privilegiado de investimento libidinal em uma ação psíquica sobre o autoerotismo.

É pensando na perspectiva do corpo como zona erógena que tomamos por base em nosso estudo o conceito freudiano de sexualidade. Nos estudos de Freud (1990), a análise do corpo, seu funcionamento e desenvolvimento partem de alguns conceitos, dentre eles destacaremos o que é denominado de corpo narcísico, conforme já mencionado anteriormente. Neste contexto, o jovem Narciso, do relato ovidiano, é o exemplo clássico de sujeito que viveu a experiência da apreensão narcísica da imagem especular, a imagem desejada por ele próprio.

Sob este viés, o corpo é visto como passível de simbolização e representação e Násio (2009, p. 55) considera que o eu é “composto de duas imagens corporais de

naturezas diferentes, mas indissociáveis: a imagem mental de nossas sensações corporais e a imagem especular da aparência de nosso corpo”.

De acordo com esse pensamento encontra-se também a teoria lacaniana sobre a posição do estádio no espelho, caracterizando-o como o momento em que ocorre uma identificação, transformando o sujeito quando ele reconhece uma imagem em meio a fragmentos de si e se percebe também como outro através de seu reflexo. Neste sentido, nos estudos de Netto (2011, p. 209) considera-se que o real é aquilo que não é nem simbólico, “nem imaginário. Logo, é o impossível de dizer, de suportar, de apreender. No dizer de Lacan, o real é aquilo que sempre retorna ao mesmo lugar, a este lugar em que o sujeito, por mais que pense, [...] não o encontra”. Ainda na perspectiva sobre o pensamento de Freud, consideramos o que Netto (2011, p. 250) afirma em sua obra **Doze Lições sobre Freud & Lacan**, sobre imagem e reflexo do ser; segundo ele:

Freud derruba o milenar princípio de não-contradição, propondo, ao invés disso, que o ser pode ser dividido sem perder sua unidade. Já que o eu se constitui pela presença e imagem do outro como espelho, temos o eu e o não-eu, consciente e inconsciente, dentro e fora, razão e desrazão, masculino e feminino, todos não excludentes.

Neste contexto, cabe acentuar que, para Freud, o sujeito é dividido em consciente e inconsciente, porém constituindo um único ser, ou seja, duplo, porém uno. É por apreender o corpo como simbolização e representação – corpo e sexualidade – que partiremos da fusão corpo “natural” *versus* “simbólico”. Num esquema matemático teríamos: corpo natural como sendo a imagem visível, biológica; corpo simbólico como sendo a imagem mental, libidinal e sexual. É este paradoxo que foi eleito aqui como objeto central de nossa leitura crítica da ficção de Clarice Lispector, eu/não-eu e corpo visto/imaginado.

2.1 CORPO E SEXUALIDADE: CONCEITOS GERAIS

A sexualidade é um fenômeno social e histórico. A partir do século XIX passa a ser estudada buscando-se compreender e analisar suas questões-base, principalmente por estar atrelada à imagem do corpo, já que se expressa através deste. É importante salientar que a sexualidade até então conhecida e considerada era a masculina. Apesar disso, a experiência feminina vem à tona, emergindo no

cenário político e social no século XX, motivando debates sobre as relações entre homem e mulher. Ou seja, as relações eram estabelecidas a partir dos tabus em torno da sexualidade feminina, assunto frequentemente silenciado pelas mulheres devido ao fato de que “a sexualidade foi reprimida desde sempre, sobretudo nas mulheres, levando as pessoas a expressar no corpo os efeitos do proibido e do não-dito”. (NETTO, 2011, p. 18). Dessa forma, a mulher luta para deixar de ser objeto e então as atenções são voltadas para si, fazendo com que aos poucos esta se reconheça enquanto sujeito desejante e se lance na busca da realização de seus desejos.

No debate em que se verifica a complexidade de tal problemática, um nome que merece destaque é o de Simone de Beauvoir, defensora de tal emancipação, principalmente por fazer parte do quadro de mulheres que contestaram às restrições dos papéis de donas de casa, mulher e esposa. A insatisfação pela trajetória pré-determinada fez com que houvesse o rompimento em relação ao padrão e, a partir desse momento, as mulheres buscaram realizações pessoais, profissionais, independência e autonomia trazendo no bojo das reflexões aquilo que Beauvoir disse em sua obra, **O Segundo Sexo** (1949), “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”. O pensamento da autora foi instigador de lutas e reflexões sobre a real condição feminina em razão de sua vertente contestadora de um padrão historicamente construído e aceito sem reservas, sua obra foi responsável por descortinar a maneira de ser da mulher, passando a não ser mais vista como um objeto, principalmente quando era comparada ao homem e inferiorizada.

A relação entre corpo e sexualidade dar-se-á pelo fato do corpo se reconfigurar para o indivíduo que busca o prazer, possuidor de desejo de aceitação do seu corpo (físico). Na busca em escapar à lei comum de que o tempo passa para todas as pessoas, as mulheres agarram-se à ideia do culto ao corpo e a busca pela eterna juventude, características centrais da sociedade moderna, que passa a tornar-se uma realidade cada vez mais acentuada. É por isso também que a sociedade moderna é caracterizada como a sociedade do consumo; segundo Costa (1986, p. 169) nela o indivíduo é detentor dos seguintes padrões:

Intenso medo da velhice; fascínio pela celebridade; voracidade pela admiração pública; medo da competição; declínio do espírito lúdico; deterioração das relações entre homens e mulheres; sensação de vazio interior; fome insaciável de novas experiências nacionais; frieza

nas relações afetivas, habilidade calculada em impressionar os interlocutores, etc. [...]

Através desse pensamento cabe assinalar que as relações sociais encontram-se autocentradas: busca-se o corpo e investe-se nele como forma de encontrar-se enquanto sujeito social. Sob este pressuposto, o indivíduo moderno, por apresentar a patologia narcísica, vive mergulhado no intenso medo da velhice, o estupor social, bem como de sensação de vazio interior e frieza nas relações afetivas. Então, o mal-estar gerado a partir desse novo comportamento coaduna com as palavras de Costa (1986, p. 169) ao afirmar que:

O mal-estar da cultura atual não se explica, em nossa opinião, por um “excesso qualquer de narcisismo” [...] O narcisismo moderno é um narcisismo regenerador. O investimento compulsivo no corpo que presenciamos hoje é uma maneira encontrada pelo indivíduo de limitar os efeitos violentos da sociedade de consumo.

Nesse contexto, tornou-se o indivíduo descrente e intolerável diante das divergências que encontra e na sociedade e a discordância gera o conflito por não haver a satisfação de suas vontades. Dessa forma, ao tratarmos do tipo de imagem refletida pelo corpo, vemos pelas palavras de Nasio (2009, p. 7-8, grifos do autor) que:

temos o corpo de carne, nervos e ossos. [...] É o que denominamos corpo real, matéria viva em que nasce a excitação seguida por uma resposta. Digamos que o corpo real é o lugar onde se produz o acontecimento sensorial bruto, independentemente da pessoa que vive o acontecimento. É um acontecimento sem sujeito, acéfalo. Em seguida, temos a representação mental do citado acontecimento. É apenas agora que introduzo o sujeito, ator do acontecimento. Com efeito, não pode haver acontecimento sensorial sem que um sujeito o registre sob a forma de uma representação. Chamo essa representação psíquica consciente ou não, de *imagem mental do corpo*.

É a partir dessa perspectiva que vemos a dualidade entre o corpo visto e o corpo imaginado, pois, como bem nos coloca Simone de Beauvoir (1990, p.40), “a idade cronológica e a idade biológica estão longe de coincidir a aparência física informa mais que os exames fisiológicos sobre a nossa idade”.

Neste sentido, Beauvoir (1990) toca em questões pertinentes relacionadas às marcas que vão sendo deixadas nos corpos através da velhice enquanto faixa etária

desencadeadora de mudanças no corpo físico e na mente dos corpos, afetando as imagens que o sujeito tem em relação a si. Em sua obra, a autora faz um panorama de como a chegada de uma idade avançada denota um papel de vergonha para a sociedade.

Muitos chegam a considerar que a velhice não existe e a autora busca desmistificar esse pensamento, partindo da premissa de que a velhice não é a causadora de muitos problemas a ela associados: “a questão não é tanto ser jovem, quanto poder rejuvenescer: escapar aos próprios limites, reviver a vida como uma aventura, sem permitir que ela termine num impasse”. (1990, p. 234). Afirma, ainda, que “nenhum homem que vive muito tempo escapa à velhice; é um fenômeno inelutável e irreversível”. (1990, p. 46). Temos então o pensamento de Lasch (1983, p. 66) que considera que “em uma sociedade que tem horror à velhice e à morte, o envelhecimento implica um terror especial para os que temem a dependência e cuja auto-estima requer a admiração geralmente reservada à juventude, à beleza, à celebridade ou ao encanto pessoal”. Fica evidente, desse modo, que os efeitos do tempo e a chegada da velhice não podem ser alterados. Podemos nos indagar diante da seguinte questão: de que forma o corpo pode revelar a identidade?

Avançar na idade é algo inevitável, mas a chegada da velhice é difícil de ser assumida já que, muitas vezes, as pessoas não se reconhecem naquele corpo que envelheceu, que se transformou e agora incomoda, principalmente pelo fato de que “as coisas mudam, nós mudamos: mas sem perder nossa identidade. Nossas raízes, nosso passado, nosso ancoradouro no mundo permanecem imutáveis”. (BEAUVOIR, 1990, p. 495). O corpo revela a identidade na medida em que destrói o mundo de ilusão da eterna juventude e traz à tona os efeitos da passagem do tempo.

Levando em consideração os estudos de Bourdieu (1999, p. 15-16) cabe destacar que a divisão sexual ocorre a partir do mundo social, uma vez que:

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e antes de tudo, ao próprio corpo, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos [...] A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros.

Então temos que o corpo feminino passa a ser visto como uma construção e, mais que isso, composto por significações várias. A partir do século XX, o tema da sexualidade toma outra dimensão: já é falado, discutido e vivido por todos os indivíduos, independente do sexo. Torna-se possível fazer-se mulher, viver seus desejos e prazeres corporais. Neste caso, ela passa a ser representada através de seu corpo e percebida como um sujeito de desejo.

Em suas reflexões, Bourdieu (1999) considera ainda que a condição feminina, diante desse cenário reconfigurado e de papéis redefinidos, torna-se passível de mudanças e o corpo, por ser o lugar onde se expressam as mudanças da existência, é o elemento que expressa poder, não podendo ser desconsiderado nos estudos literários. O corpo então ao mesmo tempo em que é considerado frágil, carrega a simbologia da reprodução e do espaço doméstico em que as mulheres aparecem como “intrinsecamente” ligadas. Nesse sentido, são tratadas como objetos, símbolos, bens de consumo. Acerca disso, Bourdieu (1999, p. 10) ainda lança o seguinte questionamento:

Nos deparamos com um novo paradoxo, capaz de obrigar a uma completa revolução na maneira de abordar o que já se tentou estudar sob forma de “a história das mulheres”: será que as invariáveis que se mantêm, acima de todas as mudanças visíveis da condição feminina, e que são ainda observadas nas relações de dominação entre os sexos, não obrigam a tomar como objeto privilegiado os mecanismos e as instituições históricas que, no decurso da história, não cessaram de arrancar dessa mesma história tais invariáveis?

De acordo com a indagação, observamos um confronto de realidades e vemos que o autor parte da problematização daquilo que é imposto pela sociedade. Temos então que as mulheres ascendem ao poder, mudando o cotidiano de suas vidas, passando a refletir sobre os papéis que lhe cabem e no que se refere a sua própria condição feminina. Ainda segundo suas palavras, Bourdieu (1999, p. 17), considera que o corpo masculino diferencia-se do corpo feminino pelo fato de que:

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação.

O que Bourdieu enfatiza é a existência de uma diferença entre o masculino e o feminino, principalmente no que se refere ao corpo físico e natural. Desse modo, não podemos deixar de lembrar o fato de que nas representações do ato sexual temos a alusão a uma prática cultural repetida em arquétipos bíblicos ligados a Eva e Lilith, modelos de relacionamento. É importante ressaltar que Lilith, a mulher que chegou antes de Eva, nascida da terra como o homem, nesta condição de igualdade sempre revelou, em seu comportamento, a não aceitação de regras que favorecia o poder do masculino em detrimento do feminino – como ficar em baixo do homem no momento do ato sexual, por exemplo, por esse e outros motivos que desacatavam a ordem divina foi expulsa do paraíso.

Para Foucault (2010), a verdade no indivíduo é a verdade do sexo, pois ocorre a libertação e a tomada de consciência ao ter o corpo como instrumento e suporte de desejo. Em **Ética, Sexualidade e Política**, fica expresso que o cristianismo foi o responsável pela negativa da sexualidade, do prazer e do próprio sexo. É ressaltado, na apresentação da obra, que foi “a partir de Freud que se começou aos poucos a libertar a sexualidade dos grilhões que a prendiam, começou-se a lhe permitir falar, ela que até então tinha sido, durante séculos, votada ao silêncio”. Neste sentido, a partir de Foucault (2010, p. 85), a imagem do corpo feminino é a de um corpo que se permite experimentar a prática do sexo e o prazer sem apego às regras e normas; motivada pelo desejo e sentimento, já que este autor considera acerca do sexo o seguinte:

E se, durante séculos, se acreditou que era preciso esconder as coisas do sexo porque eram vergonhas, sabe-se agora que é o próprio sexo que esconde as partes mais secretas do indivíduo: a estrutura de suas fantasias, as raízes do seu eu, as formas de sua relação com a realidade. No fundo do sexo, a verdade.

É preciso ressaltar que Foucault trata do corpo além das concepções que o constituem como biológico, considerando práticas e estratégias como constituintes em sua exposição. Foi a partir dos estudos foucaultianos que a sexualidade quebrou o silêncio que lhe circundava. Dessa forma, o cristianismo impunha uma imagem de mal em relação ao corpo que descumpria os valores colocados como determinantes para o não desenvolvimento da sexualidade, restando ao indivíduo o desconhecimento de seus desejos e de sua sexualidade.

Em sua obra **Vigiar e Punir** (1987) descreve-se a história do suplício do corpo e considera-se a “punição”, a “disciplina” e a “prisão” partes de uma prática necessária para se obter as operações do corpo, adentrando no conceito de “disciplina”⁷, devido ao fato de esta estar atrelada à imposição utilitarista. Por encontrar dificuldades de relacionar sexualidade e “carne” – já que os indivíduos se reconhecem como sujeitos sexuais –, Foucault relaciona corpo e prazer ao sexo. De acordo com suas palavras a carne “é a própria subjetividade do corpo ou, ainda, é a sexualidade presa no interior dessa subjetividade, dessa forma de sujeição nova do indivíduo assim mesmo”. (2010, XL). Sobre esta questão, Foucault (2010, p. 241) ressalta que:

Não faço uma história dos costumes, dos comportamentos, uma história social da prática sexual, mas uma história da maneira com que o prazer, os desejos, os comportamentos sexuais foram problematizados, refletidos e pensados na Antiguidade em relação a uma certa arte de viver.

Neste sentido seus estudos sobre a sexualidade fazem-se necessários em nossas reflexões por ressaltarem o que é da ordem da sexualidade e, principalmente, a natureza do desejo. Então temos três valores expostos e colocados como determinantes para o não desenvolvimento da sexualidade; segundo Foucault (2010, p. 63-64):

Em primeiro lugar, o cristianismo teria imposto às sociedades antigas a regra da monogamia; em segundo, o cristianismo teria atribuído como função, não somente privilegiada ou principal, mas como função exclusiva, como única função da sexualidade, a reprodução – somente fazer amor com a finalidade de ter filhos. Finalmente, em terceiro lugar – eu teria podido, alias, começar por aí –, há uma desqualificação geral do prazer sexual. O prazer sexual é um mal – mal que precisa ser evitado e ao qual, conseqüentemente, é preciso atribuir a menor importância possível.

Com base nos valores defendidos pelo cristianismo – monogamia, reprodução e deslegitimação do prazer –, podemos estabelecer uma relação entre a sexualidade

⁷Segundo Foucault (1987, p. 53-54): A disciplina é a própria (micro)física do poder, instituída para controle e sujeição do corpo, com o objetivo de tornar o indivíduo dócil e útil: uma política de coerção para domínio do corpo alheio, ensinado a fazer o que queremos e a operar como queremos. O objetivo de produzir corpos dóceis e úteis é obtido por uma dissociação entre corpo individual, como capacidade produtiva, e vontade pessoal, como poder do sujeito sobre a energia do corpo.

versus a liberdade, compreendendo que esta se expresse como a própria alteridade⁸, já que mostra o verdadeiro desejo.

Inspirados pela leitura problematizadora desses teóricos e pela leitura da ficção de Clarice Lispector, sobretudo, pela sutileza reflexiva na representação do feminino clariceano, assumimos o desafio de trilhar um estudo da personagem feminina em **A Via Crucis do Corpo**, por ser uma ficção que representa uma visão para além daquela conservadora e discriminatória em relação aos papéis que a mulher pode exercer, a partir de um foco de abordagem do feminino enquanto elemento a ser valorizado da tradição a modernidade literária.

Motivada pela presença do feminino na obra de Clarice e pelo uso peculiar da linguagem em seus livros, bem como por apontar elementos que são exteriores à ficção, representativos de sua época, e que revelam resistências e problematizações de nosso tempo, identificamos que a obra funciona como um divisor de águas na produção da autora, o que já foi assinalado insistentemente pela crítica especializada. Apesar de conter os mesmos elementos de suas obras anteriores – como os questionamentos existenciais, os sentimentos e as angústias dos indivíduos –, observa-se n’ **A via Crucis do Corpo** uma predileção pelas inovações nas temáticas abordadas: o tom erótico é marcante através da linguagem direta, concisa e por vezes chocante, e, principalmente, na forma como as personagens são representadas.

Ainda no que se refere ao conceito de corpo faz-se necessário referenciar-mos também a noção de corpo merleau-pontiano, noção atrelada à de corpo vivido a partir da sua concepção e da sua consciência: o indivíduo aparece enquanto ser associado ao mundo, adotando a noção da existência de uma *consciência encarada*⁹. Ademais, a concepção de corpo não pode ser resumida apenas ao físico, a aparência, pois, segundo Merleau-Ponty (1945 *apud*. Comin & Santos, 2010, p. 624), ao tratar o corpo como expressão da existência, sugere-se, na seguinte passagem, que:

Não tenho um corpo, mas sim, eu sou corpo; corpo que percebe e é simultaneamente percebido (...) é a partir do corpo próprio, do corpo vivido, que posso estar no mundo em relação com os outros e com

⁸ O conceito de alteridade é compreendido como sendo o encontro de si a partir do outro.

⁹ Termo que Merleau-Ponty adotou em 1934 para falar de corpo, descrevendo o indivíduo em físico ou orgânico.

as coisas. O corpo é a nossa ancoragem no mundo (...) é nosso meio geral de ter o mundo.

De acordo com essa concepção, o corpo pode ser visto como o moldado, o lugar de confronto, resultando em transformações de acordo com a necessidade de estar no mundo. É também o responsável pelo surgimento de conflitos, já que muitas vezes as imagens do corpo visto e do que é idealizado não satisfazem, não há uma forma fixa, unificada, definida e acabada para ele; é múltiplo, já que sempre busca realizar-se e está em processo de (des)construção e (re)construção. Neste sentido, Nasio (2009, p. 75) aponta que as principais imagens do corpo são a imagem mental, a imagem das sensações corporais e a imagem especular, da silhueta do corpo. O autor diz ainda que

o corpo real é o corpo que sinto, que o corpo imaginário é aquele que vejo e que o corpo simbólico e, ao mesmo tempo, meu corpo simbolizado, ele próprio símbolo e, acima de tudo, significante, isto é agente de mudanças operadas em minha realidade somática, afetiva e social.

No interior das discussões aqui propostas e partir das constatações de Nasio, podemos advir que o corpo real é o das sensações, do desejo e do gozo, pois é a partir dessa perspectiva que vemos as modificações corpóreas acontecer para e pela sociedade, carregando suas marcas, já que é preciso assumir determinadas posições e o corpo também precisa adaptar-se às mudanças físicas. Temos como exemplo o corpo que sofre mudanças com o decorrer do tempo, ou seja, o envelhecimento é resultado de um processo de transformação que ocorre durante a vida. Hoje, busca-se mascarar os traços que assinalam a velhice: os cabelos brancos, as rugas e marcas de expressão.

A premissa anteriormente mencionada resume o pensamento de Lasch sobre o narcisismo atual com contornos patológicos a partir da “noção de *narcisismo dirigido* para aquilo que no corpo reflete os emblemas de prestígio social, determinados pela moda” (COSTA, 2003, p. 214); menciona ainda que “segundo a psicanálise, todo e qualquer narcisismo é dirigido para aquilo que no corpo ou no psiquismo é percebido como objeto do desejo do outro”. (p. 124).

Neste sentido, o corpo é sustentado pela busca que a personagem realiza tentando se reencontrar nesse “novo” corpo e, neste contexto. Assim, reconhecer suas transformações físicas, psicológicas e sociais é fundamental para compreender

a sua condição de sujeito, já que sua imagem agora expressa o avesso visto pela sociedade, ou seja, foge ao modelo ideal de imagem corporal.

É então a partir da relação que o indivíduo mantém consigo e com seu corpo que desenvolverá relações com o outro, principalmente pelo fato de que o corpo “é o que resta ao sujeito quando ele perdeu tudo. O sujeito é, em primeiro lugar, um olhar sobre o próprio corpo; ele se descobre, inicialmente em sua corporeidade”. (TOURAINÉ e KHOSROKHAVAR, 2004, p. 112).

Rastreando entre a tradição e a contemporaneidade, nota-se que o corpo é representado como “um meio de relação do indivíduo com a natureza e a sociedade” (KEMP, 2005, p.24). Dessa forma, fica evidente a relação mantida com o ciclo da vida, já que desde o nascimento até o envelhecimento ele sofre e reproduz as marcas do tempo. Pode ser visto também como objeto, já que na contemporaneidade expressa à condição cultural e social do indivíduo, representando a expressão da individualidade e vontade pessoal.

Neste sentido, o corpo também está associado à imagem, uma vez que, ao mesmo tempo em que é produto e produtor da sociedade, também pode ser visto como representação mental, ou seja, tem-se uma imagem de um corpo visto e de um corpo imaginado, que tem existência na mente sendo também resultado dos processos de construção da identidade.

A partir dos estudos de Christopher Lasch acerca da subjetividade contemporânea, destacamos o narcisismo, ao apresentar os novos contornos desse ser que busca apagar sua sombra. Seus estudos se voltam para a análise da família burguesa dos séculos XIX e XX, preocupando-se por serem identificados perfis em que o individualismo prevaleça, as preocupações estão voltadas com o próprio bem-estar. Segundo Lasch, os narcisistas são caracterizados como emocionalmente superficiais.

No cenário da modernidade, o corpo também virou uma mercadoria e, decorrente dessa realidade, nasce o que Lasch (1983) postula como *cultura do narcisismo*, uma realidade em que o culto ao corpo e a busca pela eterna juventude constituem características centrais da sociedade moderna, pois “as condições sociais predominantes tendem, em consequência, a fazer aflorar os traços narcisistas presentes, em vários graus, em todos nós”. (LASCH, 1986, p. 76). Assim, o narcisismo expresso pelo seu pensamento relaciona-se a imagem desejada pelo outro.

Em **A Via Crucis do Corpo** (1974), Ruth Algrave de “Miss Algrave”, Luísa de “Praça Mauá” e Maria Angélica de “Mas vai Chover” têm seus desejos sexuais despertados e buscam realizá-los a todo custo. São as personagens que constituem o *corpus* de nosso estudo, tornando, no discurso mimético, o corpo como objeto de prazer, comprando sexo em benefício próprio e deixando o corpo ser possuído ao tratar os *tabus* sexuais de forma natural, expondo desejos e exprimindo falta, carência relativa à consciência de incompletude, o que será destacado no presente trabalho, nas análises das três narrativas. Pode-se afirmar ainda que Clarice mostrou impiedosamente o retrato do corpo para destacar personagens em busca de uma identidade. No delinear desse retrato, portanto, a velhice é enaltecida de forma engenhosa, sendo realçada em sua natureza física e provocadora da metamorfose psíquica.

De acordo com o pensamento desenvolvido pelo teórico, é certo que o narcisista tem pouca consciência de si necessitando ver-se refletido nos outros, “o narcisismo tem mais em comum com o ódio voltado para o próprio indivíduo do que com auto-admiração” (LASCH, 19863 p. 55-56). Dessa forma, o narcisista é caracterizado como um sujeito vazio, pois ao encontrar-se em diálogo com o espelho não se sente confortável com a imagem que vê e, conseqüentemente, alimenta relutâncias em aceitar seu corpo.

É diante desse embate que a angústia se faz presente nos sujeitos, por conseguinte, o egoísmo e a indiferença. Com o desejo de viver a partir das aparências para ser aceito, o narcisista passa a ser detentor de uma identidade vazia, já que ao buscar ver-se refletido nos outros acaba por anular-se. Neste sentido, Rosset (2008, p. 108) define o narcisista moderno da seguinte maneira: “[...] o erro mortal no narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem. O narcisista sofre por não se amar: ele só ama a sua representação”. Veremos então a seguir como se constitui a relação entre corpo e narcisismo, já que o sujeito apresenta-se esfacelado, multifacetado e duplicado.

2.2 NARCISO E A SIMBOLOGIA DO ESPELHO

Retomamos o conceito de sujeito narcisista a partir da imagem que é vista no espelho, já que este revela uma verdade sagrada. Além de refletir as imagens,

desencadeia um vazio interior, por revelar o caráter ilusório do duplo na representação do nosso próprio corpo. Em Narciso a água é o elemento responsável por mostrar-lhe esse reflexo que não somente é físico, mas psicológico e também ideológico. É possível afirmar que o espelho não é simplesmente um objeto que reflete uma imagem, mas, mais que isso, que traz à tona o sentimento, mostra a verdade para quem está diante dele, pois segundo Eco (2000) o espelho não mente, é fiel a verdade. Ele “reflete a direita exatamente onde está a direita e a esquerda exatamente onde está a esquerda”. (ECO, 2000, p. 14). O espelho não engana, mostra a “verdade”.

Dessa forma, vemos que existem várias definições sobre o espelho e o seu reflexo, a partir dos estudos de Eco, Chevalier e Gheerbrant, Jung, Lacan, dentre outros. Aqui tomaremos como base, sobretudo, o significado simbólico por considerarmos essencial para o desenvolvimento de nosso estudo; Jung (2008) relaciona-o com o inconsciente da mente. O espelho representa o lugar do outro, permite a pessoa se observar, se ver como os outros a vêem, como eu me vejo, como o outro me vê, como eu gostaria que o outro me visse, como eu gostaria de ser, ou ainda de imaginar-se como outro.

O texto **Sobre os Espelhos** (1989) de Umberto Eco aborda variadas possibilidades semânticas sobre o signo do espelho e a que mais nos interessa é a relação que o estudioso levanta sobre o imaginário e o simbólico inerente ao ato contemplativo. Sobre sua simbologia Eco (1989, p. 12) afirma, tomando por base os escritos de Lacan, que:

O espelho é um fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. Entre os seis meses e oito meses, a criança se defronta com a própria imagem refletida no espelho. Numa primeira fase confunde a imagem com a realidade, numa segunda fase percebe tratar-se de uma imagem, numa terceira compreende que a imagem refletida é a sua. Nesse estado de júbilo, a criança reconstrói os fragmentos ainda não unificados do próprio corpo, mas o corpo é reconstruído como alguma coisa de extremo e - diz-se - em termos de simetria inversa.

É preciso considerar ainda que o narcisista ama sua representação e sente dificuldade de fazer a diferenciação entre *eu* e o *outro*. Assim, o espelho pode apresentar uma ilusão e a questão do duplo está intimamente relacionada à ilusão, uma vez que se duplica *um outro*, quer seja outro acontecimento, outro mundo e,

como acontece com Narciso diante do espelho, o que ele contempla, em sua visão, é outro ser e por isso ele deseja esse outro – imagem e perfeição do belo.

O espelho fornece uma duplicata absoluta do campo estimulante. Pode-se dizer que ele fornece um "ícone" – imagem que contenha todas as propriedades do objeto representado – do objeto. Assim, cabe ressaltar que o rosto é o espelho da alma, já que reflete nossos sentimentos e não nos deixa mentir e, principalmente pelo fato de que diante do espelho nosso rosto demonstra nosso estado de espírito. É também necessário considerarmos que a imagem especular não é uma duplicada do objeto e, sim, a duplicada da sua emissão luminosa.

Uma questão primordial referente à Narciso é a problemática do olhar, elemento que nos interessa aqui por suas possibilidades semânticas e, sobretudo, por propiciar ricas reflexões do texto clariceano. Na leitura da ficção que selecionamos como *corpus* deste trabalho, também faz-se imprescindível abordar a questão do olhar, pois na versão clássica do mito, Narciso se apaixona por sua imagem refletiva nas águas, ou seja, através do olhar dirigido para o reflexo das águas, em contos clariceanos o olhar de suas personagens indiciam certas respostas sobre seus dramas.

Identificamos que: “olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma”. (NOVAES, 1988, p. 33). Dessa forma, vemos que o olhar de Narciso vê aquilo que é, mas enxerga-se pelos olhos do outro; através de sua imagem refletida, ele vê seu reflexo e representa a imagem de um rapaz que ama a si próprio. O tema do duplo expresso nas imagens do desdobramento do eu, pode ser representado pelas metáforas do espelho, retratos, imagens e outros signos, mantendo uma relação com o mito clássico. O espelho então pode apresentar uma ilusão e a questão do duplo que está intimamente relacionada à ilusão, uma vez que se duplica *um outro*¹⁰, quer seja outro acontecimento, outro mundo e, como acontece com Narciso diante do espelho, o que ele contempla, em sua visão, é uma representação mental de si

¹⁰De acordo com Bravo (1998, p. 261), duplo “significa literalmente ‘aquele que caminha ao lado’, ‘companheiro de estrada’”. Através das palavras de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 353-354), temos que “as religiões tradicionais concebem geralmente a alma como um duplo do homem vivo, que pode separar-se do corpo com a morte dele, ou no sonho, ou por força de uma operação mágica, e reencarnar-se no mesmo corpo ou em outro”. O duplo, desse modo, simboliza a oposição e também a dualidade – interior e exterior.

enquanto outro. Tomamos por base o que Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 393-396) expressam ao referir-se ao espelho e suas funções:

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemporâneo e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre.

O espelho fornece uma duplicata do campo estimulante possibilitando-nos afirmar que ele fornece um "ícone" – imagem que contenha as propriedades visíveis – do objeto. O corpo pode ser visto como o espelho da alma, já que não se deixa mentir e, principalmente pelo fato de que diante do espelho o rosto pode assinalar o estado de espírito daquele ou daquela que se vê refletido. Torna-se também necessário considerarmos que a imagem especular não é uma duplicada do objeto e sim a duplicada da sua emissão luminosa.

O sujeito moderno diferencia-se da versão clássica de Narciso ao buscar uma nova realidade relacionada à sua própria condição humana, por isso o mito é reatualizado e o Narciso moderno é consciente de sua dualidade, de seu esfacelamento. Voltaremos nosso olhar para a relação entre narcisismo e psicanálise para entendermos como ocorreu a reatualização mítica.

2.3 O NARCISISMO NA PSICANÁLISE

O termo narcisismo é utilizado, na psicanálise, para referenciar-se à forma como o indivíduo trata seu próprio corpo. Destacar os estudos de Freud, sobre o narcisismo, se faz necessário em nossa pesquisa, uma vez que suas reflexões sobre o conceito de narcisismo tem sido ponto de partida e de chegada para outros estudos acerca deste problema. Convém ressaltar que não é propósito deste trabalho levantar considerações sobre a teoria psicanalítica, mas partir de postulados deste estudioso formulados em sua obra **Sobre o narcisismo: uma introdução** (1996), bem como sua concepção, expressa no capítulo sobre **O estranho** (1990), pois entendemos que a partir destes conceitos é possível estabelecer relações entre a visão clássica e a moderna sobre o tema do desdobramento do eu, focalizando as metáforas do espelho, o reflexo, o olhar e a cegueira.

Ao destacar o significado do termo “narcisismo”, iremos apresentar uma visão sumária do conceito freudiano. Freud, em sua obra **Sobre o narcisismo: uma introdução** (1996) ressalta que este se refere (1996, p. 81) à “atitude de uma pessoa que trata seu próprio corpo da mesma forma pela qual o corpo de um objeto sexual é comumente tratado”. Desse modo, o ser narcísico tem o seu próprio corpo como foco do seu amor, de onde retirará o desejo sexual. Freud considera o narcisismo como uma perversão, uma vez que se deseja o próprio corpo. Cavalcanti (1992, p. 24), nos diz que: “Em 1911, Freud coloca o narcisismo como uma fase intermediária entre o auto-erotismo e o amor do objeto, na qual o sujeito toma o próprio corpo como objeto de amor”. É a partir dessas constatações que Freud faz a distinção entre narcisismo primário e secundário, como sendo amostras nesse amor voltado para si.

O primeiro é entendido como o amor dos pais aos filhos, relacionado à vida intra-uterina, e caracterizado como o narcisismo dos pais renascido e transformado em amor objetal, considerado uma etapa normal. Já o narcisismo secundário pode ser dividido em dois momentos: um quando ocorre o investimento nos objetos e o outro quando esse investimento reforma para o seu ego. A partir desse momento a criança é capaz de diferenciar seu próprio corpo do mundo externo, principalmente do da sua mãe, uma vez que a percepção infantil considera a existência de apenas um ser – a criança e a mãe seriam apenas um ser. O ser narcisista é então preenchido por um vazio; ele não desperta admiração e/ou amor pelo outro, volta-se para sua própria imagem. A única certeza que o indivíduo possui é o nada, o vazio.

Esse vazio será estudado por Lacan (1998) que contribui com a Teoria Psicanalítica através de seu artigo **O Estádio do Espelho**, sobre o estágio do espelho como formador da função do eu. Ao estudar a relação mantida entre o eu e o Outro, Lacan desenvolve seus estudos estabelecendo reflexões a partir d’O Estádio do Espelho, partindo da análise de que a criança, em seus primeiros meses de vida, se encontra num espaço de totalidade, ou seja, a mãe é reconhecida como parte de seu corpo. A partir dos oito meses é que o bebê se reconhece, pois, olhando para o espelho vê-se na imagem refletida, na reunião dos cacoc multifacetados que constituem sua imagem; ao contemplar a imagem refletida no espelho, toma consciência da nova identidade que é refletida através das imagens especulares projetadas no espelho.

A partir desse *estágio* acontece uma identificação, ou seja, a constituição do eu ocorre mediante uma identificação com a imagem do outro. Nessa perspectiva, surge “a transformação produzida no sujeito quando assume uma imagem”. (LACAN, 1998, p. 97). Lacan usa o termo “ato de inteligência” para denominar esse reconhecimento. É nesse momento que a criança percebe seu corpo como imagem. Considera ainda o estágio do espelho como essencial para o desenvolvimento durante toda a vida: o sujeito acredita ser o que vê refletido no espelho, porém como vê uma representação fantasmática do corpo, ele se identifica como algo que não é. É essa reflexão que faz o sujeito saber quem ele é a partir do olhar do outro.

Seus estudos revelam que o sujeito se transforma ao assumir uma imagem. A convivência com essa nova identidade é dolorosa, já que era deixado de lado o organismo sociológico; o corpo, agora, é visto como próprio a partir dos traços individuais e ao serem observadas as realidades psíquicas. Para Lacan (1998), a imagem do duplo revela a natureza social do sujeito. O estágio do espelho revela ao indivíduo algo que não é novo, mas somente não era reconhecido, não era visto.

A revelação de algo que não é novo pode ser relacionada ao termo utilizado por Freud (1976) para compreender o estranho que permeia a alteridade. O autor utiliza-se da palavra alemã *Unheimlich* para designar aquilo que é inquietante. Assim, o encontro com o estranho revela a duplicidade do sujeito. Voltaremos nossos olhares para o drama do duplo proveniente de fatores psicológicos.

2.4 O NARCISISMO NA PSICOLOGIA

Embora os estudos de Carl Gustav Jung (2008) pertençam ao campo da psicologia, alguns conceitos desenvolvidos em seu trabalho são de suma importância quando relacionados à psicanálise e ao que se refere à construção da identidade. Sua contribuição parte da elaboração de alguns conceitos que mantêm relação com a construção da identidade. Jung busca compreender o mundo da fantasia, da imaginação, dos sonhos, dos mitos e dos símbolos.

Para a Psicologia, Narciso simboliza a personalidade do dependente ao ter dificuldade no processo de desenvolvimento da consciência. Segundo Jung, a consciência nasce a partir do inconsciente. Temos o “self”, momento em que o indivíduo nasce e tem a possibilidade de se diferenciar. A *persona* é o termo utilizado para se referir à máscara, adotada com o intuito de mostrar-se diante das

exigências da sociedade; assumindo a função de “vestir”: “[...] colocar uma embalagem no ego, ativando-se por razões de adaptações ou conveniência pessoal, não sendo, porém, idêntica ao indivíduo [...]” (LAMAS, 2002, p. 22). Através da *persona* é possível identificar um mundo de aparências, ou seja, ela mascara sua essência, a verdadeira realidade do indivíduo. A “sombra” tem relação com o fato do indivíduo não acreditar nas projeções que vê, isolando-se por não se reconhecer em lugar algum. Então se utiliza da máscara por querer rejeitar a sombra. A sombra é “a faceta desagradável, desvelando características que não combinam com a imagem que os indivíduos gostam de fazer de si próprios”. (LAMAS, 2002, p. 23). Porém, o verdadeiro *self* não consegue viver somente de aspectos do inconsciente, é preciso encontrar o equilíbrio entre os dois mundos.

Jung resumiu *anima* e *animus* como as imagens da alma, representando o que lhe falta. A *anima* permeia entre o consciente e o inconsciente. É preciso encontrar o equilíbrio entre esses dois mundos – o consciente e o inconsciente –, já que a sombra está em conflito com a *persona*. Esse desequilíbrio afeta a sensibilidade, a capacidade de amar e os sentimentos. De acordo com as palavras do autor, “o homem moderno deve diferenciar-se não só da *persona*, como da *anima*” (JUNG, 1981, p. 188), é a partir desse momento que o indivíduo conhecerá sua unicidade, chamada individualização.

O sujeito passa a ser escravo da indústria capitalista, formador de modelos a partir dos traços econômicos. A distinção entre realidade e fantasia torna-se tarefa difícil, já que se procura através dos objetos, da cultura industrial, do consumo e da propaganda suprir as mudanças na vida pessoal. Não existe mais liberdade de escolha, passa-se a ser escravo, escolhendo-se apenas entre determinadas marcas e determinados produtos, por exemplo. A sociedade de consumo torna o sujeito um ser de autonomia corroída, tornando-se egoísta, competitivo e materialista, tal como veremos no seguinte tópico.

2.5 A PERSPECTIVA ATUAL DO NARCISISMO

Para que possamos prosseguir nas reflexões aqui propostas, torna-se necessário considerar ainda que o narcisismo moderno é consciente do seu esfacelamento (eu/não-eu), de sua dualidade, o que não ocorre no clássico que se

caracteriza por uma cegueira em relação ao outro, ao não-eu, é por isso que o jovem Narciso ama seu reflexo sem saber que é sua imagem refletida.

Christopher Lasch em seu texto **A Personalidade Narcisista de Nossos Dias** (1983) nos apresenta o conceito de narcisismo como uma metáfora da condição humana. Para ele: “o narcisismo tem mais em comum com o ódio voltado para o próprio indivíduo do que com auto-admiração”. (LASCH, 1983, p. 56). Sob essa ótica não se pode pensar o social sem o individual e o psicológico não pode ser dissociado do social, pois: “o indivíduo reconcilia-se com a privação dos instintos e submete-se às exigências da existência social” (LASCH, 1983, p. 58). Em sua obra, **O Mínimo Eu** (1986, p. 12) afirma haver uma confusão entre o eu e o não-eu, pois “o eu mínimo ou narcisista é, antes de tudo, um eu inseguro de seus próprios limites, que ora almeja reconstruir o mundo à sua própria imagem, ora anseia fundir-se em seu ambiente numa extasiada reunião”. Suas preocupações estão voltadas apenas para a individualidade.

O narcisismo moderno defende o narcisismo do sujeito histórico, que considera o corpo e o papel social fundamentais para uma relação primordial na composição da identidade. Percebemos que a identidade disseca o elemento corpo, este mantendo uma relação com a identificação da criança.

Destacamos também o narcisismo dialógico, onde o eu e o outro mantêm relação, ou seja, o eu não pode existir sem o outro, marcando esse drama com o mundo, o íntimo dentro do social. Narciso tem prazer ao se olhar, ao se ver e este prazer não está ligado ao ato em si, mas a sua concretude. Dessa forma, existe um outro no reino da idealização e de “satisfação narcísica” que pode ser compreendida como o prazer. Não se deve esquecer das características narcísicas que marcam os indivíduos, sobretudo na sociedade moderna e pós-moderna, onde se paga qualquer preço por um rosto renovado – cirurgias estéticas que prometem a perfeição –, o consumismo exacerbado – valorizando o que se tem e não o que se é –, não deixando de lembrar dos casos de violência com o próprio corpo, os bulímicos, anoréxicos, em busca de um corpo perfeito, demonstrando uma certa neurose no sentido de garantir a estética narcisista da sociedade de consumo.

Com o tempo, a valorização do que se tem passou a predominar, não importando o que se é nem os valores que se tem. O narcisista apresenta um eu não constituído, carente de identidade, tendo como resultado o sofrimento. Como deixa claro Soares e Ewald (2004, p. 01-02):

O homem da pós-modernidade se aferra ao consumo numa ancoragem identitária, substitutiva das gratificações amorosas que deveriam emanar de suas relações com os demais homens. Surge assim um terreno fértil para a instalação de uma cultura do narcisismo, de uma sociedade narcísica, voltada totalmente para si mesmo.

Os autores vêm comprovar o que falamos anteriormente, ao classificarmos o ser moderno como consumista, individualista e, acima de tudo, tipicamente narcisista, centrado no eu. É preciso ressaltar que consumir não é sinônimo de felicidade, não é possível preencher o vazio interno nem suprir carências através do valor atrelado ao consumo, resultando em indivíduos frustrados. Lasch (1983, p. 29) considera que “a ideia de que ‘você pode ser tudo o que quiser’ [...] passou a significar a possibilidade de as identidades serem adotadas ou descartadas como se troca de roupa”. É por apresentar esse busca desenfreada pela felicidade que o imediatismo da modernidade e a insatisfação são identificados na necessidade e no vício ao consumo.

Em **Mínima Moral** (2008) Theodor W. Adorno faz um estudo sobre a subjetividade humana e a mutilação do indivíduo, esclarecendo que a moral sempre esteve em crise; em nosso percurso, desde os primórdios de nossa existência, a história da humanidade é de opressão. Para ele, é preciso entender que todos os homens não são iguais e a sociedade necessita compreender tais diferenças, como bem afirma (2008, p. 98) que:

Todos os homens sejam iguais uns aos outros, é precisamente o que viria a calhar para a sociedade. Ela considera as diferenças de fato ou supostas como estigmas que testemunham que ainda não fomos longe o suficiente; que algo foi deixado solto pela maquinaria e ainda não é inteiramente determinado por ela.

Para Adorno, a vida deveria ser permeada pelo ideal ao se integrar as diferenças em torno do objetivo, unindo-se os interesses individuais em busca de um bem comum para a sociedade. O autor reflete, ainda, em relação ao amor verdadeiro, desenvolvendo a seguinte assertiva ao considerá-lo como a “capacidade de perceber o semelhante no dessemelhante” (1992, p. 167); o que ele diz à esse ser moderno, consumidor, voltado para o eu, nada mais é de que o verdadeiro amor é a capacidade de perceber o semelhante no diferente, ou seja, no outro, o não-eu, principalmente por considerar que a objetividade tornou motivadora para as pessoas

tratarem-se como coisas. Na atualidade, em decorrência da exaltação resultante do capitalismo, o indivíduo refuta os vínculos afetivos, tendência narcísica, como destaca Adorno.

2.6 CORPO E NARCISISMO NA FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Clarice Lispector é sem dúvida um dos nomes mais importantes da literatura brasileira. Desde sua estreia, sua obra está associada à representação da ruptura com a tradicional forma de narrar que se consagrou nas letras brasileiras até meados do século XX. Seu nome tem repercussão em nível nacional e internacional e, enquanto seu prestígio é maior nos meios intelectuais e acadêmicos, suas crônicas fizeram-lhe uma voz familiar para um público amplo, heterogêneo.

As palavras de Perrone-Moysés (1998, p. 175-177) definem Clarice ao afirmar que “como todos os grandes escritores, Clarice não tem um *conhecimento* da verdade [...] e o que ela buscava não era da ordem da representação ou da expressão. Ela operava emergências de real na linguagem, urgências de verdade”. Neste sentido, Kahn (2000, p. 100) ressalta que se tem “uma autora tão ‘grudada’ à sua obra que se prolonga para dentro dela, borrando também os limites entre realidade e ficção, fazendo da segunda um desdobramento da primeira”. Então, é preciso considerar ainda as palavras de Lima (2007, p. 113) para quem

[...] Clarice Lispector foi capaz de, a seu modo, denunciar o silêncio imposto à mulher, através de anos de reclusão no espaço do lar, intento que ela obtém, através da riquíssima vida interior de suas personagens, dando-nos a conhecer suas angústias, suas insatisfações, seus grandes questionamentos existenciais [...]

Sobre as personagens femininas de Clarice cabe assinalar que estas representam a solidão, o medo, a morte, o vazio, o fragmento, a força, a luz, a vida, a fecundidade. Trata-se de personagens que, acima de tudo, desenvolvem as funções específicas: mãe, esposa e filha extrapolando, nos modos de questionar e voltar para si, qualquer modelo: seu pensamento é base de sua alforria. Assim, Clarice, utilizando-se da valorização da sensação, do fluxo de consciência e do questionamento existencial faz de sua literatura uma obra essencial para a compreensão do eu e do outro. Como bem a define Gotlib (2009, p. 451):

Eis o dilema da mulher-Clarice: o ser-gritante mergulhado no mundo da linguagem, deixando-se por ele ser levado, deve conservar ao mesmo tempo a consciência reguladora, garantia de permanência nesse mundo possível. A questão – que é já uma forma de grito – existe aí, nesse próprio conflito: sem ‘as garantias de um título’, o que é a mulher, num mundo cujo lema é salvar-se pela verdade já dita?

O narcisismo em Clarice é observado em toda sua produção literária, como em alguns contos da obra **Laços de Família** (1960), por exemplo. A recorrência do narcisismo também é vista na Dissertação intitulada “Retratos de Narcisos: metáforas da identidade cindida na construção de personagens em três contos de Clarice Lispector”, de autoria de Vilmária Chaves Nogueira (2011). Nesse estudo, a autora observa os indícios do mito na obra de Clarice, obtendo como resultado a constatação de que o sentimento de vazio e estranheza permeia o indivíduo, como bem considera em suas palavras finais: “Na sua essência, elas desconhecem a razão desse sentimento, mas suas formas de agir e a solidão encontrada, tanto no ambiente público quanto no privado, revelam o desejo de descobrir a outra metade de si, isto é, descobrir a si-mesmas”. (NOGUEIRA, 2011, p. 185).

Também pode ser aqui mencionado que Nilze Maria de Azeredo Reguera apresenta, em sua dissertação de mestrado intitulada “Clarice Lispector e a encenação da escritura em *A Via Crucis do Corpo*”, publicada em 2006, buscando estudar a relação que as personagens desenvolvem com seus corpos, a partir dos desejos que sentem, interpretando em seu estudo “o corpo, no texto clariceano, como índice da conflituosa metamorfose das personagens e como alegoria da própria construção da obra, como meio de representação/reapresentação do real”. (REGUERA, 2006, p. 223).

Outro trabalho passível de ser aqui mencionado é o de Susana Moreira de Lima, que em sua tese “O Outono da Vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas”, publicada em 2008, analisa o papel da mulher velha na sociedade e como este corpo marcado pela passagem do tempo sofre preconceitos; analisa as personagens de Clarice Lispector dos contos “Feliz Aniversário”, integrante de **Laços de Família** (1960) e “Mas vai Chover” e “Ruído de Passos”, presentes em **A Via Crucis do Corpo** (1974), a partir da perspectiva de como a velhice está representada na literatura brasileira contemporânea, observando as personagens em suas trajetórias *para* e *na* velhice. Através de seus estudos, vemos uma mulher que rompe com o silêncio, tem palavra e,

principalmente, toma atitude. Os corpos analisados são exemplos de memória e solidão, pois se trata de personagens com idade avançada que falam de sexo, quebram tabus e vão buscar suas realizações, mesmo com os corpos envelhecidos não perderam o desejo nem a vitalidade “para o prazer do sexo. Perderam a possibilidade de realizá-lo, porque o conceito de beleza equivocado e o preconceito contra a sexualidade da mulher velha colocam barreiras para que as pessoas se relacionem sexualmente na velhice”. (LIMA, 2008, p. 173). São descobertas que vão ao encontro com o que pretendemos refletir em *A Via Crucis do Corpo*: essa busca de realização do desejo, o corpo físico não sendo obstáculo para realizações. Analisaremos então as múltiplas imagens que legitimam a presença da mulher no contexto social a partir do conteúdo alegórico expresso na construção da personagem e, principalmente, a transferência metafórica presente nas narrativas.

Em “Mas vai Chover”, “Praça Mauá” e “Miss Algrave”, contos de **A Via Crucis do Corpo** (1974), Clarice Lispector mostra a imagem da mulher que através da *via crucis* do corpo percebe-se enquanto mulher, mãe e esposa em que o silêncio que permeia as narrativas da obra sugere o desejo e a realidade das personagens. As convenções impostas pela sociedade e tabus em relação à sexualidade feminina, sobretudo, na velhice, são, na referida obra, desconstruídas. Netto (2011, p. 148-149) afirma que “*A Via Crucis do Corpo* sob a perspectiva da encenação, autor, narrador, personagens, leitor e, também, o próprio texto dramatizam o espetáculo da escritura”. Há uma relação simbólica entre o corpo e a personagem, já que aquele representa a violação, a ruptura, o gozo e a mudança física que acontecem com o corpo, ou seja, expressa a experiência que a personagem já viveu ao longo de sua vida.

Neste contexto cabe destacar que Clarice pondera a seguinte questão: “Pois é. Sei lá se esse livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, tenho mais em que pensar”. (LISPECTOR, 1998b, p. 50).

O corpo na ficção de Clarice é marcado pelo desejo, pelo recalçamento, pela materialidade e, principalmente, é carne, signo erotizado. Dentro dessa perspectiva é que estão inseridas as personagens dos contos selecionados para esse estudo: “Miss Algrave”, “Praça Mauá” e “Mas vai Chover”.

Cabe aqui assinalar então que as personagens, analisadas nesse estudo, buscam o prazer, a autossatisfação e, principalmente, combater a castidade e,

assim, a ideia da virgindade como símbolo de renúncia ao mundo é posta abaixo. Na relação das personagens com o corpo, modelo de imagem corporal, com a velhice e a sexualidade ele fala, sofre, se entrega, clama, grita, vivendo todas as formas de expressão e realização que se possa imaginar, sendo um produtor de sentido e significação. Neste sentido, Reguera (2006, p. 204), ao analisar **A Via Crucis do Corpo**, considera que

A noção de corpo, em *A Via Crucis do Corpo*, adquire função exemplar no projeto literário da obra, pois, com outros recursos, instala-se a partir de/em uma confluência de sentidos. “Corpo” refere-se às personagens, e, assim, à relação entre “sagrado” e “profano”, como, também, adquire caráter metalinguístico, apontando a encenação, a construção da obra como “corpo escritural”.

A partir da noção de corpo estão inseridas as personagens da obra, já que o corpo assume imagem do sagrado quando se refere à *via crucis*, à Bíblia Sagrada e com o profano também, já que é a típica exaltação da carne, do gozo, do prazer e também por ser uma coletânea de contos eróticos. Nesse sentido, temos a dualidade entre o corpo *versus* o espírito, sagrado *versus* profano.

Então, as personagens que compõem a tessitura narrativa são marcadas pelo desvio às normas expressando o desejo sexual de mulheres solteiras, de senhoras viúvas que ainda mantém aceso o desejo carnal em alguns casos, banalizando o sexo e dando a dimensão de sexo como mercadoria. Como bem expõe em **A Paixão Segundo G.H** “A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela”. (LISPECTOR, 1998b, p. 113). Na própria obra em análise, Clarice (1998b, p. 11) expõe os motivos que a levaram escrever tal obra e em “Explicação” afirma que

Todas as obras desse livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem das coisas. Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria.

Clarice parece defender-se de possíveis críticas sobre os contos que compõem **A Via Crucis do Corpo**, já que se trata de um livro de contos eróticos. Assim, transita em todos os gêneros em prosa: romance, conto, crônica, infantis, mostrando, de modo inovador e inusitado, o poder de manipular a linguagem

poética, colocando abaixo a ideia de “lixo”¹¹ literário em relação à coletânea **A Via Crucis do Corpo**. Clarice faz com que essa categorização seja repensada, desenvolvendo uma reflexão sobre os limites da literariedade. Percebemos, através das palavras de Lima (2008, p. 104) que:

A voz feminina quer dizer algo mais além da abordagem de temas ditos femininos, quer questionar o que se exige da escrita literária para oferecer ao público leitor, e provoca também esse público, quando anuncia uma literatura caracterizada pelo próprio sistema como lixo literário, pondo em relevo o interesse que esta causa ao que a consomem, e, no lugar disso, apresenta textos altamente irônicos e críticos.

Ao ser assinalada a importância da voz feminina nas obras de Clarice, temos nas personagens a busca de si ocorrendo através da sexualidade e do prazer e é por isso que, a princípio, identifica-se que o livro funciona como um divisor de águas na produção da autora. Observa-se, em **A Via Crucis do Corpo**, uma predileção pelas inovações nas temáticas abordadas e na forma como as personagens são mostradas. Sob este prisma, a ditadura da beleza posta em cena literária, ironicamente, de modo a revelar o viés ideológico em torno da mulher velha passa a ser percebida através de novos olhares.

Clarice enaltece o diálogo silenciado da mulher com o seu corpo suscitando profundas e exitosas reflexões sobre a relação do social com o estético, do ser *persona* e da mulher, sujeito social, de carne osso, conforme poderemos demonstrar na análise de três contos a seguir.

¹¹A visão de Clarice Lispector sobre sua literatura considerada como “lixo” pode ser compreendida pela modéstia da escritora no modo como julgava sua ficção, ao responder, em entrevista concedida a Julio Lerner, para o programa Panorama, na TV Cultura, sobre o fato de ser escritora enquanto profissão, afirmando que: “Eu não sou uma boa profissional. Eu só escrevo quando eu quero. Eu sou uma amadora. E faço questão de continuar a ser amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesma. [sic] Consigo mesmo, de escrever. Ou então, com o outro. Em relação ao outro. Agora, eu faço questão de não ser profissional, para manter minha liberdade”. (GOTLIB, 2009, p. 567). Mesmo nessa escrita, Clarice Lispector não deixa de tratar de assuntos referentes à identidade do sujeito. Sua escrita aborda as indiferenças, as dualidades e as dicotomias que permeiam o indivíduo. Já a visão da crítica é de que a literatura lispectoriana configurou-se como “lixo” por abordar temas que fugiam aos padrões da literatura, ou seja, não eram literatura, eram, portanto, “lixo”.

CAPÍTULO III

CORPO E IDENTIDADE: A CONSTRUÇÃO DO DUPLO NAS PROTAGONISTAS DE A VIA CRUCIS DO CORPO

*A via-crucis não é um descaminho,
é a passagem única, não se chega
senão através dela e com ela.*

Clarice Lispector

A Via Crucis do Corpo (1974) foi uma obra encomendada por Álvaro Pacheco, editor da Artenova. No livro são abordados diversos tipos de personagens dentre as quais destacamos as secretárias, senhoras de idade e os bígamos. Os tipos femininos ora despertam para a condição de mulher ora lutam para conquistar o papel de sujeitos sociais e a plenitude dos direitos que devem gozar.

Desde o título, a obra revela o caráter da história narrada, pois a expressão *A Via Crucis*, que deriva do latim significa “caminho da cruz”, trajeto difícil de ser percorrido. Evoca também o itinerário de Jesus Cristo ao carregar a cruz e também o sofrimento do mártir. Tal como na narrativa canônica, as personagens de Clarice Lispector também possuem um caminho e uma cruz a carregar em suas próprias vidas – a sina de tentar vencer os obstáculos encontrados, afinal –, do ponto de vista do narrador clariceano, todas têm que passar por uma *via crucis*, “Não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. Todos passam”. (LISPECTOR, 1998b, p. 33).

3.1 A CORPOREIDADE EM CLARICE LISPECTOR

Através do uso de uma linguagem que expressa no discurso mimético um teor metafísico-existencialista, Clarice sugere uma reflexão sobre os mistérios da personalidade e dos desejos humanos, denunciando, em sua obra, a existência de um “coração selvagem”. Neste sentido, Benedito Nunes (1995, p. 165) ressalta que

Clarice Lispector abre o jogo da ficção e o da sua identidade como escritora. Comprometida com o ato de escrever, fingindo um modo de ser ou de existir, demandará uma prévia meditação sem palavras e o esvaziamento do eu.

De acordo com Nunes, portanto, há na obra lispectoriana um embaralhamento da ficção com a realidade narrada fazendo com que se desenvolva um jogo entre as identidades. Também a ficcionalização do texto pode ser destacada enquanto marcada pelo autoquestionamento que a narrativa proporciona tanto do leitor para consigo e em relação à realidade que o circunda quanto em relação às personagens.

Todos os contos da obra **A Via Crucis do Corpo** (1974) são assinalados pela tensão polifônica, pois são marcados pelo entrecruzamento das vozes do narrador e da personagem. Desse modo, eles possuem sentidos múltiplos e apresentam-se em processo não havendo conclusões ao final de cada um, já que são obras abertas tal como concebe Umberto Eco (1989) em relação à obras desta natureza. Há então elementos que podem ser constatados na obra **A Via Crucis do Corpo** como o teor polifônico do discurso e a marcação de uma linguagem que valoriza o não dito, o silêncio, considerando-os como “estratégia discursiva, acabada por problematizar o narrar, evidenciando a própria construção do texto”. (REGUERA, 2006, p. 271).

A produção ficcional de Clarice Lispector serve para desmascarar as mais veladas imposições vividas pela mulher, ao mostrar em suas narrativas personagens femininas que rompem os espaços, os limites impostos e buscam realizar-se, sendo que tal marca é um procedimento temático caro na ficção da escritora. Assim, é preciso considerar ainda que as personagens tem seu corpo marcado pela passagem do tempo e chegada da velhice. Portanto, no ato contemplativo é notável o vazio que sentem em relação a si mesmas, sentimento oriundo das múltiplas máscaras utilizadas ao vivenciarem os mais diversos papéis.

Sendo assim, na literatura lispectoriana a representação da velhice ocorre de forma a desestabilizar o modo como a mudança etária é vista e, desse modo, Clarice mostra o corpo a partir do poder e desejo que este apresenta. Na representação de personagens velhas, de um corpo significativo, capaz de ser produzido independente da idade que apresenta. Neste contexto, o prazer sexual ocorre sob uma atmosfera de mal estar, a feminilidade e a jovialidade marcam as protagonistas de Clarice Lispector e torna-se possível percebermos que o corpo envelhecido recebe um novo olhar da autora, a partir da perspectiva da vivacidade.

Neste contexto, a ficção de Clarice Lispector redireciona parâmetros sobre virgindade e velhice, mostrando também a personagem virgem que passa a

prostituta: o protótipo da mulher inocente e pura no interior dos valores privilegiados de representação do feminino no período romântico, por exemplo; vemos que as mudanças corporais fazem-nos refletir sobre a condição de sujeito. No que se refere a essa inovação na representação do feminino na obra clariceana, Branco e Brandão (1995, p. 102) destacam que:

Se há um tipo de escrita que tenta manter os mitos, suportar as grandes imagens, construir discursos em sua honra, há também essa feminina enunciação de Clarice, que, ao contrário, exhibe os humanos limites, os estreitos caminhos, a *via crucis* do corpo, que se abre a um saber que propicia e dá voz à feminina mãe imperfeita, nas entrelinhas, no silêncio de sua ironia, na desproporção que há entre sua realidade e a grandiosa projeção do desejo de plenitude.

De um modo geral, as figuras femininas emergem a partir de representações de um vazio interior decorrente de um constante conflito com o medo do envelhecimento, já que na sociedade moderna para ser aceito em algum grupo é fundamental aparentar juventude, questão que Clarice, metaforicamente, traz à tona através das representações dos perfis femininos que emergem de suas obras. Dessa forma, Clarice busca falar do *outro* sendo este outro a mulher encontrada à margem de uma posição privilegiada.

Os motivos enumerados anteriormente permitem dizer que a sexualidade descrita em **A Via Crucis do Corpo** (1974) foge aos padrões social e culturalmente constituídos. São contos que abordam desejo sexual, sedução, adultério e sedução que revelam marcas do desejo, do gozo e da sedução feminina. Desse modo, nas narrativas lispectorianas a sexualidade traz em si a simbolização de que a mulher mudou a visão que a colocaria em segundo plano: a visão machista e autoritária de vê-la apenas como ser reprodutor. Neste contexto, ela passa a ser desafiadora e é por isso que é possível revelar, em seus atos, a imagem de mulher que sempre mantivera guardada, distanciando-se da imagem de ser apenas o eco do homem, vista anteriormente a partir da associação como objeto de posse deste.

Diante do que foi visto reafirmamos a importância do estudo dos três contos que compõem o universo dessa investigação. Nossa perspectiva parte da análise da representação de corpos em seres ficcionais, a partir da forma como estes são vistos e aceitos e as mudanças ocorridas com a chegada da velhice desfazendo a imagem até então vigente; mostrando que os corpos das personagens “Ruth Algrave”, “Maria Angélica” e “Luísa” sofrem com os limites impostos pela sociedade;

e elas se transformam e se superam, utilizando-os como fontes de prazer, como forma de trabalho e renda e como forma de romper limites e buscar o desejo. Na obra ficcional em destaque os corpos se constituem como linguagem, expressos por um discurso enveredado por múltiplas metáforas: ora o corpo feminino sendo visto como referência à lua, em “Miss Algrave” ora como coisificação do desejo em “Praça Mauá”.

Cabe então acentuar que, em nossas leituras, procuramos demonstrar como ocorre a consciência do si em relação ao corpo, principalmente quando ocorre a metamorfose física e/ou psicológica. Partimos dos traços ligados à identidade da mulher enquanto indivíduos que, no discurso romanesco, cuidaram de seus filhos e marido, trabalharam em suas casas, exerceram todas as funções a elas destinadas e, já em fase de idade mais avançada, resta-lhes o vazio, o desprezo e o sentimento de exclusão que ocupam suas vidas.

3.2 “MISS ALGRAVE”: O CORPO COMO METÁFORA DE UMA CISÃO

O conto “Miss Algrave” é narrado em terceira pessoa e inicia-se a partir do ponto de vista de um narrador onisciente e neutro que dá pistas de que a personagem não tem voz narrativa, “Ela era sujeita a julgamento”. (LISPECTOR, 1998b, p. 13). As falas da personagem, por apresentarem uma linguagem direta, surpreendem o leitor que não espera tratar-se de determinados assuntos de forma banal, impressão corroborada pelas descrições do narrador que revelam que ela era “agora imprópria para menores de dezoito anos”. (LISPECTOR, 1998b, p. 19).

Cabe então destacar que a temática do erótico é ponto central na história narrada começando a se delinear quando Ruth Algrave, que antes recriminava a sexualidade, agora desperta para o corpo, vendo-o como fonte de desejo, prazer e fantasia. Assim, a personagem não tem como fugir da eroticidade de seu corpo que fala e também produz e transmite. Segundo Gotlib (2009, p. 522):

O erótico é o caso do primeiro conto, “Miss Algrave”, em que a secretária pudica, que redigia bem, que enviava para o jornal cartas moralistas de protesto e que, segundo o chefe, poderia vir a ser escritora, torna-se prostituta, por gosto e opção. Obedecendo assim aos impulsos do desejo e passando a trabalhar no que quer, conclui que “ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia”.

Sobre o enredo, revela-se então que a narrativa tem como cenário a cidade de Londres, cidade em que Ruth morava, “Mas ela, que morava em Londres, onde os fantasmas existem nos becos escuros, sabia da verdade” (LISPECTOR, 1998b, p. 13). Sabendo destes “fantasmas” que existem nos becos da cidade, a personagem percorre o espaço do quarto, do escritório e também da rua, local onde busca homens para satisfazer seus desejos. Então temos uma personagem que se fecha sobre si, transformando o fim – inevitável – em (re)começo de si.

A partir do olhar do narrador, ela é revelada ao leitor como sendo ruiva, alta, séria e virgem, tinha os cabelos presos na nuca em coque severo, o que sugere seriedade, comportamento e distância, tinha muitas sardas e sua pele parecia uma seda branca e sabe-se que se tratava de uma mulher bonita e uma datilógrafa hábil. Também temos assinalado na narrativa que ela apresenta um fantasma moral, pois vive a *via crucis* feminina do estar no mundo como um caminho de sacrifícios e de renúncia até que, no decorrer da narrativa, sua imagem de pureza é desfeita e surge uma mulher que busca realizar seus desejos. A metamorfose da personagem pode ser percebida após o contato conflitante com o não-eu em que a mulher será destacada na narrativa, com defeitos morais, qualidades e principalmente desejos.

Tal como Macabéa, de **A Hora da Estrela** (1977), Ruth Algrave é uma datilógrafa. Ao mesmo tempo em que exalta vaidade, Macabéa possui um rosto com manchas e não cheira bem, mantendo-se desconectada com a sexualidade e seu despertar. Ambas as personagens são moldadas pelas marcas da censura, por estarem sujeitas a julgamentos e também por se mostrarem despreparadas para vivenciar os acontecimentos da vida e assim como Ruth Macabéa também passa por sua *via crucis*.

Em seguida temos assinalado na narrativa que Algrave muda seu modo de viver e ver o mundo a partir do momento em que recebe a visita, em seu quarto, de *Ixtlan*, uma espécie de extraterrestre e então, de forma inusitada, ocorre o despertar da mulher para os prazeres da carne. Clarice optou pela forma alegórica do amor humano ao optar por um ser extraterrestre como personagem do conto, possivelmente para sugerir um discurso de repressão ou para ironizar os papéis que são ocupados pela mulher, numa sociedade em que aparentemente não há possibilidade real para uma moça, solteira, virgem e pura.

A partir do conteúdo alegórico expresso na construção da personagem é possível dizer que, no conto, as bordas do corpo assumem contornos de grotesco,

ao ponto da personagem refletir sobre o eu e o não-eu. Como a personagem vive o conflito ao não esconder os desejos carnis e a sexualidade busca encontrar formas para satisfazer-se e acontece que, de forma misteriosa, surge um ser de Saturno. Então, após o contato sexual Ruth transforma-se.

Cabe destacar que é o contato com esse ser que a desperta para a existência de seu corpo, é a iniciação sexual e também o rito de passagem para a condição de sujeito. Desse momento em diante, acontece a tomada de consciência acerca de seu próprio corpo. Ruth sente a necessidade do outro para realizar seus desejos, perdendo o equilíbrio. Todo o rigor moral apresentado ao longo da narrativa transita entre a virtuosidade da mulher pura e casta e a prática do sexo. Ignorando tabus em relação à sexualidade, a mulher se entrega inteira ao prazer da carne, ao prazer pelo prazer conforme podemos perceber em Lispector (1998b, p. 13-14):

Quando passava pelo *Picadilly Circle* e via as mulheres esperando homens nas esquinas, só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro! Era demais para suportar. E aquela estátua de Eros, ali, indecente.

[...]

E nunca entrara num *pub*: nauseava-a o cheiro de álcool, quando passava por um. Sentia-se ofendida pela humanidade.

Todos esses acontecimentos e eventos descritos anteriormente estão atrelados ao cotidiano de Miss Algrave e mesmo escrevendo cartas de protesto para o *Jornal Time*, ela é invadida pelas marcas da eroticidade vistas e não consegue apagá-las de seu pensamento. A aversão ao seu corpo e às representações do corpo dos outros acontece desde o assinalamento de suas práticas puritanas até a denominação de prática imprópria para o ato amoroso em que o contato com a carne se revelava como radical, já que a personagem evitava inclusive de ingerir esse tipo de alimento, assim como evitava o contato carnal com homens.

Em seu cardápio são permitidas somente frutas e verduras ao invés de carne, atitude que demonstra influência religiosa e certa relação com a simbologia do corpo expressa na obra, visto como representação do pecado, situação que nos remete ao pecado da carne ditado pela Igreja Católica – a ideia de que a prática sexual é pecado – premissa de que os que cometem esses pecados não herdarão o Reino dos Céus; e também por outras religiões como o protestantismo, o islamismo e o próprio judaísmo (base para o Cristianismo). Nas palavras de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 187-189, grifos do autor):

As significações da palavra carne evoluíram, ao longo dos tempos [...] No Antigo Testamento, em contraposição ao espírito, a carne é representada **em sua fragilidade com seu caráter transitório**; a humanidade é carne e é o divino espírito (*pneuma*). No Novo Testamento, a carne é associada ao sangue para designar a natureza humana do Cristo e do homem; o antagonismo entre a carne e o espírito exprime o abismo entre a natureza e a graça (*João, 6,23*).

No contexto da narrativa e tomando por base a significação apresentada acima, a palavra carne pode ser entendida a partir de vários sentidos: corpo físico; relação entre homem e mulher; parte da criação; objeto de tentação. Sendo assim, a carne não é aceita nem no cardápio nem na prática sexual, pois na visão da personagem é a forma de manter a virgindade, por isso Miss Algrave é o próprio signo da santa, virgem e pura. Assim, a mulher atende ao que o cristianismo dita e a sociedade determina em suas normas. Porém, em determinado momento, ocorrem mudanças nos modos de ver a si e aos outros e então a personagem se modifica.

Na narrativa, a personagem passa por um processo de metamorfose a partir da relação que possui com o seu próprio corpo, este na condição de fonte de saciedade de seus desejos mais íntimos “Seu dia, sexta-feira, fora igual aos outros. Só aconteceu sábado à noite. Mas na sexta fez tudo igual como sempre”. (LISPECTOR, 1998b, p. 13). O encontro com a carne se dá metafórica e simbolicamente já que ao ver-se livre e já despertando sua sexualidade a mulher experimenta uma abertura, o que sugere o trecho que segue: “permitiu-se comer camarão: estava tão bom que até parecia pecado” (LISPECTOR, 1998b, p. 14), desprezando os preceitos de uma dieta alimentar, seguida à risca antes do ato sexual. Então, a fome de outras coisas denota a abertura para outros apetites, inclusive o sexual – possuidora de um apetite voraz, gerando um desejo insaciável; Algrave agora se permite apreciar camarão e também amplia o cardápio de corpos e sabores.

Outra passagem da narrativa que sugere mudanças é quando ela dirige-se ao Hyde Park, leva uma Bíblia para ler: “Mas – que Deus a perdoasse – o sol estava tão guerrilheiro, tão bom, tão quente, que não leu nada, ficou sentada no chão sem coragem de se deitar. Procurou não olhar os casais que se beijavam e se acariciavam sem a menor vergonha”. (LISPECTOR, 1998b, p. 15). Nota-se, através desta passagem, que Miss Algrave começa a enxergar o seu entorno e viver os prazeres terrenos, uma vez que era “tão bom” comer camarão, além de usufruir o

que o sol poderia lhe proporcionar e devido ao fato de que a temperatura solar denota uma ideia de prazer e de conforto.

Na narrativa, o itinerário da personagem evoca a passagem de menina para a condição de mulher, ao vermos um corpo que passa por mudanças naturais, mas, mesmo de forma inconsciente, carrega as lembranças da infância, uma lembrança horrível, como é denominada pela personagem, que perdura por toda a sua vida (LISPECTOR, 1998b, p. 13):

Embora a atormentasse uma lembrança horrível: quando era pequena, com uns sete anos de idade, brincava de marido e mulher com seu primo Jack, na cama grande da avó. E ambos faziam tudo para ter filhinhos sem conseguir. Nunca mais vira Jack nem queria vê-lo. Se era culpada, ele também o era.

A lembrança de quando tinha sete anos e brincava de marido e mulher com seu primo Jack é descrita pelo narrador como horrível, pois marca a iniciação dos ritos de sexualidade e as concepções de gênero latentes referentes aos papéis do homem e da mulher, revelando para a personagem o fim de sua inocência. A iniciação sexual conturbada por ter sido a razão pela repulsa ao sexo na vida adulta, antes de conhecer o sentido da relação a dois com o extraterrestre.

O sexo é associado à impureza, à defloração do corpo virgem e, por isso, Miss Algrave anula-se enquanto mulher, negando-se ao ato sexual e ao desejo. O sexo permite que sua vida ganhe significado. Porém, seu desejo demonstra o que realmente quer: a concretude da paixão erótica e, neste sentido, o recalcado é da ordem do desejo que é seu foco: o prazer, o corpo e a sexualidade passam a se constituir como elementos basilares para a resolução desse conflito interno vivido. A iniciação sexual com seu primo ocorreu de forma desastrosa, causando sequelas por toda a vida da mulher ao ponto de fazer com que ela se transformasse num ser casto, que abominava o sexo e os homens.

A presença do sentimento de culpa invade a personagem, já que não cabia à mulher sentir o desejo nem ao menos realizá-lo e é com esse sentimento que Ruth lamenta ter nascido de uma relação entre seu pai e sua mãe, sentindo o pudor que eles não sentiram. Se voltarmos os olhos para o fato de que a personagem mantém relações com um ser de outro planeta, sob o prisma da simbolização a partir de uma espécie de libertação diante desse mundo perverso.

Em diversos momentos da narrativa, fica explícita a relação dual de pecadora e santa assumida pela personagem já que ao repudiar os prazeres da carne e assumir o papel de santa era contra qualquer ato que remetesse ao sexo que ela antes se voltava: “Quando via as mulheres esperando homens nas esquinas, só faltava vomitar”. (LISPECTOR, 1998b, p. 13) e, então, ao tornar-se pecadora, “ela agora era imprópria para menores de dezoito anos. E se deleitava, babava-se de gosto nisso”. (LISPECTOR, 1998b, p. 19). Temos então a transição de Miss Algrave que deixa a condição sagrada, a santa do início da narrativa para assumir a qualidade de mulher profana.

Neste contexto, o encontro de si a partir do *outro* excluído, ou seja, a Miss Algrave que tem desejos carnavais e não pode realizá-los, e a ambivalência do *mesmo*, o fato de despertar seus desejos, ao lidar com essa não possibilidade de realização são questões relevantes ao longo da narrativa. Então, o comportamento de Ruth é motivado pelo fato de cultivar o estigma da mulher perfeita da sociedade, e, na qualidade de solteira, a preservadora da virgindade. No trabalho, também desenvolvia o papel com maestria, a tal ponto do chefe não considerá-la uma mulher. Temos a partir disso que, em síntese, a mulher é, por excelência, o exemplo de pureza, conforme pode ser observado a partir da perspectiva do narrador conforme Lispector (1998b, p. 13):

Foi depois do almoço ao trabalho: era datilógrafa perfeita. Seu chefe nunca olhava para ela e tratava-a felizmente com respeito, chamando-a de Miss Algrave. Seu primeiro nome era Ruth. E descendia de irlandeses. Era ruiva, usava os cabelos enrolados na nuca em coque severo. Tinha muitas sardas e pele tão clara e fina que parecia uma seda branca. Os cílios também eram ruivos. Era uma mulher bonita.

A narrativa é marcada, em diversos momentos, pelo discurso indireto livre que nos faz perceber a mudança da personagem. Miss Algrave é apresentada pelo narrador em terceira pessoa: “Solteira, é claro, virgem, é claro”. (LISPECTOR, 1998b, p. 13). Morava sozinha, não comia carne porque considerava pecado e as vozes do narrador e da personagem, em consonância, nos fazem despertar para a verossimilhança presente na narrativa, uma vez que o corpo da protagonista é o signo de sua trajetória de vida e a virgindade marca a renúncia ao mundo.

Em diversos momentos da trama, fica explícita a relação dual de pecadora e santa assumida pela personagem. A narrativa é marcada pela carga alegórica, já

que a personagem central é uma metáfora da mulher, na medida em que carrega a sina da fêmea e revela o conflito da mulher inserida numa sociedade machista e desigual.

Desse modo, a metamorfose de Miss Algrave começa a expressar-se na narrativa desde sua nomeação, quando seu chefe adota o nome “Miss” para tratar a jovem moça. Seu primeiro nome é Ruth, fazendo-nos evocar a personagem bíblica, Rute. Na Bíblia, Rute¹² é exemplo de mulher valente, virtuosa, de grande valor, perseverante, modelo de fé, comprometimento e comportamento. Mesmo sendo estrangeira, desempenha seu papel de forma inquestionável.

Por Ruth ser descrita como bela, torna-se possível recordarmos, portanto, da deusa da mitologia grega, Afrodite, conhecida como a deusa da beleza e do amor. Sobre a deusa, Brunel (2005, p. 21), em seu **Dicionário de Mitos Literários**, a define como “uma figura da fraqueza e dos desejos desenfreados”. É, pois, a partir de tais visões que Afrodite é tida como a representação do amor carnal, sua imagem é repudiada porque esse tipo de amor era desprezível, desregrado, não era considerado como expressão de amor, sendo até mesmo associada como o próprio diabo.

O nome *Miss* tem origem na língua inglesa e significa menina, por isso é usado para intitular as mulheres solteiras, moças, como é o caso da personagem Ruth Algrave, uma senhorita. O significado do nome Algrave é lembrado pelo filho de Clarice Lispector no conto “Dia após dia”, integrante de **A Via Crucis do Corpo** (1974), “contei-lhe que meu primeiro conto se chamava ‘Miss Algrave’. Ele disse: ‘grave’ é túmulo”. (LISPECTOR, 1998b, p. 50). Sendo assim, a morte será marcada pelo ritual de passagem que marca a narrativa.

Ainda sobre o nome, Ruth está atrelado à “amiga”, que se mostra a disposição para ajudar seus amigos sem nenhuma restrição mas que também desfruta de beleza plena. Estas características podem ser percebidas em Ruth: é amiga, inicialmente, do primo Jack com quem iniciou seus desejos sexuais; torna-se amiga de Ixtlan e de todos os homens após descobrir o sexo e os prazeres da carne. Desse modo, toda a aparente centralidade, serenidade e calma da personagem

¹²Mulher moabita, devota à família e que, ao ficar viúva, resolve cuidar da sogra Noemi, retornando para a cidade de Belém, Judá. A religiosidade tomou conta de sua vida e a fez seguir em frente, casando-se com Booz e tendo um filho, Obed, que mais tarde seria o avô do Rei Davi. Ao colocar um fim na inimizade de Israel e Moabe, ela desenvolve um papel importante para a história bíblica. Destacamos o fato de que embora Rute seja estrangeira é reconhecida como uma figura de fundamental importância.

são desfeitas a partir do momento em que se depara com o conhecimento dos prazeres, do sexo e suas realizações.

3.2.1 A APARENTE CENTRALIDADE DA PERSONAGEM É DESFEITA

Nada mudava o pensamento e comportamento de Ruth Algrave, até o momento em que sente a presença de alguém em seu quarto e desperta para o gozo, passando a viver de relações eróticas e para essas relações. Neste contexto, a narrativa de Lispector (1998b, p. 16-17) mostra que:

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.

Todo o estado de aparente centralidade da personagem é desfeito a partir do momento que sente a presença de Ixtlan, ser extraterrestre, que faz com que nela emergem sensações. Cabe acentuar que Miss Algrave estava acostumada a receber a visita de pombos, ave mensageira, símbolo dos enamorados, pois “deixava arroz cru na janela”. (LISPECTOR, 1998b, p. 16). A imagem desse pássaro, por ser ambígua, representa os próprios instintos demarcados na narrativa e Ruth sente-se livre para realizar o que deseja. Sagrado e profano aparecem caracterizados no conto. Ademais, a dualidade também é percebida por se tratar de algo inocente e imoral. Dessa forma, a presença do animal não é percebida, já que transmite pureza e simplicidade, muitas vezes tornando-se invisível. Neste contexto, o receio de Ruth é destacado induzindo o leitor ao fato de que a relação amorosa irá se realizar e assim *Miss Algrave* oferecerá todo o seu amor e desejo ao extraterrestre, de quem apenas escuta a voz.

A narrativa apresenta caráter insólito, pois a trama é constituída de tal modo que parece ser fruto de sonho, loucura ou imaginação que permeiam os pensamentos de Ruth, já que sobre Ixtlan se trata de um ser de Saturno, de existência questionável, o que resulta em certa inquietação diante dessa situação

sexual em que homem e mulher se relacionam fisicamente. É dessa forma que o insólito surge de uma situação banalizada, antes combatida e inaceitável pela personagem feminina, tornando-se comum: o encontro, relacionamento e desejo entre duas pessoas.

Após o contato com Ixtlan, seu desejo carnal é despertado e ela se doa enquanto mulher, entrega-se aos prazeres terrenos, ao sexo e pede para ser usada. Assim, o discurso de santa e pura é desfeito e agora o que importa é a busca do prazer. Dessa forma, Ruth, personagem de *Lispector* (1998b, p. 17) é marcada pela não regularidade entre o que diz e o que faz, pois suas reais características são colocadas em evidência e ela busca pela realização de seu prazer antes silenciado.

Eles se entendiam em sânscrito. Seu contato era frio como o de uma lagartixa, dava-lhe calafrios. Ixtlan tinha sobre a cabeça uma coroa de cobras entrelaçadas, mansas pelo terror de poder morrer. O manto que cobria o seu corpo era da mais sofrida cor roxa, era ouro mau e púrpura coagulada.

Em relação à cobra, também chamada de serpente, de acordo com a simbologia (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 814-825), significa que: “O Homem e Serpente são opostos, complementares, *Rivaís*. Nesse sentido, também, há algo da serpente no homem e, singularmente, na parte de que o seu entendimento tem o menor controle”. Tal simbologia associa-se à personagem do conto, por ter poucos afetos, tratando seu corpo de forma profana, adotando a postura de rival diante das múltiplas faces apresentadas ao tentar escapar de sua própria essência. Neste contexto, a morte é citada por representar o fim de um ciclo, como bem nos afirma Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 621-623):

A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo. Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra [...] A morte nos lembra que é preciso ir ainda mais longe e que ela é a própria condição para o progresso e para a vida.

Na narrativa, significa o término de um ciclo de vida, uma morte simbólica: morre a inocente, a pura e casta para que nasça a mulher, a prostituta. Somente a morte seria capaz de pôr fim ao seu comportamento e ações desregradas. Seu corpo é recoberto por um manto “da mais sofrida cor roxa”, fazendo-nos lembrar de

que Jesus estava vestido com uma túnica cor de violeta durante o sacrifício da paixão, tempos de quaresma e advento, representando a cor da penitência. Consideramos ainda que o sacrifício está relacionado ao corpo e sangue de Cristo, simbolizados pela eucaristia. No conto, o corpo é sacrificado para minimizar os efeitos que sempre lhe prenderam à padrões impostos. Consideramos ainda a simbologia da cor violeta que segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 960-961, grifo nosso) representa:

Cor da temperança, feita de uma proporção igual de vermelho e azul, de lucidez e de ação refletida, de equilíbrio entre a terra e o céu, os sentidos e o espírito, a paixão e a inteligência, o amor e a sabedoria. O arcano XIII do Tarô, chamado, **A Temperança**, representa um anjo que segura dois vasos, um azul e o outro vermelho, entre os quais há uma troca de fluido incolor, a água vital. O violeta, invisível nesta representação, é o resultado dessa troca perpétua entre o vermelho ctoniano da força impulsiva e o azul-celeste.

A partir do que foi mencionado, tem-se que a cor violeta representa o equilíbrio entre os sentidos, podendo ser relacionada ao momento em que Ixtlan desenvolve um poder divino sobre ela e a transforma, sendo então responsável por libertá-la de uma prisão interior e dos laços de moralidade até então mantidos. Outro fato que merece destaque é o dia que sua mudança começa a acontecer: uma sexta-feira; data da paixão de Cristo. Os prazeres neste dia são contidos e realizados no sábado de Aleluia, dia em que Ixtlan visitou Miss Algrave. Ao ser referenciado o cântico de aleluia, faz-se alusão ao papel de mulher beata, comedida em seus atos. Dessa forma, Ruth (LISPECTOR, 1998b, p. 19), antes vista como imagem de mulher virgem, assume a transformação que permite desmascarar as vontades recalçadas: antes virgem e pura, depois consumida pelo desejo.

Foi o seguinte? Não aguentando mais, encaminhou-se para o Picadilly Circle e achegou-se a um homem cabeludo. Levou-o ao seu quarto. Disse-lhe que não precisava pagar. Mas ele fez questão e antes de ir embora deixou na mesa de cabeceira uma libra inteira! Bem que estava precisando de dinheiro.

As ações da protagonista agora na luta pelo sexo notam a promiscuidade, pois perambulando pelo espaço público – ocupado pelo homem – da desordem e do desconforto ela busca então parceiros para satisfazer seus desejos carnis e, ao descobrir o prazer erótico, vive uma oposição de sua versão anterior. Assim em

Lispector (1998b, p. 20) após a experiência de ter relações sexuais com homens e receber dinheiro a personagem resolve que:

Não ia mais trabalhar como datilógrafa, tinha outros dons. Mr. Clairson que se danasse. Ia era ficar mesmo nas ruas e levar homens para o quarto. Como era boa de cama, pagar-lhe-iam muito bem. Poderia beber vinho italiano todos os dias. Tinha vontade de comprar um vestido bem vermelho com o dinheiro que o cabeludo lhe deixara. Soltara os cabelos bastos que eram uma beleza de ruivos. Ela parecia um uivo.

Para manter um comportamento diferente do que sempre teve, Algrave encontra na bebida um meio de extravasar, de liberar desejos reprimidos, passando a ingerir bebidas alcoólicas, o signo da carnavalização, associado à fuga da realidade, à liberação de recalques. O vinho, aparece, pelas palavras de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 956-958), “Além de interpretações particulares, como a de São Bernardo que só vê no vinho *o temor e a força*, o vinho é geralmente associado ao sangue, tanto pela cor quanto por seu caráter de essência de planta: em consequência, é a *poção de vida* ou de *imortalidade*”. Se lembrarmos do culto aos deuses gregos Baco e Dionísio, os deuses do vinho, do pão e das festas, veremos que suas imagens estão ligadas ao vinho, a orgia e ao sexo já que estas divindades lideravam práticas de comer carne crua de bode e beber o sangue referenciando-as ao sangue e corpo de deuses. Também no cristianismo o corpo e o sangue de Cristo são representados pelo pão e vinho, por exemplo, mas não pelos mesmos motivos que os gregos ingeriam tal bebida. Para o primeiro o caráter é próprio, no segundo caso, é um rito sagrado, refere-se ao ato de Cristo oferecer o corpo na cruz e o vinho representar o sangue que foi derramado.

A associação com o sangue também nos faz lembrar o momento em que a personagem tem seu lençol manchado, comprovando a perda da virgindade, sendo exibido como um troféu em que se constata a passagem de menina para a condição de mulher. Então, sua vida agora terá a plenitude do existir, o brilho e a força serão combustíveis a partir de agora. O sangue é também vida, paixão, atributos opostos aos outros até então experimentados, é o combustível que circula por todo o corpo e a carne vermelha que ela agora come – sangrenta, a cor do vinho italiano, do molho de tomate, todos evidenciando a relação sangue-vida que permeia a narrativa. Dessa forma, a representação da cor é marca até nas palavras finais, quando

Algrave considera a esposa do seu patrão anêmica, sem cor. De acordo com a autora (LISPECTOR, 1998b, p. 20) antes a personagem compraria o vestido vermelho decotado e

Depois iria ao escritório chegando de propósito, pela primeira vez na vida, bem atrasada. E falaria assim com o chefe:

- Chega de datilografia! Você não me venha com uma de sonso! Quer saber de uma coisa? deite-se comigo na cama, seu desgraçado! e tem mais: me pague um salário alto por mês, seu sovina!

A personagem é vista pela perspectiva de mercadoria já que propõe se entregar, na cama, por um salário. Ruth pode ser comprada – por muitos – e consumida da forma que desejarem, deitando-se com quem quer que seja, transformando seu corpo em moeda. A certeza de que o sexo e o desejo carnal superam qualquer outro sentimento e de que seu patrão trairia sua mulher é evidente na fala e nas ações de Ruth, percebendo-se como detentora de sensualidade e sedução: “Tinha certeza que ele aceitaria. Era casado com uma mulher pálida e insignificante, a Joan, e tinha uma filha anêmica, a Lucy. Vai é se deliciar comigo, o filho de uma cadela” (LISPECTOR, 1998b, p. 20).

Percebemos a sugestão da ideologia subjacente que permeia a narrativa lispectoriana já que, à semelhança de um animal, o homem e a mulher configuram-se como seres livres, encontrando no espaço da rua seu habitat. Na narrativa, a alegoria¹³ é sugerida através da representação da cadela, entendendo-a como personificação da mulher. Hansen (2006, p. 09), assim, diz que o leitor tem duas opções quando está diante de um texto alegórico:

Analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção lingüística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, relevado na alegoria.

Cabe assinalar que a alegoria deste conto é uma expressão, pois trata-se de uma forma de descrever o ser feminino, animalizando-a, além de associar a mulher

¹³A alegoria, na ótica de João Adolfo Hansen (2006, p. 7) “diz *b* para significar *a*”, ou seja, é um forma figurada de se representar uma coisa com o intuito de identificar-se outra. Hansen (2006) ainda considera que frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem duas opções, analisar os procedimentos formais que ornamentam o discurso ou analisar a significação revelada na alegoria.

a uma visão negativa. No popular, cadela é sinônimo de não valia, sujeito reles. Diante de suas condições de vida, suas dificuldades e o que ela passa diante da sociedade pode-se dizer que se trata de uma interpretação, pois é um modo de entender e decifrar tais maneiras de ser.

Depois de todos os encontros, do sexo realizado para se obter recursos financeiros e dos muitos homens que levou a cama, o que resta para Ruth é a purificação para a chegada de seu amor “quando chegasse a lua cheia – tomaria um banho purificador de todos os homens para estar pronta para o festim com Ixtlan” (LISPECTOR, 1998b, p.20). Desse modo, a partir da mudança de comportamento, a protagonista trata de forma natural o seu modo de ter relações sexuais com diversos homens. A lua cheia referida na narrativa remonta a ideia de loba, na simbologia significa que (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 561-566) afirmam:

É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e de crescimento (crescente da Lua).

Assim como a Lua depende do Sol para sua existência, Ruth Algrave depende de Ixtlan para despertar seus desejos sexuais e a lua apresenta diferentes fases e mudanças assim como a personagem da narrativa. Aparecem então elementos naturais, remetendo a comunhão com a natureza e com o que está ao seu redor. Como em todo o decorrer da narrativa, a relação Ruth Algrave/água é uma ocorrência primordial, podendo associá-las ao próprio curso da água, pois assim como a água Ruth vai e volta, passando por transformações.

No conto, a personagem transita pelo pólo do pecado e da virtuosidade ao se deparar com seu duplo, representado pela anulação sexual. Ao se libertar e demonstrar a sexualidade deixa transparecer sua transformação, indo desde o modo de se vestir até seus novos hábitos alimentares, como mesmo afirma a protagonista “Ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia”. (LISPECTOR, 1998b, p. 19). Desse modo, como bem afirma Silva (2012, p. 10-11): “as mulheres são os significantes de uma identidade masculina partilhada, mas agora fragmentada e reconstruída, formando identidades nacionais distintas, opostas”; ou

seja, a mulher sai do lugar de inferioridade e passa a dividir o espaço lado a lado do homem.

É certo que Miss Algrave não busca apenas a realização carnal, pois a narrativa mostra as dores e os conflitos existenciais que são impostos aos prazeres femininos. Sob este ponto de vista os desejos, diante das fantasias que ela apresenta, demonstram a busca por uma identidade. Por quebrar os tabus sexuais fundamentados nos dogmas religiosos, Ruth, mostra a imagem dessa mulher liberta, sem medo de expor seus anseios, desfazendo a imagem de beata e mostrando-se uma mulher sendo movida pela pulsão da vida.

3.3 EVAS E LILITHS METAFORIZADAS EM LUÍSA E CARLA

Enquanto a personagem Ruth Algrave segrega seu corpo, Luísa do conto “Praça Mauá” opta por vendê-lo. A personagem desperdiça sua vida em função de uma moral vazia, adotando o nome de Carla quando assumia o papel de prostituta no cabaré denominado “Erótica”. Dessa forma, em “Praça Mauá” o corpo da personagem é visto através das lentes da fantasia, do desejo e da sexualidade, pois ela é dançarina no local e a prática da exibição corporal e da sedução são formas de garantir renda.

O conto “Praça Mauá” desde o título antecipa traços do discurso narrativo: este é o nome do local onde se situava o cabaré que Luísa trabalha. Luísa é seu nome de batismo, também chamada, na narrativa, de Carla, nome utilizado quando se encontra no cabaré, para trabalhar. A personagem é apresentada como sendo possuidora de uma dualidade observada desde a sua dupla nomeação, a partir dos dois papéis assumidos e dos dois trabalhos que exerce, já que dançando meio nua e enganando o marido, a personagem experimenta sua própria cisão de virgem e também de prostituta: ao estar com o marido em casa e a trabalhar na boate, indícios dos arquétipos duais femininos: de Eva e Lilith (pureza e subversão).

Mais uma vez observamos a presença dos extremos, como em Miss Algrave. O conto narra a história de um triângulo amoroso, sendo formado por Carla-Luísa, Joaquim e Celsinho-Moleirão. Desse modo, o desenrolar dessa relação é fortemente significativo, uma vez que a narrativa gira em torno de suas ações e, neste contexto, múltiplas identidades são assumidas em um só corpo: Luísa é diferente de Carla, fugindo aos padrões sociais de mulher. No espaço do cabaré, Celsinho torna-se

outro, identificado pelo pseudônimo Moleirão, detentor de uma identidade feminina, assumindo a imagem de mulher, ele é um transformista, o homem/mulher no palco. A amizade de Carla e Celsinho, em toda a narrativa, demonstra os contrastes entre eles: “Celsinho era mais mulher que ela”. (LISPECTOR, 1998b, p. 65). O pseudônimo exerce o papel de máscara no espaço do prostíbulo, já que os desdobramentos das personagens e também suas transformações funcionam como representação que ocorre através do figurino, da maquiagem e da nudez, atributos da sedução.

O conto, narrado em terceira pessoa, tem como personagem central Luísa que “era casada com Joaquim que se matava de trabalhar como carpinteiro. E Carla ‘trabalhava’ de dois modos: dançando meio nua e enganando o marido”. (LISPECTOR, 1998b, p. 61). O casal não tem filhos e praticamente não se viam, pois “ele trabalhava até dez horas da noite. Ela começava a trabalhar exatamente às dez. Dormia o dia inteiro”. (LISPECTOR, 1998b, p. 61). A partir do modo como a narrativa se dá, percebemos que as ações já aconteceram.

A narrativa conta a história de Luísa que, embora seja casada, se entrega aos prazeres e às múltiplas experiências sexuais com diversos homens. Nesse sentido, a mulher é o foco e personagem principal: mesmo casada não tem medo de procurar suas realizações e libertar-se. Dessa forma, a “Praça Mauá” corresponde ao espaço físico onde se localiza o cabaré “Erótica”, local em que Carla manifesta seus desejos. A personagem então é descrita pela autora (LISPECTOR, 1998b, p. 61-62) da seguinte forma:

Carla era linda. Tinha dentes miúdos e cintura fininha. Era toda frágil. Quase não tinha seios mas tinha quadris bem torneados. Levava uma hora para se maquilar: depois parecia uma boneca de louça. Tinha trinta anos mas parecia muito menos [...] De vez em quando dormia com um freguês. Pegava o dinheiro, guardava-o bem guardadinho no sutiã e no dia seguinte ia comprar roupas. Tinha roupas que não acabavam mais. Comprava *blue-jeans*. E colares. Uma multidão de colares. E pulseiras, anéis.

A descrição é reveladora de uma estrutura social deprimente. Sua beleza é representada com exaltação, como se a mulher fosse um objeto – uma boneca de louça ou uma mercadoria –, mesmo sendo tímida, desnuda-se, para o outro a partir do momento que “esquenta”: “Carla era uma Luísa tímida. Desnudava-se, sim, mas os primeiros momentos de dança e requebro eram de vergonha” (LISPECTOR,

1998b, p. 61), esquecendo qualquer privação, dando-se por completa. Seu corpo representa os impulsos instintivos e desejos que surgem de seu inconsciente.

Sendo assim, através do viés temático o conto se constitui entre o pudor e a falta de pudor expressos na narrativa; Luísa busca a realização do sexo fora de casa, com outros homens além do seu marido. Desse modo, no desenrolar da narrativa a prostituição rompe as barreiras da reclusão, da moral e dos costumes e então o corpo e o sexo tomam contornos de prazer e liberdade.

3.3.1 CORPO *VERSUS* ADEREÇOS: CULTO AO NARCISISMO?

Carla, tal qual a personagem central do conto “A Bela e a Fera ou a ferida grande demais”, também é marcada pelo uso de adereços, utilizando-se de adornos e assim investindo numa máscara para tornar-se *outra*, mais bonita, mais desejada, objeto da aspiração de Eros que atrai a atenção do outro por onde passa. Dessa forma, a beleza é mostrada como um meio para se conseguir algo, uma vez que, conforme ressalta a personagem do conto “A Bela e a Fera ou a ferida grande demais”, “Se eu não fosse tão bonita teria tido outro destino”. (LISPECTOR, 1999c, p. 101). Embora seja casada, sua companhia é o amigo Celsinho já que passa mais tempo no cabaré do que em casa; ele é o amigo com quem conta sempre quem lhe socorre nos momentos de angústia, como pode ser notado em Lispector (1998b, p. 62):

Nos seus momentos de infelicidade socorria-se de Celsinho, um homem que não era homem. Entendiam-se bem. Ela lhe contava suas amarguras, queixava-se de Joaquim, queixava-se da inflação. Celsinho, um travesti de sucesso, ouvia tudo e aconselhava. Não eram rivais. Cada um tinha o seu parceiro. Celsinho era filho de família nobre. Abandonara tudo para seguir a sua vocação. Não dançava. Mas usava batom e cílios postiços.

Celsinho é descrito como “um homem que não era homem” e Luísa pode ser vista como uma mulher que não era mulher, já que a narrativa ironiza a condição da mulher que opta por não ser mãe, a maior cobrança social que se consagrou como papel feminino. A narrativa mostra ainda que: “Celsinho era mais mulher que ela”. (LISPECTOR, 1998b, p. 64).

No conto, a maquilagem é uma forma de máscara¹⁴ para se encobrir o que não se pretende mostrar; através de seu uso percebemos a perda da individualidade, pois passam a serem identificados traços postivos, “a maquilagem também é uma forma de anular o rosto, de anular os olhos por olhos mais belos, de apagar os lábios por lábios mais brilhantes”. (BAUDRILLARD, 1991, p. 107). Desse modo, a máscara emblematiza sua realidade, já que ela busca ser aceita. Dessa forma, sua identidade é construída a partir da diferença entre o que ela é e o que precisa ser, para agradar o sexo masculino, para instigar fantasias, desencadeando o declínio das velhas identidades e fazendo surgir novas, como bem afirma Hall (2006, p. 13):

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que são unificadas ao redor do “eu coerente”. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.

Ao serem destacados elementos exteriores, que não lhe são próprios, a personagem faz nascer uma alteridade espelhada em ícones disponíveis no mercado consumidor. Apresenta, assim, um mascaramento imposto pela sociedade, uma vez que impõe um padrão de beleza que é seguido por muitos, criando um sujeito despersonalizado. A partir do antagonismo entre os sexos vemos desenvolverem-se conflitos entre Carla e Celsinho: ele está apto para cuidar de uma criança “Celsinho tinha adotado uma meninazinha de quatro anos. Era-lhe uma verdadeira mãe” (LISPECTOR, 1998b, p. 63); já “Carla tinha um gato siamês que a olhava com olhos azuis e duros. Mas Carla mal tinha tempo de cuidar do bicho” (LISPECTOR, 1998. P. 63). Ao final da narrativa é mostrado por Lispector (1998b, p. 64) que:

¹⁴Como citamos em nosso primeiro capítulo o conceito de máscara, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 595-598), é diverso: “seus tipos principais são a máscara de teatro, a máscara carnavalesca, a máscara funerária [...] A máscara teatral é uma modalidade de manifestação do *Self* universal. A personalidade do portador em geral não é modificada”. Lembramos ainda do conceito de *persona*, proposto por Jung, que significa máscara; o teórico considera também que é preciso adaptar-se aos diferentes ambientes, grupos e situações, sendo necessária a utilização de máscaras em cada situação. Jung (2008) ao falar sobre *persona* e sombra considera que a sombra refere-se ao inconsciente e *persona* ao consciente. A *persona* esta ligada ao mundo do ideal, da conformidade; é a forma como nos apresentamos. A sombra “é a faceta desagradável, desvelando características que não combinam com a imagem que os indivíduos gostam de fazer de si-próprios”. (LAMAS, 2002, p. 23). Outrossim, ao se utilizar de máscaras ocorre a negação da sombra. É preciso conhecer a *persona* para encontrar o verdadeiro eu. Em nosso estudo, o termo é utilizado com a finalidade de representar o momento que a personagem desperta para sua existência, quando toma consciência de sua dualidade.

Foi assim que aconteceu o que aconteceu. Carla estava fazendo confidências a Moleirão, quando foi chamada para dançar por um homem alto e de ombros largos. Celsinho cobiçava-o. E roeu-se de inveja. Era vingativo. Quando a dança acabou e Carla voltou a sentar-se junto de Moleirão, este mal se continha de raiva. E Carla inocente. Não tinha culpa de ser atraente. E o homem grandalhão bem que lhe agradara. Disse para Celsinho:

- Com este eu ia para a cama sem cobrar nada.

Conflitos semelhantes aos que ocorrem entre Carla e Celsinho são identificados na problemática do conto “Ele me Bebeu”, integrante de **A Via Crucis do Corpo** (1974). Neste texto, Aurélia Nascimento é esvaziada de identidade a partir do uso da maquiagem, tornando-se estrangeira para si mesma, já que é caracterizada como uma mulher que sempre ocultava a sua aparência, usando peruca, cílios postiços, lentes de contato e seios postiços, mascarando seu corpo. Desse modo, ao se deparar com o espelho, Aurélia não se reconhece, pois a maquiagem desempenha a função de máscara. A personagem então tem um amigo chamado Serjoca que lhe incentiva os desejos de mudança física e torna-se seu confidente. Juntos dividem táxis, saem para tomar drinques até que surge Affonso Carvalho e, a partir de uma carona oferecida, torna a relação dos amigos estremecida. Assim, as duas narrativas mencionadas são marcadas a partir do momento que se inicia uma disputa entre a figura da mulher *versus* a do homem.

Carla tem seu outro refletido em Celsinho, tomando consciência de sua transformação, de que seu *eu* é um *outro* quando no palco. A partir do momento que eles se interessam pelo mesmo homem, no cabaré, Celsinho não consegue conter a inveja e, por ser vingativo, de súbito diz que Carla não é mulher de verdade. As palavras despertam, na personagem feminina atitudes de descentramento, de não pertencimento, o desconhecer-se através do outro através do questionamento *quem sou eu?* que se instala na narrativa, desenvolvendo-se uma crise de identidade.

Então, Carla sofre desse efeito de não aceitação por passar dificuldades no ambiente em que trabalha e nas relações que estabelece com outras pessoas, o que leva a tornar-se insegura. Celsinho é o duplo, é ambíguo, no cabaré ele se traveste de mulher e também faz sucesso entre os homens e nos momentos em que não está trabalhando preocupa-se em cuidar, como uma verdadeira mãe o faz, da menina de quatro anos que adotara. Ambos, ambíguos e cindidos, são configurados como personagens díspares, sendo marcados pelo contraste; os papéis são invertidos. Assim, Celsinho é marcado pela vida que leva nem homem nem mulher;

a mulher, por sua vez dual, ao utilizar-se da maquiagem desfigura a imagem de mulher que tem de si. Não somente a maquiagem e os adornos são responsáveis por compor a imagem dual da mulher – sedutora e casta, também os campos diurno e noturno. Durante o dia, a personagem é a mulher, dona da casa; a noite, a prostituta.

Cabe ainda ressaltar, neste contexto, que a personagem procura encontrar no outro as características que lhe seriam próprias. Nesta busca, o outro serve de espelho, já que ela tem consciência do seu esfacelamento. Conforme Baudrillard (1991, p. 117) “o encanto do espelho não é o fato de nos reconhecermos nele, o que é antes uma coincidência desesperadora, mas o irônico e misterioso traço da duplicação”. É possível afirmar que o espelho não é simplesmente um objeto que reflete uma imagem, mas, mais que isso, traz à tona a verdade, o sentimento, a sinceridade de quem está diante dele, tal como já foi dito por Umberto Eco (1989, p. 37) o espelho não mente, pois “dos espelhos não nasce imagem mais verdadeira do que os originais”.

A supremacia do feminino é posta em questão, sobretudo no que se refere a maternidade e aos dotes domésticos que a mulher não demonstra. Em outro momento, ele diz que ela não é mulher de verdade, sobretudo pelos questionamentos que levanta, como podemos perceber na passagem da narrativa (LISPETOR, 1998b, p. 64) a seguir:

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.

- Você, vociferou Celsinho, não é mulher coisa alguma! Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei!

A personagem foge das funções domésticas e por isso é condenada até pelo amigo. A sedução da mulher começa a se expressar a partir de sua aparência física: Carla veste um vestido de cor preta, a cor clássica da sedução, transparecendo pureza ao estar parecida com uma freira, a pureza não nua. Sua feminilidade desperta a fantasia e o desejo masculino ao despertá-lo para um relacionamento com uma mulher pura, destituída de qualquer atrativo e desejo sexual. E então

“Carla virou Luísa. Branca, perplexa. Tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima”. (LISPECTOR, 1998b, p. 64). A cor da vestimenta apresentada nesse dia, vestido preto e longo, representa, de forma emblemática, todo o estado em que se encontra a personagem, ao utilizar-se da mesma cor das vestes das freiras católicas ao iniciarem sua jornada espiritual.

Na narrativa, o corpo é resultado da encenação da beleza, do desejo, do amor e permeia a própria existência da personagem. Ele também é visto como um sistema não só biológico, mas que carrega questões sociais e culturais, ou seja, é resultado das interações, refletindo as experiências vividas. Dentro dessa perspectiva, de corpo como resultado das interações e escolhas, é possível enxergar o corpo de Luísa como uma busca pela sedução: através de um corpo belo adornado e transformado, a personagem delinea os acontecimentos de sua vida.

Sobre as representações do corpo de Luísa, este é ativo, e encontra-se envolvido pelo erotismo ao buscar a concretude da carne. Sendo assim, não há medo de vivenciar e entregar-se aos prazeres, embora seja no cabaré que a personagem tenta encontrar sua própria voz, a partir do domínio de sua corporeidade, figurando seu corpo como desviante em relação ao que a sociedade apregoa nos limites da normalidade e dos valores morais vigentes. Desse modo, cabe então acentuar que a figura feminina, sob este prisma, assume várias identidades, já que é resultado das interações sociais vivenciadas no cabaré.

Sobre o espaço principal do conto, a praça vazia é o não-lugar, o público, lugar de todos e de ninguém. Assim, no conto, se revela a consciência que a personagem tem ao assumir seus múltiplos papéis. A praça vazia é o local capaz de proporcionar a introspecção, a reflexão sobre si mesma em relação aos pares e ao mundo feminino e é o ponto culminante para disseminar e desvendar seus mistérios mais profundos. Na praça a personagem está sujeita a julgamento. É oportuno dizer, portanto, que Luísa vive fechada à exterioridade social e “grita” a condição de insatisfação e infelicidade de sua própria existência, que são demarcadores do conflito existencial vivido pela personagem. O silêncio que emudece também revela através das palavras da autora (LISPECTOR, 1998b, p. 65):

Ficou de pé, de preto, na Praça Mauá, às três horas da madrugada. Como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio. Era verdade: não sabia nem fritar um ovo. E Celsinho era mais mulher que ela. A praça estava às escuras. E Luísa respirou profundamente. Olhava os postes. A praça vazia.

E no céu as estrelas.

A simbologia do ovo presente na narrativa retoma uma fala coloquial para dizer que é o símbolo de vida, indiciando a maternidade. Neste contexto, Luísa troca de papel com Serjoca, personagem masculino que apresenta habilidades aos feitos femininos desvirtuando-se do espaço da casa e ocupando o espaço de um cabaré, muito embora estivesse cansada do ofício (LISPECTOR, 1998b, p. 61):

Chegava de noite, na hora de se apresentar em público começava a bocejar, tinha vontade de estar de camisola na sua cama. Era também por timidez. Por incrível que parecesse, Carla era uma Luísa tímida. Desnudava-se, sim, mas os primeiros momentos de dança e requebro eram de vergonha. Só ‘esquentava’ minutos depois. Então se desdobrava, requebrava-se, dava tudo de si mesma. No samba é que era boa. Mas um *blues* bem romântico também a atiçava.

A dualidade entre Luísa e Carla é caracterizada também diante dos espaços que elas ocupam: Luísa ocupa o espaço doméstico e as brechas que a ele é inerente, cabendo-lhe procurar um lugar em casa e não o encontrar; Carla está para a rua/público/prostíbulo assim como Luísa está para casa/privado/dona de casa.

Dessa forma, no conto, o espaço público é caracterizado como um lugar de exposição, já que a rua é o espaço do anonimato, do não-lugar. Carla então sai para a rua para obter dinheiro, encontra-se na realização de um trabalho, por ter necessidade de sair do ambiente da casa, mas acaba tornando-se prostituta, assumindo outra identidade. No conto, o espaço público é o espaço do trabalho, expressando a condição marginal e o vazio. É o espaço em que é possível ser outro, por isso, a transformação de Carla.

Os arquétipos da mulher pura e casta – Eva –, a dona de casa, e da mulher da noite mundana, a prostituta e pecadora, Lilith revelam que, para viver esses dois papéis, a personagem recorre a máscaras. Luísa pode ser então comparada à Lilith por ser uma mulher que segue seus instintos chegando até mesmo a desafiar as regras divinas. Como Lilith, a personagem “manchou” seu corpo e por isso carregará o estigma de corpo punido, de pecado cometido nunca será perdoado, daí a ideia de corpo profanado que perdurará para Luísa.

A imagem de mulher expressa na representação de Luísa não se encaixa no protótipo da Grande Mãe, Maria: mãe, esposa e dona de casa; ironicamente Celsinho, o suposto homem, é mais mulher que ela. Embora não apresente um

corpo biologicamente feminino, Celsinho apresenta um papel social associado à figura da mulher já que sua performance condiz com os atos esperados em relação às mulheres.

Desse modo, no conto ficam expressas as múltiplas identidades que as personagens assumem, mostrando identidades forjadas, a mulher é um objeto sexual despreparada para os papéis de mãe e esposa. Ou sua própria natureza não condiz com esses “papéis” que são também construções sociais.

3.4 A CEGUEIRA METAFÓRICA EM “MAS VAI CHOVER”

“Mas Vai Chover”, como os demais contos selecionados para este estudo, aborda temáticas ligadas ao sexo e ao feminino e é nesse contexto da sexualidade feminina que está inserida a personagem central, Maria Angélica, senhora de sessenta anos que paga para ter relações sexuais com um rapaz de dezenove. “Todos sabiam que o menino se aproveitava da riqueza de Maria Angélica. Só Maria Angélica não suspeitava”. (LISPECTOR, 1998b, p. 75). A narrativa apresenta uma protagonista com o corpo degradado fisicamente, através de um viés ideológico que instiga uma reflexão sobre o preconceito e o tabu em relação à sexualidade na velhice. A temática central suscita reflexões por ser abordada uma personagem que supera sua própria condição física.

O conto é narrado em terceira pessoa e se inicia com o nome da personagem central, Maria Angélica de Andrade: o espaço, por sua vez, é formado por vários ambientes da casa: o quarto, a sala e a cozinha. A protagonista Maria Angélica, mulher viúva e independente financeiramente, apresenta dependência sentimental, precisa do outro para sentir-se amada, dependência essa que está atrelada ao desejo de sentir-se suprida pelo outro. Por possuir e buscar realizar seus prazeres, ela sofre o preconceito tanto por parte do rapaz como das pessoas que sabem da relação, porém pouco se importa e não deixa de buscar satisfazer-se.

Como bem acrescenta Gotlib, no que se refere às personagens de Clarice Lispector, mulheres velhas, elas “guardam uma intimidade reservada, meio sagrada, que se alia a um grotesco da situação da marginalidade e do abandono social”. (GOTLIB, 2009, p. 524). Dessa forma, o sujeito velho em Clarice cria uma moral própria, rompe com os códigos estabelecidos, é o velho que quer sexo.

No conto, o nome completo ou a identidade jurídica das personagens é uma marca que a dualidade da mulher expressa no nome composto – Maria Angélica. Nos relatos bíblicos, Maria é a Grande Mãe, a Mãe de Cristo; Angélica, significa, Anjo. O nome da personagem esconde o que ela realmente é, pois Maria Angélica nada tem de angelical nem se comporta como a grande mãe, pura e preservada. O teor irônico dos nomes revela muito da mulher, pois a protagonista ama de maneira equivocada, tendo apenas a presença do desejo pelo carnal e pelo contato físico “Ele era a força, a juventude, o sexo há muito tempo abandonado” (LISPECTOR, 1998b, p. 75). Atentando ainda para o nome Angélica, lembramos o significado do nome “angelicó”, planta trepadeira de raiz amarga, conforme declara Lima (2008). A partir dessa significação, vemos que Maria Angélica se apresenta oposta às regras de pureza que a sociedade dita, ao invés de ser santa assume um papel que sempre foi masculino; ela é o duplo dela mesma, que ela criou por estar na condição de excluída socialmente pela idade que apresenta.

A dualidade apresentada – mulher casta e devassa – no conto coaduna com o estereótipo da dualidade inerente ao humano, da figura feminina ligada à família, ao sexo e a feminilidade, já que “a mulher é vítima, até o fim, de sua condição de objeto erótico” (BEAUVOIR, 1990, p. 428). Embora o envelhecimento e as mudanças físicas ocorram, também prevalece desejo e não se pode negá-lo. Maria Angélica bem o sabe e assume-o e, mais que isso, faz o que for necessário para satisfazer-se e então, apresenta afinidade com seu corpo e o enxerga como possibilitador de prazer.

É oportuno retomar o conceito de narcisismo apresentado no primeiro capítulo deste trabalho. O narcisista demonstra aqui ser esse *eu* inseguro de si. A personagem é caracterizada como narcisista a partir do horror à velhice que apresenta e as doses oriundas dos narcisismos fazem com que a autoestima seja mantida e o amor próprio desenvolvido, já que as atenções estão voltadas a si mesma. Neste contexto, o culto ao corpo e o amor pela própria imagem são traços de um narcisista; já que, segundo Freud (1996, p. 81) a: “Atitude de uma pessoa que trata seu próprio corpo da mesma forma pela qual o corpo de um objeto sexual é comumente tratado”.

O envelhecimento feminino e a sexualidade tratados no decorrer da ação da personagem configuram-se como atributos destoantes para uma senhora da sua idade. Por se encontrar iludida com a possibilidade de viver esse caso amoroso,

Maria Angélica não enxerga que o rapaz, seu amante, se aproveita de sua condição financeira. No conto, a exploração e o desrespeito em relação ao feminino marcam a narrativa. A mulher acredita, como fica evidenciado através da voz do narrador, que o rapaz a ama, contrariando o que dizem sobre as pessoas da sua idade de não serem possuidoras de prazer e de uma vida sexual ativa, já que ela não se vê como velha. Neste caso, no decorrer da narrativa vemos como houve o encontro entre Maria Angélica e Alexandre (LISPECTOR, 1998b, p. 75):

Começou assim: Alexandre era entregador de produtos farmacêuticos e tocou a campainha da casa de Maria Angélica. Esta mesma abriu a porta. E deparou-se com um jovem rapaz forte, alto, de grande beleza. Em vez de receber o remédio que encomendara e pagar o preço, perguntou-lhe, meio assustada com a própria ousadia, se não queria entrar para tomar um café.

Neste contexto, a personagem central é surpreendida com a presença do jovem rapaz para entregar-lhe o remédio. De imediato, a mulher desperta um interesse pelo rapaz. Maria Angélica mostra que está viva, apresenta desejo sexual e este é realizado a todo custo “ – Só deixo você sair se prometer que voltará! Hoje mesmo! [...] Ela havia mudado de roupa, estava com um quimono de renda transparente. Via-se a marca de suas calcinhas. Mandou-o entrar. Disse-lhe que era viúva [...]” (LISPECTOR, 1998b, p. 76). O comportamento preconceituoso e antecipado de personagens diante do desejo sexual de uma mulher velha não passa de um padrão estabelecido socialmente, já que a cada novo dia se está mudando e, pela lógica da biologia, todos se tornam mais velhos, uma vez que o envelhecimento é a lei natural. Na narrativa há uma inversão de valores: é a mulher quem deseja e procura o homem: “Entrou. Maria Angélica não sabia que estava apaixonada. Deu-lhe uma grossa fatia de bolo e café com leite. Enquanto ele comia pouco à vontade, ela embevecida o olhava. Ele era a força, a juventude, o sexo há muito tempo abandonado”. (LISPECTOR, 1998b, p. 75).

A jovialidade do rapaz representa o elo vital de que necessita o corpo de Maria Angélica; ele é vida e força em contraste com o corpo dela, já debilitado pelo tempo. O contato com a figura masculina desperta na mulher um desejo contido que pode ser realizado e para isso não medirá esforços: “Ela estava fascinada. 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, 1998b, p. 76). Esse olhar para o jovem atua uma reação corporal em Maria Angélica

que torna liberta uma sexualidade, supostamente reprimida com o passar dos anos. Simone de Beauvoir (1990), em sua obra, *A Velhice*, mostra a condição de envelhecimento, já que o estar velho condiciona um destino e um papel específico: passa-se a ser ninguém, a nada conquistar, a nada ter e, muito menos, a possibilidade de ter desejos sexuais. Beauvoir (1990, p. 152) ressalta que:

Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade: torna-se um *monstrum* que suscita repulsa e até mesmo fora da condição humana, a mulher assume um caráter sobrenatural: é uma mágica, uma feiticeira com poderes sobrenaturais.

Cabe assinalar que os desejos e vontades da personagem são apresentados como naturais, já que sua atividade sexual não está relacionada à idade que apresenta, “Maria Angélica de Andrade tinha sessenta anos. E um amante, Alexandre, de dezenove anos”. (LISPECTOR, 1998b, p. 75) num contexto em que a paixão pelo rapaz já está declarada, “[...] ficou deliciada, achou-o natural, simples, encantador”. (LISPECTOR, 1998b, p. 76). Desse modo, a diferença de idade não importa e é até vista com bons olhos, pois o jovem está cheio de vigor o que pode ser a garantia de um equilíbrio carnal entre os amantes. E, sem conseguir esconder, ela toma o seguinte posicionamento, tendendo ao ridículo (LISPECTOR, 1998b, p. 76):

– Só deixo você sair se prometer que voltará! Hoje mesmo! Porque vou pedir uma vitaminzinha na farmácia...
Uma hora depois ele estava de volta com as vitaminas. Ela havia mudado de roupa, estava com um quimono de renda transparente. Via-se a marca de suas calcinhas. Mandou-o entrar. Disse-lhe que era viúva. Era o modo de lhe avisar que era livre. Mas o rapaz não entendia.

A urgência e o desespero em relação aos desejos carnis são marcas da personagem que necessita suprir a falta do sexo, do desejo reprimido que ela busca satisfazer. Mesmo tentando seduzir o rapaz, a narrativa expressa que as atitudes da personagem são desprovidas de impacto sedutor: ao se expor através do quimono de renda não chama a atenção do jovem. Na busca de seduzi-lo, a expressão do grotesco e do ridículo são evidentes. É o que veremos agora.

É possível observar que Clarice conduz as narrativas aqui analisadas como uma vida de mão dupla. Suas personagens refletem condutas que se afastam do narcisismo, e ao mesmo tempo o revelam dentro de uma estrutura social.

3.4.1 A EXPRESSÃO DO GROTESCO E DO RIDÍCULO

Na tentativa incessante de seduzir o rapaz, Maria Angélica toma atitudes chegando ao ponto de dizer-lhe: “– Deixe eu lhe dar um beijinho! O rapaz se espantou, estendeu-lhe o rosto. Mas ela alcançou bem depressa a boca e quase o devorou”. (LISPECTOR, 1998b, p. 76). O rapaz espanta-se com a atitude, o assédio da personagem e a iniciativa no ritual de amor, ao mudar de roupa e pedir-lhe um beijo, pois sua visita ali é um trabalho, ele é o entregador de remédio. Outro fato que o surpreende é a proposta de um relacionamento amoroso. Do ponto de vista do rapaz, ela continua sendo uma velha, simplesmente, ele só aceita o relacionamento porque Maria Angélica promete-lhe dar tudo, não se importando verdadeiramente com ela nem com seus sentimentos, confessando-lhe viajar com uma garota que conheceu.

A reprovação marca o comportamento da protagonista; há prazer em humilhar e chacotear essa velha mulher, “– Minha Senhora, disse o menino nervoso, por favor se controle! A senhora está passando bem?”. (LISPECTOR, 1998b, p. 76). O fato é que Maria Angélica tem desejos sexuais. Porém, a protagonista quer o que é impossível aos olhos dele: o prazer. E para isso paga o que for preciso, vencendo até a vergonha de fazer do prazer um comércio conforme podemos perceber em Lispector (1998b, p. 77):

Disse-lhe morta de vergonha:
 – Venha para a cama comigo...
 – Eu lhe dou um presente grande! Eu lhe dou um carro!
 – Carro? Os olhos do rapaz faiscaram de cobiça. Um carro!
 Era tudo o que desejava na vida. Perguntou desconfiado:
 – Um karmman-ghia?
 – Sim, meu amor, o que você quiser!

A partir da proposta mercantilista – o sexo em troca de um carro – o rapaz percebe que atender aos pedidos de Maria Angélica pode ser um meio de conseguir benefícios financeiros facilmente, já que trabalha como entregador de remédios e vender seu corpo pode ser uma atividade mais lucrativa. Nesse momento,

identificamos também a voz da narradora: ao mesmo tempo em que esta se apresenta com a função apenas de relatar os acontecimentos há também a sua participação, revelando fatos e situações acontecidas sendo que a narradora não é imparcial, ela julga a personagem e suas atitudes, “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!” (LISPECTOR, 1998b, p. 77).

O narrador, impiedosamente, delinea a prostituição do rapaz, mas é na imagem da mulher que clama por atenção e sexo que ele carrega o dom da crueldade. É preciso considerar também o fato de que, antes de descrever o orgasmo da personagem a narradora pede desculpas ao leitor; até mesmo o rapaz se refere, ao prazer no ato sexual, de forma desprezível, principalmente pelo fato de que ele tinha nojo dela (LISPECTOR, 1998b, p. 77):

– Maria Angélica dava gritinhos na hora do amor. E Alexandre tendo que suportar com nojo, com revolta. Transformou-se num rebelado para o resto da vida. Tinha a impressão de que nunca mais poderia dormir com uma mulher. O que aconteceria mesmo: aos vinte e sete anos ficou impotente.

O papel do jovem explorador é figurado a partir do seu descontrole, ele explora a personagem feminina tratando o sexo como um negócio. Dessa forma, de sua parte não há prazer, ele é verdadeiro em relação ao que sente por ela, tanto que cobra pelo “serviço prestado”, configurando-se como o típico prostituto jovem, belo e carente de dinheiro; a renda de seu corpo é a saída para a ascensão social. Maria Angélica sai da liberdade à prisão, além de terminar silenciada, identificamos o papel a que a personagem se submete. Embriagada de fantasias, não consegue escutar as advertências de uma amiga que lhe diz: “– Maria Angélica, você não vê que o rapaz é um pilantra?”. (LISPECTOR, 1998b, p. 77) a quem ela responde ingenuamente que ele a ama, não conseguindo enxergar a realidade.

A cegueira de Maria Angélica é levantada pelo narrador para reforçar o julgamento do outro em relação ao gesto inocente daquela senhora. Todas as ações da personagem são motivadas pelo sentimento de vivacidade que a invade. Maria Angélica busca preencher a solidão com o amor que acredita receber do rapaz, sentindo-se completamente livre e não sendo atingida pelos comentários sobre a falta de correspondência do amor pelo jovem. Até que um dia ele lhe disse: “– Vou passar uns dias fora do Rio com uma garota que conheci. Preciso de dinheiro”.

(LISPECTOR, 1998b, p. 77). O dinheiro aparece como o grande dominador; ele também aliena a personagem Maria Angélica.

A partir daí o amante a humilha abertamente, ao retornar da viagem ele declara: “Trouxe-lhe uma lata de goiabada cascão. Ela foi comer e quebrou um dente. Teve que ir ao dentista para pôr um dente falso”. (LISPECTOR, 1998b, p. 78). O dente falso é a metáfora representativa desse jogo de dissimulação, de falsidade do amante em relação àquela senhora. Tais assertivas demonstram que em toda a estrutura narrativa há marcas muito precisas da realidade dentro dos padrões normais estabelecidos pela lógica mundana e injusta, numa sociedade em que o velho não tem valor, como, por exemplo, no seguinte fragmento do conto: “Maria Angélica mal acreditava na sua sorte. Pouco se importava com as criadas que quase riam na sua casa. Uma amiga advertiu-lhe: - Maria Angélica, você não vê que o rapaz é um pilantra? que está explorando você?” (LISPECTOR, 1998b, p. 77). Ao final da narrativa (LISPECTOR, 1998b, p. 78), ela vê que está sozinha e as cenas finais mostram o modelo de aproveitador que é o rapaz:

E a vida corria. As contas aumentavam. Alexandre exigente. Maria Angélica aflita. Quando fez sessenta e um anos de idade ele não apareceu. Ela ficou sozinha diante do bolo de aniversário. Então – então aconteceu.

A prova maior de que não existia nenhum sentimento por parte do jovem é quando ela faz aniversário e ele não aparece. Sob o cenário da máscara idealizadora do “feliz aniversário” cai a máscara daquela mulher e seu universo de paixões pelo rapaz. Ao invés de um momento de alegria, festa e renovação a data é marcada pela solidão da personagem, assinalada pelo silêncio e pelo abandono. Então, a data configura-se apenas como um momento vazio, um dia como outro qualquer, sem motivos para celebração.

A cena do aniversário nos faz lembrar do conto “Feliz Aniversário” integrante da obra **Laços de Família** (1952), Anita completara oitenta e nove anos e recebera seus familiares para comemorar e então ao invés de comemoração tem-se o desvelamento de uma narrativa sarcástica em que é percebida a falsidade com que filhos, noras e netos se tratam, mostrando uma relação familiar deteriorada. Assim como D. Anita, Maria Angélica nada teve de feliz no dia do seu aniversário, ambas não desfrutaram de nenhum sentimento significativo em relação ao outro, a diferença é que a solidão de Maria Angélica é latente. O rapaz por sua vez é

verdadeiro em relação ao seu sentimento, enquanto os familiares de D. Anita são falsos. Nas duas narrativas, a simbologia da mulher velha põe em cena as personagens silenciosas, repletas de conflitos existenciais, arrancadas de sua história cotidiana. Neste contexto, Almeida (2004, p. 126) ressalta que “velhice, abandono e morte estão intrinsecamente ligados: velhos, ao serem abandonados e tratados como coisa pelos filhos e parentes próximos, coisificam-se e aproximam-se da morte como rasgo de salvação”.

Frente a isso pode ser afirmado que as personagens centrais nas relações com o outro são marcadas pela falta de afeto. Maria Angélica encontra-se esquecida no dia do seu aniversário e, principalmente, por ser um dia em que para o rapaz parece não haver o que se comemorar.

Noutro momento (LISPECTOR, 1998b, p. 78), quando o rapaz aparece é para lhe exigir cada vez mais dinheiro:

Preciso de um milhão de cruzeiros.
 Um milhão? espantou-se Maria Angélica.
 –Sim!, respondeu irritado, um bilhão antigo!
 –Mas... mas eu não tenho tanto dinheiro...
 –Venda o apartamento, então, e venda o seu Mercedes, dispense o chofer.
 –Mesmo assim não dava, meu amor, tenha piedade de mim!
 O rapaz enfureceu-se:
 – Sua velha desgraçada! sua porca, sua vagabunda! Sem um bilhão não me presto mais para as suas sem-vergonhices!

A partir do encontro com a impossibilidade de cumprir com as exigências de Alexandre, a personagem percebe que sem a recompensa financeira o rapaz lhe deixaria. A mulher é vista como fonte de renda e assim como noutros contos seu corpo é mercadoria, um corpo a ser vendido, priorizando-se o seu valor, não se importando com o interior. O rapaz é um caso típico do sexo na sociedade capitalista, valoriza um rosto e corpo renovados, o consumismo exacerbado, importando o que se tem e não o que se é.

É assim então que percebemos a duplicidade da mulher marcada por suas atitudes: diante de seu despertar, consciente de sua existência, buscando realizar seus desejos, “Maria Angélica mal acreditava na sua sorte. Pouco se importava com as criadas que quase riam na sua cara”. (LISPECTOR, 1998b, p. 77). É neste sentido que emerge um jogo dual em que verificamos o desejo de fuga da realidade e o receio de assumir sua própria voz.

Ao final da narrativa tem-se a sensação de piedade diante do profundo vazio em que a personagem se encontra “Parecia uma ferida de guerra. Mas não havia Cruz Vermelha que a socorresse. Estava quieta, muda. Sem palavras nenhuma a dizer”. (LISPECTOR, 1998b, p. 78). Neste contexto, a narrativa aponta para a crítica da sociedade em que o machismo, a autoridade e o poder masculino silenciam a voz da mulher, simbolizada metonimicamente na voz de Maria Angélica que aos poucos vai se aquietando, emudecendo, definhando em si no contato com o outro explorador. Cabe acentuar que ela tem um instante de satisfação já que, após concretizar o ato sexual, encontra-se superada, revigorada, regenerada e pronta para seguir em frente. Dessa forma, a sexualidade e erotização são marcas da narrativa e aparecem de forma exagerada, já que a personagem passa a viver uma prisão e o vazio do silêncio a domina.

Devido ao fato de a personagem apresentar uma idade que não é socialmente reconhecida enquanto “legítima” para práticas sexuais, ela é mantida “fora da história” e ocupa um lugar à margem da sociedade. Cabe assinalar que a dicotomia idade *versus* sexualidade dispõe de significados culturais produzidos por sistemas dominantes de representação. Assim, a sua identidade é formada a partir da construção da diferença: do jovem em relação ao velho, do homem em detrimento da mulher, do capital em detrimento do sentimento. É desse modo que a escrita de Clarice possui uma especificidade, pois incomoda o leitor na medida em que seus textos abordam as diferenças, as dualidades e as dicotomias que importunam o indivíduo, pois sua escrita pode ser vista como o discurso do outro se levarmos em consideração que o texto de autoria feminina, no cenário das letras, está na margem, no entrelugar.

Finalmente, cabe ressaltar que o legado de Clarice Lispector sobre a condição feminina permite-nos observar as temáticas ligadas à existência, ao sexo, ao desejo e as realizações pessoais são trazidas à tona, por se tratar de personagens que se autoconhecem e se expressam. Desse modo, as personagens clariceanas rompem com a perspectiva que mostra uma predileção pela literatura desde os avanços garantidos com o movimento das feministas, já que a representação da mulher nunca foi tão exaltada e tão estudada. Elas demonstram estar alheias aos modelos: são mulheres que vivem o drama de desempenhar os papéis que lhe são destinados, são cobradas por não desenvolverem com perfeição a maternidade e muitas vezes subvertem essa “condição”. Por causa disso, em sua

literatura, podem ser discutidas questões relacionadas à constituição de identidades destes sujeitos.

Com base no que foi destacado aqui sobre os três contos analisados faremos um estudo crítico-comparativo das narrativas de modo a observar aproximações e/ou distanciamentos, focalizando o modo de representação do corpo das figuras femininas dando destaque à busca para encontrar o *si mesmo*, ponto central de nosso trabalho.

3.5 ENTRE O CORPO E A SEXUALIDADE DE TRÊS PERSONAGENS FEMININAS

Conforme observamos anteriormente, o tema do duplo ganhou contornos na contística de Clarice Lispector, com traços tão engenhosos que ora adquirem o estatuto da ironia ora adquirem traços do grotesco. Dessa forma, a escritora é considerada pela crítica especializada como um ícone na literatura brasileira que mostrou certa predileção pela representação do feminino, devido ao fato de sua escrita enaltecer dramas que partem para a perspectiva da introspecção de personagens, questionamentos e busca pelo autoconhecimento.

No que se refere às personagens femininas de **A Via Crucis do Corpo** estas representam sujeitos que fogem de paradigmas sociais, como o da sexualidade na velhice, vista no conto “Mas vai Chover”. Em “Praça Mauá”, a prostituição é tida como uma coisa fortuita, a personagem Luísa deixa o espaço da casa para buscar sua realização com diversos homens; embora em trabalho a mulher rompe na qualidade de profissional do sexo o estereótipo assentado no imaginário social do feminino associado ao papel de esposa que se dedica ao marido e “Miss Algrave”, por sua vez, rompe o paradigma de moça, virgem e pura, buscando os prazeres da carne ao deitar-se com diversos homens. Em síntese, os três contos apresentam personagens que se afastam do tabu em relação ao sexo e a vida conjugal.

O eixo aproximativo entre as histórias mencionadas é que o foco das narrativas gira em torno de dramas femininas que buscam realizar seus desejos sexuais e os prazeres terrenos, como o sexo. Todas elas percorrem uma *via crucis* para conseguir a realização pessoal. Outrossim, “Ruth Algrave”, “Luísa” e “Maria Angélica”, tal como indica o título da obra, possuem uma cruz a carregar: suas

próprias vidas. Neste contexto Comin e Santos (2010, p. 629) consideram que assim:

Como o fluxo vital é deflagrado no instante mesmo em que o ser humano é lançado ao mundo, todos passariam necessariamente pelos percalços da *via crucis*, ou seja, todos existiriam a partir do momento em que se encontrariam como materialidade ancorada no corpo.

Nos contos, a metáfora do espelho, a melancolia, o olhar, o silêncio e o estranhamento funcionam como traços para a identificação da dualidade feminina existente: são mulheres divididas entre o espaço da casa e o espaço da rua que vivenciam os conflitos por serem detentoras de sexualidade e por buscarem seus prazeres: “Miss Algrave” pede demissão do emprego, abandona o que lhe proporciona estabilidade financeira para procurar homens na rua, muitas vezes sem nada receber, buscando apenas a realização do prazer, rompendo com a pureza e simplicidade, deixando o desejo tomar-lhe conta; “Maria Angélica” viúva que apresenta estabilidade financeira e voz firme, alimenta uma cegueira que é desencadeada pelas exigências de um jovem rapaz que se aproveita de seu amor para tirar garantias materiais. Finalmente temos “Luísa”, a dona de casa, que prefere comportar-se como outra “Carla”, a dançarina prostituta, desfrutando da vida que o cabaré lhe proporciona, anulando os papéis de mãe e esposa. O que nos faz lembrar da assertiva de Foucault como conclusão para isso: “daí se conclui que o problema não é o da relação com os outros, mas o da relação consigo mesmo ou, mais precisamente, o da relação entre a vontade e a expressão involuntária”. (2010, p. 101).

Como outro elemento predominante nas narrativas, temos a crise de identidade que está presente nas três obras ficcionais revelada nas representações de sujeitos narcísicos, divididos em seus papéis sociais: Luísa apresenta apego à liberdade e ao incerto, busca os holofotes para sobressair-se; Maria Angélica almeja realizar seus desejos sexuais e suas fantasias são ilimitadas; Ruth Algrave acha-se única e ataca os outros para defender-se, quer sair do anonimato e ser vista como mulher.

No cotejo dos contos, temos a presença de um narrador-personagem enquanto elemento distintivo das três narrativas identificadas, estabelecido nos tecidos ficcionais dos textos. Em “Explicação”, texto que abre **A Via Crucis do**

Corpo, é apresentada uma introdução sobre os conteúdos presentes nos contos; escrito em primeira pessoa, encontramos o seguinte depoimento: “O poeta Álvaro Pacheco, meu editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram”. (LISPECTOR, 1998b, p. 11). No decorrer de sua explicação, há um deslocamento entre o tempo presente e o passado para se remeter aos outros contos que compõem a coletânea, promovendo deslocamentos no tempo da narrativa. Assim, Clarice deixa inicialmente esclarecido que seu texto possui estratégias de representação dessa figura feminina encarnada nos corpos de suas personagens, já que “a prática de inventar outras ou de dramatizar-se em inúmeras máscaras será a condição da própria produção ficcional de Clarice”. (GOTLIB, 2009, p. 75).

Os enredos em **A via crucis** coadunam para o lugar que o corpo ocupa nas discussões científicas da modernidade, problematizando as transformações ocorridas e o papel desencadeado diante da constituição do eu. “Miss Algrave” é marcada por três momentos: antes da sua transformação, quando recriminava o comportamento de mulheres que utilizavam seu corpo como fonte de prazer, durante o contato com Ixtlan, momento que lhe permite mudar de opinião e atitude em relação ao sexo e ao corpo (o contato com o outro, Ixtlan, lhe desperta o erotismo) e depois do contato lhe ocorrendo transformações. Ruth deixa o espaço da casa para encontrar na rua a realização do prazer. Há fragmentos na narrativa que permitem perceber de que modo se dá a transição e os deslocamentos produzidos na personagem em relação aos vestígios identitários promovidos a cada momento. Assim, a personagem antes “quando passava pelo Picadilly Circle e via as mulheres esperando homens nas esquinas, só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro! Era demais para suportar”. (LISPECTOR, 1998b, p. 13), durante quando “estava assim deitada na cama com a sua solidão. O embora. Foi então que aconteceu. Sentiu que pela janela entrava uma coisa que não era um pombo. Teve medo”. (LISPECTOR, 1998b, p. 16) e depois “Foi o seguinte: não se aguentando mais, encaminhou-se para o Picadilly Circle e achegou-se a um homem cabeludo. Levou-o ao seu quarto. Disse-lhe que não precisava pagar”. (LISPECTOR, 1998b, p. 20). Desse modo, o erótico é visto a partir do momento em que o corpo clama por prazer, assumindo os contornos de possibilitador de todas as suas fantasias. Como bem afirma Gotlib (2009, p. 522):

O erótico implacável é o caso do primeiro conto, “Miss Algrave”, em que a secretária pudica, que redigia bem, que enviava para o jornal cartas moralistas de protesto e que, segundo o chefe, poderia vir a ser escritora, torna-se prostituta, por gosto e opção. Obedecendo assim aos impulsos do desejo e passando a trabalhar no que quer, conclui que “ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia”.

Ruth Algrave, Maria Angélica e Luísa rompem as normas sociais e o apelo erótico que as invadem. Neste sentido, a ordem do desejo é o foco dos dramas das personagens sendo que o prazer, o corpo e a sexualidade se constituem elementos basilares para a resolução dos conflitos vividos.

Se voltarmos o olhar para o enredo das obras, perceberemos algumas peculiaridades que se tornam pertinentes para o contexto de análise que pretendemos no presente trabalho. Sobre o enredo do conto “Praça Mauá” este é marcado pela ambiguidade mantida entre o espaço da casa e o espaço do cabaré, momento que Luísa se transformava em Carla: “[...] E o nome de guerra de Luísa era Carla. Carla era dançarina no ‘Erótica [...] ‘Trabalhava’ de dois modos: dançando meio nua e enganando o marido”. (LISPECTOR, 1998b, p. 61). Em “Mas vai Chover” o enredo centra-se em uma personagem, Maria Angélica, uma senhora de idade que detém todo o vigor e desejo e, aos sessenta anos se envolve com um jovem de dezenove. O narrador, em terceira pessoa, é o responsável por relatar o relacionamento entre Maria Angélica e Alexandre. Cabe aqui destacar outro fator que não pode ser ignorado: o contato sexual mantido através da troca – ela pagava para ter seus desejos realizados – os transforma: Alexandre fica impotente e Maria Angélica, por se sentir explorada, é silenciada.

Nas narrativas a sexualidade e o erótico tomam contornos que fogem aos padrões: as mulheres descritas por Clarice encenam a sedução, o desejo sexual tanto em moças solteiras quanto de mais idade e também o mercado do sexo, já que se paga para ter prazer. Trata-se de personagens que desfrutam de seus corpos sem nenhuma privação, tem voz e não medem esforços para realizar seus objetivos. Mas, a que preço? O desajuste, o mal-estar de pertencer ao mundo predomina nessas narrativas.

3.5.1 TRÊS MULHERES E VARIADOS CONFLITOS

Pretendemos aqui mostrar como a presença do duplo perpassa a literatura contemporânea e é questão central em nossas análises. Dessa forma, a dualidade

encontrada nos contos aqui selecionados está relacionada com o amor próprio, podendo simbolizar um rival e fornecendo ao indivíduo a capacidade de refletir sobre sua vida. O texto ficcional “Miss Algrave”, revela sua dualidade através do olhar, das angústias e frustrações que apresenta: é perceptível sua transformação a partir do comportamento que expressa sua libido e sobre Luísa que rompe às regras destinadas a mulher casada, passando a exercer sua dualidade quando se denomina Carla: o cabaré é cenário de suas próprias experiências, erotismo e sexualidade.

Sobre o contexto socioeconômico em que as personagens dos contos em análise estão situadas, elas pertencem à classe média, mas se utilizam de máscaras para esconderem seus verdadeiros eus. Em “Miss Algrave” há a tentativa, marcada no início da narrativa, de se negar os desejos sexuais que Ruth Algrave tem. Já em “Praça Mauá”, Luísa sente prazer em assumir os dois papéis: ora Luísa, em casa, ora Carla, no cabaré. “Mas vai Chover” apresenta Maria Angélica e um comportamento diferente para uma senhora de sua idade, é vista pelas outras personagens da narrativa, de forma negativa, porém não se importa e busca seus momentos de sexo e prazer com um jovem rapaz.

O sentimento de falta e a solidão invadem a vida das três personagens. O corpo de “Miss Algrave” é uma metáfora para sua própria existência: antes fechado e anulado agora transpassa o proibido, o sexo e o pecado “Ela era sujeita a julgamento. Por isso não contou nada a ninguém. Se contasse, não acreditariam porque não acreditavam na realidade. Mas ela, que morava em Londres, onde os fantasmas existem nos becos escuros, sabia da verdade”. (LISPECTOR, 1998b, p. 13).

No contexto de representações do feminino, destacaremos aqui Evas e Liliths que são emblematizadas na construção da personagem “Luísa”, sendo que a primeira carrega a significação de mãe, segundo os pressupostos de Deus e a segunda denota o papel de prostituta e seu nome, com origem no latim, carrega a significação de guerreira gloriosa, lutadora. Na narrativa (LISPECTOR, 1998b, p. 61), portanto temos:

Carla era linda. Tinha dentes miúdos e cintura fininha. Era toda frágil. Quase não tinha seios mas tinha quadris bem torneados. Levava uma hora para se maquilar: depois parecia uma boneca de louç. Tinha trinta anos mas parecia muito menos. [...] Carla era uma Luísa preguiçosa. Chegava de noite, na hora de se apresentar em público,

começava a bocejar, tinha vontade de estar de camisola na sua cama. Era também por timidez. Por incrível que parecesse, Carla era uma Luísa tímida.

Sobre nomes, o de Maria Angélica chama atenção pois esta que é detentora de dois nomes que muito nos revelam: Maria significa a Grande Mãe, a Mãe de Cristo e Angélica, Anjo apresentando dessa forma uma cegueira metaforizada: não é física, mas metafísica. Cabe acentuar que através da expressão do grotesco e do ridículo (LISPECTOR, 1998b, p. 77) vê-se uma cegueira platônica, pois ela não consegue discernir entre essência e aparência:

- Eu lhe dou um presente grande! Eu lhe dou um carro!
Carro? Os olhos do rapaz faiscaram de cobiça. Um carro! Era tudo o que deseja na vida. [...] 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 [...].

O fascínio que permeia o corpo feminino é reconhecido, na tradição de Eros, como parte da fantasia e do sonho do outro, projeções comumente concebidas como erógenas por causarem excitação sexual. Assim, os desejos de Maria Angélica, Ruth e Luísa levam-nas à exposição, passam a desconhecer-se através do outro. Neste contexto, a primeira apresenta comportamento paradoxo a um ser angelical, com contornos de grotesco; a segunda após descoberta do sexo torna-se amiga de Ixtlan e de todos os homens com quem se relaciona; a terceira desenvolve de forma contrária a significação de seu nome ao tornar a sexualidade algo inevitável: prostitui-se por prazer.

Desse modo, a metamorfose do corpo em Clarice Lispector pode ser vista sob o prisma da máscara, uma vez que é preciso viver a alteridade e o estranhamento de si mesmo. Então, as personagens apresentam duas metades constituídas pelo corpo e pelo nome: o primeiro é a identidade biológica, moldado, lugar do confronto que resulta em transformação. É nesse contexto que o eu é projetado na alteridade já que há oposição e complementaridade existente a partir da relação do corpo e do nome que as personagens possuem.

Então, a imagem do corpo feminino envelhecido faz com que ele seja visto a partir do padrão de beleza imposto, sofrendo por não ser mais sinônimo de juventude. Aqui torna-se necessário ressaltar que, embora o envelhecimento e as mudanças físicas ocorram, também prevalece desejo e não se pode negá-lo.

Corpo e comportamento estão intrinsecamente relacionados. Sobre o comportamento das personagens, este recebe a conotação de devassidão por tocar no ponto da própria dualidade inerente ao humano, já que “a mulher é vítima, até o fim, de sua condição de objeto erótico”. (BEAUVOIR, 1990, p. 428). Então, a personagem de sessenta anos embora apresente o envelhecimento físico também prevalece o desejo e, mais que isso, faz o que for necessário para satisfazer-se.

Nos dramas das personagens em foco, Miss Algrave – Ruth Algrave - sempre conservadora dos bons costumes e a moça e virgem, Luísa, assumindo o papel de Carla, dividindo-se entre a casa e o cabaré, ambiente de trabalho –, abandonam o espaço da cada uma para a autodescoberta. A primeira, após contato e descobrimento dos prazeres sexuais, busca realizar-se com todos os homens que encontra; a segunda na rua, no cabaré, deixa-se escapar afirmando-se na diferença. Nas duas narrativas, a metáfora do espelho põe em cena personagens desvirtuadas de suas histórias cotidianas, cuja centralidade daquilo que as une a identidade fixada culturalmente para o feminino é desfeita. Portanto, faz-se necessário considerarmos a condição de estranho que as personagens vivenciam ao perceberem que suas identidades são marcadas pela diferença. Neste contexto está Maria Angélica, possuidora de uma centralidade até se deixar silenciar e tornar-se vulnerável devido às exigências do rapaz.

Ao mencionar o espelho, não podemos esquecer que a função do espelho não é só de refletir as imagens, pois ele serve também como instrumento catalisador da autodescoberta das personagens, permitindo o questionamento sobre si e as mudanças ocorridas. A partir de tal reflexão, as personagens percebem a metamorfose tanto atrelada à degradação como à regeneração, como é o caso das personagens de “Amor”, “Devaneio e Embriaguez duma Rapariga” e “A Bela e a Fera ou a ferida grande demais”: mulheres que a partir da metamorfose física desencadeiam uma degradação psíquica, uma vez que sofrem os preconceitos por serem mulheres, mães e esposas detentoras de sexualidade e desejo. Santos (2006, p. 07) ao falar sobre a escrita lispectoriana ressalta que “em seus contos, o tema da metamorfose remete à problemática existencial: o sentido da vida. São as dúvidas, o mistério, o absurdo e o vazio sufocante que constituem a literatura fantástica do nosso século”.

Ainda sobre o espelho cabe assinalar que a água pode funcionar como um espelho no encontro com alteridades. Desse modo, a relação Ruth Algrave/água é

uma ocorrência primordial, podendo associá-las ao seu próprio curso, pois assim como a água Ruth vai e volta, passando por transformações. Ao final do conto “Mas vai Chover” aparece o seguinte trecho: “– Parece – pensou – parece que vai chover”. (LISPECTOR, 1998, p. 78) em que a água representa o centro de regenerescência: ela, a partir de agora, retorna à vida. Ao espelho está ligada a ideia de transformação. Então, na leitura do conto “Miss Algrave” identificamos o momento em que Ruth se transforma: ela só se conhece após conhecer seu corpo, receptáculo para o prazer e o gozo; o desejo carnal sobressai qualquer outra realização. Ruth pensa e chega a seguinte conclusão (1998b, p. 20):

Na segunda-feira de manhã resolveu-se: não ia mais trabalhar como datilógrafa, tinha outros dons. Mr. Clairson que se danasse. Ia era ficar mesmo nas ruas levando homens para o quarto. Como era boa de cama pagar-lhe-iam muito bem. Poderia beber vinho italiano todos os dias.

Sobre Luísa vemos que ao ser questionada vive silenciosamente os conflitos desencadeados pelas indagações de Celsinho, ela é atingida em sua feminilidade, pois não aceita as indagações de seu amigo. Já Maria Angélica, ao se envolver com o jovem rapaz, vive o conflito de não mais conseguir atender suas exigências em troca de sexo e é silenciada pelas palavras que ele verbaliza “Maria Angélica ficou ali em pé. Doía-lhe o corpo todo. Depois foi devagar sentar-se no sofá da sala. Parecia uma ferida de guerra. Mas não havia Cruz Vermelha que a socorresse. Estava quieta, muda. Sem palavra nenhuma a dizer”. (LISPECTOR, 1998b, p. 78).

O descontentamento com o corpo permeia a construção dos perfis das mulheres de **A Via Crucis do Corpo** a partir da velhice e das transformações corporais que esta causa. Assim, o protótipo do corpo da mulher se modela por novos parâmetros: por ser um corpo escravizado, autodestrói-se, já que há o culto ao corpo perfeito.

Há outro elemento preponderante, representativo da modernidade, a crise em relação a construção das identidades podem ser destacadas nos textos referidos, pois, por exemplo, quando “Miss Algrave” torna-se uma jovem moça que, ao sair da condição de criança, não se reconhece, desenvolve questionamentos em torno de situações que causam desconforto e medo: seu corpo de mulher. Desse modo, Luísa é marcada pelos múltiplos papéis que assume tornando-se exemplo da (des) construção da identidade da mulher: não cuida da casa, do esposo e nem tem

vocação para ser mãe. É através da sexualidade que Maria Angélica (re) descobre a identidade feminina, diferenciando-se dos estigmas ligados à velhice.

Ainda sobre as identidades não se pode deixar de mencionar os estudos de Hall (2006) para quem o indivíduo percebe a relação para consigo mesmo em contextos em que a alteridade aparece uma vez que a crise da identidade se refere ao modo de relacionar-se com esse outro – o diferente, o estranho, o estrangeiro.

Diante desse cenário de múltiplas identidades é recorrente o uso de “máscaras” e a busca pelo autoconhecimento, procurando-se respostas para a pergunta que norteia os questionamentos das personagens, ao indagar-se “*Quem sou eu?*”, “a indagação termina por desembocar numa outra indagação, ainda mais definitiva, ainda mais radical: ‘Sou’.” (BRANCO e BRANDÃO, 1995, p. 167). Para tal pergunta não há uma resposta fixa, pronta, pelo fato de não haver apenas uma identidade, já que se trata de perceber a aparição de múltiplas identidades e, por isso, a existência de conflitos consigo mesmo.

Dentro dessa mesma perspectiva afirmamos que as personagens “Miss Algrave”, “Luísa” e “Maria Angélica” apresentam afinidades com seus corpos, enxergando-os como possibilitadores de prazer, são conscientes que seus corpos despertam desejo, são possuidoras de emoções e sentimentos, ao mesmo tempo em que são sensíveis apresentam uma coragem indiscutível em busca de suas realizações.

Então, as personagens são marcadas pela quebra de *tabus* impostos: “Maria Angélica” é uma personagem velha que quebra *tabus* e busca sua realização sexual, já que mesmo apresentando seu corpo envelhecido e com as marcas do tempo transcorrido não perde a vitalidade. Já “Miss Algrave” deixa todos os padrões de moça virgem, pura e casta para buscar sua realização sexual, seus desejos relacionados ao prazer da carne. Em relação à “Luísa”, adota o papel de “Carla” e trabalha em um local não visto como possibilitador de realizar trabalhos, já que as mulheres vendem seus corpos, prática que a sociedade recrimina.

Trata-se de personagens que se fecham sobre si mesmas, indagando sobre suas condições de vida e tentam entender os percalços de suas existências, aspectos que são materializados nos dramas das personagens de Clarice Lispector, já que são mulheres que buscam vencer as barreiras que lhes são impostas e rompem os limites da casa.

Neste contexto inserimos o conceito de narcisismo que (re)aparece por serem personagens inseguras de si e por apresentarem superficialidade emocional nas relações estabelecidas para com o outro. É nesse sentido que o narcisista se ama e se valoriza, buscando encontrar um duplo de si, um *outro*, que possua as suas próprias características. O culto ao corpo e o amor pela própria imagem são traços de um narcisista e sobre este termo Freud ressalta que se refere (1996, p. 81) à “atitude de uma pessoa que trata seu próprio corpo da mesma forma pela qual o corpo de um objeto sexual é comumente tratado”.

Nas representações do corpo, ele é percebido como atrelado ao sentido do pecado ao ser atribuído a ele o lugar de objeto de satisfação. No interior das narrativas aqui analisadas temos então que em “Ruth Algrave” “Depois foi almoçar e permitiu-se comer camarão: estava tão bom que parecia pecado. [...] Então, no domingo, na hora do almoço, comeu *filet mignon* com purê de batata. A carne sangrenta era ótima. E tomou vinho italiano”. (LISPECTOR, 1998b, p. 14-18). Noutra narrativa temos então que “Luísa mal comia, para manter a forma. Joaquim ensopava-se de *minestrone*”. (1998b, p. 63-64); em “Mas vai Chover”: “[...] Deu-lhe uma grossa fatia de bolo e café com leite. Enquanto ele comia pouco à vontade, ela embevecida o olhava. [...] O rapaz acabou de comer e beber, e enxugou a boca com a manga da camisa”. (1998b, p. 75). Em ambas as situações mencionadas, o corpo é visto a partir do vínculo com a representação do pecado da carne, conforme ditado pela Igreja Católica.

No encontro com o desfecho das narrativas temos indícios de que as histórias não chegaram ao fim, pois as mulheres se percebem angustiadas e fragmentadas, saindo da cegueira em que se encontravam, o que causa um impacto expressivo em suas atitudes. Dessa forma, “Miss Algrave” após despertar para os prazeres sexuais busca homens pelas ruas, pede demissão do emprego e passa a viver e fazer o que realmente lhe dá prazer, “Luísa” ao ter sua condição de mulher colocada à prova passa a questionar-se interiormente, percebendo sua solidão em meio às muitas pessoas que lhe rodeavam; diante da imensidão do céu percebe sua pequenez e “Maria Angélica”, mesmo apresentando idade avançada, busca realizar os prazeres sexuais com um jovem (antes de conhecê-lo era detentora de força, viúva que dispunha de boa condição de vida, tornando-se frágil e silenciada pelas atitudes do rapaz).

A partir desses questionamentos vividos é que identificamos os contornos clássicos do mito Narciso ressignificados, realçados e atualizados nos contos para reforçar a natureza do narcisismo na sociedade do capitalismo tardio. Retomamos a ideia central lashiana ao situar as características dos narcisistas modernos: “o indivíduo reconcilia-se com a privação dos instintos e submete-se às exigências da existência social”. (LASCH, 1983, p. 58). Dessa forma, as narrativas em estudo apresentam personagens que vivem o estranhamento e carregam a consciência das transformações corporais ocorridas em que o estranhamento condiciona à percepção de uma identidade tragada pela diferença, dividido e fragmentado pelos diversos papéis que a sociedade lhe determina.

Não se pode esquecer que a partir de Hall a construção da identidade passa por um processo, ou melhor, é um processo, na medida em que é construída e reconstruída constantemente, influenciada pelo meio em que se vive, pelas relações sociais estabelecidas, dentre outros fatores e desse modo, a identidade é influenciada diretamente pela relação indivíduo *versus* sociedade. Neste sentido, podem ser levantadas problematizações a partir dos textos de Clarice que apontem para a presença da crise de identidade do sujeito, desenvolvendo o fluxo de consciência por se voltar para o interior da personagem. Então, pode-se assinalar como marca de sua ficção a existência de figuras femininas que demonstram um vazio interior decorrentes de um constante conflito em relação ao esfacelamento do eu.

Neste sentido, a contística de Clarice Lispector – em particular os contos selecionados para esse estudo – tem a função de promover uma abertura para que se pense sobre a condição da velhice feminina bem como os *tabus*, os limites e as imposições inerentes a esta condição etária. Temos então sugestões provocadas pelo teor metafórico de seu discurso que apontam para as feridas sociais e para a angústia das personagens enquanto característica recorrente nos contos. Então, o que a autora faz em seus contos coaduna com o que defende Cortázar (2008, p. 151-152) demonstra em seu pensamento ao dizer que

há necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que seja *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.

Essa abertura para a sensibilidade que a ficção possibilita mencionada por Cortázar está presente em Clarice na medida em que sua narrativa permeia projeções para além do narrado, ao falar de forma subjetiva sobre temáticas que merecem destaque, como é o caso da condição da mulher diante de uma sociedade que exclui e impõe padrões, ou seja, a narrativa funciona como uma janela para projetar representações das figuras femininas construídas social e/ou individualmente.

Finalmente, a partir das reflexões aqui apresentadas, cabe ressaltar que os contos selecionados demonstram a forma clariceana de escrever narrativas que tem a mulher como foco. Dessa forma, sua obra expressa os questionamentos, os sentimentos, os desejos, as angústias e as buscas que as figuras femininas vivenciam para se constituírem como sujeito. Assim, nas narrativas os diálogos das personagens com seus corpos revelam a busca pelo autoconhecimento sugerindo, ainda, através da ironia, que a problemática do feminino, no contexto da velhice, está permeada muitas vezes pelo viés ideológico que traz à tona a sexualidade como um tabu ou uma prática excludente. E esse caráter tão específico de sua escrita, ao expor a condição feminina, revela movimentos e estruturas sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Teu canto para mim foi música e redenção,
Para tudo e todos a recíproca atração de Alma e Corpo.
Doce intermediário entre nós e a minha maneira predileta de pecar.
Descartes tomando banho-maria, penso logo minto,
na cidade futura, industrial e inútil.*

Roberto Piva

A figura feminina é apresentada na literatura, de forma geral, pela imagem da pureza e virgindade, mantendo comportamento ideal mediante aspectos conversadores originários da ideologia religiosa. Nos escritos de Clarice Lispector, o traço marcante de sua ficção é a ocorrência do monólogo interior das personagens com suas próprias consciências sendo que cabe aqui destacar que é através do silêncio e das dúvidas que há o questionamento do indivíduo sobre o ato de ser e estar situado no mundo.

Dessa forma, Clarice, ao se utilizar da valorização da sensação e do fluxo de consciência existencial, faz de sua literatura uma obra essencial para a compreensão das relações entre o eu e o outro. Sua escrita possui uma especificidade ao incomodar o leitor na medida em que seus textos abordam as indiferenças. Assim, o corpo, o envelhecimento, o desejo, o prazer e os questionamentos internos tematizam os contos analisados nesse estudo.

No desenrolar do presente trabalho, cabe mencionar que a existência de um olhar para as normas que a sociedade dita, o que é significativo, já que, nas narrativas, há a atuação das personagens no bojo das relações sociais que são tramadas neste contexto. A temática da mulher nas narrativas literárias faz com que esta seja representada a partir de sua condição de estar à margem ao ter sua imagem ligada ao lado negativo e sombrio (corpo que resiste ao olhar para si) ao mesmo tempo em que emergem imagens de identidades não reconhecidas socialmente.

Neste contexto, as mulheres-personagens de Clarice são mulheres que encenam a solidão, o medo, a lacuna, a morte, o vazio, o fragmento, a força, a luz, a

vida, a fecundidade. São personagens que, acima de tudo, desenvolvem as funções femininas de forma específica e singular a partir dos papéis sociais assinalados: mãe, esposa e filha. Desse modo, Clarice é uma autora que aborda questões inquietantes; fala de realidades vividas pelas mulheres, sufocadas pelo dia a dia, privadas de sentir os prazeres da vida ao mesmo tempo em que revela um lado camuflado pelas convencionalidades do cotidiano.

O teórico Antônio Candido utiliza o termo “nova narrativa” para fazer referência à Clarice Lispector e Guimarães Rosa como os dois divisores de água para o estabelecimento do que é produzido, no contexto das letras brasileiras, a partir dos anos sessenta. Através do modo clariceano de escrever, a literatura rompe com o que se convencionou chamar de padrão na tradição literária, pois Clarice apresenta em sua narrativa o desenrolar de conflitos íntimos de modo denso, buscando narrar a individualidade incluindo em seus escritos metáforas, símbolos, ícones e imagens, essenciais na construção de seu discurso romanesco. Desse modo, as personagens femininas, representadas nos contos analisados e muitas outras figuras femininas desenhadas pela escritora, questionam seu estar no mundo e sua condição enquanto sujeito social. Identificamos então que a escritura lispectoriana busca mostrar temáticas existenciais a partir de personagens que refletem sobre a vida e sobre si mesmas.

A partir do uso de máscaras, símbolos e metáforas representa-se a relação eu *versus* não-eu regida pela estranheiridade de si. Em seus contos, há formas de representação do indivíduo que revelam as atitudes de quem experimenta sentimentos de perda de sentido e de referência e, por isso, um esvaziamento de personalidade, pois eles parecem se colocar sempre a deriva de si. Esta autora é considerada, por isso, uma investigadora do interior por buscar escrever contos que se concentram nos questionamentos do indivíduo, suas dúvidas e anseios.

Vimos que a temática da dualidade e o questionamento “Quem sou eu?” provocam inquietude no indivíduo e o despertam para a condição de vazio que lhes consome, resultando no drama das personagens analisadas. Esse questionamento existencial faz com que diversas tentativas de respondê-la sejam possíveis, principalmente por não haver apenas uma identidade como salienta Hall (2006) ao falar que o sujeito moderno possui identidades, no plural e nunca apenas a unicidade característica de antes dos tempos líquidos, como caracteriza Bauman cada vez mais a identidade ganha contornos de multiplicidade.

No presente trabalho, optamos por estudar a forma como esses sujeitos cindidos aparecem na literatura sendo que nas narrativas verificamos que a dualidade é relacionada ao amor por si próprio ao constatarmos que as personagens rompem com as regras e com a condição que lhes é imposta em cenários em que o envelhecimento é visto como parte da vida. Acrescente-se ainda que a dualidade é revelada através do olhar, das angústias e frustrações vividas pelos seres ficcionais.

Constatamos, então, que o tema do duplo está relacionado ao amor a si mesmo, podendo simbolizar um rival e fornecendo ao indivíduo a capacidade de refletir sobre sua vida. Por se utilizar de seu próprio corpo como objeto de amor, os seres ficcionais clariceanos são delineados de modo a evocar traços de Narciso, do mito clássico ovideano, ao demonstrarem cegueira em relação ao não-eu, diante de espelhos multifacetados. É neste contexto que o mito de Narciso é abordado em nosso estudo. Então, encontrar esse duplo de si permite que as personagens tenham mais consciência de si mesmas, pois estão diante de um outro (seu duplo) que possuem as características de cada uma revelada no encontro com a alteridade que torna impossível negar a presença do outro. Assim, ao longo deste trabalho procuramos mostrar indícios do mito do duplo na ficção de Clarice Lispector, tomando por base o mito de Narciso. Nos contos “Miss Algrave”, “Praça Mauá” e “Mas vai Chover” identificamos as formas de duplicidade, a utilização de metáforas, o espelho, o olhar e a máscara, essenciais para a manifestação do duplo.

As metáforas presentes no discurso narrativo aqui eleito fazem parte do discurso do escritor e não de personagens e, sobre as que foram eleitas para a realização de nossa investigação, foram aquelas ligadas à problemática do desdobramento do eu, como o espelho e o olhar ou a cegueira aparente. Buscamos, desse modo, na arquitetura ficcional dos contos de Clarice Lispector, compreender o drama das personagens que vivem em permanente busca pelo autoconhecimento.

Sobre as personagens centrais das narrativas, estas experimentam um duplo que se coloca em espelhamento, pois, a partir da observação das metáforas vimos que elas desconhecem a si próprias e sofrem de um vazio existencial. Buscamos compreender a representação das personagens “Ruth Algrave”, ao carregar o estigma da mulher solteira e virgem, apresentando fases no decorrer da narrativa: de pura e virgem à prostituta, superando seus próprios limites. Em “Luísa”, percebemos a metáfora da encenação por apresentar-se agredida pela máscara, sua situação existencial não passa de uma artificialidade. Em “Maria Angélica”,

encontramos a representação de uma senhora de sessenta anos que possui desejo e prazer, buscando realizá-los com um jovem rapaz, enxergando nos reflexos do corpo de Alexandre a metáfora do espelho, através de uma imagem refletida, essenciais para sua própria condição de vida; há uma identificação a partir do espelhamento.

Em todas as obras analisadas, os corpos das personagens se desnudam em uma linguagem enveredada por múltiplas metáforas: ora o corpo feminino sendo visto como referência à lua, em “Miss Algrave” ora como coisificação do desejo em “Praça Mauá”. A partir disso, advimos que a linguagem encena as múltiplas faces que o corpo adquire.

As leituras realizadas neste trabalho, quer sejam ficcionais ou teóricas, foram determinantes para a análise desenvolvida porque nos possibilitaram perceber como as temáticas são abordadas criticamente, principalmente pelo fato de os contos terem seus desfechos marcados pelo silêncio. Em “Mas vai Chover”, Maria Angélica, é silenciada pela voz do rapaz que exige sempre mais dinheiro; Luísa é silenciada pela voz de Celsinho ao considerar-se mais mulher que ela; Ruth Algrave passa por transformações ao transitar pelo polo do pecado e da virtuosidade e o silêncio a transforma novamente em mistério. Destacamos personagens que se privam dos seus desejos motivadas pelas exigências que a sociedade lhes impõe. Elas passam a ser desafiadas e revelam as mulheres que sempre mantiveram guardadas, já que são interiormente livres e detentoras de personalidade.

No *corpus* em estudo, a presença da sexualidade e do corpo é identificada nas três narrativas. Dessa forma, utilizamos o conceito de duplo, destacando o mito de Narciso, pelo fato das personagens apresentarem desconhecimento do eu. Cabe aqui destacar então a protagonista de “Miss Algrave” que tem sua narrativa marcada pelas mudanças tanto físicas como psicológicas – de santa à puta e sua vida antes marcada pela solidão, renúncia e anulação passa a valorizar os prazeres da carne e do sexo a todo custo. Neste sentido, a personagem Ruth revela, através de sua ação de introspecção, as inúmeras máscaras utilizadas para ser aceita e a partir da ruptura de atitudes, prostitui-se e é marcada pela passagem da mulher tradicional a moderna, do sagrado ao profano, desmascarando o corpo virgem e santificado. A personagem, após descobrir e desfrutar dos prazeres carnais, revela-se oposta a sua versão anterior e então suas ações são motivadas pelo desejo – marcas significativas no desenvolvimento do conto. Ruth busca-o a todo custo sendo que,

ao se comportar e demonstrar excesso de satisfação e contentamento, vive de maneira incontida, ao ponto de pedir demissão do trabalho para gozar dos prazeres carnais. Desse modo, sua identidade é colocada à prova quando seu verdadeiro *eu* se inquieta pelo despertar da sexualidade e, como que enfeitiçada, rende-se aos desejos.

Em **A Via Crucis do Corpo**, a linguagem encena as múltiplas faces que o corpo adquire no decorrer das narrativas, mantendo relação com as modificações físicas e psicológicas, mudanças naturais que ocorrem no corpo com a chegada da velhice. Cabe destacar então que o fluxo de consciência e a introspecção das personagens Luísa, Maria Angélica e Miss Algrave mostram que as figuras femininas são representativas no universo escritural de Clarice Lispector.

Assim, as personagens apresentam duas metades constituídas pelo corpo e pelo nome: a primeira é a identidade biológica, o moldado, lugar do confronto vivido pelas personagens, resultando em uma transformação, em uma metamorfose e a segunda é o modo como são nomeadas. Há, portanto, uma oposição e complementaridade existente a partir da relação do corpo e do nome que possuem.

Todos os conflitos e questionamentos da personagem Luísa, em “Praça Mauá”, giram em torno das afirmações de seu amigo Celsinho, principalmente por se considerar “mais mulher” que Luísa. O mundo de Luísa é marcado, dessa forma, pelos momentos de fracasso, pela dualidade da vida e dos espaços, dos papéis e das inevitáveis máscaras para tal teatro e por viver transitoriamente entre o espaço doméstico e o público.

Neste contexto, Maria Angélica, embora conte com a idade de sessenta anos, traz características de uma jovem mulher, dispondo de grande vigor e suas atitudes são consideradas inadmissíveis pela sociedade. Ela não esconde seus desejos: exprime e busca realizá-los, principalmente os carnais, de cunho sexual, indo ao encontro de um jovem de dezenove anos, significativamente mais novo que ela. Então temos, na narrativa, a ideia de que é preciso viver enquanto há tempo desfrutando ao máximo é fortemente demarcada e para a personagem, por isso mesmo, a idade não é obstáculo algum.

Sobre a representação do corpo feminino em **A Via Crucis do Corpo** cabe mencionar que nas narrativas analisadas representa-se o desejo e a sexualidade já que é um corpo que desperta prazeres. Dessa forma, Ruth Algrave, Luísa e Maria Angélica são representantes desse corpo liberto: trata-se de mulheres de atitude que

buscam ser felizes independente de preconceitos e regras, fazendo aparecer o que, muitas vezes, ficou reprimido.

Neste sentido, a obra de Clarice Lispector expressa sentimentos, desejos, o monólogo interior vivido pelas personagens, as angústias e buscas que as personagens passam para se constituir-se como sujeito. Vimos também que a forma como as temáticas são abordadas muito contribui para demonstrar que Clarice trata das angústias e da condição da mulher de forma ímpar.

Neste contexto, a ditadura da beleza e a exposição feminina saem de evidência cedendo lugar as realizações femininas, desde o instante em que essa mulher velha é vista com novos olhares e atenções voltadas para os seus anseios. Pode ser então possibilitado o rompimento do espaço da casa: a mulher agora o ocupa tanto quanto o espaço da rua. Finalmente, cabe destacar que a obra clariceana torna-se um verdadeiro legado sobre a condição feminina. O presente estudo surge então para demonstrar de que modo, na ficção de Clarice, a mulher rompe o espaço da casa. Suas personagens suscitam reflexões sobre a figura feminina enquanto sujeito singular e integrante da sociedade.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. **Morangos Mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ADORNO, T. **Indústria Cultural e Sociedade**. Tradução de Juba Elisabeth Levy. et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, T. W., & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALMEIDA, J. R. de. **E experimentação do grotesco em Clarice Lispector**. São Paulo: Nankin Editorial. Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

AMADO, J. **Gabriela, Cravo e Canela**. 85. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ARAGÃO, V. de. O estilhaçamento de Narciso na modernidade. In: CARDOSO, Z. de A. (org.) Mito, religião e sociedade. **Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos**. São Paulo: SBEC, 1991, p. 69-74.

ASSIS, M. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Ática, 1993.

_____. O espelho. In: **Obra Completa**, de Machado de Assis, vol. II, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994. p. 01-06. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000240.pdf>>. Acesso dia 15 de maio de 2011.

BADINTER, E. **Um é o outro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

BARROS, M. C. de. "O espelho": entre o si mesmo e um outro. **Psychê**. Ano VIII nº 13. São Paulo. Jan-jun/2004. p. 61-70.

BAUDRILLARD, J. **Da Sedução**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama; revisão técnica Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BEAUVOIR, S. de. **A Velhice**. Tradução de Maria Helena Franco Monteiro. Nova Fronteira, 1990.

_____. **O Segundo Sexo**. 2. ed. Volume 2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BERND, Z. (org.). Duplo. In: BERND, Zilá (org). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. p. 227-234.

BOSI, A. (Org). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2002.

BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

BRANCO, L. C., BRANDÃO, R. S. **Literaterras**: as bordas do corpo literário. São Paulo: Annablume, 1995.

BRAVO, N. F. O duplo. IN: BRUNEL, P. (org). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et. al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261-292

BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Tradução de Carlos Sussekind et a1. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CALDAS, I. F. P; SILVA, A. M. M. Os Múltiplos Ecos de Narciso no Conto "Laços de Família" de Clarice Lispector. **Anais do II Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia**, Belém, 2009. Línguas e Literaturas: Diversidade e Adversidade na América Latina, 2009. v. 02. p. 573-582.

CAMPELO, C. R. **Cal(e)idoscorpos**: um estudo semiótico do corpo e seus códigos. São Paulo: Annablume, 1996. 164 p.

CAMUS, A. **O estrangeiro**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1997. 27-33.

CAVALCANTI, R. **O mito de narciso**: o herói da consciência. São Paulo: Cultrix, 1992.

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

CHARTHIER, R. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24. ed. Tradução Vera. da Costa. Silva. et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, C. N. P. **Indústria cultural, entretenimento e cultura do narcisismo**: a questão do controle social terapêutico. nº 19. Ano X. Líbero, 2007.

CORTÁZAR, J. **Válise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, J. F. da. Narcisismos em tempos sombrios. In: Birman, J. (org.). **Percursos na História da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1988. p. 151-174.

_____. Sobre a “geração AI-5”. Violência e Narcisismo. In: _____. **Violência e psicanálise**. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 155-249.

COUTINHO, A. (org.). “Evolução do conto”. In: _____: **A literatura no Brasil**. Vol VI. Rio de Janeiro: Sul América, 1971. p. 39-56.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO DA MITOLOGIA GREGA. Disponível em: < http://demgol.units.it/pdf/demgol_pt.pdf > Acesso dia 15 de janeiro de 2014.

DINIZ, N. **Perto do coração criança**: imagens da infância em Clarice Lispector. Londrina: Eduel, 2006.

DOLTO, F. **A imagem inconsciente do corpo**. Tradução de Noemi Moritz e Marise Levy. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DRUMMOND, C. D. de. **Carlos Drummond de Andrade**: Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

EAGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ECO, U. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1989.

FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política**. Manoel Barros da Motta (org. e seleção de textos). Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

FREUD, S. **Arte e beleza na estética medieval** (tradução portuguesa de 1989). 2. ed. Coleção: universidade hoje. Rio de Janeiro: Editorial Presença, 2000.

_____. Luto e melancolia. **Obras completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Traduzido sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 245-263.

_____. O estranho. **Obras completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Traduzido sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1990. v. 18. p. 12-85.

_____. Sobre o narcisismo: uma introdução. **Obras completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Traduzido sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 77-108.

GOGOL, N. **O Retrato**. Tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra. Assírio e Alvim, 2003.

GOLEMAN, D. **Inteligência Emocional**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1996.

GOTLIB, N. B. **Cadernos de Literatura Brasileira**. SILVA, A. C. da, PÁDUA, D., SANTOS, E. M. de S. (assistentes de redação). Publicação do Instituto Moreira Salles. Edição Especial, números 17 e 18. 2004.

_____. **Clarice**: uma vida que se conta. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

GURGEL, G. L. **A procura da palavra no escuro**: uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

HALL, S. **A identidade cultural na pós modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP & A. 2006.

HANSEN, J. A. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HILDEBRANDO, A. NASCIMENTO, L, ROJO, S. (org). **O corpo em performance**: imagem, texto, palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

HOHLFELDT, A. C. O conto de atmosfera. In: **Conto brasileiro contemporâneo**. 2. edição. Revista e atualizada. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1988. p. 137-159.

JUNG, C. G. **O eu e o inconsciente**. 21. ed. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **Estudos sobre psicologia analítica**. Petrópolis: Vozes, 1981.

KAFKA, F. **A metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. 13. edição. São Paulo, Brasiliense, 1993.

KAHN, D. M. **A via crucis do outro**: identidade e alteridade em Clarice Lispector. São Paulo: Associação Editorial Humanista: Fapesp, 2000.

KEMP, K. **Corpo modificado, corpo livre?** São Paulo: Paulus, 2005.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do Eu. In **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 96-103.

LAMAS, B. S. **Lygia Fagundes Telles**: imaginário e a escritura do duplo. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2002. Disponível em: <

<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1848/000310382.pdf?...1> Acesso dia 15 de junho de 2013.

LASCH, C. **A cultura do narcisismo**. Tradução de Ernani Pavanell. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

____. **O mínimo eu**. Trad. J. R. Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LEÃO, E. C. Apresentação. In: HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Parte I. 12. ed. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 11-22.

LIMA, A. F. **Representações do feminino em Laços de Família, de Clarice Lispector**. Mestrado em Literatura. Universidade Federal do Ceará: Fortaleza, 2007. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/2809/1/2007_DIS_AFLIMA.pdf>. Acesso dia 20 de dezembro de 2012.

LIMA, S. M. de. **O Outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Brasília: Brasília, 2008. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/Susana_Moreira_Lima.pdf> Acesso dia 20 de maio de 2013.

LINS, R. N. **A cama na varanda: arejando nossas ideias a respeito de amor e sexo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LISPECTOR, C. **A Legião Estrangeira**. . Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

____. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

____. **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

____. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

____. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999b.

____. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

____. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LUCAS, F. O conto no Brasil: 1922-1982. In: LIMA, L. C., et alii. **O livro do seminário**. São Paulo: Nestlé/L. R. Editores, 1983. p. 103-161.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARTINON, J. P. O mito da literatura. In: Vários autores. **Atualidade do mito**. Tradução de Carlos A. R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 121-131.

MELO, A. M. L. de. As faces do duplo na literatura. In: CAMPOS, M. do C; INDURSKY, F. **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 2000, p. 111-123.

MESSY, J. **A pessoa idosa não existe**: uma abordagem psicanalítica da velhice. 2. ed. Tradução de José de Souza e Mello Werneck. São Paulo: ALEPH, 1999.

NASCIMENTO, E. **Clarice Lispector**: uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NASIO, J. D. **Meu Corpo e suas Imagens**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

NETTO, G. A. F. **Doze Lições sobre Freud & Lacan**. 2. ed. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2011.

NOGUEIRA, N. **Verbo de minas**: letras. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – Programa de Pós-graduação. v. 1 n. 1 (1998) – CES/JF: Juiz de Fora, 2006.

NUNES, B. **O Drama da Linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PERRONE-MOISÉS, L. Promessas, encantos e amavios. **Flores na escrivaninha**: Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.13-20.

PIVA, R. Um Estrangeiro na legião. **Obras Reunidas**. v. I. São Paulo: Globo, 2005.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Pietro Nassetti. 2 ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.

_____. **Banquete**. 3. ed. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. **Diálogos**. São Paulo: Cutrix, s.d.

REGUERA, N. M. de A. **Clarice Lispector e a encenação da escritura em A Via Crucis do Corpo**. São Paulo: UNESP, 2006.

ROSA, J. G. O espelho. In: **Primeiras Estórias**. 15. edição. São Paulo: Nova Fronteira, 2008. p.81-86.

ROSENBAUM, Y. **Clarice Lispector**. São Paulo: PubliFolha, 2002.

ROSSET, C. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ROUANET, S. P. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SÁ, O. **A escritura da Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, Lorena: Faculdades Integradas Tereza D'Avila, 1979.

SANTOS, L. A. **A metamorfose nos contos de Murilo Rubião**. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Artigos da sessão livre. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 02 N. 02 – jul/dez 2006. Disponível em: <file:///C:/Users/hp/Documents/Downloads/4873-15590-1-PB.pdf>. Acesso dia 05 de março de 2012.

SARAMAGO, J. **O homem duplicado**. Caminho, 2002.

SARDINHA, T. B. **Metáfora**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

SCORSOLINI-COMIN, F., SANTOS, M. A. dos. **Todos passam pela Via Crucis: A corporeidade em Clarice Lispector**. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 15, n. 3, p. 623-632, jul./set. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v15n3/v15n3a20.pdf>>. Acesso dia 10 de abril de 2012.

SERRES, M. **Variações sobre o corpo**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SILVA, C. S. O Amor Segundo Clarice Lispector. **Fragmentos da Cultura**. Goiânia. v. 18. n. 9/10, set./out. 2008. p. 785-797. Disponível em: <<http://revistas.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/724/552>>. Acesso dia 05 de março de 2011.

SILVA, V. M. T. **A Metamorfose dos contos de Lygia Fagundes Telles**. 2. ed. Goiânia: Editora UFMG, 2001.

SILVA, T. T. da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 11. ed. Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

SOARES, J. C, EWALD, A. P. Reflexões à sombra de adorno: cultura do consumo, vazio existencial e sofrimento psíquico. **Nomadas**, Revista Crítica de Ciências Sociales y Jurídicas, Universidade Complutense de Madrid/Espanha. Número Especial: Monográficos (MA.O) Theodor W. Adorno (1903-2003), 2004, p. 1-12. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/eurotheo/nomadas/MA_adorno/>. Acesso dia 03 de março de 2011.

SOUZA, N. S. O estrangeiro: um homem distinto. In: KOLTAI, Caterina (org.). **O estrangeiro**. São Paulo: Escuta, FAPESP, 1998. p. 83-104.

SOUZA, R. de M. e. **A poética dionisíaca de Clarice Lispector**. Revista Tempo Brasileiro nº 130-131, p. 123-142, 1997.

SOUZA, R. F. de; AGRA, E. B. O Duplo do Feminino no Conto *O Búfalo*, de Clarice Lispector. **Anais do XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura do GT da ANPOLL: "Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural"**., 2007,

Ilhéus - BA. Ilhéus – BA: Editus, 2007. v. 1. p. 05-151. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/RUTH%20FERNANDES%20DE%20SOUZA%20E%20ELISABETE%20BORGES%20AGRA.pdf>>. Acesso dia 04 de maio de 2011.

TEIXEIRA, M. L. B. **O Orvalho Áspero de Clarice Lispector**. João Pessoa: Ideia, 2011.

TELLES, L. F. **As Horas Nuas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TOURAINÉ, A.; KHOSROKHAVAR, F. A emergência do sujeito; O sujeito como relação de si. In: _____. **A busca de si**: diálogo sobre o sujeito. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 95 - 133.

TREVIZAN, Z. Clarice Lispector: uma forma específica de narrar. **Tema**. São Paulo, n. 44, junho. 2004, p. 66-73.

WANDERLEY, A. A. R. Narcisismo Contemporâneo: uma abordagem laschiana. **PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, p. 31-47, 1999.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Pietro Nasset. São Paulo: Martin Claret, 1999.

ZOLIN, L. O. Literatura de Autoria Feminina. In: ZOLIN, L. O.; BONNICI, T. (Orgs). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2. ed. rev. e amp. Maringá: Eduem, 2005. p. 274-283.