

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

JUSCILÂNDIA OLIVEIRA ALVES CAMPOS

CLARICE LISPECTOR: UMA POÉTICA DO CORPO

Salvador
2015

JUSCILÂNDIA OLIVEIRA ALVES CAMPOS

CLARICE LISPECTOR: UMA POÉTICA DO CORPO

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção de grau de Doutora em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Antonia Torreão Herrera

Salvador
2015

A
Thiago, Alexandre e Fernando (filhos)
Leonardo, Rafael e Sofia (sobrinhos)
Jucilêide e Juscimeire (irmãs)
Sandro (marido)
Joselito e Raimunda (pais)

AGRADECIMENTOS

À professora **Antonia Torreão Herrera**, minha orientadora, que acompanhou de forma atenta e cuidadosa toda a pesquisa e elaboração dos textos, incentivando e apontando caminhos.

Ao meu marido Sandro e aos meus filhos Thiago, Alexandre e Fernando, pelo tempo que não pude lhes dedicar, em função das aulas, pesquisa e escrita.

Aos meus pais Raimunda e Joselito e irmãs Jucilêide e Juscimeire, pelo companheirismo, estímulo e dedicação.

A Léa Santana, pelo apoio incondicional e amizade.

A todos os professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da UFBA, pelas orientações durante o Curso de Doutorado.

À professora Mirian Gomes, pelo auxílio com o inglês.

À direção, professores e funcionários da Universidade do Estado da Bahia, especialmente, ao Departamento de Educação – Campus XIII, pelo estímulo e torcida.

À direção, professores, alunos e funcionários da Escola do Centro de Assistência Social Santo Antônio, em Feira de Santana, pela compreensão e apoio.

“Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências.
Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O
corpo grave.”

Clarice Lispector (1984)

CAMPOS, Juscilândia Oliveira Alves Campos. *Clarice Lispector: uma poética do corpo*. 160 f. 2015. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

Clarice Lispector acentua, em sua obra, uma diversidade de formas de atuação do corpo. Este, em consonância com os sentidos, é fonte de apreensão do mundo e revelador da própria realidade que o cerca. É com base na conscientização do corpo e na aceitação das suas exigências, que as personagens se desnudam e caminham em busca do autoconhecimento e da construção de suas identidades. Nas diferentes relações sexuais, como triângulos amorosos, dentre outras situações, o corpo, guiado pelos instintos, potencializa as sensações, dores, prazeres, violência e desejos, que determinam, sustentam ou destroem a harmonia da convivência dessas relações. Observa-se também o corpo de personagens femininas velhas que reclamam por satisfação dos apelos carnis. Outra face do corpo na ficção de Clarice Lispector se descortina por meio do embate visual entre o humano e o animal. Além disso, o corpo capta odores que atraem, repulsam, revitalizam, embriagam ou desfalecem o ser, o que o torna uma representação do olfato intensamente aberto ao mundo e pronto para capturá-lo. Considerando tais pontos de referência, este estudo tem como objetivo discutir a dimensão das imagens corporais na obra de Clarice Lispector, observando suas particularidades e incidência.

Palavras-chave: Literatura; corpo; contos; crônicas; romances; Clarice Lispector.

CAMPOS, Juscilândia Oliveira Alves Campos. *Clarice Lispector: a poetic body* 160 f. 2015. Thesis (PhD) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

ABSTRACT

Clarice Lispector stresses in his work, a variety of body acting forms. This in line with the senses is the world's seizure of source and revealing the very reality that surrounds him. It is based on awareness of the body and acceptance of its demands; the characters undress and go in search of self-knowledge and the construction of their identities. In different sex as love triangles, among other situations, the body, guided by instincts, enhances the sensations, pain, pleasure, violence and desires, which determine, sustain or destroy the harmony of coexistence of these relations. We also observed the body of old female characters who demand satisfaction of carnal appeals. Another face of the body in Clarice Lispector's fiction unfolds through the visual clash between the human and the animal. In addition, the body captures odors that attract, repel, revitalize, drunk or fail to be, which makes it a representation of the smell intensely open to the world and ready to capture it. Considering these points of reference, this study aims to discuss the size of the body images in the work of Clarice Lispector, noting its peculiarities and effect.

Keywords: Literature; body; short stories; chronic; novels; Clarice Lispector.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ALP Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres

AV Água Viva

BF A Bela e a Fera

C Correspondências

CF Correio Feminino

CS A Cidade Sitiada

DM A Descoberta do Mundo

FC Felicidade Clandestina

HE A Hora da Estrela

L O Lustre

LE A Legião Estrangeira

LF Laços de Família

ME A Maçã no Escuro

OE Outros Escritos

OEN Onde Estiveste de Noite

PCS Perto do Coração Selvagem

PNE Para não Esquecer

PSGH A Paixão Segundo G. H.

SV Um Sopro de Vida

VCC A Via Crucis do Corpo

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2	CONSCIENTIZAÇÃO DO CORPO E DA SEXUALIDADE EM CONTOS CLARICEANOS	15
3	CONFIGURAÇÕES DO CORPO NOS TRIÂNGULOS AMOROSOS	52
4	PULSAÇÕES E ABANDONO DO CORPO VELHO	91
5	UMA APRENDIZAGEM DA CARNE E DO OLHAR	127
6	IMAGENS OLFATIVAS NA FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR	186
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	206
	REFERÊNCIAS	208

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na ficção de Clarice Lispector, percebemos a forte incidência de imagens do corpo como a sede da sensibilidade. Nos romances, contos e crônicas, o corpo é, ao mesmo tempo, meio da percepção sensível, da linguagem e de todo tipo de atuação. Em *Perto do coração selvagem* (1944), seu primeiro romance, a palavra transmuta-se em corpo, reveste-se de carne e ganha sensibilidade vívida e pulsante perante o mundo. A personagem Joana, através de uma relação corpo a corpo com o mundo, na qual captura as impressões dos sentidos, percebe, vivencia e passa a conhecer as coisas, desvelando-as, em busca da própria compreensão. Já no romance *A paixão segundo GH* (1964), o olhar-corpo da personagem apreende e sonda o corpo animal, no caso, a barata, estabelecendo um confronto visual que desencadeia o desnudamento de suas identidades.

Diversas narrativas clariceanas revelam personagens femininas em profundo reconhecimento do seu corpo, ao estabelecer contato com o mundo e com o outro, como, por exemplo, a protagonista do conto “Preciosidade”, de *Laços de família* (1960), que constitui suas identidades à medida que vai se sentindo e se percebendo diante de si e da realidade que a cerca. Isso ocorre devido à ação do corpo em intenso diálogo dos sentidos com o mundo, pois é através da tensão tátil quente/frio que ela mantém contato com elementos que sugerem o erótico, descobrindo, assim, a sexualidade. Esta, na obra de Clarice Lispector, assume condição necessária ao crescimento individual, visto que o seu afloramento implica a introdução da personagem em um processo de desrepressão dos sentidos e de conscientização do próprio corpo.

Nos textos de *A via crucis do corpo* (1974), a temática dos desejos carnis desenvolve-se por meio de uma linguagem sem polimento. De acordo com Vilma Arêas (2005, p. 62), os argumentos dos contos, como língua, assassínio e estratagem tomam forma de cena carregada de erotismo. A crítica afirma que, nesse livro, “dentro do tema geral da sexualidade (em todas as suas práticas: homoerotismo, masturbação, prostituição, casamento, bigamia) tecido pelo registro tragicômico, os contos mais ou menos se correspondem” (ARÊAS, 2005, p. 63). Em meio às narrativas, comicidade, erotismo e melancolia se entrelaçam, principalmente nas relações triangulares em que o corpo experimenta dor, gozo, anseios e violência, tornando a convivência entre seus componentes conflituosa, ou até mesmo, insustentável.

Ainda a respeito desse livro, Arêas destaca os contos “Ruído de passos” e “Mas vai chover” que “tratam de mulheres idosas perseguidas pelo desejo sexual, [para as quais] não há saída à vista, o movimento é o do labirinto circular descrito pelo corpo” (ARÊAS, 2005, p. 62). Nesses e em outros textos clariceanos, o corpo feminino velho geralmente se apresenta mergulhado em tensões e desconforto, posto que manifesta vivamente os apelos carnis, embora tal situação seja recriminada pelos padrões sociais que figuram o corpo senil como assexuado, incomunicável e abandonado, características também ressaltadas pela autora.

É também recorrente, na obra de Clarice Lispector, o fato de a realidade ser, muitas vezes, compreendida através dos sentidos, assim como as imagens em que o corpo-olfato absorve o perfume das coisas, de modo a lhes buscar a apreensão do ser. O universo clariceano, através do corpo-olfato, em frequente comunicação com outros sentidos, oferece ao leitor um universo de sensações a serem desveladas, da mesma forma que, por meio do corpo-carne e de um olhar carnal, percebe as coisas do mundo e sua carnalidade.

De acordo com a filosofia merleau-pontyana, a carne é meio de vinculação do ser com o mundo, e isso acontece porque o nosso corpo-carne se comunica com a carne do mundo através da visibilidade entre o vidente e o visível e da corporeidade da coisa diante daquele que a vê. O olhar capta o âmago das coisas e as converte em carne. Neste sentido, o corpo só é compreendido a partir da apreensão da carne do mundo.

Na *Fenomenologia da percepção* (1945), Merleau-Ponty discute a relação entre o sujeito e o corpo no mundo. Para o filósofo francês, o corpo não é apenas objeto orgânico, mas principalmente “veículo do ser no mundo” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 122). É o que ele denomina de “corpo vivido”, aquele que experimenta, sente, age, cria significações, visto que temos consciência da realidade, por meio do corpo, pois este, engajado ao mundo, é fonte de sentido das coisas que o cercam. O corpo é

o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos. [...] O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 202-3).

Movimentos, gestos, posturas do corpo denotam a maneira do sujeito estar presente no mundo e deste último se presentificar. O corpo é sujeito da percepção, pois é o nosso ponto de vista a respeito do universo que nos envolve, já que ele constitui a maneira de ser-no-mundo, ou ainda, o núcleo da existência, quer dizer, aquilo em torno do que tudo

gravita. Sendo assim, o pensamento merleau-pontyano privilegia a experiência perceptiva por meio do corpo, visto que este não é um objeto do mundo, mas meio de nossa comunicação com ele (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 136). O corpo é o espelho onde nos mostramos, consciente ou inconscientemente, a nós e aos outros através de expressões de nossos gestos e movimentos que refletem emoções, sentimentos, imagens, desejos. Portanto, tomar consciência de nosso corpo é também tomar consciência de nossos desejos, os mais verdadeiros e os mais fundos.

Diante do exposto, podemos notar que a narrativa clariceana, tendo o corpo como perspectiva da linguagem e sendo esta realidade dominante, apresenta uma variedade de vieses nos quais se desdobra uma amplitude de temáticas. Devido à intensa frequência das imagens corporais e da importância da análise destas para uma visão mais ampla da obra, notamos a necessidade de um estudo que contribua com o processo de conhecimento da dimensão deste aspecto na ficção de Clarice Lispector. Daí a justificativa deste trabalho: o desvelamento do corpo na obra clariceana, tão incidente, porém ainda pouco revelado.

Dessa forma, este estudo tem como objetivo analisar as várias faces do corpo na ficção de Clarice Lispector, dentre elas, o corpo redescoberto, enquanto meio de percepção de si e do mundo, o corpo como lugar de degradação, violência, erotismo e morte, o corpo velho, o corpo-carne e, enfim, o corpo-olfato, observando suas construções, incidência e particularidades.

Conforme o exposto, para desenvolvê-lo, apoiamo-nos principalmente nas reflexões do filósofo Merleau-Ponty sobre o corpo e suas relações com o outro, consigo e com o mundo, contidas nas obras *A fenomenologia da percepção* e *O visível e o invisível* (1964), por tais reflexões estarem condizentes e serem capazes de sustentar teoricamente as ideias discutidas acerca das diversas temáticas sobre o corpo, evidenciadas na ficção clariceana. Apoiamo-nos também em leituras de textos de críticos da narrativa de Clarice Lispector, como, por exemplo, Antonia Herrera, Benedito Nunes, Lúcia Castelo Branco, Nádia Battella Gotlib, Olga de Sá, Regina Pontieri, Vilma Arêas, Yudith Rosenbaum, dentre outros, que nos proporcionam olhares atentos diante das obras analisadas.

O estudo está dividido em sete seções. Nesta primeira, esclarecemos o objetivo, a metodologia e a forma como ele foi desenvolvido. Na segunda, discutimos a conscientização do corpo e da sexualidade, manifestada por algumas personagens femininas, principalmente nos contos “Preciosidade” e “Mistério em São Cristóvão”, de *Laços de família*, além de “A língua do P”, “Miss Algrave” e “Melhor do que arder”, de *A via-crucis do corpo*. Nestes

textos, as protagonistas tentam resistir ao afloramento da feminilidade ou dos desejos sexuais, porém são vencidas, ao se depararem com um momento determinante em sua vida, que desencadeia a descoberta do corpo e aceitação dos seus apelos. O processo de reconhecimento do corpo se dá em meio as suas sensações e impressões acerca das coisas e da realidade.

Na terceira, analisamos as relações corporais inseridas nas triangulações amorosas, nos contos “O corpo”, “Antes da ponte Rio-Niterói”, “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”, de *A via crucis do corpo*, e em “Obsessão”, do livro *A bela e a fera* (1979). Para discutir as ligações entre desejo, violência e vingança, na narrativa “O corpo”, comparamo-lo ao texto teatral *A serpente* (1978), de Nelson Rodrigues, que também evidencia esses elementos em uma relação triangular. É importante observar que tal discussão é sustentada na teoria do filósofo René Girard, para o qual a sexualidade está sempre de mãos dadas com a violência (GIRARD, 1990, p. 51), sendo esta perpetuada na vingança (GIRARD, 1990, p. 28). Em “Antes da ponte Rio-Niterói”, destacamos as ações das personagens que designam diferentes características e sentimentos pertencentes à personalidade de cada um diante do papel desempenhado no quarteto ou no triângulo amoroso, como, por exemplo, crueldade, conveniência, ternura, compaixão, sofrimento, violência, vingança etc. Nas narrativas “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”, o homossexualismo é introduzido na convivência triangular, mostrando a disputa entre um homossexual e uma amiga pelo corpo atraente de um desconhecido, fato que desencadeia o desmascaramento das personagens femininas Aurélia e Luísa. Nas duas histórias, interessa-nos, pois, as encenações do corpo, como também a perda das máscaras e o conseqüente renascimento de uma nova identidade. Já em “Obsessão”, verificamos o conflito vivenciado por Cristina, que se sente indecisa entre o amante e o marido, pois ao lado deste possui um “corpo feliz”, símbolo de uma existência e alegria superficiais, enquanto com aquele sofre o apagamento do corpo, já que ele a educa para a depreciação do corpo – visto como um acessório – e valorização do pensamento e da palavra.

Na quarta, tratamos das relações de sexualidade, desejo e abandono no corpo velho, com o olhar focado mais especificamente para as mulheres idosas dos contos “Ruído de passos”, “Mas vai chover”, que também fazem parte da obra *A via crucis do corpo*, e “A procura de uma dignidade”, de *Onde estiveste de noite* (1974), que apresentam manifestações carnavais, mas se veem impossibilitadas de saciá-las com o outro, ou, se encontram um parceiro jovem, a relação compromete a sua dignidade, visto que é alicerçada a partir de interesses financeiros e expõe situações que levam a senhora ao ridículo, retratando o preconceito das convenções sociais que julgam a intimidade da mulher senil inativa e imprópria. Estudamos

ainda os textos “A não aceitação”, coletado em *A descoberta do mundo* (1984), “A partida do trem”, publicado no livro *Onde estiveste de noite*, “Instantâneo de uma senhora”, da coletânea *Para não esquecer* (1978), “Viagem a Petrópolis”, de *A legião estrangeira* (1964), e “Feliz aniversário”, de *Laços de família*, nos quais o corpo envelhecido mostra decadência e silenciamento, denunciando a ideia estereotipada socialmente de que o idoso é incapaz de comunicação, portanto, da troca de experiências, restando-lhe o enclausuramento e a solidão. Em contrapartida a essa face da velhice, observamos as crônicas “As maniganças de d. Frozina”, encontrado em *Onde estiveste de noite*, e “Um ser chamado Regina”, constituído no livro *A descoberta do mundo*, as quais convivem com o corpo idoso de forma harmoniosa, revelando pertencimento e atuação em um mundo povoado de alegrias e afetos compartilhados com outras pessoas.

Na quinta seção, analisamos o corpo-carne e as relações do olhar presentes no conto “O búfalo”, de *Laços de família*, confrontando-o com o conto “Tentação”, de *A legião estrangeira*, e o romance *A paixão segundo G. H.* Nos três textos verificamos como se apresenta o embate visual entre as personagens humana e animal (mulher e búfalo, menina e cão, G. H. e barata), em que o olhar-corpo-carne do vidente apalpa o objeto visto e, concomitantemente, se vê nele, promovendo identificação entre ambos, além de outras sensações. Apesar do conto “Amor”, de *Laços de família*, apresentar como tônica o olhar, pois é por meio da visão de um cego mascando chicle no ponto do bonde e da contemplação dos seres da natureza no Jardim Botânico que a personagem Ana desperta de uma realidade rotineira e mantém contato com um mundo novo, de vida latejante, em que tudo está aberto aos sentidos – “mundo de se comer com os dentes” (LF, p. 25) –, não o analisamos nesse capítulo, apenas fazemos um breve comentário, porque nos interessa aqui a identificação dos seres humano e animal, por meio da troca de olhares entre ambos. Em “Amor”, Ana olha principalmente os elementos humano (o cego) e vegetal (as plantas do jardim) e não é olhada por eles.

Na sexta, estudamos, na ficção de Clarice Lispector, o universo olfativo a partir do qual o corpo busca a apreensão da realidade, através da comunicação do olfato com outros sentidos e as coisas percebidas. Neste capítulo, fazemos um levantamento das imagens olfativas, ao efetuarmos um passeio por diversos textos clariceanos (contos, crônicas e romances), observando como elas tentam apreender o âmago dos objetos aos quais se referem. Nesse levantamento, destacamos principalmente, como vertente de estudo, o perfume, devido a sua forte recorrência na obra da escritora, por isso utilizamos também o livro *Correio*

Feminino (2006), coletânea de textos clariceanos que discutem diversas questões a respeito de moda, dentre elas, o ato de perfumar-se.

E na última seção, concluímos o estudo, observando que, na obra clariceana, a palavra-corpo, revestida de sua carnalidade, potencializa-se, produzindo imagens impregnadas de sensações e manifestações instintivas e sensuais. Neste sentido, notamos que estudar as relações corporais na ficção de Clarice Lispector é compreender o corpo como lugar de encontro com o mundo e com o próprio ser, encontro este propiciado pela total entrega à fruição dos sentidos.

2 CONSCIENTIZAÇÃO DO CORPO E DA SEXUALIDADE EM CONTOS CLARICEANOS

A obra *Laços de Família*, coletânea constituída de treze narrativas, foi publicada em 1960, embora estas sejam de épocas diferentes, e seis delas já tenham feito parte do livro *Alguns contos*¹, em 1952, enquanto as outras surgiram em jornais e revistas, dentre elas, principalmente a *Senhor*.

Segundo Lícia Manzo² (2001, p. 51), esta revista era “conceituadíssima” e exercia grande influência na imprensa brasileira, popularizando, assim, novamente a obra de Clarice Lispector, que se encontrava amortecida, pois a escritora estava há oito anos sem publicar nenhum livro e também se achava afastada do país há muito tempo, o que contribuía para o seu esquecimento. A pesquisadora comenta que a *Senhor*, além de facilitar a publicação de *Laços de Família* e de *A maçã no escuro* (1961), que estavam sem editor, reafirmou o nome da romancista, pois esta “teve a oportunidade de ser descoberta pela nova geração” (MANZO, 2001, p. 51).

Mas é o livro Laços de família que vem consolidar uma maior visibilidade da narrativa clariceana, visto que, por meio dessa obra, amplia o interesse dos leitores pelos seus romances, alcançando o meio universitário. A respeito desses contos, em carta de 30 de março de 1955, Fernando Sabino afirma que neles a autora tem a propriedade de “dizer o indizível” e que são uma “obra-de-arte”:

Você está escrevendo como ninguém – você está dizendo o que ninguém ousou dizer. Me desculpe o entusiasmo muito pouco ao seu jeito, mas não é possível deixar por menos. Tive momentos de verdadeira vibração cívica ainda há pouco, lendo seus contos. [...] que seria exata, sincera, indiscutível e até humildemente o melhor livro de contos já publicados no Brasil. (CPC, p. 125-6).

A recepção de Fernando Sabino revela o leitor em estado entusiástico, devido à surpresa e à emoção ao se defrontar com uma leitura que lhe captura intensamente, em especial, por dizer tão bem não só aquilo que se queria ouvir de alguém, mas principalmente o que se queria ter dito. Rubem Braga, em carta de 4 de março de 1957,

¹ “Amor”, “Começo de uma fortuna”, “Uma galinha”, “Mistério em São Cristóvão”, “O jantar” e “Os laços de família”.

² É mestra em literatura brasileira pela PUC/Rio. Autora do livro *Era uma vez: Eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. É roteirista de cinema, teatro e TV.

também menciona, com comoção, a inusitada percepção de Clarice Lispector diante das coisas que observa e a forma como as transpõe na escrita:

Acabo de ler os 9 contos que não conhecia; você não imagina como gostei; saio meio crispado da leitura. É engraçado como tendo um jeito tão diferente de sentir as coisas (você pega mil ondas que eu não capto, eu me sinto como rádio vagabundo, de galena, só pegando a estação da esquina e você de radar, televisão, ondas curtas), é engraçado como você me atinge e me enriquece ao mesmo tempo que faz um certo mal, me faz sentir menos sólido e seguro. Leio o que você escreve com verdadeira emoção e não resisto a lhe dizer muito e muito obrigado por causa disso. (C, p. 219).

Érico Veríssimo não reage diferente, em carta datada de junho de 1961, faz um elogio significativo ao livro *Laços de família*: “Não te escrevi sobre o teu livro de contos por puro encabulamento de te dizer o que penso dele. Aqui vai: é a mais importante coleção de histórias publicadas neste país na era pós-machadiana” (VERÍSSIMO apud GOTLIB, 1995, p. 298). Além dos escritores e amigos, a própria romancista escreve a crônica “A explicação inútil” na qual esclarece como, quando e por que os criou, originando, com isso, um depoimento sobre a sua tessitura narrativa. O texto foi introduzido no livro *A legião estrangeira*, em 1964, sendo posteriormente publicado no ano de 1978, na coletânea *Para não esquecer*, que corresponde às crônicas contidas em “Fundo de gaveta” (segunda parte da primeira edição de *A legião estrangeira*, que continha algumas anotações e crônicas), e depois em *A descoberta do mundo*³, em 1984, com o título de “A explicação que não explica”. Na crônica, a autora relata o afastamento do texto após tê-lo produzido, como se houvesse um esquecimento de tudo o que a moveu no momento da escrita e para a realização desta:

Não é fácil lembrar-me de como e por que escrevi um conto ou um romance. Depois que se despegam de mim, também eu os estranho. Não se trata de “transe”, mas a concentração no escrever parece tirar a consciência do que não tenha sido o escrever propriamente dito. (PNE, p. 68).

Apesar da dificuldade de se reportar ao momento de nascimento das narrativas, a autora tece breves comentários sobre a escrita dos contos⁴, exceto “Os laços de família” e “O

³ Esta obra reúne os textos que Clarice Lispector publicou no *Jornal do Brasil*, datados de agosto de 1967 a dezembro de 1973. Vale ressaltar que alguns trechos desses textos já haviam sido inseridos nos livros que a escritora publicou também nesse período.

⁴ As narrativas comentadas pela autora são “Feliz aniversário”, “Mistério em São Cristóvão”, “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, “Amor”, “Uma galinha”, “Começo de uma fortuna”, “Preciosidade”, “Imitação da rosa”, “O crime do professor de matemática”, “A menor mulher do mundo”, “O búfalo”.

jantar” dos quais ela alega não saber nada, pois destes não ficou nenhuma lembrança do momento de criação.

A obra *Laços de família* retrata, na maior parte das treze narrativas, o universo feminino, bem como as relações, os conflitos e os desejos de mulheres (adolescentes, virgens, donas de casa, netas, filhas, avós) desencadeados da tensão entre a condição e os papéis a elas estabelecidos e o anseio por transformá-los, assim como a sua impotência para isso.

A via crucis do corpo é também constituído de treze contos que descortinam o mundo feminino, colocando em evidência a temática da sexualidade, destacando aspectos como o corpo desejante, porém reprimido, prostituição, homossexualidade, violência, dentre outros, por meio de uma linguagem mais bruta e chocante.

De acordo com Gotlib (1995, p. 417), Clarice Lispector “aborda o *erótico implacável*, misturando duas atitudes que mutuamente se complementam: um modo excessivamente direto de contar; e um humor que, sempre envolvendo o grotesco, por vezes chega a assumir um tom escrachado”. No próprio texto de apresentação dos contos, denominado “Explicação”, Clarice Lispector revela o incômodo de escrever por encomenda e de abordar assuntos sexuais femininos, já assumindo, em alguns momentos, uma linguagem debochada:

Todas as histórias deste 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 de coisas. Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeira, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio. (VCC, p. 7).

A obra foi encomendada pelo editor Álvaro Pacheco, que lhe sugeriu, em meio a uma conversa telefônica, a produção de um livro com contos eróticos. De início, a escritora pensa em recusar a proposta, por não saber fazer “história de encomenda” e por se tratar de “assunto perigoso”, mas, no mesmo instante, já sente brotar a inspiração: “A conversa telefônica foi na sexta-feira. Comecei no sábado. No domingo de manhã as três histórias estavam prontas: ‘Miss Algrave’, ‘O Corpo’ e ‘Via Crucis’. Eu mesma espantada” (VCC, p. 07). O constrangimento a faz opinar pela publicação do livro através do pseudônimo Claudio Lemos, mas o editor não aceita: “Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a

inliberta” (VCC, p. 8). O timbre acentuadamente irônico satiriza o posicionamento de vítima da sua própria inspiração.

Clarice Lispector prossegue ora com as justificativas, ora com as desculpas que motivaram a escrita dos contos, chegando a considerar a crueldade do mundo um dos fatores responsáveis por tal inspiração: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão” (VCC, p. 8). As narrativas revelam um mundo impiedoso por meio do cotidiano e dos sentimentos de mulheres jovens ou idosas que desejam, porém, acompanhadas por um mal-estar, devido às frustrações advindas das suas relações erótico-amorosas, muitas vezes, constituídas de humilhações, é o que Claire Varin (2002, p. 166) denomina de “carne triste diante do prazer”. O corpo das mulheres clariceanas, em *A via crucis do corpo*, é, ao mesmo tempo, fonte de melancolia e gozo, como, por exemplo, a protagonista Maria Angélica, de 70 anos, que é explorada por seu amante de 17, ou Cândida Raposo, viúva de 81 anos, que depois do gozo solitário, através da masturbação, ouve os passos do marido, e ainda Beatriz e Carmem, que fazem sexo triste, na ausência de Xavier, o marido bígamo. Apesar do tom de tristeza e desespero, devido aos dissabores das relações cotidianas das personagens, as histórias jorram com elevada marca de comicidade. Segundo Arêas (2005, p. 54-5), *A via crucis do corpo* é uma comédia em diferentes nuanças,

misturando riso e brincadeiras com erotismo e melancolia, além da sátira demolidora e acre. [...] o livro descreve casos picantes do universo feminino em que se cruzam desejo e ideologia romântica, o *páthos* e o ridículo, credices populares, folclore, narrativas baratas sobre misticismo, ficção científica etc.

A ensaísta esclarece que os contos não são exclusivamente românticos, tampouco realistas ou naturalistas, nem pornográficos, mas são salpicados por essas características, principalmente, “quando se observa a alienação impondo atitudes mecânicas – pessoas alheadas e sem memória, manipuladas sexualmente pelos outros, quase sempre habitando um lugar determinado socialmente, de classe baixa” (ARÊAS, 2005, p. 55). Inclusive, na “Explicação”, Clarice Lispector interrompe as justificativas sobre a criação da obra e anuncia o enredo do que seria a décima quarta história, que também sustenta as peculiaridades citadas:

É um livro de treze histórias. Mas podia ser de quatorze. Eu não quero. Porque estaria desrespeitando a confiança de um homem simples que me

contou a sua vida. Ele é charreteiro numa fazenda. E disse-me: para não derramar sangue, separei-me de minha mulher, ela se desencaminhou e desencaminhou minha filha de dezesseis anos. Ele tem um filho de dezoito anos que nem quer ouvir falar no nome da própria mãe. (VCC, p. 8).

A autora finaliza o texto relatando um fato que revela a impossibilidade de apreender o ser do outro: “Já tentei olhar bem de perto o rosto de uma pessoa – uma bilheteira de cinema. Para saber do segredo de sua vida. Inútil. A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos” (VCC, p. 9).

A “Explicação” não funciona só como prefácio da obra, pois poderia ser encarado como a décima quarta narrativa, que trata de um tema metalinguístico – a história que conta a criação de uma história, mas sem deixar de aludir às adversidades da vida e à implacabilidade do destino, porque “assim são as coisas” (VCC, p. 8). Em uma crônica denominada “Estilo”, publicada no *Jornal do Brasil*, em 12 de outubro de 1968, e posteriormente no livro *A descoberta do mundo*, a narradora expõe que deseja libertar-se do “estilo natural” para escrever “como uma forma de depuração”:

E o que eu escrevesse seria o destino humano na sua pungência mortal. A pungência de se ser esplendor, miséria e morte. A humilhação e a podridão perdoadas porque fazem parte da carne fatal do homem e de seu modo errado na terra. O que eu escrevesse ia ser o prazer dentro da miséria. É a minha dívida de alegria a um mundo que não me é fácil. (DM, p. 142-3).

Esse projeto de escrita da libertação é efetuado em *A via crucis do corpo* por Clarice Lispector, que, assumindo o papel de autora-narradora, confessa na “Explicação” ter produzido os contos no dia posterior ao telefonema em que o seu editor os encomendou, 13 de maio, “dia da libertação dos escravos – portanto da minha também” (VCC, p. 8-9), pois escreve de maneira ininterrupta, sobre um assunto inusitado e com um estilo divergente de tudo que havia feito antes, como se estabelecesse um processo de purgação. De acordo com Nádia Gotlib (1995, p. 421), a contista sente prazer ao escrever de forma subversiva, falando de sexo de maneira “tão direta e brutal”, sem constrangimento:

Tão brutal quanto uma referência que a escritora faz, mais tarde, a esse seu trabalho de escrever os tais contos de encomenda, quando afirma que foi como se fosse “um furúnculo” e que, após escrever as histórias, sentiu “como se uma agulha tivesse furado o furúnculo”. Literatura como purgação de um lixo existencial inexorável, agora através da força selvagem do sexo, eis o papel que tais contos apresentam no conjunto da obra de Clarice.

O sexo surge nas narrativas como elemento que comanda o corpo-carne das personagens, pois estas passam a ter consciência desse corpo a partir de seus desejos, que se impõem, sem deixar escapar uma chance de fuga. A epígrafe que Clarice Lispector cita e diz pertencer a uma personagem sua ainda sem nome dá pistas dos conflitos enfrentados por esses seres consumidos pelos anseios carnaís: “Eu que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave” (VCC, p. 11). Os contos mostram a luta das personagens com os desejos eróticos reclamados pela sua sexualidade, o que sugere um embate com o próprio corpo, que resulta no seu reconhecimento e libertação. Para Merleau-Ponty (1996, p. 219), é por meio da sexualidade que um homem tem uma história, pois, “se a história sexual de um homem oferece a chave de sua vida, é porque na sexualidade do homem projeta-se sua maneira de ser a respeito do mundo, quer dizer, a respeito do tempo e a respeito dos outros homens” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 219). A cada instante o corpo exprime a existência, e a sexualidade, em suas diversas manifestações, é uma das formas de conscientização deste corpo e desta existência. Nas obras *Laços de família* e *A via crucis do corpo*, encontramos narrativas que retratam situações em que as personagens estão inseridas em um processo de conscientização do corpo a partir do despertar da sexualidade.

O conto “Preciosidade”, publicado na obra *Laços de família*, narra a trajetória de uma adolescente de quinze anos em direção à descoberta de sua identidade, colocando em evidência os sentimentos e as fantasias da mocinha antes e depois de sofrer um ato que ela considera violento: ser tocada por dois estranhos, na madrugada, quando estava a caminho da escola.

De acordo com Nádia Gotlib (1995, p. 327), “Preciosidade”, diferente dos outros contos de *Laços de família*, “flui com dificuldade”, pois o texto constitui um dos exemplos em que a construção da identidade pessoal, por meio da visão alheia, gera, às vezes, uma sensação de mal-estar tanto na personagem, que se descobre feia, quanto na escritora, que considera a personagem antipática e o conto ruim. A crítica também menciona um distanciamento da narradora diante da protagonista, afastando a possibilidade de uma relação de convivência entre ambas (GOTLIB, 1995, p. 327). No texto “A explicação inútil”, Clarice Lispector faz um breve depoimento a respeito da escritura do conto:

“Preciosidade” é um pouco irritante, terminei antipatizando com a menina, e depois pedindo-lhe desculpas por antipatizar, e na hora de pedir desculpas tendo vontade de não pedir mesmo. Terminei arrumando a vida dela mais por desencargo de consciência e por responsabilidade que por amor.

Escrever assim não vale a pena, envolve de um modo errado, tira a paciência. Tenho a impressão de que, mesmo se eu pudesse fazer desse conto um conto bom, ele intrinsecamente não prestaria. (PNE, p. 70).

Apesar de a autora expor os sentimentos de desagrado em relação à protagonista, e talvez, por isso, considerar a narrativa de má qualidade, notamos nesta um enredo mapeado por tensões que acompanham a transição da personagem no processo de mudança da sua condição de menina para a condição de mulher, fazendo com que a história envolva questionamentos a respeito da negação/aceitação do corpo e da feminilidade.

Durante todo o conto, a garota mantém-se oscilante entre revelar ou disfarçar a transformação sexual, pois, ao mesmo tempo em que a deseja, tenta interditá-la. Neste sentido, o percurso de ida e volta de casa para a escola torna-se um campo de guerra, visto que precisa disfarçar o corpo de mulher, para reprimir as investidas masculinas. Esse conflito (desejo de libertação da feminilidade x interdição desta) apresenta-se nas suas ações rotineiras, por meio da reação física. O ato de acordar, por exemplo, é descrito de forma erotizada, a partir de imagens de violência – “o vento da manhã violentando a janela e o rosto até que os lábios ficavam duros, gelados. Então ela sorria” (LF, p. 82) –, e de forma a retratar o habitual (mas ainda com teor de sensualidade), através de imagens de mansidão – “De manhã cedo era sempre a mesma coisa renovada: acordar. O que era vagaroso, desdobrado, vasto. Vastamente ela abria os olhos” (LF, p. 82). Embora o narrador exponha a ação como rotineira, esta, além de ser retratada como um ato ritualístico, é também conflitante e sedutora, visto que transita entre o intensamente erótico e o serenamente sensual, pois a agressividade do vento frio, ao invadir o quarto e o rosto da adolescente, tornando seus lábios rígidos, contrasta com a suavidade e a camuflagem do erótico na maneira tranquila, porém vasta, dela despertar.

O corpo da menina participa ativamente da cena, respondendo à investida erótica do vento, porém, em outros momentos, ele é que exerce poder de sedução sobre determinados objetos. É o caso do ônibus, que, metaforizado no falo, atende os comandos do corpo da adolescente:

Ao vento de junho, o ato misterioso, autoritário e perfeito era erguer o braço – e já de longe o ônibus trêmulo começava a se deformar obedecendo à arrogância de seu corpo, representante de um poder supremo, de longe o ônibus começava a tornar-se incerto e vagaroso, vagaroso e avançado, cada vez mais concreto – até estacar no seu rosto em fumaça e calor, em calor e fumaça. (LF, p. 83).

A reação gradativa do ônibus (deformando-se vagarosamente) representa a ereção masculina – trêmulo, incerto, avançando, concreto –, provocada por um gesto feminino e sedutor. Vale notar que o sexual está, muitas vezes, associado a vocábulos que indicam dureza, como os lábios duros e o ônibus que se movimenta cada vez mais concreto, ou ainda como o “pão que a manteiga não amolecia” (LF, p. 83), e talvez, por esse motivo, a moça mal o tocava. Mas é por meio da tensão quente/frio que o erótico mais se revela no conto. Os elementos fumaça e calor caracterizam o desejo masculino, representado pelo ônibus/falo, e a sexualidade feminina, pois a adolescente sabia que “alguma coisa nela, à medida que dezesseis anos se aproximava em fumaça e calor, alguma coisa estivesse intensamente surpreendida – e isso surpreendesse alguns homens” (LF, p. 83). A imagem remete ao ígneo e indica a sua feminilidade pressentida, não só por ela, mas também pelo universo masculino que a cerca:

No ônibus, os operários eram silenciosos com a marmitta na mão, o sono ainda no rosto. Ela sentia vergonha de não confiar neles, que eram cansados. Mas até que os esquecesse, o desconforto. É que eles “sabiam”. E como também ela sabia, então o desconforto. Todos sabiam o mesmo. Também seu pai sabia. A riqueza distribuída e o silêncio. (LF, p. 84).

Além do ônibus e da passagem da idade, outros elementos apontam a relação entre o quente e o sexual, dentre eles, destacamos a tarde, pois, neste período, dentro de casa, com a ausência dos pais, a menina, ao manter-se afastada da proteção destes, sente-se vulnerável ao calor e à sua vastidão, que compõem uma atmosfera propícia ao erótico: “a tarde transformando-se em interminável e, até todos voltarem para o jantar e ela poder se tornar com alívio uma filha, era o calor, o livro aberto e depois fechado, uma intuição, o calor: sentava-se com a cabeça entre as mãos desesperada” (LF, p. 86). A desproteção e o uso dos instintos, ligados ao calor crescente, propõem-lhe um estado de insegurança, visto que a deixa a mercê, o que a destitui do controle da situação. Isto faz com que ela se lembre de outro momento de desconforto, quando um garoto que a amava lhe jogara um rato morto.

A empregada também designa a relação entre o quente e o sexual, posto que a conversa com esta ocorre próximo à fumaça do fogão e denuncia o interesse da menina pela descoberta da feminilidade:

procurava na empregada apenas o que esta já perdera, não o que ganhara. Fazia-se pois distraída e, conversando, evitava a conversa. “Ela imagina que na minha idade devo saber mais do que sei e é capaz de me ensinar alguma

coisa”, pensou, a cabeça entre as mãos, defendendo a ignorância como a um corpo. Faltavam-lhe elementos, mas não os queria de quem já os esquecera. A grande espera fazia parte. Dentro da vastidão, maquinando. (LF, p. 86-7).

Apesar de manifestar o interesse pela descoberta da feminilidade e, ao mesmo tempo, o desejo de interditá-la (“defendendo a ignorância como a um corpo”), a protagonista tem consciência de que não poderá evitá-la para sempre e de que só poderá sabê-la vivenciando-a, e não por meio da experiência alheia.

É importante observar que os dois rapazes que a tocam surgem do vapor, fato que consolida o elemento quente como vinculador do erotismo ao corpo. Já o frio se apresenta no conto como prenunciador do erótico, por isso, é fator de prevenção do perigo, visto que a garota quer evitar o contato com o sexual. Vale lembrar que a manhã na qual se dá o encontro é “ainda mais fria e escura que as outras [...]. Os jardins endurecidos de frio [...]. Uma grande estrela de gelo que não voltara ainda, incerta no ar, úmida, informe” (LF, p. 87). Antes de sair às ruas para enfrentar a batalha – evitar a voz e o olhar masculinos desejanter – a menina acorda sob o gélido vento matinal que lhe penetra o rosto, como se fosse um toque de homem. O ônibus-falo vem de dentro da névoa, em meio ao vento de junho.

Apesar de o contato do seu corpo com a fruição gélida ser um alerta para a quebra de sua preciosidade, portanto ameaçador, a garota não o evita, diferente da sua postura diante do quente, já que este se configura como a própria erotização. De acordo com Roberto Corrêa dos Santos⁵ (2012, p. 25), em relação à tensão quente e frio,

a diferença entre os dois polos existe, uma vez que o primeiro (*frio*) não causa à personagem temor e é o único que ela se permite usufruir, na medida em que a própria frieza não elimina a interdição. Já o *quente* é o sinal direto daquilo que se esconde e se revela: a sexualidade, enquanto força pulsante, tanto nela mesma como nos outros.

Embora a extrema frieza e a solidão do ambiente alertassem para o perigoso encontro com os dois rapazes, a menina insiste em enfrentar o destino, pois o recuo seria como esconder-se atrás da porta, o que a deixaria envergonhada, além disso, “talvez não houvesse perigo. Eles não teriam coragem de dizer nada porque ela passaria com o andar duro, de boca fechada, no seu ritmo espanhol” (LF, p. 88). Notamos que, a princípio, os

⁵ É crítico literário e autor dos seguintes livros eletrônicos a respeito da obra de Clarice Lispector: *Clarice, ela* (Instituto Moreira Sales, 2012) e *Na cavidade do rochedo: a pós-filosofia de Clarice Lispector* (Instituto Moreira Sales, 2012).

temores da protagonista eram a fala e o olhar masculinos, elementos capazes de violar o seu corpo-joia precioso e, por isso, tão guardado, no entanto, é o tato que o surpreende e o agride:

o que se seguiu foram quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas de quem não tinha a vocação, quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente que ela fez a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou paralisada. (LF, p. 90).

Percebemos, no decorrer do conto, que a visão exerce muitas vezes a função do tato, visto que o olhar masculino representa, para a garota, uma agressão ao seu corpo intocável, pois ser olhada é “como se alguém lhes tivesse tocado no ombro” (LF, p. 83), tornando-a “rígida e dolorosa” (LF, p. 83). Visão e tato se confundem na imagem, à medida que os dois representam uma violação ao corpo precioso. Para Merleau-Ponty (2005, p. 131), “o espetáculo visível pertence ao tocar nem mais nem menos do que as ‘qualidades táteis’ ”. O filósofo complementa:

É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado [...] já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 131).

Todo movimento tátil tem seu lugar no universo visível, assim como, inversamente, toda visão tem seu lugar no espaço tátil. Neste sentido, a personagem tenta deixar o seu corpo invisível para o universo masculino, assumindo também uma postura masculina, como, por exemplo, o andar de soldado, nas ruas, e a inteligência, que, na escola, induzia os colegas a uma “repulsão fascinada”, fazendo com que eles a tratassem como um rapaz e a vissem como um enigma, pois, assim, o seu corpo de mulher não poderia ser percebido. O narrador mostra que a personagem encara a rua, o ônibus e o corredor da escola como campos de guerra, por isso, ao se referir a esses espaços e ao seu comportamento neles, utiliza expressões como “batalha”, “enfrentar”, “trégua”, “silêncio de trincheira”, “bombardeada”. Mas, para intensificar ainda mais o interdito à sexualidade, ele lhe atribui expressões ligadas ao sagrado: “Então subia [no ônibus], séria como uma missionária [...] Como se tivesse prestado voto, era obrigada a ser venerada, e, [...] também ela se venerava” (LF, p. 83); “ela era uma das devotas” (LF, p. 84); “E a grande vocação para um destino” (LF,

p. 88); “Rígida, catequista” (LF, p. 89). Diante disso, observamos que os elementos referentes à guerra e ao sagrado mapeiam todo o ambiente do conto com a finalidade de retratar o conflito sofrido pela adolescente que insiste em retardar o amadurecimento do corpo feminino e, conseqüentemente, reprimir o fato de ser desejante.

Outras estratégias são adotadas para manter o jogo de dissimulação da feminilidade, principalmente as relacionadas ao próprio corpo, como tomar poucos banhos, a magreza, a expressão feroz no rosto e a “espécie de feiúra que a fome acentuava” (LF, p. 85) ao retornar da escola para casa.

Neste momento do itinerário, a fome é erotizada, visto que possui uma ligação com o desejo sexual, pois “as pessoas reverberadas pela fome” representam uma ameaça ainda maior para a protagonista, já que qualquer gesto ou atitude que as fizessem notá-la, “arreganhariam dentes”. Esta expressão acentua a intensidade do apetite não só por alimentos, mas também sexual.

Ainda para evitar a fala e o pensamento masculinos, posto que estes ressoam como uma invasão ao seu corpo e podem quebrar o algo precioso que guarda, ela recorre aos sapatos de “toc-toc”, cujo barulho incomoda a ponto de causar a repulsa dos homens. Os sapatos ganham significações diferentes conforme os instantes antes, durante e depois do encontro com os dois rapazes. Se primeiro são vistos como aliados, causando desconforto aos ouvidos dos colegas, o que os impossibilita de pensar ou “comentá-la”; em segundo, no momento do ataque, metaforizam a junção dos três corpos (dos agressores com o dela), insinuando o toque corporal: “os sapatos dos dois rapazes misturavam-se ao ruído de seus próprios sapatos, era ruim ouvir, era insistente ouvir. Os sapatos eram ocos ou a calçada era oca. Tudo era oco e ela ouvia” (LF, p. 88). Aqui os sapatos também assumem um esvaziamento que se estende aos corpos e ao próprio ambiente, como se fosse necessário um afastamento de todos e de qualquer tipo de interdição, para que ela pudesse “ser um ela-mesma que a tradição não amparava” (LF, p. 89). Em terceiro, depois do ataque, os sapatos barulhentos, em vez de proteção, passam a ser objetos de desconforto e indiscrição, portanto, desfavoráveis a sua nova condição de mulher, a qual prima pelo silêncio. Conforme Marta Peixoto (2004, p. 186),

os sapatos “silenciosos” a poriam numa relação de dissimilaridade, tanto com seu próprio eu anterior quanto com seus atacantes. Ao insistir no silêncio como próprio para a mulher, ela internaliza uma característica tradicional da feminilidade e parece abrir mão de suas fantasias de preciosidade e poder.

O ato de violação provoca na moça o reconhecimento do seu corpo de mulher e de sua vulnerabilidade, pois percebe que nem tudo pode ser controlável. Neste sentido, os sapatos novos, silenciosos, significam o seu próprio corpo, agora despido da preciosidade e provavelmente livre das autodefesas praticadas antes da conscientização e aceitação da feminilidade. Segundo Marta Peixoto (2004, p. 187),

o ataque sexual [...] é mitigado por apelos a “leis obscuras” que governam a natureza humana e a conduta social. O ataque empurra para diante o crescimento da protagonista: o sofrimento da violência traz consigo progresso interior e adaptação social, transformando o pinto feio em “pássaro de fogo”.

O conto não esclarece como ocorre a conscientização do corpo, apenas mostra, em poucos instantes, no banheiro da escola, algumas reflexões da garota, que denotam as mudanças na forma de se ver: de início, a constatação de sua individualidade – “Estou sozinha no mundo” –; depois, a percepção do corpo – “Estava pálida, os traços afinados. As mãos, umedecendo os cabelos, sujas de tinta ainda do dia anterior. ‘Preciso cuidar mais de mim’ ” (LF, p. 92). O narrador também aponta a transformação quando, em vez de utilizar metáforas religiosas (representantes da interdição), troca-as por expressões relativas a animais, o que sugere uma aproximação maior do natural: “A expressão do nariz era a de um focinho apontado na cerca. Voltou ao banco e ficou quieta, com um focinho” (LF, p. 92). Nesse momento de conscientização do corpo, além dos outros sentidos, o olfato assume a necessidade de provar outros cheiros, como se ela agora estivesse disponível à aventura de usufruir o mundo.

O tato não só é agente desencadeador da transformação (o toque das quatro mãos masculinas), como também é marca desta, pois, após o encontro, a caligrafia, embora não tenha a sua nova forma retratada, é apresentada como se tivesse sofrido modificações: “Devagar reuniu os livros espalhados pelo chão. Mais adiante estava o caderno aberto. Quando se abaixou para recolhê-lo, viu a letra redonda e graúda que até esta manhã fora sua” (LF, p. 91). Porém a marca mais evidente da transformação é o momento em que, ao solicitar sapatos novos, se reconhece como mulher (“os meus fazem muito barulho, uma mulher não pode andar com salto de madeira”). Tanto a sua maneira de ser quanto a de encarar o mundo são modificadas, pois, ao sentir-se mulher, presumimos, além da aceitação da sua feminilidade, há também a dos olhares masculinos diante do seu corpo, já que os sapatos silenciosos não os afugentariam.

Outro texto clariceano que indica transformação psicológica por meio da violação corporal é o conto “Mistério em São Cristóvão”, ainda que esta violência seja simbólica, já que é refletida no talo de uma flor e não no físico da personagem. A narrativa foi publicada pela primeira vez em 1952, na coletânea *Alguns contos*, e depois em *Laços de família*, e relata o fato de três rapazes mascarados (um de galo, outro de touro e o terceiro de diabo), em uma noite de maio, no Rio de Janeiro, antes de chegarem ao local do baile, invadirem o jardim de uma casa para roubar jacintos, com a finalidade de acrescentá-los em suas vestimentas, porém são surpreendidos pelo rosto branco de uma moça na janela. Os quatro apavoram-se e são profundamente marcados pelo episódio.

Se, em “Preciosidade”, o tato é o veículo de concretização da violência corporal, no texto “Mistério em São Cristóvão”, ela se manifesta através da visão, pois é o encontro inesperado dos três olhares masculinos com o feminino que provoca uma forma de defloramento psicológico dos quatro jovens, já que se sentem intensamente penetrados em seu íntimo, alcançando zonas profundas: “A simples aproximação de quatro máscaras na noite de maio parecia ter percutido ocos recintos, e mais outros, e mais outros que, sem o instante no jardim, ficariam para sempre nesse perfume que há no ar e na imanência de quatro naturezas que o acaso indicara” (LF, p. 114-15). Os sentimentos provados pelos protagonistas durante o embate visual são descritos pelo narrador como perigosos, portanto opostas ao inofensivo “sereno perfumado de São Cristóvão” (LF, p. 112). É como se, no jardim, as fronteiras da inocência fossem rompidas, e os quatro tivessem caído em tentação – “caído nas possibilidades que tem uma noite de maio em São Cristóvão” (LF, p. 115) –, o que remete ao Éden. Só que, em vez do fruto que seduz Adão e Eva, a moça e os rapazes são atraídos pelas flores, os jacintos rígidos e “cada vez mais brancos na escuridão” (LF, p. 114). Enquanto, no mito, o ato de comer revela a transgressão, no conto, o ato de ver é que os ameaça, pois os torna desprevenidos:

Caídos na cilada, eles se olhavam aterrorizados: fora saltada a natureza das coisas e as quatro figuras se espiavam de asas abertas. Um galo, um touro, o demônio e um rosto de moça haviam desatado a maravilha do jardim... Foi quando a grande lua de maio apareceu.

Era um toque perigoso para as quatro imagens. Tão arriscado que, sem um som, quatro mudas visões recuaram sem se desfitarem, temendo que no momento em que não se prendessem pelo olhar novos territórios distantes fossem feridos, e que, depois da silenciosa derrocada, restassem apenas os jacintos – donos do tesouro do jardim. (LF, p. 115).

Ainda em consonância com o mito de Adão e Eva, estes, após a prática do Pecado Original, têm como castigo a expulsão do Paraíso e, conseqüentemente, convivem com o sofrimento e a dor, já a mocinha magra de dezenove anos e os três mascarados, depois da “silenciosa derrocada” – cometer o pecado de penetrar na terra proibida do jardim e nela conhecer o seu tesouro, reservado apenas aos seus guardiões, os jacintos –, “nenhum dos quatro saberia quem era o castigo do outro” (LF, p. 114). Semelhante ao mito, no conto, o pecado também é decorrente da desobediência, pois a mocinha, embora vestida na sua camisola de algodão, em vez de dormir, “abriu a janela do quarto e respirou todo o jardim com insatisfação e felicidade” (LF, p. 113), enquanto os rapazes desviam-se do seu trajeto para colher os jacintos.

Como em “Preciosidade”, o narrador não esclarece quais sentimentos, sensações e pensamentos são reconhecidos pelos invasores e pela moça, mas os sugere por meio de expressões que denotam a sua individualidade e, por isso, o seu mistério – “ocos recintos”, “novos territórios distantes”. De acordo com Marta Peixoto (2004, p. 181), esses fortes sentimentos são deflagrados pela associação entre o medo e a fascinação decorrentes da possibilidade do contato sexual. Não é o confronto visual imprevisto que desencadeia o temor e a imobilidade das personagens, mas a sua intuição secreta de poder acontecer, naquela situação, a violação corporal.

Nos dois contos, a transgressão ocorre silenciosamente e seguida de paralisia. A diferença é que, em “Preciosidade”, só a garota se mantém estática, pois os agressores correm amedrontados, já em “Mistério em São Cristóvão”, a moça e os invasores paralisam-se e ficam aterrorizados, talvez por serem tão vítimas quanto ela.

Outro ponto divergente entre os textos é o fato de as metáforas de dureza, em “Preciosidade”, indicarem o fálico, enquanto, no outro conto, representarem o feminino, visto que os jacintos, apesar do nome masculino e de estarem “altos, duros, frágeis” e cintilantes, seduzem o rapaz com máscara de galo, “chamando-o”. Além disso, o defloramento é metaforizado por “um jacinto ainda vivo quebrado no talo”. Vale salientar que as flores são geralmente comparadas a vaginas e que estas possuem o hímen rompido no momento do desvirginamento. Neste sentido, compreendemos a suposta violação sexual através das mãos-falo que rompem o talo-hímen da flor-vagina. Embora a violência seja visual, o sinal deixado por ela é tátil. Para Antonia Herrera (1996, p. 192), há no conto duas transgressões: a ética (o roubo) que se vincula à moral (a quebra do jacinto como perda virtual da virgindade). A autora acrescenta que “compete à transgressão artística absorver os dois atos transgressores no

ato artístico, convertendo-os esteticamente num momento de beleza” (HERRERA, 1996, p. 192), ao lembrar que, na ética do artístico, está embutida uma ética de transgressão.

Convém ressaltar que a invasão deixa marcas nos quatro jovens: os rapazes mascarados, atordoados, permanecem inseparáveis na festa: “um alto, um gordo e um jovem, um gordo, um jovem e um alto, desequilíbrio e união, os rostos sem palavras embaixo de três máscaras que vacilavam independentes” (LF, p. 116). Já, com a moça, as ressonâncias da violação além de psicológicas – não consegue elucidar o acontecido, apenas grita, e “toda a construção laboriosa de sua idade se desfizera, ela era de novo uma menina” (LF, p. 116) –, são também físicas: “um fio branco aparecera entre os cabelos da fronte” (LF, p. 116). Conforme Vilma Arêas (2005, p. 151), o fio branco representa “a modificação causada pela ultrapassagem de uma fronteira: o amadurecimento da jovem”, e o episódio no jardim consiste em uma “cerimônia de iniciação, ou simulacro dela”, da qual deriva a transformação. O fio branco seria a marca de conscientização do corpo de mulher, assim como o desejo de sapatos silenciosos é a aceitação da feminilidade para a adolescente em “Preciosidade”.

É necessário notar que, no conto, o branco se repete em vários momentos (jacintos e rosto brancos, cabelos brancos da avó e o fio de cabelo branco da moça) diante da escuridão noturna, criando, no ambiente, um jogo visual entre claro e escuro, o que difere de “Preciosidade”, cuja tensão mais regular está na relação tátil quente/frio.

De acordo com Antonia Herrera (1996, p. 192), “as metáforas eróticas e viris – o touro, o galo e o demônio – contracenam com as imagens de virgindade da adolescente de rosto branco, camisola de algodão e o jacinto branco”. Neste sentido, “Mistério em São Cristóvão” revela ainda o jogo entre inocência e erotismo, como, por exemplo, a imagem em que “nos jardins sufocados de perfume, os jacintos estremeciam imunes” (LF, p. 114). O aroma e o estremecimento denotam o poder de sedução dessas flores, que permanecem inocentes (“imunes”) diante de toda a atmosfera desejante que os envolve. Tanto a moça quanto os mascarados sentem-se mais fortes que os jacintos e pensam em dominá-los, mas estes os surpreendem: ela, “atordoada pela umidade cheirosa, deitou-se prometendo-se para o dia seguinte uma atitude inteiramente nova que abalasse os jacintos e fizesse as frutas estremecerem nos ramos” (LF, p. 113), sugerindo um posicionamento de rebeldia, entretanto, o rompimento da haste da flor, proporciona à moça a visão do seu defloramento interior. Eles, como observa Arêas (2005, p. 149), “por desejarem colher os jacintos para ‘pregar na fantasia’, são eles próprios colhidos na cilada mágica e, assustados, deixam de ser os ‘reis da festa’”. Aqui inferimos que as quatro figuras (galo, touro, diabo e rosto branco) enquanto

seres desejanter são dominadas e mostram-se frágeis diante do jacinto quebrado que simboliza o desejo frustrado e dominador. Para a crítica, o conto examina “o despertar do desejo e a problemática iniciação sexual de mulheres jovens numa sociedade hipócrita e cheia de ciladas” (ARÊAS, 2005, p. 151). O desvirginamento simbólico da personagem feminina, embora acompanhado de medo e outros sentimentos recônditos e talvez desconfortáveis, é fato fundamental para o seu crescimento.

Nas narrativas observamos, nos dois encontros, elementos de luminosidade, embora com funções divergentes, testemunhando os episódios de violação. Em “Preciosidade”, “a grande estrela de gelo” prenuncia e alerta a menina do perigo (as “quatro mãos difíceis” em seu corpo), mas, no texto “Mistério em São Cristóvão”, é a “grande lua de maio” que finaliza a cena do “incidente”, quebrando a paralisia dos quatro mascarados.

O texto “Cem anos de perdão”, publicado em 25 de julho de 1970, no *Jornal do Brasil*, fazendo parte, depois, da coletânea *Felicidade clandestina*, e, por fim, sendo inserido em *A descoberta do mundo*, relata também um roubo de rosas. A protagonista, juntamente com outra menina, em uma das brincadeiras de “essa casa é minha” avista no jardim de um palacete, situado em uma das inúmeras “ruas dos ricos”, em Recife, “isolada no seu canteiro”, “uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa-vivo” (FC, p. 60) e decide roubá-la, ao encantar-se por ela:

Fiquei feito boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era. E então aconteceu: do fundo de meu coração, eu queria aquela rosa para mim. Eu queria, ah como eu queria. E não havia jeito de obtê-la. Se o jardineiro estivesse por ali, pediria a rosa, mesmo sabendo que ele nos expulsaria como se expulsam moleques. [...] No meio do meu silêncio e do silêncio da rosa, havia o meu desejo de possuí-la como coisa só minha. Eu queria poder pegar nela. Queria cheirá-la até sentir a vista escura de tanta tonteira de perfume. (FC, p. 60-1).

A garota é seduzida pela rosa, quer apropriar-se dela desesperadamente, não só para a tocar e se embriagar em seu perfume, mas para sentir-se sua dona, aprisionando-a ao seu olhar e admiração possessiva: “O que é que fazia eu com a rosa? Fazia isso: ela era minha” (FC, p. 61). Para tanto, arquiteta o plano de furto e o executa com a ajuda da amiguinha, cuja função é vigiar, enquanto seu “esguio corpo de menina”, “pé ante pé, mas veloz”, chegava à rosa, com o coração batendo:

Eis-me afinal diante dela. Paro um instante, perigosamente, porque de perto ela ainda é mais linda. Finalmente começo a lhe quebrar o talo, arranhando-me com os espinhos, e chupando o sangue dos dedos.

E, de repente – ei-la toda na minha mão. A corrida de volta ao portão tinha também de ser sem barulho. Pelo portão que deixara entreaberto, passei segurando a rosa. E então nós duas pálidas, eu e a rosa, corremos literalmente para longe da casa. (FC, p. 61).

Assim como em “Mistério em São Cristóvão”, a cena remete ao ato transgressor simbolizado pelo defloramento: o corpo aflitivo, por causa do risco, a quebra do talo (como a ação de desvirginamento), o sangramento, as duas pálidas (rosa e menina) como se cúmplices do mesmo delito. Inclusive, na passagem final do conto, a narradora-protagonista, além de se eximir da culpa, parafraseando o adágio popular “ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão”, com a versão “ladrão de rosas e pitangas tem 100 anos de perdão” (FC, p.62), confessa nunca ter se arrependido dos furtos e esclarece que “as pitangas, por exemplo, são elas mesmas que pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens” (FC, p. 62). Sendo assim, o colhimento conota-se em desvirginamento. De acordo com Antonia Herrera (1996, p. 193).

o momento de satisfação pelo ato de roubar – gesto transgressor – inclui o elemento passional; o ser inteiro vivencia o perigo e a posse, atendendo ao apelo de uma satisfação íntima do preenchimento de uma falta. A imagem do dedo que sangra, ao roubar rosas e pitangas, faz perpassar a idéia de dor, sanção absorvida como gesto afirmativo. Neste conto, a transgressão é lícita, afirmando a potência de querer no ato de viver.

O prazer advindo com o furto é tão intenso que a garota o torna uma prática constante. A repetição do plano, o corpo alerta ao iminente perigo e o esplendor da realização do ato com sucesso denotam a rotina dos crimes, como se fosse um ritual:

Foi tão bom.

Foi tão bom que simplesmente passei a roubar rosas. O processo era sempre o mesmo: a menina vigiando, eu entrando, eu quebrando o talo e fugindo com a rosa na mão. Sempre com o coração batendo e sempre com aquela glória que ninguém me tirava” (FC, 62).

A mudança na execução do crime só ocorre quando os objetos a serem roubados são as frutinhas das pitangueiras que ficavam na sebe de uma igreja presbiteriana. Diferente da rosa, as pitangas não seduzem a menina pelo elemento visual, inclusive o roubo é efetuado

às cegas, pois só o tato é responsável pela escolha das pitangas na realização do ato subversivo:

Também roubava pitangas. [...] Mas pitangas são frutas que se escondem: eu não via nenhuma. Então, olhando antes para os lados para ver se ninguém vinha, eu metia a mão por entre as grades, mergulhava-a dentro da sebe e começava a apalpar até meus dedos sentirem o úmido da frutinha. Muitas vezes na minha pressa, eu esmagava uma pitanga madura demais com os dedos que ficavam como ensangüentados. Colhia várias que ia comendo ali mesmo, umas até verdes demais, que eu jogava fora. (FC, p. 62).

Outra diferença entre os furtos se dá em relação ao tratamento aos objetos roubados. Enquanto a rosa era prenda para a contemplação, para o prazer visual, por isso a menina a levava para casa e a colocava “num copo d’água, onde ficou soberana, de pétalas grossas e aveludadas, com vários entretons de rosa-chá. No centro dela a cor se concentrava mais e seu coração quase parecia vermelho” (FC, p. 62); as pitangas alimentavam o prazer gustativo, por isso as maduras eram comidas e as verdes eram descartadas. A satisfação perante o risco e a posse das rosas só poderá ser alcançada por aquele que cometeu o mesmo delito, pois qualquer outro tipo de furto jamais propiciará a grandeza que a rosa furtada lhe proporcionou, por isso “quem nunca roubou não vai me entender. E quem nunca roubou rosas, então é que jamais poderá me entender. Eu, em pequena, roubava rosas” (FC, p. 60).

Em *Perto do coração selvagem*, o narrador, ao contrário do que pensa a tia de Joana – “nunca roubar antes de saber se o que você quer roubar existe em alguma parte honestamente reservado para você” (PCS, p. 20) –, relata que “roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado” (PCS, p. 20), metáforas que representam as sensações advindas com o perigo e a transgressão. Joana, quando pequena, rouba um livro e, ao ser repreendida pela tia, confessa o ato e a surpreende com a seguinte explicação:

– Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.
 – Deus me ajude, quando faz mal, Joana?
 – Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste. (PCS, p. 50).

A mulher resolve matricular a sobrinha em um internato, pois não a compreende e a vê como “um bicho estranho” ou “uma víbora”. Tanto Joana quanto o narrador encaram o ato de roubar a partir de uma nova ética. Ela não considera a sua conduta errada, por não se

sentir nem bem nem mal com a ação, enquanto ele, além de reconhecer que o objeto furtado ganha uma maior significação devido ao risco assumido para possuí-lo, ressalta a agitação e prazer do corpo propiciados pelo ato subversivo, fato que o aproxima da menina que começou a roubar rosas quando foi seduzida por uma que não lhe pertencia.

No texto “A imitação da rosa”, de *Laços de família*, encontramos uma personagem que também se sente fascinada pela beleza e perfeição das flores. Antonia Herrera (2010, p. 254) realizou um estudo a respeito desse conto, observando nele a temática do devaneio (a partir da teoria de Gaston Bachelard) e as imagens “que metaforizam o universo onírico, poético, transcendente”. É importante salientar que, com base na análise da pesquisadora, desenvolvemos algumas reflexões referentes à narrativa “A imitação da rosa”, a fim de revelar as relações entre a protagonista e as rosas.

Laura é uma dona de casa, que, após um período de enfermidade, não esclarecida, porém subentende-se que tenha sido um surto, tenta retomar as atividades cotidianas, para restituir a ordem social para ela estabelecida (organizar a casa, passar a ferro as roupas de Armando, o marido, e arrumar-se para jantar com ele e um casal de amigos, Carlota e João, calcular os gastos na feira, fazer listas metódicas para o dia seguinte, dar ordens à empregada Maria), assim como a conduta prescrita pelo médico (tomar leite entre as refeições, nunca ficar com o estômago vazio, porque a fome dá ansiedade, abandonar-se, viver com suavidade, sem se esforçar demasiadamente para conseguir as coisas que deseja). A rotina doméstica impõe-lhe o cansaço que a faz se sentir “como é bom estar de volta, realmente de volta” (LF, p. 37) à normalidade, ou seja, ocupar o lugar no qual ela cumpre o seu papel de dona de casa e do qual outrora se ausentara, afastando-se de todos e de tudo, devido ao mal-estar que a acometera. Mas a sua estabilidade é quebrada ao contemplar as rosas de um buquê que comprara na feira:

Eram algumas rosas perfeitas, várias no mesmo talo. Em algum momento tinham trepado com ligeira avidez umas sobre as outras mas depois, o jogo feito, haviam se imobilizado tranqüilas. Eram algumas rosas perfeitas na sua miudez, não de todo desabrochadas, e o tom rosa era quase branco. Parecem até artificiais! disse em surpresa. Poderiam dar a impressão de brancas se estivessem totalmente abertas mas, com as pétalas centrais enrodilhadas em botão, a cor se concentrava e, como num lóbulo de orelha, sentia-se o rubor circular dentro delas. Como são lindas, pensou Laura surpreendida. (LF, p. 43).

Apesar de ter comprado as flores, ela só perceberá e se encantará por sua perfeição quando as revê dentro do jarro, sob a luminosidade da sala, é como se realmente as

olhasse pela primeira vez. Segundo Antonia Herrera (2010, p. 257), nesse momento da contemplação, aflora o devaneio, que deflagra a “reviravolta no conto”, pois “o chamado da beleza leva-a sutilmente a um devaneio da intimidade”. A autora comenta que “a imagem do lóbulo de orelha liberada pelo efeito do devaneio desenvolve uma idéia de coisa recôndita, acolhedora, de cor quente e de movimento vital. Esse devaneio intensifica a materialidade das rosas e a fusão com o sujeito que a observa” (HERRERA, 2010, p. 258). Os detalhes da imagem – cores, formas e movimentos das rosas – capturam o olhar da personagem, que não o consegue desviar, tornando o ato de contemplação repetitivo, a ponto de torná-la obcecada pela visão floral. Ao mesmo tempo em que a beleza das rosas a seduz, também lhe causa assombro, o que a situa na fronteira do risco:

– Ah como são lindas, exclamou seu coração de repente um pouco infantil.
[...]
Mas à luz desta sala as rosas estavam em toda a sua completa e tranqüila beleza.
Nunca vi rosas tão bonitas, pensou com curiosidade. E como se não tivesse acabado de pensar exatamente isso, vagamente consciente de que acabara de pensar exatamente isso e passando rápida por cima do embaraço em se reconhecer um pouco cacete, pensou numa etapa mais nova de surpresa: “sinceramente, nunca vi rosas tão bonitas”. Olhou-as com atenção. Mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer, e ela não conseguia mais analisar as rosas, era obrigada a interromper-se com a mesma exclamação de curiosidade submissa: como são lindas. (LF, p. 42-3).

A fascinação desmedida a aprisiona, e os papéis se invertem, pois, embora seja a dona das rosas, ela é quem se apresenta cativa a elas, ou seja, é como se as flores não pertencessem a Laura, e sim, ela que pertencesse às rosas. Possuir a beleza extrema e a perfeição ofertando-se ao seu olhar a incomoda, passando a ser um risco e/ou uma advertência. De acordo com Herrera (2010, p. 258), as rosas representam “uma perturbação e uma tentação”. Laura então pensa em uma saída, doá-las para Carlota, “porque uma coisa bonita era para se dar ou para se ‘ser’. Sobretudo nunca se deveria ser a coisa bonita. A uma coisa bonita faltava o gesto de dar” (LF, p. 47). Entretanto, doar as rosas não é uma atitude fácil de ser efetuada, o que desencadeia uma luta dentro de si:

E quando olhou-as, viu as rosas.
E então, incoercível, suave, ela insinuou em si mesma: não dê as rosas, elas são lindas.

Um segundo depois, muito suave ainda, o pensamento ficou levemente mais intenso, quase tentador: não dê, elas são suas. Laura espantou-se um pouco: porque as coisas nunca eram dela.

Mas estas rosas eram. Rosadas, pequenas, perfeitas: eram. Olhou-as com incredulidade: eram lindas e eram suas. Se conseguisse pensar mais adiante, pensaria: suas como nada até agora tinha sido. (LF, p. 46).

A ânsia por ficar com as rosas cresce dentro da protagonista, causando um jogo entre querer e poder. O olhar pede para tê-las, porém a consciência quer afastá-las, a fim de que não se perca novamente do seu mundo doméstico, previsível e seguro. Contudo, o seu desejo de “ficar com as rosas, com o perigo da beleza extrema, a faz sair do externo, no zelo pelas tarefas caseiras para o sonho, a contemplação, a profundidade de si mesma, para um canto pessoal, não mais frio e alheio, um lugar no interior que dinamiza a imagem das rosas”. (HERRERA, 2010, p. 259). Ainda que já tenha dito a ordem à empregada (entregar as flores à amiga) e esta esperasse apenas receber o buquê para cumpri-la, impedindo Laura de voltar atrás, mesmo assim, a vontade de continuar com elas não diminui, ao contrário, mantém-se mais intensa:

Olhou-as, tão mudas na sua mão. Impessoais na sua extrema beleza. Na sua extrema tranquilidade perfeita de rosas. Aquela última instância: a flor. Aquele último aperfeiçoamento: a luminosa tranquilidade.

Como uma viciada ela olhava ligeiramente ávida a perfeição tentadora das rosas, com a boca um pouco seca olhava-as.

[...] Vagamente dolorosa, olhou-as, assim distantes como estavam na ponta do braço estendido – e a boca ficou ainda mais enxuta, aquela inveja, aquele desejo. Mas elas são minhas, disse com enorme timidez. (LF, p. 48-9).

A tranquilidade das rosas contrasta com a inquietação interior da personagem, que aflora no seu corpo reações do mal-estar ocasionado pelo deslumbre da beleza e da perfeição contidas na imagem floral e pela tensão aprisionamento/libertação, configurada nas escolhas de ficar com as rosas ou desfazer-se delas: boca seca e cada vez mais enxuta, dor e a caracterização de “viciada”, condição na qual focaliza toda a sua atenção no objeto desejado, como se este fosse uma espécie de fetiche ou droga que escraviza seu corpo, metonimicamente representado por seus olhos, a ponto de a saturação do olhar lhe propiciar continuamente mais deleite e dependência. No momento de entregar o buquê a Maria, Laura as detém em sua mão por um instante, evidenciando um pequeno retardamento da doação, hesitação e avareza:

[...] elas são lindas e são minhas, é a primeira coisa linda e minha e foi o homem que insistiu, não fui eu que procurei! foi o destino quem quis! oh só dessa vez! essa vez! só essa vez e juro que nunca mais! (Ela poderia pelo menos tirar para si uma rosa, nada mais que isso: uma rosa para si. E só ela saberia, e depois nunca mais oh, ela se prometia que nunca mais se deixaria tentar pela perfeição, nunca mais!). (LF, p. 49).

As flores são colocadas nas mãos da empregada e se vão “como uma carta que já se pôs no correio” (LF, p. 49), restando-lhe apenas a falta, “qual ponto ofendido no fundo dos olhos” (LF, p. 50), só que “maior e pensativo”, pois neste agora se ocupam duas ausências: a dos filhos que nunca teve e a das suas rosas. A retirada destas deixa dentro de Laura “um lugar claro”, o que a assemelha a “uma mesa limpa” da qual se tirou

um objeto e pela marca mais limpa que ficou então se vê que ao redor havia poeira. As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela [...]

Na verdade, como a falta. Uma ausência que entrava nela como uma claridade. E também ao redor da marca das rosas a poeira ia desaparecendo. O centro da fadiga se abria em círculo que se alargava. Como se ela não tivesse passado nenhuma camisa de Armando. E na clareira as rosas faziam falta. “Cadê minhas rosas”, queixou-se sem dor alisando as preguinhas da saia. (LF, p. 50).

Se, ao sentir a falta, se identifica com o objeto que comporta o jarro de rosas e com a sombra de limpeza deixada por sua ausência, na busca por um novo começo, procura “imitar por dentro de si as rosas. Não era sequer difícil” (LF, p. 50). Para Antonia Herrera (2010, p. 261),

se os espaços da casa, nos quais se movimentou – quarto, cozinha e sala –, não tinham sua marca, eram espaços externos e sem força simbólica em relação à sua demanda interior; o espaço interior, casa, casa pré-natal, casa Mãe, abre-se em clareira, sem fadiga, sem sono, pleno, esplêndido como a perfeição das rosas.

Livrar-se das rosas confunde-se com a renúncia à ordem cotidiana de esposa e dona-de-casa competente, mas alcança uma espécie de libertação que só será capaz de vivenciar em um mundo próprio, só seu, para o qual ela se evade, “desabrochada e serena”, e reencontra uma identidade que, para os outros à sua volta, revela-se em mistério:

– Não pude impedir, disse ela, e a derradeira piedade pelo homem estava na sua voz, o último pedido de perdão que já vinha misturado à altivez de uma

solidão já quase perfeita. Não pude impedir, repetiu entregando-lhe com alívio e piedade que ela com esforço conseguira guardar até que ele chegasse. Foi por causa das rosas, disse com modéstia.

[...]

Ela estava sentada com o seu vestidinho de casa. Ele sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. Com timidez e respeito, ele a olhava. Envelhecido, cansado, curioso. Mas não tinha uma palavra sequer a dizer. Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranqüila como um trem. Que já partira. (LF, p. 52-3).

No depoimento “A explicação inútil”, a autora confessa que, em “Imitação da rosa”, utilizou um recurso que muito a satisfaz: “um tom monótono”, a partir da repetição, elemento que lhe é agradável, “e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa” (PNE, p. 70). Nesse texto, ela também esclarece que o conto foi tecido por meio de uma mescla de fatos e motivos conscientes com outros desconhecidos:

“Imitação da rosa” usou vários pais e mães para nascer. Houve o choque inicial da notícia de alguém que adoecera, sem eu entender por quê. Houve nesse mesmo dia rosas que me mandaram, e que repartí com uma amiga. Houve essa constante na vida de todos, que é a rosa como flor. E houve tudo o mais que não sei, e que é o caldo de cultura de qualquer história. (PNE, p. 70).

Voltando à temática da conscientização do corpo, em “A língua do ‘p’”, conto publicado na obra *A via crucis do corpo*, a personagem Maria Aparecida cujo apelido é Cidinha passa a ter um reconhecimento maior de si e dos seus desejos sexuais, ao perceber que dois homens pretendem estuprá-la. Cidinha é professora de inglês, em Minas, e viaja de trem para o Rio de Janeiro, onde pretende seguir de avião para Nova York, pois objetiva fazer um curso de aperfeiçoamento nos Estados Unidos. Mas, em uma estação, dois homens entram no vagão e, usando um código linguístico, acordam de, no próximo túnel, estuprá-la, roubá-la e, caso ela resista, matá-la. A moça reconhece a linguagem, a língua do “p”, decodifica-a e consegue se livrar do crime, fingindo-se de prostituta:

Então levantou a saia, fez trejeitos sensuais – nem sabia que sabia fazê-los, tão desconhecida ela era de si mesma – abriu os botões do decote, deixou os seios meio à mostra. Os homens de súbito espantados.

– Tápá doipoidapa.

Está doida, queriam dizer.

E ela a se requebrar que nem sambista de morro. Tirou da bolsa o batom e pintou-se exageradamente. E começou a cantarolar.

Então os homens começaram a rir dela. Achavam graça na doidera de Cidinha. (VCC, p. 77).

Para a protagonista, desempenhar o papel de prostituta seria a solução mais adequada, porque os rapazes não queriam apenas o prazer sexual, mas principalmente a forma como ele seria conquistado, à força. Era preciso que o acesso ao corpo feminino fosse negado, para que eles o infringissem, pois lhes interessava o prazer advindo da transgressão corporal. Conforme o pensamento de Cidinha, os agressores “não gostam de vagabunda” (VCC, p. 77), já que seu desejo não advém da doação do corpo feminino, mas sim de sua recusa.

A forma como ela atua como prostituta é grotesca, pois o comportamento é exageradamente erótico e cômico, tornando-se uma caricatura. Para os homens, a imagem de desejo transfigura-se em espetáculo ridículo e de humor. Neste sentido, a vontade de violar o corpo da mulher é substituída pela ação de rir do corpo da prostituta. Durante a dissimulação, a professora surpreende-se ao notar o seu desempenho diante dos gestos e movimentos sensuais. Nesse momento, ela revela um princípio de reconhecimento de sua sexualidade, que emerge intuitivamente ao ser requisitada, como se estivesse sempre presente, porém adormecida ou ignorada.

Assim como a garota, no conto “Preciosidade”, e a moça na janela, de “Mistério em São Cristóvão”, Cidinha era virgem: “Ela mal se conhecia. Aliás nunca se conhecera por dentro. Quanto a conhecer os outros, aí então é que piorava. Me socorre, Virgem Maria! me socorre! me socorre!” (VCC, p. 76-7). A ação de conhecer é ambígua, pois se refere não só a saber de si, de seus pensamentos, sentimentos, anseios, como também ser sexualmente penetrada, ato que possibilita um conhecimento íntimo tanto de seu corpo quanto do corpo do outro, aquele que a toca.

Se, em “Preciosidade”, a violência física se concretiza, e, em “Mistério em São Cristóvão”, é simbólica, no texto “A língua do ‘p’”, ela é defletida, posto que, em uma estação anterior ao túnel, os agressores estupram e assassinam a jovem que subiu no trem e “olhou para Cidinha com desprezo” ao vê-la prostituta e sendo presa pelo soldado José Lindalvo, devido à denúncia do bilheteiro e do maquinista. Mas a possibilidade da violação a faz despertar o seu corpo de mulher e conscientizar-se de seus desejos sexuais: “O que a preocupava era o seguinte: quando os dois haviam falado em currá-la, tinha tido vontade de ser currada. Era uma descarada. Epe sopoupu upumapa puputapa. Era o que descobrira. Cabisbaixa” (VCC, p. 78). A desrepressão da sexualidade é conflitante para Cidinha, já que, para ela, descobrir o desejo é também descobrir-se puta, o que desencadeia sentimentos como

culpa (nomeia-se “descarada”) e humilhação (“cabisbaixa”). Isso indica que ela se conscientiza de seus instintos sexuais, mas tem dificuldade de aceitá-los: “E andava pelas ruas de Copacabana, desgraçada ela, desgraçada Copacabana” (VCC, p. 78). O ato de perambular pela cidade representa a sensação de estar perdida de si, pois sabia que não era mais a mesma de antes do encontro com os rapazes no trem.

É importante destacar que, quando Cidinha se assume como puta, ela utiliza a língua do “p”, a mesma usada pelos agressores, para o planejamento da violência. Conforme Marta Peixoto (2004, p. 189), a adoção da língua do “p” dos estupradores denuncia a “cumplicidade da protagonista com uma ideologia de gênero que a oprime”. Denominar-se puta por meio da mesma linguagem dos violadores é colocar-se na mesma condição deles, de marginalizados. Além disso, a opção por esse código é também uma estratégia, assim como fazia quando criança “para se defender dos adultos”, pois precisava guardar o segredo, visto que se chamar de puta, claramente, na língua padrão, era não só admitir para si que desejava o contato sexual, mas ainda assumir isso publicamente. Podemos notar que essa é a única fala na língua do “p” que não é traduzida no conto. Segundo Somerlate Barbosa⁶ (2001, p. 60),

a língua do “p”, como o desvio do português padrão, é uma representação metonímica da proposta do desvio sexual e da violência (estupro grupal e morte). Disfarçando-se em um jogo linguístico inocente, na boca dos dois homens, a língua do “p” se torna um “perigoso suplemento” da língua portuguesa, pois, enquanto é usada por crianças e adolescentes para privacidade, segredo e brincadeira, é utilizada pelos assassinos como uma camuflagem linguística viciosa, um processo linguístico alienante, uma arma deletéria e um instrumento fálico.

Não só a personagem, mas a própria língua do “p” também evidencia uma transgressão, à medida que deixa de ser uma brincadeira infantil e passa a ser usada pelos agressores, para revelar um plano de violência sexual, e pela própria Cidinha, para manifestar a sua sexualidade, o que destitui qualquer indício de ingenuidade da linguagem. Neste sentido, a moça e a língua têm a sua inocência rompida. A língua do “p” ainda é pronunciada pela protagonista para expor a sua constatação a respeito do estupro e assassinato da outra passageira em seu lugar:

– É pé. Opo despestipinopo épé impimplaplacápávpel.

⁶ É doutora em Literatura Luso-Brasileira pela University of North Carolina at Chapel Hill e professora de Literatura e Cultura Brasileira na University of Iowa, USA. Publicou *Clarice Lispector: dès/fiando as teias da paixão* (1997) e *Clarice Lispector: mutações faiscentes* (1997).

O destino é implacável. (VCC, p. 79).

A professora delega ao destino a responsabilidade do crime, como se o mundo fosse regido por forças invencíveis e fatos inevitáveis. De acordo com Luciana Borges⁷ (2008, p. 207), essa sentença proferida por Cidinha talvez devesse ser reformulada: “o destino das mulheres é implacável. Mesmo em uma época considerada pós-patriarcal, a construção da imagem social do corpo das mulheres continua vinculada a uma idéia de propriedade e vulnerabilidade”. O corpo de uma mulher que viaja sozinha ainda é visto como objeto de fácil domínio pelo sexo oposto, e, portanto, “currável”. Assim ocorre com Cidinha, seu corpo, no vagão, é considerado pelos dois homens como alvo fácil para a execução de sua brutalidade sexual:

– Jápá vipi tupudopo. Épé linpindapa. Espestapa nopo papapopo.
Queriam dizer: você reparou na moça bonita? Já vi tudo. É linda. Está no papo. (VCC, p. 76).

O corpo feminino, quando sozinho, é marcado pelo olhar masculino como frágil e suscetível a violências, assim como está sujeita ao esmagamento a barata gorda que se arrasta no chão da cela em que Cidinha ficou presa durante três dias. A personagem comunga com esse pensamento patriarcal, quando, no trem, ao ser olhada, sente-se coagida, com sua virgindade em risco:

Eles olharam para Cidinha. Esta desviou o olhar, olhou pela janela do trem. Havia um mal estar no vagão. Como se fizesse calor demais. A moça inquieta. Os homens em alerta. Meu Deus, pensou a moça, o que é que eles querem de mim? Não tinha resposta. E ainda por cima era virgem. Por que, mas por que pensara na sua própria virgindade? (VCC, p. 75-6).

O constrangimento configura o desejo nos olhos dos homens e a percepção deste por Maria Aparecida, gerando-lhe desconfiança e preocupação. Todo o ambiente é marcado por indícios do futuro crime: vagão praticamente vazio, calor, olhar penetrante e atento dos agressores, inquietação e olhar esquivo de Cidinha, sensação de perigo, pensamento na virgindade. Mas o uso da língua do “p” acrescenta à atmosfera um teor de ironia, pois tanto o leitor quanto a moça se surpreendem com o jogo de linguagem infantil escolhido pelos desconhecidos, assim como estes se espantam com o comportamento grotesco e erótico da

⁷É professora Doutora de Literatura Brasileira na UFG, Regional Catalão.

protagonista. Segundo Vilma Arêas (2005, p. 57), “a solução de Clarice é inteligentíssima, e o tema escabroso é tornado astutamente lúdico pela língua do P usada pelos frustrados marginais”. Essa linguagem, por ser uma brincadeira de crianças, aparentemente, não condiz com o fato de ser falada por criminosos, o que a torna ainda mais subversiva, daí a dificuldade da passageira explicar o ocorrido ao policial, já que “a língua do ‘p’ não tinha explicação” (VCC, p. 78).

Vale observar que os dois criminosos são descritos pelo narrador com características físicas opostas, atribuindo ao texto mais um aspecto de humor e também anulando a possibilidade de nele ser traçado um perfil estereotipado dos assassinos: “Um homem era alto, magro, de bigodinho e olhar frio, o outro era baixo, barrigudo e careca” (VCC, p. 75). Diferente do que ocorre nos contos “Preciosidade” e “Mistério em São Cristóvão”, pois, no primeiro, não há nenhuma referência a respeito do corpo dos dois violadores, apenas a alusão sobre suas mãos e passos ligeiros, e, no segundo, só as máscaras dos três intrusos é que são citadas, os aspectos corporais são ocultados.

O disfarce de Cidinha que a salva de ser “currada” é uma espécie de máscara (pinta excessivamente o rosto e se transforma em prostituta), tão profundamente aderente ao seu corpo, que, mesmo quando é retirada (lava a cara e deixa de ser puta), a identificação permanece.

Em “Miss Algrave”, conto também publicado na obra *A via crucis do corpo*, notamos, na protagonista, a mudança da condição de virgem para a de prostituta, depois do encontro sexual com um extraterrestre de Saturno, Ixtlan⁸. A jovem cujo nome é o mesmo que intitula a narrativa é filha de um pastor protestante e, antes do seu defloramento, vive em constante alerta, tentando obsessivamente se esquivar de tudo o que considera pecado.

O comportamento excessivo de Ruth Algrave, para se desviar do pecado e até erradicá-lo por meio da denúncia – escrevendo cartas de protesto para o *Time* –, delineia-a como uma figura grotesca e dá ao texto um teor de comicidade, pois é descrita uma sequência de atitudes que assumem um exagero cada vez mais crescente, tornando-se, em alguns momentos, absurdas: ela se alimenta de legumes, frutas e não come carne porque considera pecado. Janta macarrão ao molho de tomate em restaurantes baratos, mas jamais entra em um *pub*, pois “nauseava-a o cheiro de álcool quando passava por um” (VCC, p. 14). Talvez Algrave associe o toque da boca na carne animal e o seu respectivo prazer com o contato sexual entre dois corpos-carne. Seu paladar e olfato são mantidos em vigília constante,

⁸ Segundo Vilma Arêas (2005, p. 67), o nome desse ser fantástico “foi retirado de Viagem a Ixtlan, de Carlos Castaneda, que fazia furor nos anos 70, no Rio de Janeiro”.

porque, para ela, é necessário escolher o que se cheira e o que se come, a fim de evitar o pecado. O mesmo ocorre com os outros sentidos, visto que todos eles são a fenda por onde o pecado pode penetrar em seu corpo ou despertá-lo, já que neste há partes pecaminosas, como os seios e o órgão sexual.

Sendo assim, para a protagonista, a nudez precisa ser evitada, porque é indecente, assim como a estátua pública de Eros, por isso “tomava banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver o seu corpo nu, não tirava nem as calcinhas nem o sutiã” (VCC, p. 14). No conto, os olhos e as mãos são órgãos sujeitos ao pecado, posto que as imagens obscenas estão impregnadas na “cidade maldita que era Londres” (VCC, p. 17), e cheia de “maus costumes”, como, por exemplo, no Picadilly Circle, prostitutas “esperando homens na esquina” (VCC, p. 13) e, no Hyde Park, casais beijando-se e acariciando-se “sem a menor vergonha” (VCC, p. 15). Ainda para fugir das cenas por ela consideradas imorais, Ruth Algrave não comprava televisão, porque na tela apareciam mulheres seminuas e homens beijando-as na boca. Neste sentido, a visão e o tato passam por uma rigorosa seleção em busca de imagens e de matérias nas quais o pecado não resida, entretanto, a sua incidência é tão frequente, que a única saída da personagem é se esquivar até mesmo dos bichos e das crianças, visto que, sob os seus olhos, nem estes estavam isentos do pecado:

Até já vira um cachorro com uma cadela. Ficou impressionada. Mas se assim Deus queria, que então assim fosse. Mas ninguém a tocaria jamais, pensou. Ficava curtindo a solidão.

Até as crianças eram imorais. Evitava-as. E lamentava muito ter nascido da incontinência de seu pai e de sua mãe. Sentia pudor deles não terem tido pudor.

Como deixava arroz cru na janela, os pombos vinham visitá-la. Às vezes entravam-lhe no quarto. Eram enviados por Deus. Tão inocentes. Arrulhando. Mas era meio imoral o arrulho deles [...]. (VCC, p. 16).

De acordo com Miss Algrave, o pecado está disseminado em tudo – “a falta de vergonha estava no ar” (VCC, p. 16) –, ainda que, em alguns casos, permaneça junto à inocência e seja ele a própria vontade de Deus, como a cópula dos animais e seus ruídos quase obscenos. Já as crianças são despidas de qualquer marca de ingenuidade, pois são, assim como ela, o resultado da concretização do ato pecaminoso. Além disso, Ruth recorda-se de um pecado cometido por ela quando criança: “com uns sete anos de idade, brincava de marido e mulher com um primo Jack, na cama da vovó. E ambos faziam tudo para ter filhinhos sem conseguir. Nunca mais vira Jack nem queria vê-lo. Se era culpada ele também o era” (VCC, p. 13). Qualquer ato sexual, ainda que fosse uma simulação infantil, a cópula animal, uma ação

ou um fato que o insinuasse, como um beijo, ou ainda o toque higiênico dos órgãos genitais e a nudez eram encarados por Algrave como obscenos, por isso “sentia-se ofendida pela humanidade” (VCC, p. 14), pois esta se originou do próprio pecado e o carrega em seu corpo. No conto, a concepção de pecado traduz-se no ato sexual e em tudo que o envolve ou que remete a ele, por exemplo, o prazer gustativo: “depois foi jantar e permitiu-se comer camarão: estava tão bom que até parecia pecado” (VCC, p. 15). Notamos, no seu pensamento, a ideia de que tudo que é bom é proibido, principalmente o que dá prazer ao corpo, quer pelo paladar, olfato, audição, visão ou tato.

Convém salientar que diferente de Ruth, na narrativa “Preciosidade”, as estratégias executadas pela adolescente para reprimir o desejo masculino, como, por exemplo, tomar poucos banhos, não ocorrem por considerar a sexualidade pecaminosa, mas sim com a finalidade de não despertá-la e proteger a sua virgindade. Outro ponto de divergência entre ambas é que, enquanto a garota preciosa possui o corpo magro e feio, Ruth

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.

Orgulhava-se muito de seu físico: cheia de corpo e alta. Mas nunca ninguém havia tocado nos seus seios. (VCC, p. 14).

Por meio da descrição física de Miss Algrave, presumimos que ela permanece virgem e solteira por escolha, pois seu corpo belo e sedutor contrasta com a sua solidão. Esta é representada pela conjunção “embora”, para indicar que a moça, apesar de “datilógrafa perfeita”, ser dona de uma voz maviosa e sentir-se muito feliz, faltava-lhe algo: “Suspirou muito porque era difícil viver só. A solidão a esmagava. Terrível não ter uma só pessoa para conversar. Era a criatura mais solitária que conhecia” (VCC, p. 16). Ou ainda: “estava assim deitada na cama com a sua solidão. O embora” (VCC, p. 17). A decisão de manter o corpo intocável, como fuga do pecado, proporciona-lhe uma incompletude violenta, o peso da solidão, por isso, para rompê-lo, é preciso que seu corpo seja tocado e libertado das amarras falsamente puritanas criadas por ela. Isso ocorre através do encontro sexual com Ixtlan, no qual prevalecem as sensações táteis intensamente eróticas, pois antes de vê-lo, a virgem ruiva sente-o através de um “*frisson* eletrônico”, sua pele sofre calafrios por causa do corpo frio do extraterrestre, chegando ao ápice, o defloramento:

Ela tirou a camisola. A lua estava enorme dentro do quarto. Ixtlan era branco e pequeno. Deitou-se ao seu lado na cama de ferro. E passou as mãos pelos seus seios. Rosas negras.

Ela nunca tinha sentido o que sentiu. Era bom demais. Tinha medo que acabasse. Era como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado.

Começou a suspirar e disse para Ixtlan:

– Eu te amo, meu amor! Meu grande amor!

E – é, sim. Aconteceu. Ela queria que não acabasse nunca. Como era bom, meu Deus. Tinha vontade de mais, mais e mais.

Ela pensava: aceitai-me! Ou então: “Eu me vos oferto”. (VCC, p. 18).

Além do intenso teor erótico, o encontro é todo mapeado por comicidade, à medida que ela deseja insaciavelmente o ato sexual, na mesma proporção exagerada que o repudiava. Se antes escondia o seu corpo atrás das severas regras morais que seguia, agora o oferta sem pudor, guiada pelo prazer carnal: “o domínio do ‘aqui e agora’ ” (VCC, p. 18).

Enquanto, nos contos “Preciosidade” e “Mistério em São Cristóvão”, a perda da virgindade é simbólica, no primeiro, representada pela necessidade de sapatos silenciosos, e, no segundo, pela flor quebrada no talo, em “Miss Algrave”, o defloramento concretiza-se e deixa como marca e comprovação o sangue no lençol.

A concepção da sexualidade como pecaminosa é desconstruída, ao passo que o ato sexual é comparado a um milagre e caracterizado como divino e prazeroso: “Deus iluminava seu corpo. [...] Com ele não fora pecado e sim uma delícia” (VCC, p. 19), o que nega também a sentença inicial de que tudo que satisfaz o corpo é pecado e o coloca como o lugar onde o paradoxo sagrado/profano se estabelece e dialoga. É importante salientar que, em vários momentos do texto, o narrador faz alusões a fatos bíblicos, interligando-os a imagens eróticas. Segundo Vilma Arêas (2005, p.66-7),

uma série de índices reproduz hereticamente em “Miss Algrave” a cena da Anunciação bíblica: a Virgem dessa vez é a ruiva abrasada de desejo sexual disfarçado de puritanismo, e o Espírito Santo, o próprio Ixtlan, que entra pela janela usada pelos pombos, “enviados por Deus”. Ele se autodefine “eu sou um eu”, claro simulacro do “sou o que sou”, palavras de Jeová a Moisés; durante a relação sexual, além de pensar “aceitai-me” e “eu me vos oferto”, Ruth Algrave se sente “como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado”, certamente referência aos milagres de Cristo.

A “coroa de cobras entrelaçadas” na cabeça de Ixtlan e o seu manto “da mais sofrida cor roxa” (VCC, p. 18) remetem a outro episódio bíblico, a Paixão de Cristo, mas, em vez do sacro, o texto lhe confere o erótico, já que o ser de Saturno tem como missão iniciar a jovem virgem nos prazeres do corpo. O encontro sexual ou o ritual de iniciação propicia não

só a mudança do corpo sacro/profano, mas também do seu comportamento, que se opõe excessivamente aos rígidos preceitos morais por ela tomados como modelo.

Ruth Algrave executa, de forma descomedida, as ações que considerava nauseantes e repulsivas, sustentado uma postura grotesca: não escrevia mais cartas de protesto, pois não há mais razão para protestar, “e não foi à Igreja. Era mulher realizada. Tinha marido” (VCC, p. 19). Aqui a religião é concebida como um substituto para compensar a falta do matrimônio, constituindo uma crítica à beatice. Come *filet mignon*, “carne sangrenta”, e bebe “vinho tinto italiano bem adstringente, meio amargo e restringindo a língua” (VCC, p. 20). Além da carne e do vinho, notamos, através de outros elementos, uma sobreposição da cor vermelha, como, por exemplo, a mancha de sangue no lençol, o manto de Ixtlan é “púrpura coagulada”, deseja um vestido vermelho decotado e ela é a própria configuração do vermelho: “soltara os cabelos bastos que eram uma beleza de ruivos. Ela parecia um uivo” (VCC, p. 21). Inclusive Ixtlan confessa que a escolheu por ela ser ruiva e virgem, evidenciando, com isso, a exaltação da exuberância, sensualidade e exotismo da mulher ruiva.

Não repudia mais os bichos, porque agora ela também se bestializara: “eles que se amassem, era a melhor coisa do mundo” (VCC, p. 20), nem tem nojo dos casais no Hyde Park. Neste lugar, “deitou-se na grama quente, abriu um pouco as pernas para o sol entrar” (VCC, p. 20). A imagem é erotizada, pois simula o ato sexual, a grama quente assume o lugar da cama, e o sol que penetra entre suas coxas abertas representa a figura masculina. O desejo carnal é incontrolável, fazendo com que Miss Algrave, “não se agüentando mais” (VCC, p. 21), se dirija ao Picadilly Circle, encontre um homem cabeludo e o leve ao seu quarto, este, mesmo sem o seu consentimento, lhe deixa uma libra inteira na mesa-de-cabeceira, marcando a sua iniciação como prostituta. A relação acontece sem culpa nem repulsa: “Sim. Mas fez uma coisa que era traição. Ixtlan a compreenderia e perdoaria. Afinal de contas, a pessoa tinha que dar um jeito, não tinha?” (VCC, p. 21). É preciso ressaltar que o extraterrestre, ao ser questionado por Ruth sobre o que ela faria com o desejo até o seu retorno na próxima lua cheia, ele a responde: “– Use-se” (VVC, p. 19). A expressão imperativa é dúbia, pois podemos compreender como uma sugestão para a masturbação ou para ela manter relações sexuais com outros homens.

Assim como Cidinha se identifica com a máscara de prostituta, em “A língua do ‘p’ ”, o mesmo ocorre com Algrave, que, ao copular com o cabeludo, reconhece seus novos

“dons” e decide assumir-se como puta, demitir-se do emprego de datilógrafa e ser uma espécie de amante-prostituta de seu chefe:

La era ficar mesmo nas ruas e levar homens para o quarto. Como era boa de cama, pagar-lhe iam muito bem. [...]

Aprendera que valia muito. Se Mr. Clairson, o sonso, quisesse que ela trabalhasse para ele, teria que ser de um outro bom modo.

Antes 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 que 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!

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. (VCC, p. 21-2).

Ruth Algrave revela a decisão de ser prostituta através da fala do narrador, que se apresenta carregada de ironia, xingamentos, deboche e tom provocador, denotando que a sua mudança brusca, além de psicofísica é também excessivamente acentuada na linguagem. Ela ainda insinua que seu chefe lhe deseja secretamente, porque ele tem uma esposa e uma filha (metaforicamente) “sem sangue” e “sem graça”, diferentes dela, atrativamente ruiva, vermelha sangrenta. Novamente observamos, no conto, a supervalorização da exuberância da mulher ruiva e a preferência pela cor da carne ensanguentada. Segundo Somerlate Barbosa (2001, p. 55),

Lispector não descreve Miss Algrave como “uma mulher irremediavelmente perdida” nem a apresenta como uma infeliz vítima da sociedade. A “queda” de Miss Algrave lhe concede poder (para explorar os homens) e uma certa independência (para se deixar ser explorada por Ixtlan).

Na figura de prostituta, sua construção é destituída de estereótipos que a designam como uma mulher imoral e lasciva ou como uma coitada, fruto das adversidades sociais, o que contribui para isso é o modo cômico que a narrativa manifesta ao exhibir as atitudes e o pensamento da datilógrafa antes, durante e após a união sexual com o ser de Saturno. Somerlate Barbosa (2001, p. 55-6) acrescenta que a personagem

é “colonizada” por um extraterrestre que lhe ensina como derivar prazer dos seus “tesouros escondidos”. A linguagem sexual que ele lhe ensina torna-se uma nova língua e uma nova cultura, revelando-lhe um sentido de vida sem paralelo. No entanto, o que, a princípio, parece ter o efeito de trazer uma

nova direção gratificante à sua vida, gradualmente a transforma numa “assimilada”. Ela se torna a caricatura de uma pessoa “colonizada”, cuja assimilação da cultura imposta também a coloca na posição de “colonizadora” dos ainda “não-assimilados”.

Os vocábulos “colonizada” e “colonizadora” são metaforicamente substituídos pelas palavras “conquistada” e “conquistadora” ou “seduzida” e “sedutora”, pois Miss Algrave é seduzida por Ixtlan e com este aprende a ter e a dar prazer ao outro com o seu corpo de mulher. Essa aprendizagem é representada pelo termo “assimilação”, enquanto a ação de fazer com que o outro descubra o prazer no seu próprio corpo ao ter o contato sexual com o corpo dela a faz ser comparada a uma “colonizadora” (sedutora).

De acordo com Marta Peixoto (2004, p. 163), o extraterrestre ajuda a jovem “a superar sua submissão ao domínio masculino sobre a terra”, fato evidenciado no momento em que ela resolve se tornar prostituta, levar vários homens para seu quarto, mas também ter autonomia para, na lua cheia, amar apenas aquele que ela considera o seu marido: “tomaria um banho purificador de todos os homens para estar pronta para o festim com Ixtlan” (VCC, p. 22). Mas a principal mudança de Miss Algrave, após o encontro sexual, é a conscientização do seu corpo – “ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia” (VCC, p. 20) – e de sua sexualidade – “Era agora imprópria para menores de dezoito anos. E se deleitava, babava-se de gosto nisso” (VCC, p. 20). O reconhecimento do corpo feminino acontece por meio de uma experiência de gozo desse corpo, ao contrário de “Preciosidade” e “Mistério em São Cristóvão”, cuja conscientização ocorre em meio a uma vivência desconfortante de violação tátil-visual.

No conto “Melhor do que arder”, também publicado em *A via crucis do corpo*, a protagonista, em um determinado momento, tenta reprimir o desejo, só que através da tortura do seu corpo. O texto relata a experiência de Madre Clara no convento e após a sua saída deste, quando decide ir em busca da satisfação dos desejos.

O conto é carregado de comicidade e ironia, desde a caracterização grotesca da personagem até a manifestação de seus instintos sexuais e de suas atitudes inúteis para contê-los. Ela é descrita corporalmente, através de qualidades que indicam vigor e virilidade: “era alta, forte, cabeluda. Madre Clara tinha buço escuro e olhos profundos, negros” (VCC, p. 81). As características masculinas intensificam a robustez do corpo da moça, sugerindo-o como saudável e cheio de energia. A obediência às regras do convento, como as rezas com fervor, as confissões diárias e “todos os dias a hóstia branca que se desmanchava na boca” (VCC, p. 81), não é capaz de impedir a revelação dos desejos:

Mas começou a se cansar de viver só entre mulheres. Mulheres, mulheres, mulheres. Escolheu uma amiga como confidente. Disse-lhe que não aguentava mais. A amiga aconselhou-a:
 – Mortifique o corpo. (VCC, p. 81).

A necessidade da presença do sexo oposto representa a possibilidade de satisfação dos instintos sexuais, que se mostram cada vez mais incontroláveis, assumindo uma condição de exagero, que intensifica o cômico:

Confessou-se ao padre. Ele mandou que continuasse a se mortificar. Ela continuou.
 Mas na hora em que o padre lhe tocava a boca para dar a hóstia tinha que se controlar para não morder a mão do padre. Este percebia, nada dizia. Havia entre ambos um pacto mudo. Ambos se mortificavam.
 Não podia mais ver o corpo quase nu do Cristo. (VCC, p. 82).

Assim como em “Miss Algrave”, há no conto uma tensão entre o corpo profano e o sagrado. Madre Clara, enquanto permanece no convento, oscila, o tempo todo, entre os desejos carnis e as obrigações religiosas, se mortifica, mas continua a “arder”, visto que o anseio por possuir o corpo masculino só aumenta, tornando-se já avassalador: em vez da hóstia, quer morder a mão do padre, além do desejo sexual ao visualizar o corpo seminu da imagem do cristo. Há ainda uma identificação entre as figuras do padre e de Clara, ambos ardem e, por isso, se mortificam. Um desconfia do segredo do outro, porém fingem não saber.

Clarice Lispector, por meio dessa narrativa, tece uma crítica ao celibato, mostrando uma falha nesse compromisso religioso, pois padre e madre, apesar do juramento de castidade, não conseguem impedir que os instintos sexuais aflorem. A maneira de reprimi-los também é ironizada pela narradora, posto que, com a mortificação do corpo, Clara só obtém consequências desagradáveis: “Passou a dormir na laje fria. E fustigava-se com silício. De nada adiantava. Pegava gripes fortes, ficava toda arranhada” (VCC, p. 81). Os castigos e torturas do corpo não adormecem a sexualidade, o que aponta sua ineficácia e inconveniência, devido aos resultados. A autora também critica a submissão da figura feminina à autoridade familiar e o fato de, em alguns casos, as funções religiosas não serem uma escolha, e sim, uma exigência, como ocorre com a protagonista que estava no convento, não por opção, mas por imposição da família, já que esta queria “vê-la abrigada no seio de Deus” (VCC, p. 81). O texto ainda aponta uma falha relativa ao ato da confissão, pois a confidente conta a sua ação transgressora ao confessor e este, em vez de ajudá-la a se libertar do “pecado”, também se torna um infrator, ao ter pensamentos libidinosos com ela: “Madre Clara era filha de

portugueses e, secretamente, raspava as pernas cabeludas. Se soubessem, ai dela. Contou ao padre. Este ficou pálido. Imaginou que suas pernas deviam ser fortes, bem torneadas” (VCC, p. 82).

Diferente dos textos anteriormente analisados, em que as protagonistas possuem a consciência do corpo e de sexualidade após um encontro violador com o sexo oposto, Clara já tem esse reconhecimento e almeja desesperadamente o encontro para a satisfação da sua “ardência”: “queria sair do convento, queria achar um homem, queria casar-se” (VCC, p. 82) ou “rezava muito para que alguma coisa boa lhe acontecesse. Em forma de homem” (VCC, p. 83). Quanto mais consciente do corpo e dos desejos, maior o seu desespero, por não conseguir contê-los:

Um dia, na hora do almoço, começou a chorar. Não explicou por que a ninguém. Nem ela sabia por que chorava.
E daí em diante vivia chorando. Apesar de comer pouco, engordava. Mas tinha olheiras arroxeadas. Sua voz, quando cantava na igreja, era contralto.
Até que disse ao padre no confessionário:
– Não aguento mais, juro que não aguento mais!
Ele disse meditativo:
– É melhor não casar. Mas é melhor casar do que arder. (VCC, p. 82).

O desejo sexual não saciado é refletido no corpo da personagem, que também se torna fora de controle: o choro permanente, engordar, mesmo comendo pouco, as olheiras arroxeadas e a voz contralto são marcas desse descomedimento. O desabafo de Clara (“Não aguento mais”) e a sentença do padre (“é melhor casar do que arder”) revelam que, no conflito entre o corpo sacro e o profano, este último é o vencedor e, para que ele se estabeleça, é necessária a saída do convento.

Conforme Nilze Reguera⁹ (2006, p. 245), “curiosamente, Madre Clara, no convento, ‘transbordava’; longe dele, não ‘parecia transbordar’, era discreta”. No ambiente religioso, desfavorável aos instintos carnis, estes afloram de forma excedente; já, fora dele, onde não existe a obrigação de reprimi-los, comporta-se de modo reservado: “Ela mesma fazia os seus vestidinhos de pano barato, numa máquina de costura que uma jovem do pensionato lhe emprestara. Os vestidos de manga comprida, sem decote, abaixo do joelho” (VCC, p. 83). Há um jogo de dissimulações, Clara tem “modos discretos”, mas continua a “arder” por dentro, além disso, quando ocorre o encontro casual com o “guapo português”, Antônio, ela disfarça o interesse, mas a sua ida persistente ao bar a denuncia:

⁹ Doutora em Letras pela UNESP. Docente do Curso de Bacharelado em Letras da Unilago (União das Faculdades dos Grandes Lagos).

Foi ao botequim comprar uma garrafa de água Caxambu. O dono [...] Não quis que ela pagasse [...]. Ela corou.

Mas voltou no dia seguinte para comprar cocada. Também não pagou. O português [...] criou coragem e convidou-a a ir ao cinema com ela. Ela negaceou.

No dia seguinte voltou para tomar um cafezinho. Antônio prometeu que não a tocara se fossem ao cinema juntos. Aceitou. (VCC, p. 83).

As expressões invertidas “mas voltou no dia seguinte” e “no dia seguinte voltou” são carregadas de ironia e sutilmente delatam as verdadeiras intenções da moça, a simpatia por Antônio. O ponto mais alto da dissimulação é quando o português promete não a tocar, para que ela aceite o convite ao cinema, no entanto, o que mais queria era ser tocada, fato que se realiza no desfecho do conto:

Casaram-se na igreja e no civil. Na igreja quem os casou foi o padre que lhe dissera que era melhor casar do que arder. Foram passar a ardente lua-de-mel em Lisboa. Antônio deixou o botequim entregue aos cuidados do irmão.

Ela voltou grávida, satisfeita, alegre.

Tiveram quatro filhos, todos homens, todos cabeludos. (VCC, p. 84).

Assim como Miss Algrave que, depois do encontro sexual com Ixtlan, se sente “realizada”, Clara, após a “ardente lua-de-mel”, também recebe adjetivações (“grávida, satisfeita, alegre”) que indicam os desejos carnis saciados. Tanto uma como a outra revelam a plenitude por meio da satisfação do corpo profano, o que indica também o reconhecimento deste e, por conseguinte, da sua conscientização.

Ao discutir as relações entre escrita e corpo, Antonia Herrera (1996, p. 164), referindo-se à obra literária de Clarice Lispector e Kafka, afirma que, “acentuadamente num e noutro, toda consciência do sujeito é primeiramente uma consciência do seu corpo, de sua forma, como ponto de reflexo de si, como atração do pensamento num recorte de um desenho amplo e único”. Em seguida, faz um breve levantamento de exemplos na escrita clariceana que revelam a consciência corporal por meio de diferentes atuações do ser:

Martim só pôde recomeçar porque lhe foi dado o tempo de retomar seu corpo, de re-começar o gesto. As sensações de GH ocorrem a nível físico e a comunhão da barata acontece como incorporação de outro corpo. Macabéa, como ser alienado de si, não tem plena consciência de si, mas é definida, cruelmente, pelo narrador, por elementos de seu corpo, ao dizer que ela tinha um corpo cariado e ao constatar consternado que ela tinha a infelicidade de ser sensual. Joana, na cena do banho, toma consciência do desabrochar do seu corpo, como irrupção vulcânica. Vitória foge da implosão que ela sente conter no seu corpo, e o doma como um cavalo bravo. Ermelinda cultiva

romanticamente, com artifícios poder usufruir da vida, a qual ela tanto quer, como modo de esquecer a morte. Ela teme a morte não pela perspectiva de ser eterna, mas pelo medo de ser a continuidade da vida, sem o corpo, sua âncora, seu amparo concreto. Lucrecia Neves realiza uma constante observação de seu corpo, seus gestos, compondo plasticamente a cena de se imobilizar como estátua.

No conto “Preciosidade” [...] toda a problemática da personagem está em viver o seu cotidiano incólume, sem ser olhada, nem tocada; seu corpo é cofre e ao mesmo tempo signo de sua preciosidade.

Em “Via Crucis do Corpo”, como está expresso no título, o protagonista principal é o corpo, seus anseios, suas necessidades cruelmente descritos pelo narrador. (HERRERA, 1996, p. 163-4).

É importante ressaltar que, nos contos clariceanos estudados, as personagens se abrem ao mundo, por meio do corpo e da manifestação da sexualidade, pois esta tem uma significação existencial. Conforme Merleau-Ponty (1996, p. 231), “aquilo que procuramos possuir não é portanto um corpo, mas um corpo animado por uma consciência”. Neste sentido, a sexualidade tem seu lugar na vida humana, em suas diversas situações de autonomia ou dependência.

3 CONFIGURAÇÕES DO CORPO NOS TRIÂNGULOS AMOROSOS

Na obra *A via crucis do corpo*, especialmente nos contos “O corpo”, “Antes da ponte Rio-Niterói”, “Ele me bebeu”, “Praça Mauá” e “Obsessão”, observamos a incidência de relações triangulares nas quais o corpo é palco de encenação das sensações, como também lugar de manifestação de dor, prazer, violência e desejos, que definem, sustentam ou aniquilam a harmonia da convivência triangular.

A narrativa “O corpo” trata de um triângulo amoroso, que, de acordo com a narradora, “na verdade eram quatro, como os três mosqueteiros” (VCC, p. 24), pois, de início, a relação era formada por Xavier e suas duas mulheres, Carmem e Beatriz, mas depois ele as trai frequentemente com uma prostituta, motivo que as leva a matá-lo.

Para Arêas (2005, p. 67), “O corpo” é uma paródia do conto “The Tell-Tale Heart”, de Edgar Allan Poe, que Clarice Lispector traduziu com o título de “O coração denunciador”. A ensaísta acrescenta que neste prevalece “a marcha inflexível do remorso”, enquanto, no outro, o *nonsense*, pois

em *A via crucis do corpo* a narrativa de Poe é esvaziada de sua mórbida causalidade psicológica: o anônimo “homem nervoso” que assassina um velho, possivelmente seu locador, por causa do olho, “como o de um abutre”, enterra-o e, uma vez procurado pela polícia, desfaz todas as suspeitas; mas de repente ouve o ruído surdo de um coração batendo, que num crescendo obriga-o a se entregar. (ARÊAS, 2005, p. 67).

No conto clariceano, as personagens do triângulo apresentam-se ignorantes a ponto de revelarem comportamento grotesco: ao assistir a um filme dramático (*O último tango em Paris*), Xavier “excitou-se terrivelmente. Não compreendeu o filme: achava que se tratava de um filme de sexo” (VCC, p. 23). Carmem e Beatriz, em Montevidéu, compram um livro de receitas culinárias em francês, embora desconheçam o idioma, e “as palavras mais pareciam palavrões” (VCC, p. 25). Carmem ainda possui um diário no qual anota “as datas em que Xavier a procurava. Dava o diário para Beatriz ler” (VCC, p. 25). Os aspectos intelectuais são totalmente suprimidos na narrativa, enquanto os físicos ganham relevo, assumindo imagens caricaturescas. Xavier, que tem características corporais, carnis e sexuais exageradas, é descrito como “um homem truculento e sanguíneo” (VCC, p. 23), com força de touro, um tipo de super-homem esfomeado e dono de um apetite sexual insaciável. As duas mulheres revelam o grotesco por meio da oposição física; enquanto esta é gorda, aquela é

magra: “saíam a fim de comprar camisolas cheias de sexo. E comprar perfume. Carmem era mais elegante. Beatriz, com suas banhas, escolhia biquíni e um sutiã mínimo para os enormes seios que tinha” (VCC, p. 24). Os três personagens representam corpos que comem e copulam compulsivamente, demonstrando a interligação e o domínio destas ações, visto que elas comandam a relação triangular.

Durante todo o conto, comida e sexo ganham relevância. Para Xavier, o sentido da vida consiste no ato de comer e de copular: “trabalhava muito para sustentar as duas e a si mesmo, as grandes comidas. E às vezes enganava a ambas com uma prostituta ótima” (VCC, p. 24). O fato de a personagem “frequentar” prostitutas intensifica ainda mais o seu desejo incontrolável e insaciável de sexo. Vale lembrar que, depois do filme *O último tango em Paris*, ele tem uma noite memorável com Carmem e Beatriz:

De madrugada estavam exaustos. Mas Carmem se levantou de manhã, preparou um lautíssimo desjejum – com gordas colheradas de grosso creme de leite – e levou-o para Beatriz e Xavier. Estava estremunhada. Nesse dia – domingo – almoçaram às três horas da tarde. [...] Xavier bebeu vinho francês. E comeu sozinho um frango inteiro. As duas comeram o outro frango. Os frangos eram recheados de farofa de passas e ameixas, tudo úmido e bom.
[...]
E de noite ficaram em casa vendo televisão e comendo. (VCC, p. 23-4).

Quanto mais intensa a incidência de sexo (evidenciada nos vocábulos “exaustos” e “estremunhada”), maior a ingestão de alimentos (sugerida nas expressões “lautíssimo dejejum”, “grossas colheres”, “grosso creme de leite” e na quantidade de frangos). São inúmeras as cenas que retratam a forma compulsiva das personagens fazerem sexo e comerem, por exemplo, quando Xavier volta para casa após o encontro com a prostituta, está “com uma fome que não acaba mais. E abriu uma garrafa de champanha. Estava em pleno vigor” (VCC, p. 25). Ele revela sua virilidade através de um corpo faminto por sexo e comida. Ainda na viagem a Montevideú “compraram um receituário em castelhano. E se esmeraram nos molhos e nas sopas. Aprenderam a fazer rosbife. Xavier engordou três quilos e sua força de touro cresceu-se” (VCC, p. 25).

No conto “A solução”, publicado em *A legião estrangeira*, também notamos a voracidade do ato de comer em relação à personagem Almira, que já, no início da narrativa, é caracterizada pela narradora como um corpo cobiçoso por comida à mesma medida que anseia pelo mundo: “havia no rosto de Almira uma avidez que nunca lhe ocorrera disfarçar: a mesma que tinha por comida, seu contato mais direto com o mundo” (LE, p. 65). A história trata de

uma amizade entre duas datilógrafas, uma gorda, de rosto largo, amarelado e brilhante – Almira –, e a magra, de rosto oval e aveludado – Alice. Esta sempre pajeada por Almira, ainda que distante e sonhadora, porém deixando-se adorar (LE, p. 65). Mas a indiferença e irritação da magra diante dos desvelos da gorda fazem esta transformar as adulações em revolta, e ela acaba enfiando um garfo no pescoço de Alice que vai para o Pronto-Socorro, enquanto a outra é presa. Na prisão, Almira encontra verdadeiras companheiras, para quem faz graça e se dá bem com as guardiãs, que “lhe arranjavam uma barra de chocolate. Exatamente como para um elefante no circo” (LE, p. 67). O chocolate é o elemento compensador e que traduz a aproximação entre Almira e o animal de grande corpanzil, embora dócil.

Xavier também se assemelha a um animal, mas pela maneira esfomeada e voraz de comer, tornando-se até grotesca. O ato de alimentar-se é marcado por uma falta de refinamento, pois “comia com maus modos: pegava a comida com as mãos, fazia muito barulho para mastigar, além de comer com a boca aberta” (VCC, p. 26). O conto “O jantar”, lançado em *Alguns contos* e depois em *Laços de Família*, já retrata essa temática, mostrando o modo indelicado de um velho corpulento comer em um restaurante. O texto é narrado por um homem que também está jantando e se sente capturado pela veemência do ato de alimentar-se do senhor sexagenário:

Ei-lo de olhos fechados mastigando pão com vigor e mecanismo, os dois punhos cerrados sobre a mesa [...] virava subitamente a carne de um lado e de outro, examinava-a com veemência, a ponta da língua aparecendo – apalpava o bife com as costas do garfo, quase o cheirava, mexendo a boca de antemão. E começava a cortá-lo com um movimento inútil de vigor de todo o corpo. Em breve levava um pedaço a certa altura do rosto e, como se tivesse que apanhá-lo em vôo, abocanhava-o num arrebatamento de cabeça [...] mastigando de boca aberta, passando a língua pelos dentes, com o olhar fixo na luz do teto (LF, p. 76-7).

A maneira impetuosa de comer reforça as características físicas do senhor, que é descrito como um homem de corpo alto, sobrancelhas espessas e mãos potentes e cabeludas. A enorme quantidade de comida e a brusquidão no ato de apanhá-la e engoli-la, agregadas à sua robustez, animalizam-no, fazendo com que o narrador o compare a um “grande cavalo”. É importante notar que durante a ação de comer, o corpo por completo participa como se tornasse uma grande boca: “Seu corpo respirava com dificuldade, crescia. [...] Daqui a um segundo, porém, está refeito e duro, apanha uma garfada de salada com o corpo todo e come inclinado, o queixo ativo, o azeite umedecendo os lábios” (LF, p. 79). O envolvimento de

todo o corpo amplifica a violenta potência não só da forma de comer, mas da sua própria truculência, pois o ancião, já saciado, ainda é visto como um homem enorme e “capaz de apunhalar qualquer um de nós” (LF, p. 80). Em *Perto do coração selvagem*, o narrador conta o fato de Joana, antes de casar, quando a tia ainda era viva, presenciar a cena de “um homem guloso comendo”:

Espira seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta – não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral –, a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de já comer novo bocado. As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. (PCS, p. 19).

O corpo participa integralmente do ato de comer, sendo que cada uma de suas partes retrata um gesto brusco, sugerindo a imagem grotesca e violenta da gula. O homem comendo é descrito de forma a associar-se a um animal que dilacera a sua presa de carne crua e viva. Joana é capturada pela cena, pois, ao mesmo tempo, sente náusea e deslumbramento: “Joana estremeceu arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. Sabia que o homem era uma força” (PCS, p. 19). A agressividade da ação é tamanha que ela sente a energia vital do homem, o que a atrai, porém “não se sentia capaz de comer como ele, era naturalmente sóbria, mas a demonstração a perturbava” (PCS, p. 19).

Xavier, além de comer com vigor e brutalidade, demonstra o cômico perante os atos de alimentar-se e o sexual, pois este é acompanhado por um desejo de ouvir palavras obscenas: “Ele não cumpriu a promessa e procurou a prostituta. Esta excitava-o porque dizia muito palavrão. E chamava-o de filho da puta. Ele aceitava tudo” (VCC, p. 27). O ato de comer e de copular surge, então, como forma de intensificação da força e virilidade, para reforçar a dominação diante das amantes. A falta de um desses atos, para Xavier, implica na ausência do outro, por exemplo, quando as amantes descobrem, através das marcas de batom na camisa, que ele voltou a se encontrar com a prostituta, resolvem não ter mais relação sexual com ele, nem cozinhar: Xavier fica “abatido triste e com fome” (VCC, p. 27). Elas, apesar de chorarem de vez em quando, não perdem o apetite, comem salada de batata com maionese, jantam fora e ainda fazem amor na frente dele, que “se roeu de inveja” (VCC, p. 27).

Conforme Somerlate Barbosa (2001, p. 57), do ponto de vista de Xavier, “as suas escapadelas sexuais são apenas um fator ‘natural’ porque ele tem ‘necessidades’ e ‘urgências’ que elas, como mulheres, não tem”. Mas o conto nega o pensamento e o comportamento patriarcais do bígamo, nos momentos em que Carmem e Beatriz “se deitavam na cama. Longo era o dia. E, apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste” (VCC, p. 23). Diferente de Xavier, para quem o sexo é uma necessidade mais carnal; para as amantes, o sexo manifesta-se nesta cena como uma forma de driblar o tédio, sugerido pela constatação: “longo era o dia”. Talvez o amor entre as duas mulheres seja triste porque elas realmente não são lésbicas, estão apenas tentando substituir o amor do homem que as traiu, entretanto o homossexualismo não as torna felizes. A atitude lesbiana das duas é também uma quebra do acordo de fidelidade do triângulo amoroso e, por isso, representa uma transgressão que logo é transformada em dominação psicológica, pois, quando Xavier descobre a excitação sexual das amantes, força-as a executarem-na para ele:

Um dia contaram esse fato a Xavier.
 Xavier vibrou. E quis que nessa noite as duas se amassem na frente dele.
 Mas, assim encomendado, terminou tudo em nada. As duas choraram e
 Xavier encolerizou-se danadamente.
 Durante três dias ele não disse nenhuma palavra às duas.
 Mas, nesse intervalo, e sem encomenda, as duas foram para a cama e com
 sucesso. (VCC, p. 26).

Xavier desloca a excitação homossexual de Carmem e Beatriz que se dava à parte das relações do triângulo e a transforma em sua própria fantasia, trazendo-a para dentro do relacionamento entre os três. Segundo Somerlate Barbosa (2001, p. 58), o *voyeurismo* e os casos extraconjugais dele “se tornam uma forma de violência controlada e ritualizada que, subsequentemente, leva-as a matá-lo e a formarem uma coligação própria”. Se a dominação que o bígamo exerce sobre elas é uma forma de violência, visto que toda dominação implica violação da vontade do dominado e a força de um dominador, nesse caso psicológica, a vingança das amantes às suas traições também será violenta (o assassinato), pois concluem que ele não deve sair ileso da situação: “– Vamos esperar que Xavier morra de morte morrida? [...] – Acho que devemos as duas dar um jeito” (VCC, p. 28).

Conforme Girard (1990, p. 14), “afirma-se frequentemente que a violência é ‘irracional’. No entanto, não lhe faltam razões: ela consegue inclusive encontrar algumas muito boas quando quer irromper”. Apesar de Carmem e Beatriz saberem que cometer o assassinato é errado perante a justiça social, elas tentam justificá-lo: traídas por Xavier e,

ainda assim, saber que os três morreriam de morte morrida, seria morrer à toa, era preciso fazer algo, “Deus manda” (VCC, p. 28-29). Tais razões servem para convencê-las da necessidade do crime, fazendo com que a morte da vítima seja merecida.

Na teoria girardiana, o assassinato é libertário e tem como recompensa obter a paz. Para Girard (1990, p. 13), há uma proximidade entre o sacrifício e o assassinato, pois se aquele se mostra “como uma violência criminosa, não há, em contrapartida, violência que não possa ser descrita em termos de sacrifício”. Neste sentido, o sacrifício

é um instrumento de prevenção na luta contra a violência. [...] [ele] faz convergir as tendências agressivas para vítimas reais ou ideais, animadas ou inanimadas, mas sempre não susceptíveis de serem vingadas, sempre uniformemente neutras e estereis no plano da vingança. O sacrifício oferece ao apetite da violência, que a vontade ascética não consegue saciar, um alívio sem dúvida momentâneo, mas indefinidamente renovável, cuja eficácia é tão sobejamente reconhecida que não podemos deixar de levá-la em conta. O sacrifício impede o desenvolvimento dos germens de violência, auxiliando os homens no controle da vingança (GIRARD, 1990, p. 31-2).

Segundo o filósofo, nas sociedades primitivas, nas quais ainda não existia o sistema judiciário organizado para interditar a violência, o sacrifício funcionava como meio de prevenção do desejo de violência e de vingança. Ele, portanto, é visto por Girard como um sistema apaziguador.

No conto “O corpo”, o assassinato surge como uma solução apaziguadora para os desentendimentos do triângulo amoroso e também como vingança. Se as traições de Xavier tornam Carmem e Beatriz cada vez mais amigas e levam-nas a desprezá-lo, então estas resolvem “dar um jeito” nele. Em uma noite silenciosa, enquanto ele ronca, após “comerem chocolate até a náusea [...] e ouvirem uma lancinante música de Schubert” (VCC, p. 28), concluem que elas são duas e que na cozinha há dois facões:

Então foram à cozinha. Os dois facões eram amolados, de fino aço polido. Teriam força?
Teriam sim.
Foram armadas. O quarto estava escuro. Elas fraquejaram erradamente, apunhalando o cobertor. Era noite fria. Então conseguiram distinguir o corpo adormecido de Xavier.
O rico sangue de Xavier escorria pela cama, pelo chão, um desperdício.
[...]
Então as duas foram ao jardim e com o auxílio de duas pás abriram no chão uma cova.
E, no escuro da noite – carregaram o corpo pelo jardim afora. Era difícil porque Xavier morto parecia pesar mais do que quando vivo, pois escapara-

lhe o espírito. Enquanto o carregavam, gemiam de cansaço e de dor. Beatriz chorava.

Puseram o grande corpo dentro da cova, cobriram-na com a terra úmida e cheirosa do jardim, terra de bom plantio. Depois entraram em casa, fizeram de novo café, e revigoraram-se um pouco. (VCC, p. 29-30).

A cena do crime é carregada de ironia, pois o narrador mostra o desaproveitamento da virilidade de Xavier, através de expressões, como “seu rico sangue desperdiçado” e “seu grande corpo pesado”. Para driblar o desperdício do vigor físico do homem agora morto, Beatriz “tem a idéia de plantarem rosas naquela terra fértil” (VCC, p. 30). O corpo morto de Xavier transforma-se em nutriente para as rosas vermelhas, sendo elogiado pelo narrador como “boa mão de plantio” e “boa terra próspera”. É importante notar que, mesmo depois do delito, o elemento gustativo persiste no texto, pois as mulheres tomam café para restabelecer sua força e, apesar de perderem o gosto de cozinhar e rasgarem o livro de receitas em francês, guardam o de castelhano e comem e bebem em silêncio.

O assassinato cometido por Carmem e Beatriz representa um dos poucos momentos em que a mulher, na literatura, reage por meio de violência física à dominação do homem. Em “O corpo”, ela desvela sua agressividade e nega o estereótipo consolidado na literatura como um ser não-violento. O crime cometido pelas protagonistas denuncia a rejeição da passividade, o que a isenta do estigma de ser uma característica essencialmente voltada para a personagem feminina. Carmem e Beatriz planejam o ato violento e o executam sozinhas, sem a ajuda de um homem. Mas não sentem prazer em matar Xavier, fazem porque, para elas, a vingança é necessária.

De acordo com Girard (1990, p. 28), “não há diferença nítida entre o ato que a vingança pune e a própria vingança. Ela é considerada uma represália, e cada represália invoca uma outra”. A vingança apresenta-se para o filósofo como um fator de continuidade da violência, por isso ela constitui um processo interminável, daí o fato de ser estritamente proibida, visto que “a multiplicação das represálias coloca em jogo a própria existência da sociedade” (GIRARD, 1990, p. 28). De acordo com a teoria girardiana, se nas sociedades primitivas, o sacrifício era forma de impedir a vingança, nas sociedades modernas, o sistema judiciário é meio de prevenção da violência, já que ele “*racionaliza* a vingança, conseguindo dominá-la e limitá-la” (GIRARD, 1990, p. 36). Com base no pensamento girardiano, o sistema judiciário funciona como controlador da vingança e, conseqüentemente, da violência. Mas no conto “O corpo”, o sistema judiciário tem suas falhas evidenciadas e ironizadas. Primeiro os policiais não dão crédito ao sumiço de Xavier, denunciado pelo secretário dele.

Só depois de muita insistência deste é que a polícia resolve preguiçosamente dar ordem de busca na casa do polígamo. E quando eles encontram Xavier, na cova do jardim, “horrrível, deformado, já meio roído, de olhos abertos” (VCC, p. 31), decidem fazer vistas grossas para o caso, e as criminosas saem impune:

– Olhe, disse um dos policiais diante do secretário atônito, o melhor é fingir que nada aconteceu senão vai dar muito barulho, muito papel escrito, muita falação.

– Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão viver em Montevideú. Não nos dêem mais amolação. (VCC, p. 32).

A ineficiência, o descaso e a má funcionalidade da justiça são colocados em evidência, assim como o jeitinho brasileiro de se resolver determinadas coisas, contribuindo para a impunidade da vingança feminina. Conforme Somerlate Barbosa (2001, p. 58), “esta narrativa de sexo, paixão e crime torna-se anticlimática e, portanto, uma versão invertida das histórias de detetive, pois tanto o crime compensa como traz paz e ordem à vida das duas mulheres”. Carmem e Beatriz não só ficam livres das penalidades do crime, pois nem passam por um processo legal adequado, mas ainda vão para Montevideú, lugar de alegres recordações do triângulo amoroso, o que insinua um feliz recomeço para as duas mulheres. Somerlate Barbosa (2001, p. 58) também expõe que “Lispector acaba revertendo e parodiando a lei da ‘defesa da honra’ que, supostamente, dava aos homens brasileiros o poder de matar as suas mulheres e amantes sob suspeita de adultério”. A narrativa é toda mapeada por transgressões femininas. De início, por relatar um caso de bigamia em que os três participantes convivem harmoniosamente em uma sociedade monogâmica: “Cada noite era uma. Às vezes duas vezes por noite. A que sobrava ficava assistindo. Uma não tinha ciúme da outra” (VCC, p. 23). E depois por tratar de temas como o lesbianismo e a vingança feminina. Esse traço transgressor é ainda mais enfatizado no final do conto através do silenciamento do homem pela mulher, pois, quando Carmem e Beatriz receberam a sentença dada pelos policiais, “as duas disseram: muito obrigada. E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer” (VCC, p. 32).

A peça *A serpente*¹⁰, de Nelson Rodrigues, também trata de um triângulo amoroso constituído por Guida, seu marido Paulo e sua irmã Lígia. Guida cede Paulo por uma noite a Lígia, já que o esposo desta, Décio, a deixa por não conseguir satisfazê-la sexualmente. A

¹⁰ Neste trabalho, as citações do texto *A serpente* estão acompanhadas da sigla AS, que representa o nome da obra.

noite sexual dos cunhados gera ciúme, desconfiança e conflitos na relação do casal e entre as irmãs, suscitando o assassinato de Guida por Paulo. Assim como ocorre em “O corpo”, a breve presença de Décio, no texto teatral, sua participação secundária, também transforma o triângulo amoroso em quarteto.

As duas obras são mapeadas por cenas de erotismo e ciúmes das quais deflagra o ato da vingança por meio da violência. Conforme Girard (1990, p. 51), “a sexualidade provoca inúmeras desavenças, ciúmes, rancores e lutas; é uma ocasião permanente de desordem”. O filósofo francês ainda afirma que “o deslizamento da violência para a sexualidade e da sexualidade para a violência ocorre com muita facilidade, tanto em um sentido quanto em outro, mesmo nas pessoas mais ‘normais’, e sem que seja preciso invocar a menor ‘perversão’ ” (GIRARD, 1990, p. 52). Na teoria girardiana, sexualidade e violência estão tão próximas que uma desencadeia a outra. Fato marcante tanto no conto clariceano quanto na peça rodrigueana, pois a traição de Xavier e a noite sexual de Paulo e sua cunhada transformam o desejo de Carmem, Beatriz e Guida em ciúmes e vontade de vingança e de violência.

Em *A serpente*, Nelson Rodrigues também expressa transgressão feminina ao expor a mulher com necessidade de sexo. Lígia, após o abandono do marido, lamenta com sua irmã a tristeza e a vontade de se matar por ainda ser virgem, apesar de ter ficado um ano casada com Décio:

Lígia – Não dê um passo que eu me atiro. (*elevando a voz*) Você está pensando: – “Essa fracassada não se mata”. Você se julga a mulher mais feliz do mundo e a mim a mais infeliz. Tão infeliz, que tive de me deflorar com um lápis. Quantas vezes, te vi entrando no quarto com teu marido. (AS, p. 20).

Lígia deseja o prazer que a irmã tem com seu marido, inveja-lhe os gritos e gemidos de gozo. Para Girard (1990, p. 181), “há no homem, no nível do desejo, uma tendência mimética que vem do mais essencial dele mesmo, frequentemente retomada e fortificada pelas vozes de fora”. O homem é movido pelo desejo mimético, ou seja, sempre se imita o desejo de um outro. Diante da intensa infelicidade da irmã, Guida, simbolizando a serpente do Éden, oferece-lhe a realização de seu desejo: o gozo sexual. Ela lhe propõe que passe uma noite com seu marido. Lígia é tentada a praticar dois pecados, o adultério e o incesto. O ato sexual ocorre entre os cunhados. A virgem prova do prazer sexual (“o que eu senti foi tudo – a vida e a morte. Agora posso viver e posso morrer.”) (AS, p. 20) e Paulo

encontra nela amante mais ferosa que sua esposa. Depois disso, Guida jamais será a mesma, estará sempre desconfiada e enciumada:

GUIDA – Posso ter todos os defeitos, mas não sou cega!

LÍGIA – Não é cega e daí? Você quer dizer o quê?

GUIDA – Eu tenho medo de mim mesma, medo do meu marido. Eu posso perder tudo, mas não meu marido. Você entende ou finge que não entende?

[...]

GUIDA – Te dou tudo, tudo, menos o meu marido.

LÍGIA – E quem pediu o teu marido? Fica com ele. (*feroz*) Não é teu?

[...]

GUIDA – Pois ouve ainda. Você não pode pensar, ou olhar, ou tocar no meu marido. Ou sorrir. A gente não sorri para todo mundo. Você não pode sorrir para meu marido. Escuta, Lígia. Você não me conhece. Paulo não me conhece, eu própria não me conhecia. Eu me conheço agora. Se você quiser mais do que a noite que já teve, eu mato você. Ou, então, mato o único homem que amei. (com ar de louca) Paulo dormindo e morrendo.

LÍGIA (batendo os pés como uma bruxa) – Chega, sua bruxa! Eu não agüento mais!

GUIDA – Eu disse a meu marido: - vocês não vão se encontrar lá fora. Quando sair, você fica. Ficaremos sozinhas. Ouvia? (AS, p. 29-30).

Depois do acordo da noite sexual entre Paulo e Lígia, tem início o triângulo amoroso, só que carregado de conflitos, desentendimentos e tensões. Diferente da relação triangular presente no conto “O corpo”, em que as amantes não sentem ciúmes uma da outra, chegando até a dormirem juntas com Xavier, Guida e Lígia se distanciam e brigam, tornando a convivência insuportável.

No pensamento girardiano, a sexualidade está sempre aliada à violência. Conforme Girard (1990, p. 51), “até no interior do próprio quadro ritual, quando todas as prescrições matrimoniais e as outras proibições são respeitadas, a sexualidade é acompanhada de violência”. O filósofo também expõe que “quando se escapa deste quadro – nos amores ilegítimos, no adultério, no incesto – esta violência e a impureza dela restante tornam-se extremas” (GIRARD, 1990, p. 51). Na peça, o desejo sexual das irmãs conduz o triângulo amoroso ao medo da morte. Os amantes Paulo e Lígia vivem sob a ameaça de serem assassinados por Guida, o que os leva a pensar em matá-la primeiro:

PAULO – Eu fico pensando. Ela entrando no teu quarto e te matando. Ou a mim. Agora, eu não quero morrer. Quero você viva. Tive um momento em que ia te chamar para morrer comigo. Você teria coragem de morrer comigo?

LÍGIA – Meu anjo, eu morreria mil vezes contigo. Mas se alguém tem de morrer, você sabe quem é? É Guida e não eu.

PAULO – Não diga o nome. Diga ela.

LÍGIA – Todos os dias eu sonho que ela te mata.

PAULO – Não fala assim.

LÍGIA – Mas se eu sonho? (mais enfurecida) Na última vez, éramos eu e você os assassinados. Depois, eu assassinava Guida.

PAULO – Não diz o nome. (AS, p. 34-35).

Mas é o marido quem comete o crime, empurrando a esposa da janela do apartamento para ficar com a cunhada, livre de impedimentos. Aqui quem sofre a violência é a mulher, por mãos masculinas, confirmando os moldes da dominação patriarcal. Diferente da narrativa “O corpo”, em que a violência é contra o homem e praticada por mãos femininas.

Outro ponto de distinção entre o conto e a peça é o fato de que, no primeiro, Carmem e Beatriz mostram sofrimento por terem assassinado Xavier: “Se tivessem podido não teriam matado o seu grande amor” e “mal comiam. Quando anoitecia a tristeza caía sobre elas. Não tinham mais gosto de cozinhar” (VCC, p. 29-30). Enquanto, na peça, Paulo não mostra nenhum arrependimento por ter matado Guida, preocupa-se apenas em salvar-se da culpa, tentando convencer Lígia a confirmar que a irmã enlouqueceu e se jogou do apartamento:

LÍGIA – Que foi isso?

PAULO – Guida caiu.

LÍGIA – Foi você.

PAULO – Ou pensava que fosse quem?

LÍGIA – Nunca pensei que.

PAULO (*desesperado*) – Desce comigo. Temos que dizer que foi loucura – um acesso de loucura.

LÍGIA (*frenética*) – Mas eu tenho medo de não chorar!

PAULO – Não grita, pelo amor de Deus, não grita! Pensa na tua culpa e chora!

LÍGIA (*aos soluços*) – Eu sei que não vou chorar!

PAULO – Vem!

(Paulo quer segurá-la. Ela se desprende feroz.)

LÍGIA – Não me toque! Eu não sou culpada! Foi você que matou! Assassino! (AS, p. 41).

Se em “O corpo” são as assassinas que se delatam para a polícia, na peça, é a testemunha do crime que denuncia o assassino. Mas em um ponto as duas obras se convergem, pois, em ambas, o homem é silenciado pela mulher. No conto, Carmem e Beatriz matam Xavier e o enterram no jardim. Este não tem e não pode nada mais dizer. No texto teatral, a última frase e a decisão de denunciar o crime são de Lígia: “(*Lígia corre para a janela.*) LÍGIA – O assassino está aqui! É o meu cunhado! Assassino! Assassino! Assassino!” (AS, p. 42).

Tanto o conto “O corpo” quanto a peça *A serpente* mostram as interfaces das ligações entre corpo, sexualidade e violência, a partir de transgressões femininas, como, por exemplo, o poder de a mulher tomar suas próprias decisões dentro das relações amorosas e até da escolha dessas relações. Ambas as obras apresentam rupturas da figura feminina mediante uma sociedade patriarcal em que as regras geralmente são ditas pela dominação do homem, ao mostrar a mulher reagindo violentamente ou não à opressão masculina.

Conforme Vilma Arêas (2005, p. 56), é possível que no livro *A via crucis do corpo* se encontre “algum vestígio problemático de Dalton Trevisan e Nelson Rodrigues, sobretudo no aspecto superficial da temática”. Para a crítica, Nelson Rodrigues aproxima-se de Clarice Lispector principalmente em relação ao aspecto da crueldade e ambos se distinguem no que diz respeito à “esperteza da forma”, pois, embora os contos e as crônicas do escritor “também sejam rebaixados, escritos com muita verve misturada a uma espécie de saturação de assuntos mórbidos, eles vão direto ao ponto, sem desperdício de tempo, como peças ‘bem feitas’. Clarice, nem sempre, e abala muitas vezes o tom, o que cria a ironia e a ‘graça’ ” (ARÊAS, 2005, p. 57). Inclusive, na primeira versão do conto “Antes da ponte Rio-Niterói”, de *A via crucis do corpo*, denominada “Um caso para Nelson Rodrigues”, publicada no *Jornal do Brasil*, em 3 de fevereiro de 1973, e depois no livro *A descoberta do mundo*, a contista faz referência ao escritor não só no título como também no corpo do texto: “Bem. Essa mulher lá um dia teve ciúmes. E – tão requintada como Nélsom Rodrigues que não negligencia detalhes cruéis” (DM, p. 449). O conto ainda foi publicado na obra *Onde estiveste de noite*, com o título de “Um caso complicado”. Neste a menção ao escritor permanece, sendo suprimida apenas em “Antes da ponte Rio-Niterói”: “Bem. Essa mulher ardente lá um dia teve ciúmes. E era requintada. Não posso negligenciar detalhes cruéis” (VCC, p. 66). Na primeira versão do conto, a personagem, uma mulher virago, chamada Leontina, amante de Bastos, é que não se descuida dos detalhes cruéis, enquanto, na história de *A via crucis do corpo*, a narradora é que trata de não esquecer-los.

Quanto à referência a Dalton Trevisan, só aparece no texto do *Jornal do Brasil* e, por conseguinte, em *A descoberta do mundo*: “Mas estou me confundindo toda ou é o caso de tão enrolado que se puder vou desenrolar se bem que Dalton Trevisan narraria com o poder maior que tem. As realidades dele são inventadas” (DM, p. 448). Nas outras versões, a informação a respeito do escritor é eliminada, pois, após a narradora dizer que pretende desenrolar a história, logo esclarece que os fatos são inventados.

O conto “Antes da ponte Rio-Niterói” é tecido em forma de anedota, com marcas de oralidade (repetições, expressões coloquiais, adjetivações), como se estivesse sendo dita uma fofoca ou um caso. O texto trata de um quarteto e um triângulo amoroso. O primeiro a ser apresentado é aquele constituído pelo pai de Jandira, que é amante da mulher do médico que cuida da perna gangrenada da sua filha e respectivamente os cônjuges que possuem o conhecimento da situação:

Pois é.

Cujo pai era amante, com seu alfinete de gravata, amante da mulher do médico que tratava da filha, quer dizer, da filha do amante e todos sabiam, e a mulher do médico pendurava uma toalha branca na janela significando que o amante podia entrar. Ou era toalha de cor e ele não entrava. (VCC, p. 65).

O início do conto, formado pela expressão coloquial “pois é”, intensifica o tom de conversa, e a repetição das palavras “filha” e “amante” enovela ainda mais o caso. A peça do figurino do amante, o alfinete de gravata, sugere a sua personalidade e condição econômica, além de evidenciar a bisbilhotice da narradora, delatora do código das cores da toalha que licencia ou não o sexo do casal clandestino.

O pai de Jandira é descrito como uma figura grotesca, principalmente por causa das suas vestimentas extravagantes, que, associadas à traição, induz a narradora, num tom de ironia, a denominá-las de “elegâncias adúlteras” (VCC, p. 67):

usava relógio de ouro no colete e anel que era jóia, alfinete de gravata de brilhante. Negociante abastado, como se diz, pois as gentes respeitam e cumprimentam largamente os ricos, os vitoriosos, não é mesmo? Ele, o pai da moça, vestido com terno verde e camisa cor-de-rosa de listrinhas. [...] Não posso esquecer um detalhe. É o seguinte: o amante tinha na frente um dentinho de ouro, por puro luxo. E cheirava a alho. Toda a sua aura era alho puro, e a amante nem ligava, queria era ter amante, com ou sem cheiro de comida. (VCC, p. 67-8).

O elemento olfativo, o cheiro de alho, amplifica a imagem grotesca do corpo do homem, tornando-o repugnante, isso indica que a mulher do médico não o amava, mas o suportava, porque, para ela, convinha ter amante. Já o médico é descrito com compaixão, pois, apesar de saber do adultério, “cuidara muito da noivinha espantada demais com o escuro de que falei [a morte]” (VCC, p. 67). O último componente do quarteto amoroso, a mãe de Jandira, é quem mais sofre com a doença e a morte da filha, pois é adjetivada como

sofrida e desgraçada, além disso, é no seu corpo que ficam os vestígios da “menina de dezesseis anos morta há muito tempo” (VCC, p. 67).

O triângulo amoroso é composto por Jandira, o noivo Bastos e sua amante, Leontina, com quem morava. A mocinha, devido à gangrena, teve que amputar a perna, e o noivo deu fim ao compromisso, por não aceitar a deformidade:

Essa Jandira, de dezesseis anos, fogosa que nem potro novo e de cabelos belos, estava noiva. Mal o noivo viu a figura de muletas, toda alegre, alegria que ele não percebeu que era patética, pois bem, o noivo teve coragem de simplesmente desmanchar sem remorso o noivado, que aleijada ele não queria. Todos, inclusive a mãe sofrida da moça, imploraram ao noivo que fingisse ainda amá-la, o que – diziam-lhe – não era tão penoso porque seria a curto prazo: é que a noiva tinha a vida a curto prazo. (VCC, p. 66).

A adolescente, repleta de desejos sexuais – por isso tendo o corpo animalizado como um potro novo –, mas à beira da morte, é caracterizada pela narradora com ternura, que faz questão de esclarecer seu afeto por ela: “E se me lembrei fora de hora da mocinha é pelo amor que sinto por Jandira” (VCC, p. 67), fato que se opõe à crueldade do destino e à desilusão com o rompimento do noivado:

E daí a três meses – como se cumprisse promessa de não pesar nas débeis idéias do noivo – daí a três meses morreu, linda, de cabelos soltos, inconsolável, com saudade do noivo, e assustada com a morte como criança tem medo de escuro: a morte é de grande escuridão. Ou talvez não. (VCC, p. 66).

Se Jandira representa o corpo belo e inocente diante do sofrimento, Bastos, o ex-noivo, é impiedoso e cruel, por causar à moça ainda mais angústia, ao abandoná-la tão doente, por causa do aleijão, e depois da morte dela, continua com a amante, “pouco ligando”. Leontina tem modos grosseiros e varonis e é autora da tragédia que envolve o casal:

Bem. A mulher teve ciúmes e enquanto Bastos dormia despejou água fervendo do bico da chaleira dentro do ouvido dele que só teve tempo de dar um urro antes de desmaiar, urro esse que podemos adivinhar que era o pior grito que tinha, grito de bicho. Bastos foi levado para o hospital e ficou entre a vida e a morte, esta em luta feroz com aquela. (VCC, p. 66-7).

Bastos também possui o corpo animalizado, por meio de uma imagem auditiva, “urro”, “grito de bicho”, para simbolizar a dor extrema que sente perante a violenta vingança

da amante. De acordo com Arnaldo Franco Júnior¹¹, nesse conto, Clarice Lispector “encena o boca-a-boca da transmissão fascinada e mórbida das tragédias suburbanas que frequentam as páginas policiais dos jornais, os romances dos humilhados e ofendidos” (2008, p. 45). O desfecho do caso é surpreendente e relatado com zombaria:

A virago, chamada Leontina, pegou um ano e pouco de cadeia.
De onde saiu para encontrar-se – adivinhem com quem? pois foi encontrar-se com o Bastos. A essa altura um Bastos muito mirrado e, é claro, surdo para sempre, logo ele que não perdoara defeito físico.
O que aconteceu? Pois voltaram a viver juntos, amor para sempre. (VCC, p. 67).

O destino mostra-se inclemente para Bastos, pois este foge do corpo aleijado de Jandira, mas acaba também fisicamente defeituoso. Com surpresa e sarcasmo, a narradora anuncia o reencontro dele com Leontina e ironiza o fato de reatarem o relacionamento com a expressão “amor para sempre”. O texto deixa claro que a morte da ex-noiva não altera os fatos iniciais, pois Bastos e sua mulher virago permanecem juntos, assim como o pai dela e a mulher do médico continuam sendo amantes.

Convém ressaltar que, durante todo o conto, a narradora comporta-se de forma lúdica, através do diálogo com o leitor e da tessitura de comentários a respeito do próprio ato de escrever: “Peço desculpa porque além de contar os fatos também adivinho e o que adivinho aqui escrevo, escritã que sou por fatalidade. Eu adivinho a realidade. Mas essa história não é de minha seara. É de safra de quem pode mais que eu, humilde que sou. (VCC, p. 65). A narradora-escritã esclarece que os fatos partem de sua imaginação criadora e, por isso, sabe dos acontecimentos e de seus detalhes, assumindo, assim, o seu papel enquanto responsável e direcionadora da ação narrativa: “Como é que sei? Ora, simplesmente sabendo, como a gente faz com a adivinhação imaginadora. Eu sei, e pronto” (VCC, p. 67). Se o conteúdo do texto é “um caso complicado”, ela trata de embaralhá-lo ainda mais, tornando o texto sinuoso e repetitivo: “Mas onde estava eu, que me perdi? Só começando tudo de novo, e em outra linha e outro parágrafo para melhor começar” (VCC, p. 66). Vale observar que, enquanto no desenrolar da história, a escritã torna o seu conhecimento dos fatos inabalável – “Como é que sei? Sabendo” (VCC, p. 68) –, para finalizá-la, utiliza a incerteza: “Não sei que fim levaram essas pessoas, não soube mais notícias. Desagregaram-se? Pois é história antiga e talvez já tenha havido mortes entre elas, as pessoas. A escura, escura morte. Eu não quero morrer”

¹¹ Professor Doutor da UNESP, Campus São José do Rio Preto.

(VCC, p. 68). O fim que as personagens levam é tão desconhecido como a morte é inapreensível, por isso adjetivada como escura. Em outro momento do conto, já havia sido feita uma alusão à morte e seus mistérios: “Não sei como é, ainda não morri, e depois de morrer nem saberei. Quem sabe se não tão escura. Quem sabe se é um deslumbramento. A morte, quero dizer” (VCC, p. 66).

Curiosamente os três parágrafos do texto, anteriores ao último que é formado por uma única frase – “E é só” (VCC, p. 68) –, são constituídos por um não-saber da narradora. No primeiro, ela desconhece o paradeiro das pessoas, já, no segundo, informa que o caso se passou em Niterói, “com as tábuas dos cais sempre úmidas e enegrecidas, e suas barcas de vaivém” (VCC, p. 68), e diz não saber se lá pode ocorrer água fervendo no ouvido de amante. E no terceiro, confessa não saber o que fazer com a história que aconteceu quando a ponte Rio-Niterói ainda era um sonho. Nesse trecho do texto, a narradora retoma os comentários sobre o ato da escrita, mostrando como se dá o seu processo de finalização: “dou-a [a história] de presente a quem quiser, pois estou enjoada dela. Demais até. Às vezes me dá enjoão de gente. Depois passa e fico de novo toda curiosa e atenta” (VCC, p. 68). Segundo a escritora, após a conclusão da obra, há a necessidade do afastamento, mas depois retoma o desejo de criação.

Em “Antes da ponte Rio-Niterói”, as relações das personagens envolvidas no quarteto e no triângulo amoroso são resumidas na caracterização dos seus corpos e suas ações e se cruzam com a própria história do narrar, enovelando ainda mais o texto.

No conto “Ele me bebeu”, também constatamos a presença de um triângulo que é constituído por Aurélia Nascimento, seu amigo e maquilador Serjoca, um homossexual, e Affonso Carvalho, um industrial de metalurgia. No início da história, o narrador reafirma o ocorrido, deixando o leitor curioso: “É. Aconteceu mesmo” (VCC, p. 47). Mas, em seguida, não expõe os fatos, e sim, apresenta as personagens, destacando, em cada uma delas, as peculiaridades necessárias para a compreensão do acontecido.

Serjoca é caracterizado através da sexualidade, esclarecida a partir de uma antítese: “era maquilador de mulheres. Mas não queria nada com mulheres. Queria homens” (VCC, p. 47). A oposição dá um tom irônico ao comentário. Já Aurélia é descrita pelos elementos artificiais do corpo:

era bonita, e maquilada, ficava deslumbrante. Era loura, usava peruca e cílios postiços. [...]
[...] Ela se vestia bem, era caprichada. Usava lentes de contato. E seios postiços. Mas os seus mesmos eram lindos, pontudos. Só usava os postiços

porque tinha pouco busto. Sua boca era um botão de vermelha rosa. E os dentes grandes, brancos. (VCC, p. 47).

O corpo da jovem recebe adereços (peruca, cílios, maquiagem, lentes de contato, seios postiços), para torná-lo mais exuberante. O corpo esculpido apresenta uma beleza dissimulada e dependente daquele que a molda, no caso o maquilador: “Todas as vezes que Aurélia queria ficar linda ligava para Serjoca” (VCC, p. 47). O rosto maquilado da moça passa a ser uma máscara constante a qual ela assume como sua identidade.

Já Affonso Carvalho tem ressaltado não o corpo, mas os pertences (o carro com chofer e o apartamento) que denotam a condição social e econômica elevada, oposta aos outros dois componentes do triângulo: “Esperava o seu Mercedes com chofer. Fazia calor, o carro era refrigerado, tinha telefone e geladeira” (VVC, p. 48). A habitação do industrial também reforça o estilo de vida refinado e abastado: “O apartamento era atapetado de branco e lá havia escultura de Bruno Giorgi. [...] Mesa de jacarandá. Garçom servindo à esquerda” (VCC, p. 49). Os itens caros mostram o quanto o seu modo de vida elegante destoa da simplicidade de Aurélia e Serjoca. É necessário salientar que os três personagens são fisicamente atraentes, pois, além dos encantos de Aurélia, Serjoca também é bonito, “alto e magro”, e Affonso sedutor, com sua “cara máscula” de quarenta anos.

No início do conto, a amizade é entre o maquilador e a moça, a relação triangular surge de modo inusitado. O industrial é um desconhecido que lhe oferece carona, por simpatizar com ela:

Um dia, às seis horas da tarde, na hora do pior trânsito, Aurélia e Serjoca estavam em pé junto do Copacabana Palace e esperavam inutilmente um taxi. Serjoca, de cansaço, encostara-se numa árvore. Aurélia impaciente. Sugeriu que dessem ao porteiro dez cruzeiros para que ele lhes arranjasse uma condução. Serjoca negou: era duro para soltar dinheiro. Eram quase sete horas. Escurecia. O que fazer? Perto deles estava Affonso Carvalho [...]
Viu a impaciência de Aurélia que batia com os pés na calçada. Interessante essa mulher, pensou Affonso. E quer carro. Dirigiu-se a ela:
– A senhorita está achando dificuldade de condução? (VCC, p. 47-8).

No primeiro contato, o desconhecido sente-se atraído pelo corpo desejante da moça. Esta corresponde, mostrando-se seduzida: “Estava maquiladíssima e olhou com desejo o homem” (VCC, p. 49), “cada vez mais acesa pela cara máscula de Affonso” (VCC, p. 49). Os vocábulos “desejo” e “acesa” revelam uma gradação progressiva da fascinação de Aurélia por ele, sendo ainda mais intensificada, no decorrer da narrativa, pela palavra “excitada”. A

maquilagem excessiva dela destoa das dicas de beleza indicadas por Clarice Lispector, nos escritos da obra *Correio Feminino*, por exemplo, no texto “Discrição”, a colunista expõe que a mulher elegante e inteligente busca “a discrição como regra básica de toda a sua vida. Discrição no vestir-se, no maquilar-se” (CF, p. 17). Em “Programa de beleza”, ela dá dicas de como uma mocinha deve se tratar, e quanto à maquilagem, aplicá-la sempre de uma forma moderada: “Usar cosméticos – mais para menos, do que para mais. Batom – claro. Pó – mas não um ‘empoamento’ que tira o brilho da pele. Rímel para os cílios – o bastante para lhes dar cor e forma, sem nunca empostá-los” (CF, p. 49). É importante notar que, nas referências ao ato de se maquilar, os olhos possuem destaque, embora suave, como no texto “A cor do glamour”: “Suas sobrancelhas e pestanas devem estar impecavelmente escovadas e maquiladas. Escolha uma ‘sombra’ clara ou mesmo prateada para as pálpebras, em harmonia com a tonalidade de seus olhos” (CF, p. 96). Em “A sedução do olhar”, ela ainda dá uma informação a respeito de que, há muito tempo na história, a mulher já usa a maquilagem dos olhos como forma de embelezamento e recurso atrativo do corpo feminino:

Pois as mulheres do antigo Egito anteciparam por dois mil anos a mulher de hoje, em matéria de olhos. Também elas se concentravam na sedução do olhar, usando uma substância negra chamada ‘kohl’, para alongar as sobrancelhas e escurecer os cílios. Também naquela época já usavam sombra verde nas pálpebras: e isto não é invenção nossa, foi provado. (CF, p. 114).

Vale lembrar que, assim como Aurélia, as egípcias já usavam peruca, no caso destas, para conseguir o “estilo sensual do Nilo” (VCC, p. 114), conforme expõe a cronista. Em “Beleza para seduzir”, ainda sobre o encanto facial, a narradora cita um comentário de Robert Palmer, um dos juízes em concursos de “Miss Universo”, na época:

O que mais conta na beleza de um rosto são os olhos, porque tem linguagem própria e enloquente. São a chave da personalidade. Depois dos olhos a estrutura óssea do rosto é o que mais importa. Mas tudo isso é superficial. A verdadeira beleza é muito profunda e o homem que não é superficial pode encontrá-la e apreciá-la. (CF, p. 71).

De acordo com o comentário, a sedução do rosto é alcançada através da expressão do olhar, sendo que este também traduz a individualidade. Neste sentido, os olhos atraem o outro, tornando a face, no seu exterior, mais formosa, ao mesmo tempo em que reflete o interior do ser, no qual se encontra a verdadeira beleza. No conto “Ele me bebeu”, a protagonista, ao passo que é ininterruptamente maquilada/mascarada pelo amigo, agrega uma

personalidade também forjada, sustentando uma superficialidade exterior (facial) e interior, o que difere da ideia de beleza profunda de Robert Palmer, citada por Clarice Lispector.

Na boate *Namber One*, ocorre o primeiro contato corpo a corpo entre Aurélia e Affonso, mas de forma cômica, pois o rapaz a toca justamente na parte física defeituosa que ela tanto esconde: “Affonso estava entusiasmado e, embaixo da mesa, encostou o pé no pé de Aurélia. Justo o pé que tinha calo. Ela correspondeu, excitada” (VCC, p. 49). Serjoca também demonstra um defeito, não físico, mas comportamental, visto que se complicou para comer os alimentos sofisticados, escolhidos pelo industrial, e, por isso, sente-se um desajeitado: “não sabia comer escargots e atrapalhou-se todo com os talheres especiais” (VCC, p. 49) e “De novo Serjoca teve dificuldade de comer as ostras. Sou um errado, pensou” (VCC, p. 50). Convém observar que, no primeiro momento do triângulo, enquanto o corpo de Aurélia atrai, comunica-se, brilha, assim como seu nome indica luz, o corpo do seu amigo homossexual sofre um apagamento através do silêncio. No Mercedes, ele permanece “muito calado”, e, na *Namber One*, continua mudo, mas “estava também aceso por Affonso” (VCC, p. 49). A partir dessa informação do narrador, o comportamento dos personagens muda e a relação triangular também sofre transformações. No jantar, na casa do industrial, é o corpo de Aurélia que emudece, enquanto o corpo do maquilador ganha vivacidade: “E foram para a sala. Aí Serjoca se animou. E começou a falar que não acabava mais. Lançava olhos lânguidos para o industrial. Este ficou espantado com a eloquência do rapaz bonito. No dia seguinte telefonaria para Aurélia para lhe dizer: o Serjoca é um amor de pessoa” (VCC, p. 50). No almoço, no restaurante Albamar, ela “quase não falou” e “Affonso falava mais com Serjoca, mal olhava para Aurélia: estava interessado no rapaz” (VCC, p. 50). A anulação da protagonista é mostrada por meio dos elementos auditivo (ausência da sua voz) e visual (não é apreciada), porém a revelação mais expressiva do apagamento do seu corpo se dá através de uma metonímia, o apagamento do rosto maquilado pelo homossexual:

Mas antes de se encontrarem, Aurélia telefonou para Serjoca: precisava de maquilagem urgente. Ele foi à sua casa.

Então, enquanto era maquilada, pensou: Serjoca está me tirando o rosto.

A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. Carne morena.

Sentiu mal-estar. Pediu licença e foi ao banheiro para se olhar no espelho. Era isso mesmo que ela imaginara: Serjoca tinha anulado o seu rosto. Mesmo os ossos – e tinha uma ossatura espetacular – mesmo os ossos tinham desaparecido. Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir. E é por causa do Affonso. (VCC, p. 50).

Aurélia incorpora a ininterrupta e forte maquilagem fabricada pelas mãos do amigo à sua identidade, que passa a ser representada por uma máscara. Neste sentido, a ausência desta implica também a perda da sua individualidade. Conforme Carlos de Sousa (2000, p. 410), “tão importante quanto o tirar a máscara é o próprio instante em que esta se cola ao rosto, o que acontece a todo momento, porque viver é mascarar-se, ser é mascarar-se”. Percebemos em alguns textos clariceanos uma discussão acerca das máscaras as quais aderimos, ou seja, o ser que mostramos e o que está sob esse molde.

No conto “Restos do carnaval”, lançado em 16 de março de 1968, no *Jornal do Brasil*, novamente em *Felicidade clandestina*, e, em seguida, fazendo parte de *A descoberta do mundo*, a protagonista relembra do único carnaval em que se fantasiou, em sua infância, e comenta sobre o pavor que tem da máscara, no entanto, ressalta a precisão desta, por ser, de certa forma, um tipo de face humana: “E as máscaras? Eu tinha medo mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano fosse uma espécie de máscara” (FC, p. 26). Na crônica “Persona”, publicado no *Jornal do Brasil*, em 1968, e posteriormente em *A descoberta do mundo*, a narradora relata que, apesar do ator necessitar da face nua, para que possamos perceber “as mutações sensíveis de seu rosto” (DM, p. 80), lhe agrada o fato de eles entrarem no palco usando máscara. Além disso, expõe que esta

é um *dar-se* tão importante quanto o *dar-se* pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, estes que são puro rosto, à medida que vão vivendo fabricam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha. (DM, p. 80).

A máscara é necessária e vai se delineando conforme as vivências. De acordo com a narradora, há um momento em que ela precisa ser colada à face para representar o que e como desejamos ser apresentados ao outro. Essa dissimulação proporciona a liberdade de não apenas sermos o que realmente somos, mas também o que desejamos espelhar ao mundo. A narradora ainda acrescenta que também se mascara:

mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma *pessoa*. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. É solitário. Mas quando

enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. (DM, p. 80).

A máscara reveste a personalidade que está oculta, protegendo-a, ao construir uma imagem postiça que entrará em confronto com o mundo. Sendo assim, ela funciona como uma capa que resguarda o que está por trás dela, fortalecendo o rosto-corpo para os desafios e as adversidades da vida. Outro ponto que merece destaque é a afirmativa da narradora quando cita que a escolha da máscara, espécie de escudo protetor, é a primeira manifestação espontânea do ser humano e, quando esta se acopla ao corpo, o ser se estabelece como pessoa. Mas a máscara não é irremovível, após algum tempo de luta, ela cai inesperadamente por conta de um fator auditivo (uma palavra) ou visual (um olhar):

É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente – ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida – de repente a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem com um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em silêncio para não morrer. Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá. A menos que renasça até que dele se possa dizer “esta é uma pessoa”. (DM, p.81).

A destruição da máscara faz surgir o rosto-corpo despido, portanto, desprotegido e suscetível à morte, por isso é preciso reinventá-lo, ou seja, criar e ajustá-lo a uma nova máscara, para que se possa reconhecê-lo como pessoa.

Neste sentido, a dissolução do rosto de Aurélia, com traços e ossos anulados, sobrando apenas a carne vazia, diferente da intensa maquiagem a qual ajustara regularmente à sua face, simboliza a perda da identidade forjada por Serjoca, o que a faz se sentir sem “cara para mostrar” (VCC, p. 51) ou sem personalidade. É importante salientar que o apagamento do rosto se dá por meio de uma expressão gustativa: “ele está me bebendo” (VCC, p. 50). O vocábulo “beber” sugere que o maquilador está sugando a beleza, o corpo e a expressividade da moça, fato retratado através de outra gradação progressiva:

Chegou em casa, tomou um longo banho de imersão com espuma, ficou pensando: daqui a pouco ele me tira o corpo também. [...] Saiu da banheira pensativa. Enxugou-se com uma toalha enorme, vermelha. Sempre pensativa. Pesou-se na balança: estava com bom peso. Daí a pouco ele me tira também o peso, pensou. Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada. (VCC, p. 51)

Primeiro Aurélia pensa que Serjoca está tirando seu rosto, depois seu corpo e peso até ela não ser mais nada. A cara-corpo lavada e nua representa a morte da identidade fabricada pelo maquilador. Sendo assim, é preciso, como na crônica “Persona”, reconstituir outra máscara para renascer. No caso da jovem, ela se reinventa ao se reencontrar com o próprio rosto ao natural e perceber a máscara que estava sob a outra (a maquilada):

Então – então de súbito deu uma bruta bofetada no lado esquerdo do rosto. Para se acordar. Ficou parada olhando-se. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se. E realmente aconteceu. No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to. (VCC, p. 51).

Neste momento se constitui um paradoxo, pois o ato de apagar a identidade forjada corresponde a fazer surgir a nova Aurélia. É preciso destruir a máscara, apagá-la, e utilizar um gesto brusco (esbofetear-se) para despertar e trazer de volta o seu lado humano. A face esbofetada, portanto corada, nos faz observar que, no conto, há uma preferência pela cor vermelha, pois além da boca da moça ser comparada a “um botão de vermelha rosa”, ela também se enxuga com uma toalha vermelha.

Outro ponto que merece destaque é o fato de os encontros dos três personagens se darem sempre acompanhados de elementos relacionados ao ato gustativo. Primeiro, vão à boate *Namber One* tomar um drinque e depois à casa de Affonso jantar *escargots* e frangos com trufas, beber champanha e, de sobremesa, tomar café. No segundo encontro, vão ao restaurante Albamar, onde comem ostras.

Vale ressaltar que, na obra *A via crucis do corpo*, o ato de comer possui forte incidência na maioria dos contos que a compõem. Miss Algrave mostra a transgressão ocorrida a partir do encontro sexual com Ixtlan por meio da comida, pois antes só consumia frutas, verduras, chá de jasmim com biscoito e macarrão ao molho de tomate, já que considerava alguns alimentos incomedíveis, por ser pecado, mas depois os devora, como, por exemplo, a carne sangrenta.

Em “O corpo”, o triângulo amoroso apresenta prática sexual excessiva e também prova de um verdadeiro banquete. Na “Via crucis”, Maria das Dores, que acredita estar grávida do novo Messias, empanturra-se de uvas geladas e jabuticabas, come, no café da manhã, feitas pela tia, brevidades que desmancham na boca, toma grosso leite e ainda come danadamente lombinho de porco também preparado pela tia. É necessário salientar o quanto esfaimados os personagens se mostram, e a forma voraz como comem.

Em “O homem que apareceu”, a narradora vai ao botequim do português Manoel para comprar coca-cola e cigarros. Lá encontra um conhecido, Cláudio Brito, com quem tem uma conversa, regada a café, no seu apartamento. Na narrativa “Por enquanto”, a mesma protagonista do conto anterior, uma escritora, relata que, no dia das mães, um de seus filhos foi almoçar com ela: “a carne estava tão dura que mal se podia mastigar. Mas bebemos um vinho rosé gelado” (VCC, p. 53). Sentindo-se sozinha e sem ter o que fazer, resolve comer: “Fui à cozinha, a cozinheira por acaso não está de folga e vai esquentar comida para mim. [...] Voltei à máquina enquanto ela esquentava a comida. Descobri que estou morrendo de fome. Mal posso esperar que ela me chame” (VCC, p. 54). “Dia após dia” é uma espécie de continuação dos textos “O homem que apareceu” e “Por enquanto”, em que a mesma narradora-protagonista, no dia 13 de maio, dia da libertação dos escravos, conta suas experiências e lembranças, dentre estas, que, em 12 de maio, dia das mães, saiu para jantar com um casal amigo. Outra referência à comida ocorre quando ela se recorda de que, depois de uma conferência em Campos, houve um jantar em sua homenagem e “de manhã me deram um doce chamado chuvisco, que é feito de ovos e açúcar. Comemos em casa chuvisco durante vários dias” (VCC, p. 60). Também se lembra de ter recebido chocolates de presente de Yolanda. Após diversas reminiscências, sente vontade de tomar café e coca-cola e cita que Cláudio Brito lhe disse que ela tinha mania desses produtos.

“Antes da ponte Rio-Niterói” só faz uma citação ao elemento gustativo, através do cheiro de alho que o pai de Jandira carregava impregnado em todo seu corpo, sendo este amante da mulher do médico que cuidava da sua filha com gangrena na perna. Em “Melhor do que arder”, Clara, a ex-madre, vai ao botequim do português Antônio para vê-lo, mas sempre com a desculpa de comprar um alimento: uma garrafa de água Caxambu, cocada, um cafezinho, até que ele a convida para sair e terminam se casando. Neste conto, como em “O corpo”, o elemento gustativo está próximo do desejo sexual, pois, no convento, a jovem, quando recebe a hóstia, deseja ardentemente morder a mão do padre e, fora dele, compra os produtos alimentícios no botequim, mas está interessada no flerte e desejo por Antônio.

Essa relação entre sexo e comida continua no conto “Mas vai chover”, pois Maria Angélica, uma viúva de sessenta anos, quando vê Alexandre, um rapagão bonito, na porta, para lhe entregar os produtos farmacêuticos, esquece-se dos remédios e insiste em lhe oferecer café e bolo, completamente fascinada por ele. O alimento também representa os desenganos da relação amorosa da senhora sexagenária, posto que, ao chegar de viagem – na qual estava com outra mulher –, Alex a presenteia com uma lata de goiabada-cascão, que lhe

quebra um dente. Comer a goiabada simboliza a sua relação malograda com o rapaz, e o dente quebrado, a aflição, exploração e sofrimento que ele lhe causa.

Nos textos “Ruído de passos” e “A língua do ‘P’ ” não há referências ao ato de comer nem a elementos gustativos; já em “Praça Mauá”, todas as personagens aparecem comendo ou ligadas a um alimento. Luísa, cujo nome de guerra é Carla, é casada com o carpinteiro Joaquim e dançarina no cabaré “Erótica”, à noite, na Praça Mauá. Ela finge beber com os fregueses, para que estes se embebedem e gastem muito, pois ganhava comissão pela garrafa de bebida. Comia pouquíssimo, para manter a forma, enquanto seu marido “ensopava-se de *minestrone*” (VCC, p. 72), uma sopa italiana. Seu amigo travesti, Celsinho, que também trabalhava no cabaré com o pseudônimo de Moleirão, adota uma menina e, aos domingos, comem pipoca no Jardim Zoológico, na Quinta da Boa Vista, e dão comida aos macacos. Carla tem um gato siamês chamado Leléu, que “tomava leite com sua lingüinha vermelha e fina” (VCC, p. 72).

É inegável a importância de imagens que retratam o ato de comer não só em *A via crucis do corpo*, mas na obra clariceana, visto que revelam a personalidade daquele que desempenha o ato, além de levantar questões sobre o ser, a existência e o dualismo humanidade/animalidade. Na crônica “Comer, comer”, de *A descoberta do mundo*, a narradora comenta sobre o cotidiano familiar e a supremacia da comida neste e nas suas relações:

Não sei como são as outras casas de família. Na minha casa todos falam em comida. “Esse queijo é seu?” “Não, é de todos.” “A canjica está boa?” “Está ótima.” “Mamãe, pede à cozinheira para fazer coquetel de camarão, eu ensino.” “Como é que você sabe?” “Eu comi e aprendi pelo gosto.” “Quero hoje comer somente sopa de ervilhas e sardinha.” “Essa carne ficou salgada demais.” “Estou sem fome, mas se você comprar pimenta eu como.” “Não, mamãe, ir comer no restaurante sai muito caro, e eu prefiro comida de casa.” “Que é que tem no jantar para comer?” (DM, p. 152).

Ela ainda frisa que, no seu lar, as pessoas não apenas pensam ou discutem variados assuntos – “conversamos muito sobre o que acontece no Brasil e no mundo” (DM, p. 152) –, mas também comem, por necessidade e prazer, daí a exigência de um alimento saboroso: “Não, minha casa não é metafísica. Ninguém é gordo aqui, mas mal se perdoa uma comida malfeita” (DM, p. 152). Na sua família, a comida é tão imprescindível quanto os afetos:

E quanto a mim, acho certo que num lar se mantenha aceso o fogo para o que der e vier. Uma casa de família é aquela que, além de nela se manter o

fogo sagrado do amor bem aceso, mantenham-se as panelas no fogo. O fato é simplesmente que nós gostamos de comer. E sou com orgulho a mãe da casa de comidas. (DM, p. 152).

O texto é quase um louvor à comida, no qual esta é exaltada, e a protagonista sente brio por ser a mantenedora (“Quanto a mim, vou abrindo e fechando a bolsa para tirar dinheiro para compras”) (DM, p. 152) desse lar em que o ato de comer é valorizado não apenas como uma atividade vital para a existência, mas como uma das ações formadoras do ser.

“A repartição dos pães”, de *Felicidade Clandestina*, também apresenta a abundância de comida. Na crônica, o narrador descreve e comenta sobre um farto almoço do qual ele e outras pessoas participaram. De início, mostra desagrado por estar desperdiçando o sábado, entre desconhecidos, em um lugar indesejado, porém, ao visualizar a mesa repleta de comida, sente-se seduzido pela imagem:

A mesa fora coberta por uma solene abundância. Sobre a toalha branca amontoavam-se espigas de trigo. E maçãs vermelhas, enormes cenouras amarelas, redondos tomates de pele quase estalando, chuchus de um verde líquido, abacaxis malignos na sua selvageria, laranjas alaranjadas e calmas, maxixes eriçados como porcos-espinhos, pepinos que se fechavam duros sobre a própria carne aquosa, pimentões ociosos e avermelhados que ardiem nos olhos – tudo emaranhado em barbas e barbas úmidas de milho, ruivas como junto de uma boca. E os bagos de uva. As mais roxas das uvas pretas e que mal podiam esperar pelo instante de serem esmagadas. (FC, p. 28).

É importante notar as imagens inusitadas de adjetivação (“abacaxis malignos na sua selvageria”, “tomates de pele quase estalando”, “barbas úmidas de milho, ruivas como junto de uma boca”), que fundam uma linguagem inaugural, fator incidente na ficção clariceana. A diversidade de alimentos, associada à sua variedade de cores, compõe um visual capaz de fascinar os olhos dos convidados e torná-los esfaimados. A forma como o protagonista devora a comida retrata a intensidade do desejo por ela:

Em nome de nada, era hora de comer. Em nome de ninguém, era bom. Sem nenhum sonho. E nós pouco a pouco a par do dia, pouco a pouco anonimizados, crescendo, maiores, à altura da vida possível. Então, como fidalgos camponeses, aceitamos a mesa.

Não havia holocausto: aquilo tudo queria tanto ser comida quanto nós queríamos comê-lo. Nada guardando para o dia seguinte [...] fome que nasce quando a boca já está perto da comida. Porque agora estávamos com fome, fome inteira que abrigava o todo e as migalhas. [...] Comíamos. Como quem dá água ao cavalo. [...] Comíamos. Como uma horda de seres vivos,

cobríamos gradualmente a terra. Ocupados como quem lavra a existência, e planta, e colhe, e mata, e vive, e morre, e come. Comi com a honestidade de quem não engana o que come: comi aquela comida e não o seu nome. [...] A comida dizia rude, feliz, austera: come, come e reparte. [...] Comi sem ternura, comi sem a paixão da piedade. [...] Nós somos fortes e nós comemos. (FC, p. 29).

A repetição do ato de comer indica a voracidade da ação, ao mesmo tempo em que sugere que a comida é devorada pelo protagonista e os outros convivas sem agradecimentos, racionalizações ou qualquer tipo de “sentimentalizações”, pois ela é consumida por seres vivos que apenas têm fome e querem saciá-la, como se de forma animalizada, o que lhes confere “anonimização”, reatando ligações entre o mundo humano e o natural. Este último regido pelo existir e seus próprios mandamentos, por isso, na crônica, comer não é um crime, pois as frutas, verduras e demais alimentos existem para serem comidos, é o que querem ser, não importa por quem, enquanto os homens querem comê-los: “Tudo diante de nós. Tudo limpo do retorcido desejo humano. Tudo como é, não como quiséramos. Só existindo, e todo. Assim como existe um campo. Assim como as montanhas. [...] Assim como apenas existe. Existe” (FC, p. 90). Neste sentido, o mundo natural é anônimo, porque está isento dos preceitos da consciência humana, portanto, aceitar o banquete oferecido significa render-se à liberdade das amarras impostas pela humanização. O ato de comer está ligado ao instinto de sobrevivência, ao qual também está atado o instinto sexual (HERRERA, 1996).

No texto ainda notamos a forte presença de referências bíblicas, o que ocorre no próprio título, ou em expressões, como, por exemplo, “homens de boa-vontade”, “a mulher que lavava pés de estranhos”, “em nome de ninguém”, “aquela era a mesa de meu pai”. A crônica é uma releitura, ou talvez uma paródia da passagem bíblica em que Jesus, próximo da sua morte, reúne-se com os discípulos, para a última ceia, na qual realiza a cerimônia da repartição do pão e do ato do lava-pés.

Na narrativa clariceana, os participantes do evento apresentam-se a contragosto, já que estavam reunidos para um “almoço de obrigação” e, além disso, gostavam demais de sábado para desperdiçá-lo com estranhos. Convém destacar que eles não interagem entre si, formando um encontro de corpos dispersos: “Ninguém ali me queria, eu não queria a ninguém” (FC, p. 88) e “amanhã já seria domingo. Não é com você que eu quero, dizia nosso olhar sem umidade [...] A avareza de não repartir o sábado ia pouco a pouco roendo e avançando como ferrugem” (FC, p. 88). Seus corpos exercem uma perfeita integração com a comida, efetivando, assim, um momento de comunhão entre ambos: “Quem bebia vinho, com

os olhos tomava conta do leite. Quem lento bebeu o leite, sentiu o vinho que o outro bebia” (FC, p. 90). Os sentidos são acionados e mantêm-se interligados aos alimentos, devido à sensualidade de cores e sabores.

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a personagem Lóri, em uma feira livre, “vai ver a abundância da terra” (ALP, p. 144), fascina-se pela vitalidade das frutas e legumes, que lhe provoca diversas sensações:

Afinal viu: sangue puro e roxo escorria de uma beterraba esmagada no chão. Mas seu olhar se fixou na cesta de batatas. Tinham formas diversas e cores nuancizadas. Pegou uma com as duas mãos, e a pele redonda era lisa. A pele da batata era parda, e fina como a de uma criança recém-nascida.

[...]

As peras estavam tão repletas delas mesmas que, nessa maturidade elas quase estavam em seu sumo. Lóri comprou uma e ali mesmo na feira deu a primeira dentada na carne da pêra que cedeu totalmente. (ALP, p. 144).

Apesar de o paladar estabelecer o contato mais intenso entre o corpo da protagonista e os alimentos, é o fator tátil-visual que a guia na feira, integrando-a ao ambiente, pois “via tudo até encher-se de plenitude de visão e do manuseio das frutas da terra” (ALP, p. 146). Além disso, o narrador a compara a um pintor que, recém-saído de uma fase abstracionista, entretanto sem ser figurativista, inseriu-se num realismo novo, no qual “passou a interessar-se por objetos e formas, como se o que existisse fizesse parte de uma exposição de pintura e escultura” (ALP, p. 146). Além disso, ela compra peras não para as comer, mas sim para enfeitar a casa e as olhar por mais tempo. Na feira, é a visão e o tato que definem as relações entre Lóri e a comida, ou melhor, entre ela e as coisas.

É importante frisar que ela se reconhece nas próprias frutas: “cada fruta era insólita, apesar de familiar e sua. A maioria tinha um exterior que era para ser visto e reconhecido. O que encantava Lóri. Às vezes comparava-se às frutas, e desprezando sua aparência externa, ela se comia internamente, cheia de sumo vivo que era” (ALP, p. 146). A mulher e a fruta, embora atraíam pela imagem exterior, é no seu interior que se encontra a vivacidade (“sumo vivo”). No texto, a palavra “comer” ganha duplo sentido, alimentar-se e busca por conhecer-se, por sua identidade: Lóri come a fruta e “come-se por dentro”.

Também em *A descoberta do mundo*, encontramos a crônica “Comer”, que conta a experiência de duas amigas que vão ao restaurante “somente e exclusivamente para comer. Conversar, só se calhasse” (DM, p. 419). Uma delas, a narradora-personagem é quem relata o ocorrido:

Quando o *maître* diz “recomendando *Blanchette de Veau*”, meu corpo que às vezes tem a intuição de uma sabedoria, meu sábio corpo me disse que não. Recorro ao argumento de que “molho branco não me interessa”. Minha amiga, grande e delicada devoradora do que é bom, explica-me que molho branco tem os seus segredos etc. Resolvemos seriamente arriscar a meio: pedimos *Blanchette* e um *Tournedos* com molho de vinho para dividirmos. (DM, p. 419).

O corpo dela adverte sobre a escolha errada, porém decide confiar nas vivências gustativas da colega. Não ouvir seu corpo custa-lhe uma grande frustração, já presentida na primeira garfada, posto que sente o sabor de “alguma coisa um pouco chamuscada” e descobre que “o arroz *pegou*” (DM, p. 419). Em seguida, há uma sucessão de desapontamentos:

Quanto à *Blanchette*. Certas comidas requintadas demais estão no limiar do enjôo de estômago. Requitada demais dá cócega ruim: e eis atingido o limiar. Pois também comida boa tem algo de rude nela. Quanto ao *Tournedos*, novo erro. Mas carne tem que resistir um pouco aos dentes! O filé que se corta como manteiga me avisa logo que, pelo menos a mim, não me entenderam. (DM, p. 419).

O alimento considerado sofisticado não agrada o paladar nem no gosto nem na textura, provocando revolta e irritação. O prazer gustativo malogrado acorda a sensação de decepção já própria da personagem, o que potencializa a desilusão sofrida no ato de comer:

Embora bastante relativo, tive pois um grande desgosto em matéria de comer. E nada conseguia me tirar o gosto do fracasso que já era de alma. Nunca, nunca mais comerei nada, disse-me eu em cólera, pois sou imatura bastante para não suportar bem um prazer frustrado. “Cortei com essa história de comer bem, não dá certo”, disse eu amarga para a minha amiga. “Vai voltar”, disse ela tranqüila [...]. (DM, p. 419).

Realmente, a vontade não só de comer, mas principalmente de degustar comida boa retorna, visto que, no início da crônica, como uma antecipação dos fatos, a mulher expõe a solução ou lição encontrada diante da experiência palatina desagradável através de uma construção antitética: “A comida estava ruim, mas que bom: ela me renovará toda para uma futura comida boa que nem ao menos sei quando virá” (VCC, p. 418). Ainda na coletânea *A descoberta do mundo*, observamos o texto “O passeio da família”, anteriormente publicado em *Para não esquecer*, com o título de “Domingo, antes de dormir”, no qual uma menina, aos domingos, juntamente com os pais e irmãos, costuma passear no cais do porto para espiar os

navios. A narradora relata que, em um desses passeios, a criança encanta-se pelos bancos giratórios de um dos bares, decide sentar em um deles e escolhe erradamente algo para beber:

A família, de pé, assistia à cerimônia com prazer. A tímida e voraz curiosidade pela alegria. Foi quando conheceu Ovomaltine de bar, nunca antes tal grosso luxo em copo alteado pela espuma, nunca antes o banco alto e incerto, *the top the wold*. Todos assistindo. Lutou desde o princípio contra o enjôo de estômago, mas foi até o fim, a responsabilidade perplexa da escolha infeliz, forçando-se a gostar do que deve ser gostado, desde então misturando, à mínima excelência de seu caráter, uma indecisão de coelho. (DM, p. 342).

Beber o ovomaltine, em vez de ser um momento de luxo gustativo, torna-se um incômodo ao paladar e ao corpo, entretanto, a personagem insiste em tomá-lo todo, para não decepcionar as expectativas daqueles que a observam, e chega a uma conclusão oposta à das duas amigas na crônica “Comer”: “Também a desconfiança assustada de que o ovomaltine é bom, ‘quem não presta sou eu’. Mentiu que era ótimo porque de pé eles presenciariam a experiência da felicidade cara: dela dependia que eles acreditassem ou não num mundo melhor” (DM, p. 342). A frustração de saber que ela estava infeliz com o ovomaltine poderia causar a quebra da esperança daquela família carente economicamente, pois a realização do desejo caro da garota representa a possibilidade daquelas pessoas alcançarem uma vida melhor.

Retornando ao conto “Praça Mauá”, a comida é fator de desmascaramento, pois Luísa simula ser Carla, que se revela Luísa, no momento em que Celsinho/Moleirão, enciumado e roendo-se de inveja, por ela dançar com “um homem alto e de ombros largos” (VCC, p. 72) que ele cobiçava, a acusa, por vingança, de não ser mulher de verdade, já que não sabe cozinhar:

– Você, vociferou Celsinho, não é mulher coisa alguma! Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei!
Carla virou Luísa. Branca, perplexa. Tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima. Perplexa, olhando para Celsinho que estava com cara de megera. (VCC, p. 73).

Cozinhar é função determinante perante os parâmetros de feminilidade expostos pelo travesti. Além disso, ele exerce também a maternidade, já que adotou Claretinha e cuida dela com desvelo, enquanto Carla/Luísa não é mãe e nem ao menos consegue ter tempo de cuidar do bicho que cria. Neste sentido, ela comunga e confirma os padrões de feminilidade

estabelecidos pelo amigo: “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 fritar um ovo. E Celsinho era mais mulher que ela” (VCC, p. 73-4).

A definição da feminilidade, para os personagens, não está nas características físicas e sexuais do corpo, mas sim, no comportamento. Moleirão, apesar de ser fisicamente homem, é reconhecido como feminino, enquanto Carla/Luísa, embora apresente corpo de mulher, possui sua feminilidade negada. Sendo assim, o corpo de ambos revela um jogo de dissimulação, posto que a aparência esconde uma oposta realidade.

Assim como no conto “Ele me bebeu”, em “Praça Mauá”, o triângulo amoroso é formado por uma mulher, um homossexual e um desconhecido. Os dois primeiros são amigos, confidentes – “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” (VCC, p. 70) –, até que surge o terceiro, um homem enorme, com um corpo fascinante, causando desarmonia na relação de amizade entre Carla e Moleirão:

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.

[...]

– É tão bom dançar com um homem de verdade.

Celsinho pulou:

– Mas você não é mulher de verdade. (VCC, p. 72-3).

A presença do desconhecido sedutor é o fator inicial do processo de desmascaramento da dissimulação corporal dos dois amigos. O texto retrata outros indícios de dissimulação, por exemplo, quando Carla finge beber para enganar e embebedar os fregueses, fazendo-os gastar; também, ao vestir-se, no cabaré, com pudor, cobrindo todo o corpo, porém, com a finalidade de seduzir: “nessa 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” (VCC, p. 73); e ainda, nos momentos em que encena ser uma prostituta, mas, na verdade, “tinha vontade de estar de camisola na sua cama” (VCC, p. 69). Joaquim expressa dissimulação quando disfarça não saber a profissão da esposa, através do seu silêncio, mas o narrador o denuncia: “Joaquim mal via Luísa. Recusava-se a chamá-la de Carla”. A empregada do casal, por nome Silvinha, mostra fingimento, pois “sabia de tudo mas mantinha bico calado” (VCC, p. 72), além de roubá-los e usar as joias da patroa escondido. E

Moleirão, “um homem que não era homem” (VCC, p. 70), apresenta a simulação no próprio corpo: “usava batom e cílios postiços. [...] Tinha quadris largos e, de tanto tomar hormônio, adquirira um fac-símile de seios” (VCC, p. 71), e no comportamento, quando demonstra aos marinheiros desinteresse, entretanto, deseja o programa com eles: “Celsinho era filho de família nobre. Abandonara tudo para seguir a sua vocação. [...] Os marinheiros da Praça Mauá adoravam-no. E ele se fazia de rogado. Só cedia em última instância. E recebia em dólares” (VCC, p. 71). As personagens representam, o tempo todo, maneiras de ser, ocultando, assim, a sua individualidade.

A protagonista é o maior exemplo da encenação, o que ocorre por meio da duplicidade que ela exerce no conto. É plausível salientar que o narrador respeita cada identidade da moça perante o seu meio, ou seja, ele a trata por Luísa quando ela se encontra no ambiente doméstico, e de Carla, no cabaré, embora, em determinados momentos, haja uma fusão das duas, por exemplo, nos primeiros momentos da dança, antes de se entregar a esta, sonolenta, bocejando, “Carla era uma Luísa preguiçosa” (VCC, p. 69). As ações cotidianas da moça são evidenciadas por Carla, pois Luísa apenas dorme o dia inteiro. Neste sentido, seu corpo possui hábitos noturnos, já que ganha vivacidade à noite, no Erótica, onde dança, bebe, conversa e se aconselha com Moleirão e, às vezes, sai para um programa com um freguês.

As funções realizadas enquanto dona de casa e esposa são mal desempenhadas, pois raramente vê o marido, já que trabalham em turnos opostos, nem se ligam, além de ser enganada pela empregada e quase não cuidar do seu gato. Como Carla, suas atribuições são efetivadas eficientemente, seduz e tem a beleza ressaltada constantemente pelo narrador

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.

[...]

Então se desdobrava, requebrava-se, dava tudo de si mesma. No samba é que era boa. Mas um *blue* bem romântico também a atiçava.

[...] E ela de biquíni cintilante. Linda.

[...]

Às vezes, só para variar, dançava de *blue-jeans* e sem sutiã, os seios se balançando entre os colares faiscantes. Usava uma franjinha e pintava junto dos lábios delicados um sinal de beleza feito com lápis preto. Era uma graça. Usava lindos brincos pendentes, às vezes de pérolas, às vezes de falso ouro. (VCC, p. 69-70).

O narrador revela-se seduzido por Carla, tornando-se inegável a sua preferência por ela, em vez de Luísa, que se mantém apagada durante toda a narrativa. Inclusive, quando

as duas se fundem, o desempenho da dança decai: “Carla era uma Luísa tímida. Desnudava-se, sim, mas os primeiros momentos de dança e requebro eram de vergonha. Só ‘esquentava’ minutos depois” (VVC, p. 69-70). Vale observar que o narrador descreve as características corporais da dançarina com seus adereços (maquilagem, vestimenta e acessórios) e oculta as da dona de casa. Os outros personagens também têm sua descrição corporal ressaltada: “Joaquim era gordo e baixo, descendente de italiano” (VCC, p. 72), tinha nome de flor, apesar de nada desta revelar. A empregada era uma “negra espevitada”, de “cor preta meio cinzenta” (VCC, p. 72). Moleirão tem um corpo postiço, e o desconhecido possui um corpanzil sedutor. Em todo o conto, as características físicas são fundamentais para compreender a construção psicológica das personagens, já que estas são um complemento daquelas. Além disso, na relação triangular, é a ambição por um corpo atraente de um desconhecido que gera a rivalidade entre os amigos, demonstrando que a personalidade possui menos relevância, enquanto o corpo é quem está em evidência.

Já no conto “Obsessão”, nas relações do triângulo amoroso, é a personalidade das personagens que ganha destaque, enquanto o corpo se mantém apagado. A narrativa foi publicada, no volume póstumo *A bela e a fera*, constituído por oito contos inéditos, sendo seis deles escritos na juventude da escritora, entre 1940 e 1941 (dentre eles “Obsessão”), e dois em 1977, ano do seu falecimento.

O texto é relatado pela protagonista Cristina, que, para se restabelecer da febre tifoide e da depressão, a mando do marido Jaime e dos pais, vai para Belo Horizonte, onde encontra Daniel, dando início à relação triangular.

No começo do conto, a narradora afirma ter tido um caso com Daniel e já dá indícios de que o acontecimento resultou em malogro: “É necessário contar um pouco sobre mim, antes do meu contato com Daniel. Apenas assim conhecer-se-á o terreno em que suas sementes foram jogadas. Embora não acreditasse que se pudesse compreender inteiramente por que as sementes resultaram em tão tristes frutos” (BF, p. 31). Ela relata um pouco sobre sua infância e adolescência, vividas de forma serena, mostrando o desvelo dos pais e as ações cotidianas, sempre desempenhadas com calma:

Vivemos, de minha infância até meus quatorze anos, numa boa casa de arrabalde, onde eu estudava, brincava e movia-me despreocupadamente sob os olhares benevolentes de meus pais.

Até que um dia em mim descobriram uma mocinha, abaixaram meu vestido, fizeram-me usar novas peças de roupa e consideraram-me quase pronta. Aceitei a descoberta e suas conseqüências sem grande alvoroço, do mesmo modo distraído como estudava, passeava, lia e vivia. (BF, p. 31).

A vida da moça transcorre normalmente, com sua “alegria amena e fácil”. Tudo acontece de maneira tranquila: sonhos comuns (casar, ter filhos e ser feliz), e o próprio corpo retrata conforto e equilíbrio com o mundo exterior, pois “consideravam-me bonitinha, e meu corpo forte, minha pele clara causavam simpatia” (BF, p. 32). O casamento com Jaime também revela uma continuação da estabilidade, visto que sua personalidade sossegada lhe sugere a segurança de seus pais: “Jaime foi sempre bom pra mim. E seu temperamento pouco ardente, eu o considerava de certo modo um prolongamento de meus pais, de minha casa anterior, onde habituara-me aos privilégios de filha única” (BF, p. 32). A vida sem agitação e sobressaltos, apesar de ser considerada feliz, fácil e boa pela narradora, não a impede de manifestar em seu corpo a insatisfação que a regularidade insossa lhe provoca:

Às vezes, melancolia sem causa escurecia-me o rosto, uma saudade morna e incompreensível de épocas nunca vividas me habitava. [...] Por outro lado, as pessoas que me cercavam moviam-se tranqüilas, a testa lisa sem preocupações, num círculo onde o hábito há muito alargara caminhos certos, onde os fatos explicavam-se razoavelmente por causas visíveis e os mais extraordinários se ligavam, não por misticismo mas por comodismo, a Deus. Os únicos acontecimentos capazes de perturbar suas almas eram o nascimento, o casamento, a morte e os estados a eles contínuos. (BF, p. 32).

Após um relato da vida de Cristina, apática e dependente da comodidade dos familiares, surge o elemento antagônico, Daniel, o qual ela encontra na mesma pensão, em Belo Horizonte, para onde é conduzida, por imposição da família, para se revigorar. A moça depressiva é seduzida por ele, não pelos atributos físicos, e sim, por causa das palavras:

Suas palavras deslizavam sobre mim, sem me penetrar. No entanto, adivinhei, singularmente incomodada, elas escondiam uma harmonia própria que eu não conseguia captar... Tentava não me distrair para não perder da conversa mágica.
 – As realizações matam o desejo – disse Daniel.
 “As realizações matam o desejo, as realizações matam o desejo”. Repetia-me eu, um pouco deslumbrada. Perdia-me deles e quando voltava a prestar atenção já outra frase misteriosa e brilhante nascera, perturbando-me. (BF, p. 37).

Os ouvidos são o veículo de fascinação, neste sentido, a audição ganha relevância na relação de Cristina e Daniel, pois é por este elemento sensorial que ocorrerá a transformação dela, através dos ensinamentos do moço. As ideias dele a penetram e a

modificam de tal forma que ambos se tornam iguais, já o seu corpo é pouco retido na memória dela, sendo representado por breves lampejos:

Não posso, mesmo agora, lembrar-me do rosto de Daniel. Falo daquela sua fisionomia de minhas primeiras impressões, bem diversa do conjunto a que depois me habituei. Só então, infelizmente um pouco tarde, consegui pela convivência compreender e absorver seus traços. Mas eram outros... Do primeiro Daniel nada guardei, senão a marca.

Sei que ele sorria, apenas isso. De quando em quando, surge-me qualquer traço seu, isolado, daqueles anteriores. Seus dedos curvos e compridos, aquelas sobranceiras afastadas, densas. Mais nada. É que ele me dominava de tal forma que, se assim posso dizer, quase me impedia de vê-lo. Acredito mesmo que minha angústia posterior mais se acentuou com essa impossibilidade de recompor sua imagem. Eu assim apenas possuía suas palavras, a lembrança de sua alma, tudo o que não era humano em Daniel. E nas noites de insônia, sem poder reconstituí-lo mentalmente, já exausta pelas tentativas inúteis, eu o enxergava qual uma sombra, enorme, de contornos móveis, esmagadora e ao mesmo tempo distante como uma ameaça. (BF, p. 34-5).

A imagem que Cristina consegue compor dele é a de um corpo fragmentado ou um vulto que lhe instiga perigo e poder. A construção de Daniel é feita pela narradora a partir da apreensão de suas palavras e personalidade. Ele representa um mundo idealizado, movido pelas sensações, imaginação e desejo, diferente daquele vivenciado por Cristina, em que imperam as convenções sociais. De acordo com Rosenbaum (2006, p. 101), Daniel

era, portanto, a tentação do mundo não convencionalizado (artístico, talvez?), “fruto do mal” bíblico, que a leva ao conhecimento fáustico de um saber prazeroso e diabólico. No entanto, esse mesmo universo imagístico que representa a miragem do desejo recolhido de Cristina tornar-se-á sua perdição.

Daniel simboliza uma ameaça e talvez, por isso, seja para ela irresistivelmente sedutor: “Daniel era o perigo. E para ele eu caminhava” (BF, p. 36). A fascinação pelo seu canto mágico (as ideias “longe da verdade de todos os dias”) a aprisiona, e mesmo tendo consciência da subjugação, a aceita: “via-me servindo-o como uma escrava” (BF, p. 50) ou “Eu obedecia. E sobretudo obedecia procurando não descontentá-lo em coisa alguma, entregando-me às suas mãos e pedindo perdão por não lhe dar mais” (BF, p. 44) e ainda: “Sim, admitia, trêmula e assustada: eu, com um passado estável, convencional, nascida na civilização, sentia um prazer doloroso em imaginar-me a seus pés, escrava... Não, não era amor. HorrORIZAVA-me: era o aviltamento, aviltamento...” (BF, p. 51). Como o próprio título

do conto denuncia, o desejo e a admiração por Daniel são convertidos em obsessão. Quanto mais ele a despreza e a inferioriza, ela o quer: “No entanto, ingênua, nele me ofuscava exatamente sua tortura. Mesmo o seu egoísmo, mesmo a sua maldade assemelhavam-no a um deus destronado – a um gênio. E além disso, eu já o amava” (BF, p. 41), como também

sei apenas que fui eu que o procurei. E sei que Daniel se apoderou progressivamente de mim. Ele me considerava com indiferença e, eu o imaginava, jamais teria se inclinado à minha pessoa se não me achasse curiosa e divertida. Minha atitude de humildade diante dele era o meu agradecimento ao seu favor... Como eu o admirava. Quanto mais sofria o seu desprezo, tanto mais eu o considerava superior, tanto mais o separava dos “outros”. (BF, p. 38).

A educação que Daniel propõe a Cristina e na qual ela se inicia acontece por meio de situações e diálogos que a submetem a humilhações e outros sentimentos negativos, inserindo-se, assim, um jogo de torturas, em que os papéis são estabelecidos e bem definidos: algoz e vítima, dominador e dominado, sujeito e objeto: “Era assim que Daniel falava comigo. Arranhando-me com frases que lhe saíam fáceis e incolores mas que em mim se cravavam, rápidas e agudas, para sempre” (BF, p. 38). As palavras que ele a destina se assemelham a facas afiadas que a penetram, abrindo fissuras, e, embora curadas, deixam cicatrizes. Consiste em uma espécie de aprendizagem da dor pela dor:

Porque ele não hesitava em falar sobre minha falta de inteligência, com as expressões mais cruéis. [...]
 [...]

Oh, as palavras são comuns mas o modo pelo qual eram pronunciadas. Revolucionavam-me, envergonhavam-me no que eu tinha de mais oculto.

– Cristina, você sabe que vive?

– Cristina, é bom ser inconsciente?

– Cristina, você nada quer, não é mesmo?

Eu chorava depois, mas voltava a procurá-lo, porque começava a concordar com ele e secretamente esperava que se dignasse iniciar-me no seu mundo. E como sabia humilhar-me. Chegou a estender suas garras a Jaime, a todos os meus amigos amassando-os como algo desprezível. [...] Apenas recordo-me de que para o seu egoísmo era um prazer dominar e que eu fui fácil. (BF, p. 42-3).

A narradora-protagonista rende-se às torturas/ensinamentos do rapaz, posto que pretende acordar para o sofrimento, a fim de penetrar no mundo do desejo e prazer pela maldade, além de provar uma vida mais vibrante e sensitiva – “soprar no meu corpo um pouco de veneno, do bom e terrível veneno” (BF, p. 43) –, diferente do “feliz meio-termo”,

que Jaime e seus pais a propiciam experienciar. Para Daniel, viver é sentir, e isso só é possível por meio do sofrimento, porque “sofrer, para ele, o contemplativo constituía o único meio de viver intensamente... E afinal só por isso ardia Daniel: por viver. Apenas, seus caminhos eram estranhos” (BF, p. 40). A partir dessa pedagogia da crueldade, Cristina desperta para a dor e a maldade que se oculta no íntimo de cada ser humano: “parece-me impossível que na zona escura de cada homem, mesmo dos pacíficos, não se aninhe a ameaça de outros homens, mais terríveis e dolorosos” (BF, p. 33). É plausível notar que, antes da sua educação está completa, ela apresenta um corpo, o qual reflete as sensações e reações perante os conhecimentos transmitidos (através da dor) por Daniel: “O sangue latejava-me surdamente nos pulsos, no peito, na testa. As mãos geladas e úmidas, quase insensíveis” (BF, p. 46) ou

Escutei-os, cerca de duas horas. Meus olhos fixos doíam e minhas pernas, na imobilidade, ficaram dormentes. Quando Daniel olhou-me. Disse-me mais tarde que a gargalhada que deu e que tanto me feriu, a ponto de me fazer chorar, fora causada pela exaltação em que se achava há dias e sobretudo pelo meu lamentável aspecto. Minha boca estupidamente aberta, “meus olhos tolos, atentando minha ingenuidade de animal” (BF, p. 38).

Educar-se para o gozo pela dor, para o sentir, é libertar-se, por isso, para Daniel, as lágrimas são necessárias às experiências diárias, principalmente para as pessoas que se encontram aprisionadas (em cárceres imaginários ou imateriais), visto que a ausência delas revela um coração endurecido e não falta de felicidade, pois “o segredo da vida é sofrer” (BF, p. 44), máxima que conduz o mundo idealizado por ele. Aos poucos, Cristina adentra no universo ativo das sensações e vai ocorrendo o apagamento do seu corpo: “Eu inconsciente e alegre, ‘porque possuía um corpo alegre’... De repente despertava: que vida escura tivera até então. Agora... Agora eu renascia. Vivamente, na dor, nessa dor que dormia quieta e cega no fundo de mim mesma” (BF, p. 44). A presença do corpo feliz representa uma vida e uma alegria superficial. Quando Cristina abandona Jaime e vai viver com Daniel, com quem completa sua aprendizagem, já não mostra em seu relato o pertencimento a um corpo, pois o que ganha evidência nesse momento é a sua personalidade.

Daniel aparece em toda a narrativa como um ser incorpóreo, composto apenas por pensamentos e palavras. Segundo suas ideias, “o corpo era um acessório” (BF, p. 52). As ações físicas eram vistas por ele com desprezo, por exemplo, o ato de comer é descrito como uma atividade banal e extraída de qualquer sinal de prazer: “Ele comia como quem amarrotava um pedaço de papel” (BF, p. 52). A personagem masculina ironiza e trata com descaso o corpo gustativo que a mulher preserva, quando ainda não está transformada: “Você come

chocolate como se fosse a coisa mais importante do mundo. Você tem um horrível gosto pelas coisas” (BF, p. 52). Inclusive o primeiro beijo que concede a Cristina não é por prazer, e sim para satisfazê-la, porque se render ao corpo seria humilhar-se, inferiorizar-se. Mesmo antes de voltar para casa, por conta da doença da mãe, ela tem seu corpo rejeitado por Daniel: “Era a primeira vez, porém, que ele me recusava claramente, a mim, meu corpo, tudo o que eu possuía e que lhe oferecia de olhos fechados” (BF, p. 47). Até quando eles estão morando juntos, após ela ter deixado o marido, nenhum contato sexual é relatado por ela, ao contrário, denotam distância.

É imprescindível destacar que, enquanto Cristina apresenta um corpo intenso, portanto, ainda não está completamente educada conforme os parâmetros pedagógicos de Daniel, ela é animalizada: “minha intensidade de animal o chocava” e também “minha boca estupidamente aberta, ‘meus olhos tolos, atentando minha ingenuidade de animal’ ” (BF, p. 38). Quando a modificação acontece, entrando no novo mundo descoberto, sua humanização aflora: “Porque despertei simultaneamente mulher e humana” (BF, p. 38). Neste sentido, viver mais profundamente é buscar o “destino dos soltos na terra”, sentir intensamente a dor através de uma humanização que abre mão do corpo, rompendo, assim, com o “mundo conformado, meio-a-meio feliz, da média” (BF, p. 41), em que se precisa de um corpo para o “bem viver”, ou melhor, para uma “boa adequação” a ele.

Em casa com Jaime, apesar da ausência de Daniel, ela se percebe ainda mais próximo dele, pois o sente impregnado em seu corpo – “ ‘Aquilo’ crescera demais dentro de mim, deixava-me plena. Ficaria desamparada se me curasse. Afinal, o que era eu agora, sentia, senão um reflexo? Se abolisse Daniel, seria um espelho branco” (BF, p. 48) –, o que dificulta a readaptação ao convívio com o marido e os pais. Sente uma saudade dolorosa de Daniel e desenvolve um ódio mediante as tardes em família que antes eram agradáveis, sentimento que se expande, posto que “começava a odiá-los, a todos. E desejava abandoná-los, fugir daquele sentimento que se desenvolvia a cada minuto, mesclado a uma insuportável piedade deles e de mim mesma. Como se juntos fôssemos vítimas da mesma e irremediável ameaça” (BF, p. 49). Ela abandona Jaime, de maneira cruel, como Daniel o faria, então decide deixar um bilhete que certamente o feriria e o tornaria “perturbado, esmagado”.

Os quase dois anos em que assume o lugar junto a Daniel, apodera-se do seu cotidiano e se reconhece no papel de enfermeira, cuidando dele e de suas coisas. Em momento algum, mostra-se no papel de amante. As relações se modificam, posto que os posicionamentos se invertem, ela se torna a dominadora, e ele submisso: “De repente abri os

olhos, espantada. Pela primeira vez descobrira que Daniel precisava de mim! Eu me tornara necessária ao tirano... Ele, sabia agora, não me despediria...” (BF, p. 56). O ser dependente que ele se transforma o deixa, de algum modo, fraco, o que a desencanta, dando-lhe indícios da liberdade, pois já não aceita mais a sua dominação: “Continuamos a viver. E agora eu degustava, dia a dia, a princípio mesclado ao sabor do triunfo, o poder de olhar de frente para o ídolo” (BF, p. 57). Cristina encontra sua própria violência, e os dois se igualam, fazendo da convivência um constante embate – “armamo-nos e éramos duas forças” (BF, p. 57) –, até cessarem as discussões e restar apenas o silêncio. A protagonista retorna ao tédio e à mornidão de que fugira, quando viveu ao lado de Jaime. É por meio dos ouvidos que ela é seduzida por Daniel, no momento em que este se cala, esvai-se a exaltação e sobrevive apenas a indiferença, visto que são dois corpos paralisados, acostumados à presença um do outro, apenas esperando o transcorrer do tempo.

O relacionamento do casal fica insustentável, e a mulher regressa para Jaime, restabelecendo os vínculos de paz com a família, mas sem apagar os resquícios do “deslize” cometido por ela: a morte da mãe, a decepção do pai, a distância e a insegurança do marido. Da experiência com Daniel, ela ganha a libertação e a aprendizagem de ser sujeito da sua própria vida, além do esclarecimento da personalidade doentia dele: “E, agora sei, tanto procurou me esmagar e humilhar-me, porque me invejava. Desejou acordar-me, porque desejava que também eu sofresse, como um leproso que secretamente ambiciona transmitir sua lepra aos sãos” (BF, p. 41). A personagem feminina percebe que o Daniel idealizador só existe dentro do seu próprio pensamento, posto que, em contato com o mundo, não consegue ajustar-se a este, ficando sem apoio, motivo da sua angústia e amargura. Isso faz com que ela o enxergue como um doente, movido pela inveja daqueles que tanto despreza, os homens presos a terra e às convenções.

Para Merleau-Ponty (1996, p. 485), “precisamos redescobrir, depois do mundo natural, o mundo social, não como objeto ou soma de objetos, mas como campo permanente ou dimensão de existência: posso desviar-me dele, mas não deixar de estar situado em relação a ele”. Nossa relação com o social é tão profunda quanto a nossa comunhão com o mundo, pois só pelo fato de existirmos já estamos intensamente ligados e em contato com ele. Fato ignorado por Daniel, já que este quer vivenciar o social apenas como objeto do pensamento, o que o torna um deslocado na realidade da qual faz parte.

Diante dos textos analisados, notamos que o corpo, nas triangulações amorosas, vivencia os pesares, gozos, dissabores e anseios advindos das situações constituídas nos

diferentes relacionamentos triangulares, como também determina a continuidade ou finalização dessas relações.

4 PULSAÇÕES E ABANDONO DO CORPO VELHO

O universo da velhice feminina, construído nos contos e crônicas de Clarice Lispector, apresenta-se carregado de realismo, ao passo que retrata personagens idosas diante de situações precárias não só de âmbito sociocultural, mas também sexual, como, por exemplo, o repúdio ao corpo que se mostra decadente, a solidão e o silêncio que as acompanham, pois são privadas da capacidade de cambiar experiências, devido ao descrédito do outro perante o valor da sua comunicação, e a frustração diante dos desejos carnis, que persistem, porém, sem perspectiva de satisfação de forma digna e isenta de preconceitos.

O mundo da idosa é povoado de isolamento e dor, posto que esta se exila para um ambiente de enclausuramento, no qual perde a identidade, tornando-se uma sombra do ser comunicativo que fora quando jovem. A velha passa cada vez mais a se transformar em um ser à margem da sociedade que a considera ineficaz para as atividades exigidas, provocando, com isso, a vulnerabilidade do corpo, anseios, sentimentos e sexualidade. Entretanto, duas senhoras divergem desse perfil, pois as protagonistas dos textos “As maniganças de dona Frozina”, do livro *A legião Estrangeira*, e “Um ser chamado Regina”, que faz parte da coletânea *A descoberta do mundo*, são mulheres senis que participam ativamente de um meio social, no qual estabelecem comunicação com pessoas do seu convívio, sem revelar carência de afetos nem repressões, expressando uma vivência de realizações, alegrias e leveza.

O conto “Ruído de passos”, de *A via crucis do corpo*, trata da sexualidade feminina na velhice, ao colocar em evidência uma idosa de oitenta e um anos de idade, dona Cândida Raposo, sentindo no corpo a ardência do desejo:

Essa senhora tinha a vertigem de viver. A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso a piorava. Quando ouvia Liszt se arrepiava toda. Fora linda na juventude. E tinha vertigem quando cheirava profundamente uma rosa.
Pois foi com dona Cândida Raposo que o desejo de prazer não passava. (VCC, p. 63).

Na apresentação da protagonista, a narradora, de forma irônica, já intensifica a forte presença da libido, tornando a situação grotesca, pois a idosa ferve ainda mais de desejo, através do simples contato do corpo com a natureza. Neste momento, os sentidos destacam-se, mostrando uma consonância entre eles, os elementos naturais e a incontrolável vontade de prazer, por exemplo, a visão representada pela cor das árvores, o tato e a audição, por meio do

toque e do barulho da chuva, e o olfato pelo cheiro da rosa fazem a vertigem (desejo sexual) piorar (aumentar). De acordo com Merleau-Ponty (1996, p. 426), o exterior tem uma determinada maneira de nos invadir, e nós temos uma certa forma de acolhê-lo. Para isso, os sentidos são acionados, formando uma relação intersensorial com a coisa percebida. Neste sentido, as “ ‘propriedades’ sensoriais de uma coisa constituem em conjunto uma mesma coisa, assim como meu olhar, meu tato e todos os meus outros sentidos são em conjunto as potências de um mesmo corpo integradas em uma só ação” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 426). A percepção exige uma comunhão dos sentidos, que dialogam intensa e intrinsecamente na execução de um mesmo ato corporal. No conto, um fator cultural também impulsiona a libido da senhora: a música de Liszt, que desencadeia uma sensação tátil-auditiva, arrepiar-se ao ouvi-la.

Conforme Somerlate Barbosa (2001, p. 65), “aparentemente, a ‘impropriedade’ do discurso do corpo enfraquece o significado do nome que aponta para a candura e a pureza que ela (dona Cândida) não sabe se conseguirá manter”. Convém observar que a narradora utiliza uma metáfora que amplia os sentidos da expressão “desejo sexual” ao substituí-la por “vertigem de viver”, indicando que o sexo é a própria vida instintiva e pulsante. Já dona Cândida Raposo, quando expõe sua aflição ao ginecologista, primeiramente não a denomina, em seguida, a chama de “coisa”, até conseguir coragem para lhe revelar que estava se referindo ao “desejo de prazer”:

Teve enfim a grande coragem de ir a um ginecologista. E perguntou-lhe envergonhada, de cabeça baixa:
 – Quando é que passa?
 – Passa o quê, minha senhora?
 – A coisa.
 – Que coisa?
 – A coisa, repetiu. O desejo de prazer, disse enfim. (VCC, p. 63).

O desconforto da personagem para mencionar a expressão sexual indica o velamento desse assunto. Inclusive, a própria escritora, como já foi citado, no texto “Explicação”, que precede os contos, também demonstra constrangimento ao escrever narrativas com temática erótica. Dona Cândida Raposo se sente ainda mais encabulada, por seu corpo manifestar libido na velhice, o que, para ela, agrava a situação:

– Minha senhora, lamento lhe dizer que não passa nunca.
 Olhou-o espantada.
 – Mas eu tenho oitenta e um anos de idade!

- Não importa, minha senhora. É até morrer.
 - Mas isso é o inferno!
 - É a vida, senhora Raposo.
- A vida era isso, então? Essa falta de vergonha? (VCC, p. 64).

Se a protagonista fica indignada por saber que o desejo, mesmo com o envelhecimento do corpo, persiste, tornando um tormento, representado pela palavra “inferno”, a narradora demonstra ironia ao considerar a vontade de sexo da mulher idosa como “falta de vergonha”. Isso confirma a posição estigmatizada da sociedade diante da intimidade da velhice feminina, para quem os apelos carnis do corpo senil devem ser abafados, pois a sua exposição leva ao ridículo perante o olhar desconcertante do outro, além disso, existe o julgamento da impossibilidade de realização do prazer com um parceiro, visto que o corpo velho, com a suposta falta de beleza juvenil, em vez de o atrair, o repudia, pensamento condizente com as palavras do médico e de dona Cândida:

- E o que é que eu faço? ninguém me quer mais...
- O médico olhou-a com piedade.
- Não há remédio, minha senhora.
 - E se eu pagasse?
 - Não ia adiantar de nada. A senhora tem que se lembrar que tem oitenta e um anos de idade.
 - E... e se eu me arranjasse sozinha? o senhor entende o que eu quero dizer?
 - É, disse o médico. Pode ser um remédio. (VCC, p. 64).

Se o corpo velho afasta a possibilidade de satisfazer-se sexualmente com o outro, só lhe resta, dessa forma, a busca do prazer carnal por meio da solidão do próprio corpo: a masturbação. Com isso, o texto reafirma o mito de que a vida sexual da idosa deve ser sufocada ou solitária, por isso dona Cândida, por falta de um antídoto para acabar com o desejo/martírio, recebe a autorização do médico para masturbar-se:

Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se. Mudos fogos de artifícios. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a bênção da morte.

A morte.

Pareceu-lhe ouvir ruído de passos. Os passos de seu marido Antenor Raposo. (VCC, p. 64).

A masturbação a faz chegar ao gozo (“mudos fogos de artifício”), no entanto, acompanhado de tristeza, porque, para ela, o ato significa uma quebra do decoro exigido pelo

estereótipo da velhice, surgindo, então, um conflito entre prazer e vergonha. A ausência de gemidos, vozes ou qualquer outro tipo de ruído, simbolizada pela expressão “mudos fogos de artifício”, sugere um orgasmo calado, para indicar que a satisfação sexual ocorre carregada de constrangimento. O prazer sexual traz a presença do marido falecido através da lembrança e da sensação de ouvir os seus passos, o que rompe, de certa forma, com a solidão do ato.

Colocar a masturbação em evidência e ainda sendo vivenciada na velhice feminina, ao expor uma personagem idosa que extrai prazer do próprio corpo, tornam o conto transgressor, com um tema audacioso. Vale salientar que a personagem carrega no seu nome uma contradição, pois Cândida remete ao imaculado, puro, inocente, enquanto que Raposo alude ao animal (o macho da raposa) ou ainda ao sema erótico “Raposão” que denota o sedutor, o amante viril. O nome Cândida Raposo aponta para o conflito da personagem entre manter o corpo intocado por meio dos interditos (convenções morais) ou atender ao seu chamado instintivo e sexual, manifestação da vida. Para Antonia Herrera (1996, p. 176), “a validade do nome próprio está intimamente associada ao encontro do sujeito com seu nome próprio, à ligação do nome ao eu, como uma única força que dispensa uma nomeação”. A autora expõe que “cada nome encerra uma realidade, uma força. No ato de nomear, o escritor cria uma realidade (HERRERA, 1996, p. 176)”. Em vários textos clariceanos, os nomes das personagens são indícios da personalidade ou de conflitos vivenciados por elas, como ocorre com dona Cândida.

“Mas vai chover”, de *A via crucis do corpo*, também trata das pulsações do corpo velho, visto que conta a história de Maria Angélica de Andrade, uma viúva de sessenta anos, que possui um relacionamento amoroso com Alexandre, de dezenove anos. Ao contrário de dona Cândida, que satisfaz seus desejos com o ato sexual solitário, a sexagenária sacia sua libido através do outro, só que em troca de exploração financeira, pois o jovem, além de ser sustentado por ela, ainda exige presentes caros.

É importante esclarecer que, apesar de o narrador, logo no segundo parágrafo do texto, expor que “todos sabiam que o menino se aproveitava da riqueza de Maria Angélica. Só Maria Angélica não suspeitava” (VCC, p. 85), pois, a todo momento, ela acredita realmente que ele a ama, embora uma das amigas a advirta para o contrário:

- Maria Angélica, você não vê que o rapaz é um pilantra? que está explorando você?
- Não admito que você chame Alex de pilantra! e ele me ama! (VCC, p. 88).

A viúva não se preocupa como os outros julgam o seu envolvimento afetivo com um homem mais novo, “pouco se importava com as criadas que quase riam na sua cara” (VCC, p. 88), ela apenas quer vivenciar os prazeres sexuais que o seu corpo pode lhe oferecer. Não lhe interessa se as convenções sociais não aceitam ou lançam um olhar preconceituoso para o amor entre uma idosa e um jovem ou ainda se estigmatizam o corpo senil como assexuado, o que lhe importa é o fato de Alexandre representar, à primeira vista, a possibilidade da juventude e do gozo sexual aparentemente há muito adormecidos:

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 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.

Alexandre espantou-se e disse que não, obrigado. Mas ela insistiu. Acrescentou que tinha bolo também.

O rapaz hesitava, visivelmente constrangido. Mas disse:

– Se for por pouco tempo, entro, porque tenho que trabalhar:

Entrou. Maria Angélica não sabia que já 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. O rapaz acabou de comer e beber, e enxugou a boca com a manga da camisa. Maria Angélica não achou que fossem maus modos: ficou deliciada, achou-o natural, simples, encantador.

– Agora vou embora que meu patrão vai me deixar grilado se eu demorar.

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. (VCC, p. 86).

Uma gradação progressiva de adjetivos mostra o crescente desejo dela pelo jovem, que, a cada minuto, só se intensifica: “apaixonada”, “embevecida” e “fascinada”. Além disso, comida e sexo se cruzam, pois o café com leite e a grossa fatia de bolo são elementos do jogo de sedução que a senhora elabora instantaneamente para conquistar o entregador da farmácia. A forma irônica como o narrador relata as estratégias criadas por Maria Angélica, com a finalidade de fazer Alex despertar para a sua sensualidade, levam-na ao ridículo, porque, mesmo com os trejeitos, a voz melosa, a palavra no diminutivo, a roupa íntima transparente, o passeio pelos cômodos do apartamento, chegando até o quarto, ele não consegue perceber as suas intenções, pois o rapaz a vê como uma cliente idosa e generosa, especialmente pelo tamanho da gorjeta. O que o faz retornar rapidamente ao apartamento é a promessa de outras gratificações pelos serviços de entrega de medicamentos, sem se dar conta de que o corpo da sexagenária arde de desejo por ele:

Aquele, sim, era um homem. Deu-lhe uma gorjeta enorme, desproporcional, que surpreendeu o rapaz. E disse com uma vozinha cantante e com trejeitos de mocinha romântica:

– Só deixo você sair se prometer que voltará! Hoje mesmo! Porque vou pedir uma vitaminazinha 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.

Convidou-o a percorrer o bem-decorado apartamento deixando-o embasbacado. Levou-o a seu quarto. (VCC, p. 86).

A visão de Alex comunga com o estereótipo social de que a sensualidade não é própria do corpo feminino velho, por isso a dificuldade de compreender as investidas sexuais da senhora. Esta, diferente de dona Cândida Raposo, em momento algum, se rotula como velha (vale lembrar que o narrador não a chama de dona, já a outra é assim denominada) nem quer se libertar do desejo do prazer, ao contrário, tem urgência de saciá-lo:

Não sabia como fazer para que ele entendesse. Disse-lhe então:

– Deixe eu lhe dar um beijinho!

O rapaz se espantou, estendeu-lhe o rosto. Mas ela alcançou bem depressa a boca e quase a devorou.

– Minha senhora, disse o menino nervoso, por favor se controle! A senhora está passando bem?

– Não posso me controlar! Eu te amo! Venha para a cama comigo!

– Tá doida?!

– Não estou doida! Ou melhor: estou doida por você! gritou-lhe enquanto tirava a coberta roxa da grande cama de casal. (VCC, p. 87).

A declaração do desejo é ainda mais cômica, atingindo o grotesco, já que o comportamento desenfreado da idosa surpreende o rapaz, a ponto deste suspeitar de mal-estar ou loucura. A cena é carregada de exagero, para retratar a necessidade desesperadora de saciar as manifestações carnis do corpo velho, como, por exemplo, o movimento brusco de encostar a sua boca na dele e beijá-lo como se fosse engoli-la, a afirmação de o amar em tão poucas horas que se conheceram e convidá-lo para o ato sexual. Maria Angélica tem urgência em sanar os apelos do corpo, sendo capaz de oferecer ao moço qualquer coisa que o convença a possuí-la, sem se importar com o preço:

E vendo que ele nunca entenderia, disse-lhe morta de vergonha:

– Venha para a cama comigo...

– Eu?!

– 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 Karmann-ghia?

– Sim, meu amor, o que você quiser! (VCC, p. 87).

Se a senhora se sente fascinada pelo físico, juventude e vigor de Alexandre, este também é seduzido, não pelo corpo dela, mas pelo que sua condição financeira lhe proporciona. Neste sentido, uma série crescente de elementos são oferecidos para conquistá-lo – o café com leite e a enorme fatia de bolo, a gorjeta desproporcional, o passeio pelo apartamento de luxo e o carro –, até chegar ao ponto de ser totalmente sustentado por ela, em troca das relações sexuais: “E tornaram-se amantes. Ele, por causa dos vizinhos, não morava com ela. Quis morar num hotel de luxo: tomava café na cama. E logo abandonou o emprego. Comprou camisas caríssimas. Foi a um dermatologista e as espinhas desapareceram” (VCC, p. 88). As ligações afetivas do casal são sustentadas por uma barganha, ele lhe propicia o prazer sexual, ela lhe concede bem-estar econômico e ostenta os caprichos materiais. De acordo com Somerlate Barbosa (2001, p. 66), Maria Angélica, ao ser comparada com Miss Algrave, “também desempenha um papel duplo: ela é a sedutora que atrai Alexandre com o seu dinheiro, mas é também a vítima da exploração financeira e emocional dele, provável referência irônica ao ‘grande conquistador’ da antiguidade clássica que o seu nome representa”. A crítica comenta que “o nome da protagonista se torna uma representação irônica da mulher idosa, pois, em oposição aos códigos socioculturais prescritos, a ‘má conduta’ de Angélica (a sedução do jovem e os desejos irrefreáveis) nega o significado que o seu nome carrega” (BARBOSA, 2001, p. 66). Este funciona como uma máscara que esconde personalidade e comportamento antagônicos ao que ele indica (ao associá-lo a anjos) ou talvez esteja relacionado ao mito dos anjos decaídos, que, na teologia cristã, são aqueles que, por almejar um maior poder, ligam-se às trevas e ao pecado, tornando-se maus, e, por isso, caem do céu, como ocorre com Lúcifer.

Vale salientar que a relação sexual da mulher sexagenária com o rapaz ocorre sem que esta se sinta encabulada ou com culpa. Já o narrador se mostra constrangido ao contar o fato:

O que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber. Maria Angélica – oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escrever isto! – Maria Angélica dava gritinhos na hora do amor. E Alexandre tendo que suportar com nojo, com revolta. Transformou-se num rebelado para o resto da vida. Tinha a impressão de que nunca mais ia poder dormir

com uma mulher. O que aconteceria mesmo: aos vinte e sete anos ficou impotente. (VCC, p. 87-8).

O preconceito presente na voz narrativa diante do amor da mulher idosa fica claro quando qualifica a relação sexual de “horrrível” e ainda demonstra vergonha por ter que descrever o gozo da senhora. Os sentimentos de Alexandre são intensamente negativos – repúdio, asco, revolta – a ponto de lhe causar danos irreversíveis, como o fato de se tornar um “rebelado” para sempre, e ainda de interferir em sua masculinidade: a impotência precoce. É necessário ressaltar que o narrador o denomina diversas vezes de menino, a fim de chamar ainda mais atenção para a diferença de idade do casal.

Uma sucessão de acontecimentos degradantes marca a falência das ligações afetivas entre Maria Angélica e Alex, como também direciona o texto para um desfecho dramático, mas previsível. São fatos que evidenciam a exploração e humilhação dela, enquanto ele dita as regras do relacionamento e aumenta as suas exigências e autonomia:

Um dia Alex teve uma ousadia. Disse-lhe:

– Vou passar uns dias fora do Rio, com uma garota que conheci. Preciso de dinheiro.

Foram dias horríveis para Maria Angélica. Não saiu de casa, não tomou banho, mal se alimentou. Era por teimosia que ainda acreditava em Deus. Porque Deus a abandonara. Ela era obrigada a ser penosamente ela mesma.

[...]

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. (VCC, p. 88).

Apesar do drama vivenciado pela personagem, o narrador o relata com uma dose de comicidade, pois o retorno do amante com um presente, em vez de amenizar o sofrimento e lhe restabelecer a alegria, causa-lhe um dano físico: “Cinco dias depois ele voltou, todo pimpão, todo alegre. Trouxe-lhe de presente uma lata de goiabada-cascão. Ela foi comer e quebrou um dente. Teve que ir ao dentista para pôr um dente falso” (VCC, p. 88). O infortúnio de quebrar o dente torna a cena grotesca, ao gerar a contradição entre a felicidade gerada pelo mimo que, no entanto, acaba se transformando em transtorno. Depois de muito explorada, o abandono da senhora apaixonada ocorre por conta de uma exigência do amante a qual ela não pode realizar, já que ele deseja um milhão de cruzeiros:

Então – então aconteceu.

Alexandre lhe disse:

– 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!
 – Sua velha desgraçada! Sua porca, sua vagabunda! Sem um bilhão não me presto mais para as suas sem-vergonhices!
 E, num ímpeto de ódio, saiu batendo a porta de casa.
 Maria Angélica ficou ali de pé. Doía-lhe o corpo todo.
 Depois foi sentar-se no sofá da sala. Parecia uma ferida de guerra. Mas não havia Cruz Vermelha que a socorresse. (VCC, p. 89).

A raiva excessiva, os xingamentos e o abandono revelam-lhe a verdadeira face dos sentimentos de Alexandre – desprezo e interesse financeiro –, o que a surpreende, desencadeando apatia e intensa dor física. As relações sexuais demandam poder e, nesse texto, são intensamente evidenciadas nas atitudes de Maria Angélica, quando ela exerce um certo domínio sobre Alexandre, ao torná-lo presa do seu dinheiro. Em contrapartida, o jovem também exerce poder sobre ela, quando a percebe dependente dele para satisfazer os desejos sexuais. Através do conto, Clarice Lispector reafirma que, apesar de os apelos sexuais persistirem, na velhice, como também a capacidade de externá-los, não há uma forma de saciá-los, sem que o sofrimento acometa aquele que transgrediu determinadas regras sociais. O desfecho confirma o que já é esperado pelo olhar da sociedade mediante um romance que envolve um corpo feminino velho e outro masculino jovem. As convenções sociais encaram a intimidade da mulher idosa como inadequada, inativa ou ausente, sendo seu corpo quase que sagrado. Neste sentido, de acordo com a narrativa, evidenciar as manifestações carnis do corpo senil é expor-se ao ridículo, e ainda mais absurdo se o relacionamento for com um rapaz. O texto mostra que Maria Angélica, ao romper com os estigmas sociais, dando voz aos apelos do corpo velho, ao manter um caso amoroso com um jovem, acaba pagando o preço dessa subversão por meio da dor e do silenciamento do seu corpo, pois

estava quieta, muda. Sem palavra nenhuma a dizer.
 – Parece – pensou – parece que vai chover. (VCC, p. 89).

O conto “A procura de uma dignidade”, de *Onde estiveste de noite*, apresenta também a temática do desejo carnal na velhice. A narrativa conta a experiência vivida pela Sra. Jorge B. Xavier, em um dia quente, ao entrar nos subterrâneos do Estádio do Maracanã, por engano, e lá se perder, em vez de ir ao endereço correto da conferência cultural, a qual pretendia assistir. A personagem foge da velhice interior e exteriormente através de

estratégias, como a ida constante a eventos ligados à cultura, além do cuidado de manter o corpo aparentemente jovem:

A conferência era capaz de já ter começado. Ia perdê-la, ela que se forçava a não perder nada de *cultural* porque assim se mantinha jovem por dentro, já que até por fora ninguém adivinha que tinha quase 70 anos, todos lhe davam 57.

Mas agora, perdida nos meandros internos e escuros do Maracanã, a senhora já arrastava pés pesados de velha. (OEN, p. 10).

Penetrar nos compartimentos internos do estádio e a longa caminhada que realiza dentro deles a fazem se dar conta do corpo idoso, devido ao cansaço e às lacunas da consciência que apresenta. Inclusive, os subterrâneos do local, espécie de “escombros de construção em obras” representam o corpo senil em ruínas, enquanto os corredores vazios, semelhantes a “cavernas estreitas que davam para salas fechadas” (OEN, p. 9), simbolizam os lapsos de memória, visto que entrara no estádio e na velhice “vagamente sonhadora” por uma “estreita abertura”, “um buraco feito só para ela” (OEN, p. 9). As imagens que denotam o espaço apertado e fechado remetem à vida restrita principalmente das idosas, pois estas, devido aos padrões estabelecidos pela sociedade, abrem mão de atividades, sentimentos e experiências consideradas inadequadas, como a sexualidade. O Maracanã é uma maior reprodução do vácuo que se torna a vida na velhice, a qual o idoso precisa se readaptar e a preencher com a redescoberta (ou melhor, com a reformulação) da sua identidade, já que esta parece escapar-lhe nas fendas criadas pela idade avançada: “espaço oco de luz escancarada e mudez aberta, o estádio nu desventrado, sem bola nem futebol. Sobretudo sem multidão. Havia uma multidão que existia pelo vazio de sua ausência absoluta” (OEN, p. 10). A personagem nota que está perdida, quando vê que “está “muito, muito dentro” (OEN, p. 9). Os vocábulos “perdida” e dentro” se referem tanto ao Maracanã quanto à velhice e lhe impelem a buscar a saída de um e de outro:

Então a senhora seguiu por um corredor sombrio. Este a levou igualmente a outro mais sombrio. Pareceu-lhe que o teto dos subterrâneos eram baixos.

E aí este corredor a levou a outro que a levou por sua vez a outro.

Dobrou o corredor deserto. E aí caiu em outra esquina. Que a levou a outro corredor que desembocou em outra esquina.

Então continuou automaticamente a entrar pelos corredores que sempre davam para outros corredores. (OEN, p. 9).

Os caminhos percorridos e aparentemente intermináveis lembram um espaço labiríntico, que significa a tomada de consciência da velhice e as adversidades enfrentadas na nova condição, da qual nem a personagem nem qualquer outro ser humano podem escapar: “Não haveria porta de saída? Então senti como se estivesse dentro de um elevador enguiçado entre um andar e outro. Não haveria porta de saída?” (OEN, p. 10-11). Se antes da experiência no estádio, ela nega a velhice, agora percebe que não poderá mais sair da nova etapa de sua existência, a qual lhe traz estranheza física e emocional, já que perceber a idade avançada é se sentir como se estivesse em um corpo-outro, modificado pelo tempo, o que causa uma crise de identificação, restando a “reacomodação” a este corpo, em uma tentativa de reencontro consigo. A crônica “A não aceitação”, publicada em *A descoberta do mundo*, também mostra a não conformação da protagonista com as transformações do corpo idoso:

Desde que começou a envelhecer realmente começou a querer ficar em casa. Parece-me que achava feio passear quando não se era mais jovem: o ar tão limpo, o corpo sujo de gordura e rugas. Sobretudo a claridade do mar como desnuda. Não era para os outros que era feio ela passear, todos admitem que os outros sejam velhos. Mas para si mesma. Que ânsia, que cuidado o corpo perdido, o espírito aflito nos olhos, ah, mas as pupilas essas límpidas. (DM, p. 195).

A personagem anônima mantém-se reclusa ao notar a perda da juventude física. Ela não aceita as marcas do corpo senil e acredita que este deva ficar enclausurado, já que não possui mais beleza para ostentar, e sim, motivos para escondê-lo: feiúra, sujeira. O ar limpo e a claridade do mar são elementos contrastantes com o corpo envelhecido e maculado, o que insinua a inadaptação deste diante de um ambiente apenas favorável à beleza e ao frescor, pois neste “tudo se desnuda”. A velhice desponta acompanhada de preconceito e angústia. Além disso, apresenta um caráter individual, pois, apesar de todos estarem sujeitos a ela, cada um precisa reformular a sua identidade para aprender a conviver com a nova aparência.

Na crônica, a senhora recusa a própria imagem, principalmente a facial, que lhe causa estranhamento e terror, em vez de atração: “antigamente no seu rosto não se via o que ela pensava, era só aquela face destacada, em oferta. Agora, quando se vê sem querer no espelho, quase grita horrorizada: mas eu não estava pensando nisso!” (DM, p. 195). A idosa nega a sua condição, retratando um antagonismo entre o corpo e o ambiente exterior, ao observar que neste tudo se mantém em harmonia, já naquele as mudanças ocorrem de forma desfavorável aos padrões estabelecidos e desejados por ela: “Ao redor as coisas frescas, uma história para a frente, e o vento, o vento... Enquanto seu ventre crescia e as pernas

engrossavam, e os cabelos se haviam acomodado num penteado natural e modesto que se formara sozinho” (DM, p. 195). O corpo velho vai se constituindo, distanciando-se da familiaridade anterior e sem a interferência da vontade do indivíduo. Neste sentido, há uma oposição entre a velhice e os elementos naturais exteriores a ela (“o vento e as coisas frescas”), visto que estes são móveis e leves, enquanto aquela carrega consigo fixidez, imobilidade e volume. É plausível notar que, nas sociedades cujo modelo é representado pela juventude, a velhice é acompanhada por um descarte do corpo senil, pois este é encarado como sem serventia.

No conto “A partida do trem”, um dos textos inéditos da obra *Onde estiveste de noite*, aparece também o confronto entre juventude e velhice. Este se desenvolve por meio dos breves diálogos tecidos entre uma senhora de setenta e sete anos, Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo, e outra mulher de trinta e sete anos, Ângela Pralini¹², ambas desconhecidas, porém sentadas no mesmo vagão de trem, uma defronte à outra. As duas, coincidentemente, abandonam a cidade para morar na fazenda. A primeira, aborrecida com a indiferença da filha, decide ir embora para a casa do filho, na esperança de encontrar afeto; já a segunda foge de Eduardo, com quem tinha um relacionamento amoroso, por estar cansada de sua “inteligência fria” e de seu “raciocínio brilhante”, deixando-lhe apenas um bilhete de despedida. Ângela resolve morar com os tios, em busca de um recomeço de vida, a partir do contato mais cru com a natureza.

Dona Maria Rita representa um espelho para a mulher mais nova, no qual esta visualiza um reflexo do seu futuro, a velhice. Observando a idosa, a personagem inicia um aprendizado sobre essa condição que o narrador descortina ao expor os pensamentos, impressões, comportamento e aspectos físicos da velha senhora. Estes, já no início do conto, revelam um corpo senil em declínio:

A velha bem vestida e com jóias. Das rugas que a disfarçavam saía a forma pura de um nariz perdido na idade, e de uma boca que outrora devia ter sido cheia e sensível. Mas que importa. Chega-se a um certo ponto – e o que foi não importa. Começa uma nova raça. Uma velha não pode comunicar-se. (OEN, p. 19).

O rosto é o lugar de encontro com a velhice, pois neste percebemos visivelmente uma máscara que apaga a feminilidade e estampa as marcas fincadas pelo tempo. Não é só o

¹² Ângela Pralini é o nome da protagonista da obra *Um sopro de vida* (1978), de Clarice Lispector, publicada postumamente, em que há um diálogo entre ela e o autor-personagem que a criou. A partir do pensamento dos dois, o texto tece considerações a respeito do ato de escrever, dentre outros temas.

corpo que se modifica perante a situação, juntamente com ele se inicia uma nova vida (“uma nova raça”), na qual as relações com o outro ou com o mundo exterior, em geral, ganham limitações, visto que a idosa se sente privada da capacidade de expressão: “Não sei por que, mas ninguém conversa mais comigo. E mesmo quando estou junto das pessoas, elas parecem não se lembrar de mim. Afinal não tenho culpa de ser velha” (OEN, p. 29). Neste sentido, tornar-se idosa assemelha-se a ganhar invisibilidade diante do olhar alheio, por isso “pensava: depois de velha começara a desaparecer para os outros, só a viam de relance. Velhice: momento supremo. Estava alheia à estratégia geral do mundo e a sua própria era parca” (OEN, p. 24-5). A etapa mais avançada de sua vida vem devastando-a, pois suga os traços de juventude, aniquila a sexualidade – “não havia inferno dentro dela” (OEN, p. 26) –, silencia-a, anula o corpo, sobrando-lhe apenas a monotonia:

Só que não tinha nada para fazer. Era um lazer forçado que em certos momentos se tornava lancinante: nada tinha a fazer no mundo. Senão viver como um gato, como um cachorro. Seu ideal era ser dama de companhia de alguma senhora, mas isso nem se usava mais e mesmo ninguém acreditava nos seus fortes setenta e sete anos, pensariam que ela era fraca. Não fazia nada, fazia só isso: ser velha. Às vezes ficava deprimida: achava que não servia a nada, não servia sequer a Deus. (OEN, p. 26).

A velhice tira-lhe a dignidade, já que a conduz a um mundo alheio, no qual sua utilidade é negada, restando-lhe, então, animalizar-se, pois sua humanidade é abalada, à medida que se nota impedida da capacidade de trabalhar e de se socializar.

É importante observar que, apesar da vida financeira abastada, sugerida pelos trajes e adereços usados (vestido com gola de renda verdadeira, duas alianças grossas, anel de brilhantes e pérola, camafeu de ouro puro e relógio com grossa placa de ouro), como também pelo próprio pensamento de Dona Maria Rita: “Sou velha mas sou rica, mais rica que todos aqui no vagão. Sou rica. Sou rica. [...] Sou muito rica, não sou uma velha qualquer” (OEN, p. 22), não possui bem-estar social, pois o cotidiano solitário a torna frágil e vulnerável:

Mas sabia, ah bem sabia que era uma velhinha qualquer, uma velhinha assustada pelas menores coisas. Lembrou-se de si, o dia inteiro sozinha na sua cadeira de balanço, sozinha com os criados, enquanto a filha “public relations” passava o dia fora, só chegava às oito da noite, e nem se quer lhe dava um beijo. (OEN, p. 22).

O mundo calado e a solidão em que vive lhe provocam desamparo, fazendo-a se perceber “como um embrulho que se entrega de mão em mão” (OEN, p. 21). A personagem

coisifica-se e assume a forma de um objeto desnecessário, assim como o jornal, datado de três dias atrás, que ela se põe a ler no trem, ou ainda se vê como “um móvel velho”, cuja presença perdura por tantos anos, que todos da casa se habituariam a ele.

Em oposição ao tédio e à inércia da idosa, Ângela representa o dinamismo da juventude e a feminilidade ainda fresca: “tinha os seios muito bonitos, eram seu ponto forte. Tinha as orelhas em ponta e uma boca bonita arredondada, beijável” (OEN, p. 23). Ela se aparta do homem a quem acredita amar, para viver intensamente, porque este a aprisiona com sua “lucidez que iluminava demais e crestava tudo” (OEN, p. 24). A mulher tem fome de vida, pois sabe que a morte e a velhice são o futuro (simbolizado à sua frente, na figura de Dona Maria Rita), logo é preciso libertar-se e arriscar-se, aproveitando cada minuto do mundo, sem cárceres, ou seja, usufruir da vivacidade da natureza:

Eduardo a transformara: fizera-a ter olhos para dentro. Mas agora ela via para fora. Via através da janela os seios da terra, em montanhas. Existem passarinhos, Eduardo! existem nuvens, Eduardo! existe um mundo de cavalos e cavalas e vacas, Eduardo, e quando eu era uma menina cavalgava em corrida num cavalo nu, sem sela! Eu estou fugindo do meu suicídio, Eduardo. Desculpe, Eduardo, mas não quero morrer. Quero ser fresca e rara como uma romã. (OEN, p. 24).

O olhar da personagem alcança um ambiente mais movido pelos instintos, um mundo animalizado, livre das amarras do intelectualismo exagerado, que mata a crueza da vida, transformando esta em uma projeção de si. Ângela percebe que não é só raciocínio, como tenta ser Eduardo, há também nela a carne que pulsa viva com suas necessidades, pois existe o prazer em comer, tomar banho, se coçar, fazer sexo, enfim, atender os instintos:

Tem um lado mau – o mais forte e o que predominava embora eu tenha tentado esconder por causa de você – nesse lado forte eu sou uma vaca, sou uma cavala livre e que pateia no chão, sou mulher da rua, sou vagabunda – e não uma “letrada”. [...] Mas eu sou física, meu amor, eu sou física e tive que esconder de ti a glória de ser física.” (OEN, p. 28).

Ao denominar-se uma “cavala”, “mulher da rua” e “vagabunda”, Ângela deixa claro que quer o gozo físico, e não só o prazer intelectual, pois o seu corpo anseia pela satisfação dos apelos carnis. Ela deseja a liberdade de amar como uma cavala, pura e instintivamente animalizada. O uso do termo “cavala”, em vez de égua, torna a metáfora mais transgressora, o que acentua intensamente o desejo de liberdade. Segundo Herrera (1996, p. 193-4), “apesar dos animais de grande porte, como o búfalo [do conto ‘O búfalo’] e o

rinoceronte (cena com Macabéia), serem simbólicos da força bruta do animal, é no cavalo que se unem a atração e a admiração, a beleza e a força indomável”.

É necessário observar que vários textos clariceanos utilizam a imagem do cavalo como símbolo de sexualidade, força vital e libertação. No romance *A cidade sitiada*, os equinos elevam-se insolentes sobre as ruínas, despertando nos moradores sentimentos contraditórios, advindos da memória mítica da origem da cidade:

Sob a necessidade cada vez mais urgente de transporte, levadas de cavalos haviam invadido o subúrbio, e nas crianças ainda agrestes nascia o secreto desejo de galopar. Um baio novo dera mesmo um coice mortal num menino. E o lugar onde a criança audaciosa morrera era olhado pelas pessoas numa censura que na verdade não sabiam a quem dirigir.

Com as cestas nos braços elas paravam olhando.

Até que um jornal se interessara do caso e leu-se com certo orgulho uma nota – onde não faltava ironia sobre a lentidão com que uma série de subúrbios se civilizava – com o título de: “O Crime Do Cavalo Num Subúrbio”.

Este era o primeiro nome claro em S. Geraldo, e alguém enfim chamado, os moradores olhavam com rancor e admiração os grandes animais que invadiam em trote a cidade rasa. E que de súbito estacavam a longo relincho, as patas sobre as ruínas. Aspirando com as narinas selvagens como se tivessem conhecido outra época no sangue. (CS, p. 16-7).¹³

Os cavalos, além de estarem associados à fundação do primeiro nome da cidade, são elementos constitutivos e firmadores da sua identidade, à medida que todo o ambiente é influenciado pela energia incontida desses animais. A atmosfera da cidade dissemina a expiração aquosa dos equinos: “Mal se podia adivinhar sua umidade radiosa e tranqüila que em certas madrugadas vinha da névoa e saía das ventas dos cavalos – a umidade radiosa era uma das realidades mais difíceis de se enxergar no subúrbio” (CS, p. 23). A visão noturna da cidade também se assemelha àqueles “animais que tinham um olho para ver de cada lado – nada era visto de frente, e essa era a noite de S. Geraldo, os flancos de um cavalo percorridos por rápida contração”¹⁴ (CS, p. 27). Até as pessoas incorporam características dos equinos: “Cavalos, a terra negra e o tanque seco da praça haviam emprestado certa arrogância aos moradores de S. Geraldo. E uma audácia que lembrava a cólera sem ira” (CS, p. 18). Há ainda “os gritos com que os carroceiros imitavam os animais para falar com eles” (CS, p. 16), e quando o tenente Felipe tossiu, “as janelas estremeceram ao relincho” (CS, p. 13). Mas a

¹³ Os dois primeiros parágrafos dessa citação, que contam o episódio do acidente envolvendo o cavalo e o menino, constituirão uma das seções do texto “Seco estudo de cavalos”, de *Onde estiveste de noite*, sendo intitulada de “O cavalo perigoso” e sofrendo leves alterações.

¹⁴ Esse trecho é reescrito no fragmento “No mistério da noite”, que também compõe o “Seco estudo de cavalos”, só que neste a expressão “os flancos de um cavalo” é substituída por “os flancos de uma égua”.

identificação mais veemente ocorre com Lucrecia e os cavalos. Ambos são indomáveis e desejam a liberdade. Ela não se adequa ao tipo de pessoa formada para viver naquele tempo em um “subúrbio”, pois quer desvencilhar-se da domesticação social, nem se dobra ao “ideal” da associação (A.J.F.S.G.), o que ocasiona uma desavença com Cristina, uma espécie de “vanguardista” do grupo. Cavalos e moça são ignorados pela cidade, porém simbolizam a energia que a constitui:

E em breve a perturbação causada por Lucrecia foi esquecida. Assim como a população já deixara de acusar os cavalos. Estes, agora despercebidos pelo hábito, eram no entanto a força sorrateira sobre S. Geraldo. E também Lucrecia, ignorada pela população. A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para um seu escudo. [...] Nela e num cavalo a impressão era a expressão. (CS, p. 22).

Outra semelhança entre os dois é o fato de a escuridão noturna trazer-lhes a liberdade. Os equinos ganham a libertação, ao entardecer, quando são dispensados de suas cargas e conduzidos à ervagem em galope “fino e solto”: “Potros, rocins, alazões, longas éguas, cascos duros – uma cabeça fria e escura de cavalo – os cascos batendo, focinhos espumantes erguendo-se para o ar em ira e murmúrio. E às vezes um suspiro que esfriava as ervas em tremor”¹⁵ (CS, p. 26). É também no recolhimento noturno, entre o sono e a realidade, que Lucrecia espregueia a presença auditiva dos cavalos libertos e se liga a eles através do desejo de sê-los:

Meio sentada no leito, Lucrecia Neves adivinhava os cascos secos avançando até estacarem no ponto mais alto da colina. E a cabeça a dominar o subúrbio, lançando o longo relincho. O medo a tomava nas trevas do quarto, o terror de um rei, a mocinha queria responder com as gengivas à mostra. Na inveja do desejo o rosto adquiria a nobreza inquieta de uma cabeça de cavalo. Cansada, jubilante, escutando o trote sonâmbulo. Mal saísse do quarto sua forma iria se avolumando e apurando-se, e quando chegasse à rua já estaria a galopar com patas sensíveis, os cascos escorregando nos últimos degraus. Da calçada deserta ela olharia: um canto e outro. E veria as coisas como um cavalo. [...] De sua cama ela procurava ao menos escutar o morro do pasto onde nas trevas cavalos sem nome galopavam retornados ao estado de caça e guerra. Até que adormecia¹⁶. (CS, p. 26)

¹⁵ Esse trecho, sofrendo poucas modificações, também faz parte do fragmento “No mistério da noite”, de “Seco estudo de cavalos”.

¹⁶ O referente texto, com poucas transformações, é inserido no fragmento já mencionado – “No mistério da noite”, de “Seco estudo de cavalos”.

A elevada vontade de provar o vigor da vida equina é representada pela metamorfose da personagem que ganha cascos sensíveis, cabeça e olhos de cavalo. Em outros momentos do romance, ela também acopla os movimentos do animal, como, por exemplo, ao pensar em um baile em S. Geraldo: “a noite estiolada pela chuva e ela pisando com os cascos na pedra escorregadia [...] ela dançava em nova composição de trote” (CS, p. 38). Os cavalos, a cidade e a mulher estão intimamente ligados, pois desta emana uma força que atrai tudo que se identifica com o universo dos equinos. O ápice da libertação se dá quando Lucrecia, a mulher-cavalo, no sonho, torna-se alada:

Numa cavaleriça mexeu-se o peso adormecido de patas, a água crispou-se além da Cancela. [...]
Então Lucrecia bateu asas.
Com batidas monótonas e regulares voava na escuridão sobre a cidade.
Dormia com batidas monótonas, regulares.
No meio do sono, ainda num lance de ferocidade, Lucrecia Neves ergueu-se e percorreu o quarto sobre as quatro patas, farejando a escuridão. Que quarto! aquela moça parava doce sobre as patas. Que quarto! movia a cabeça de um lado para outro com paciência. (CS, p. 90).

A imagem reporta ao mito de Pégaso, o indomável cavalo alado criado pelo sangue que caiu na terra, quando Perseu cortou a cabeça de Medusa. Em *Água viva*, uma cena também remete ao mito, no momento em que a narradora expõe a vontade de “pintar não uma águia e um cavalo, mas um cavalo com asas abertas de grande águia” (AV, p. 56). O desejo retrata a liberdade simbolizada pelo animal, assim como em *Um sopro de vida*, Ângela, exercendo o que ela considera uma técnica de liberdade, pinta “um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta” (SV, p. 53).

No romance *Perto do coração selvagem*, a personagem Joana, no dormitório do internato, depois do banho, ao lembrar-se do dia em que caiu no rio, no sítio do tio, também se imagina cavalgando em um cavalo alado:

O cavalo de onde eu caíra, esperava-me junto ao rio. Montei-o e voei pelas encostas que a sombra já invadia e refrescava. Freei as rédeas, passei a mão pelo pescoço latejante e quente do animal. Continuei a passo lento, escutando dentro de mim a felicidade, alta e pura como um céu de verão. Alisei meus braços, onde ainda escorria a água. (PCS, p. 71).

Joana e o cavalo fundem-se, sendo a imagem de Pégaso substituída pela do centauro: Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo. Ambos

respirávamos palpitações e novos (PCS, p. 81). Em *Água viva*, a figura do centauro aparece como símbolo do signo sagitário, para estabelecer uma relação entre a morte e a liberdade:

Eu vou morrer: há esta tensão como a de um arco prestes a disparar a flecha. Lembro-me do signo Sagitário: metade homem e metade animal. A parte humana em rigidez clássica segura o arco e flecha. O arco pode disparar a qualquer instante e atingir o alvo. Sei que vou atingir o alvo. (AV, p. 62).

O arco e a flecha representam a morte, que pode, a qualquer momento, alcançar a vítima. Atingir o alvo significa morrer, que denota uma espécie de libertação. Mais adiante, a narradora afirma que só é possível captar os acontecimentos se vivenciá-los no instante preciso em que cada coisa ocorre; assim, deixa “o cavalo livre correr fogueiro de pura alegria nobre” (AV, p. 84). É preciso soltar as amarras dos sentidos e do corpo para sentir “o nervo vivo e fremente do hoje” (AV, p. 85).

Em *Perto do coração selvagem*, Joana devaneia com “cavalos brancos e nervosos com movimentos rebeldes de pescoço e pernas, quase voando, atravessassem rios, montanhas vales” (PCS, p. 81). O pensamento lhe causa frescor como uma gruta úmida no meio do deserto. Ainda no romance, a personagem associa seu impulso vital ao animal: “e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (PCS, p. 202). Se aqui a imagem animálica se liga a uma forma de renascimento, em *A hora da estrela*, ela figura a morte: “Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto” (HE, p. 105). O corpo de Macabéa se animaliza e agiganta, designando a sua libertação diante de um mundo no qual ela estava deslocada.

O texto “Um encontro perfeito”, publicado em 18 de novembro de 1967, no *Jornal do Brasil*, e, conseqüentemente, sendo inserido em *A descoberta do mundo*, consiste em um relato de Clarice Lispector a respeito do encontro com Maria Bonomi Antunes, quando esta esteve no Rio de Janeiro e almoçaram juntas e conversaram sobre uma variedade de assuntos. Mas quase no final do texto, a escritora relata que foi assistir ao filme *Corpo ardente*, de Khouri, por dois motivos: por ser dele e porque Marly de Oliveira e Maria Bonomi lhe disseram que a atriz do filme, Barbara Laage, parecia-se extraordinariamente com ela. Clarice Lispector constata a semelhança, mas surpreende quando declara:

Gostei mesmo foi do cavalo preto do filme. Tem uns movimentos de libertação do longo pescoço e da cabeça manchada de branco que são uma beleza. O fato é que me identifiquei mais com o cavalo preto do que com Barbara Laage. Inclusive eu costumava ter um jeito de sacudir os cabelos

para trás que significava exatamente isso: uma tentativa de libertação. Hoje felizmente não preciso mais do gesto. Não, às vezes preciso. (DM, p. 46-7).

Na crônica “Bichos (conclusão)”, primeiramente publicada também no *Jornal do Brasil*, em 20 de março de 1971, e depois na coletânea *A descoberta do mundo*, a narradora, como em uma espécie de lance autobiográfico, menciona um livro escrito pela própria autora e rememora uma época da sua vida em que convivia e se identificava com cavalos:

Quanto a cavalos, já escrevi muito sobre cavalos soltos no morro do pasto (*A cidade sitiada*), onde de noite o cavalo branco, rei da natureza, lançava para o ar o seu longo relincho de glória. E já tive perfeitas relações com eles. Lembro-me de mim adolescente, de pé, com a mesma altivez do cavalo, passando a mão pelo seu pelo aveludado, pela sua crina agreste. Eu me sentia assim: “a moça e o cavalo”¹⁷. (DM, p. 335).

A finalização do fato com a expressão “a moça e o cavalo” sugere que, naquele instante, só cabiam os dois, pois revelam comunhão e compartilham da mesma altivez. Em “Seco estudo de cavalos”, na seção “Ele e eu”, a narradora confessa que “se pudesse ter escolhido queria ter nascido cavalo” (OEN, p. 37), pois, além de ele ser “o grande símbolo da vida livre”, ainda “representa a animalidade bela e solta do ser humano” (OEN, p. 37). O cavalo revela o que há de mais oculto nela: sua natureza animálica, a sensação e o desejo de libertá-la, daí a constatação: “O cavalo me indica o que sou” (OEN, p. 37). Na parte denominada “Forma”, fica claro que não é só o comportamento do animal que a seduz e a faz se identificar com ele, mas também a sua forma – volume e altivez – que exprime “o que há de melhor no ser humano. Tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime. Mas quando vejo outro cavalo então o meu se expressa. Sua forma fala.” (OEN, p. 360). O corpo do animal e os seus movimentos denotam a força vital e selvagem que habita o ser humano, embora, neste, em vários momentos, permaneça escondida e silenciosa.

Em outra parte intitulada “Estudo do cavalo demoníaco”, o animal apresenta-se como um elemento noturno extremamente sedutor cujo chamado a narradora não consegue resistir, apesar de lutar contra:

¹⁷ O trecho ainda aparece no romance *Água viva*, com algumas alterações, dentre elas a supressão das informações sobre a obra *A cidade sitiada*, e no texto “Seco estudo de cavalos”, isolado em uma seção cujo título é “A adolescência da menina potro”, com diferenças em relação às duas versões anteriores.

Todos os dias será a mesma coisa: já ao entardecer começo a ficar melancólica e pensativa. Sei que o primeiro tambor na montanha do mal fará a noite, sei que o terceiro já me terá envolvido na sua trovoada. E no quinto tambor já estarei com a minha cobiça de cavalo fantasma. Até que de madrugada, aos últimos tambores levíssimos, me encontrarei sem saber como junto a um regato fresco, sem jamais saber o que fiz, ao lado da enorme cansada cabeça de cavalo. (OEN, p. 41).

Não fica esclarecido o que o animal e a mulher fazem no encontro noturno, mas o prazer e a exaustão deles no amanhecer são denunciados. Ela também não tem consciência do que acontece, apenas do desejo incontrollável de vê-lo, de atender ao seu chamado:

Mas cansada de quê? Que fizemos, eu e o cavalo, nós os que trotam no inferno da alegria de vampiro? Ele, o cavalo do Rei, me chama. Tenho resistido em crise de suor e não vou. Da última vez em que desci da sua sela de prata, era tão grande a minha tristeza humana por eu ter sido o que não devia ser, que jurei que nunca mais. O trote porém continua em mim. Converso, arrumo a casa, sorrio, mas sei que o trote está em mim. Sinto falta dele como quem morre.

Não, não posso deixar de ir.

E sei que de noite, quando ele me chamar, irei. Quero que ainda uma vez o cavalo conduza o meu pensamento. [...] com o olho sem querer já resplandecendo de mau regozijo – sei que irei. (OEN, p. 41).

O texto é mapeado por imagens que remetem ao sexual, criando uma atmosfera carregada de erotismo na relação cavalo/mulher: “apresento-me muda e em fulgor”; “nós, os despidorados cúmplices do enigma”; “alegria orgiaca”; “me consumo em terrível prazer”. A noite é o elemento que mais desperta sexualidade, o risco e a voracidade do desejo. É nela que se principia a “atração do inferno”, é nela que “crimes cometemos até chegar à inocente madrugada” (OEN, p. 42). Ela é o próprio chamado:

A noite é minha vida com o cavalo diabólico, eu feiticeira do horror. A noite é minha vida, entardece, a noite pecadoramente feliz é a vida triste que é a minha orgia – ah rouba, rouba de mim o ginete porque de roubo em roubo até a madrugada eu já roubei para mim e para o meu parceiro fantástico, e da madrugada já fiz um pressentimento de terror de demoníaca alegria malsã. (OEN, p. 42).

A única forma de não ir ao encontro do cavalo na escuridão noturna é se alguém o roubar, pois ela não tem forças para dizer não ao seu chamado. A mulher é intensamente dominada pelo animal. Já este, na prosa clariceana, nunca é visto como um ser dominado,

posto que, mesmo sendo obediente, ainda demonstra indícios de sua natureza indômita, como fica explícito no fragmento “Falsa domesticação”:

O que é cavalo? É liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem: deixa-se domesticar mas com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça – sacudindo a crina como a uma solta cabeleira – mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre. (OEN, p. 36).

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Lóri não quer encontrar Ulisses de mãos vazias, então faz um texto para ele. Neste, ela escreve sobre um cavalo dócil, embora indomável, e que a habita:

Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela – apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa e que esta outra casa não tenha medo daquilo que é ao mesmo tempo selvagem e suave. Aviso que ele não tem nome: basta chamá-lo e se acerta com seu nome. Ou não se acerta, mas, uma vez chamado com doçura e autoridade, ele vai. Se ele fareja e sente que um corpo-casa é livre, ele trota sem ruídos e vai. Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana e pensa que é a gente mesma que está relinchando de prazer ou de cólera, a gente se assusta com o excesso de doçura do que é isto pela primeira vez. (ALP, p. 36).

A consubstanciação Lóri-cavalo é utilizada para indicar que todo ser humano tem uma parte selvagem, por isso, liberta da domesticação social. Vale notar que a mulher-cavalo agreste só se sente atraída por outra casa-corpo também livre, o que pressupõe a sua atração pela liberdade.

Retornando ao conto “A partida do trem”, ao se animalizar em cavala, Ângela quer provar do viço da vida, libertar seu corpo das interdições, como se soltasse as águas represadas. A metáforização em “cavala” denuncia o anseio por se desprender do cansaço em procurar ser aquilo que o amante esperava que ela fosse – falsamente inteligente –, o que a violava fortemente, pois, para ela, há vida e felicidade em ser vulgar: “Quero fruir de tudo e depois morrer e eu que me dane! me dane! me dane! [...] nada de passividade, quero é tomar banho nua no rio barrento que se parece comigo, nua e livre! viva! Três vivas! (OEN, p. 29) e ler historinha em quadrinhos.

Na ficção de Clarice Lispector, o cavalo representa potência de vida, liberdade e sexualidade ativa, por isso as imagens equinas correspondem aos anseios de Ângela – provar da vida erótica e selvagemmente – e são o avesso da vida passiva, nula e domesticada das personagens idosas, que são comparadas a galinha, cão e gato. Neste sentido, Dona Maria Rita é animalizada, mas para indicar a anulação diante daqueles que a cercam, daí o narrador a considerar “anônima como uma galinha” (OEN, p. 32). Neste momento há uma intratextualidade referente ao conto “A procura de uma dignidade”, quando a idosa, no trem, se lembra de que essa expressão (“anônima como uma galinha”) é usada pela escritora Clarice Lispector ao mencionar uma velha (Sra. Xavier) que deseja Roberto Carlos e grita em busca “de uma porta de saída”, a qual o narrador esclarece ser o retorno do marido no dia seguinte, as pessoas que fazem parte do círculo de sua convivência, a empregada e “a prece intensa e frutífera diante do desespero” (OEN, 32). Ângela também acredita existir uma porta de saída tanto para ela quanto para dona Maria Ritinha.

Retornando ao conto “A procura de uma dignidade”, a Sra. Jorge B. Xavier, como em um laivo de memória, lembra que a conferência fica próxima ao Maracanã e não dentro dele, então, com a ajuda de um homem, consegue sair do labirinto. A vacuidade de consciência, em vários momentos, incide na narrativa, demonstrando o irrompimento dos componentes da velhice, que a tornam vulnerável diante da realidade: “entendeu o seu engano de pessoa avoadada e distraída que só ouvia as coisas pela metade, a outra ficando submersa. [...] era muito desatenta” (OEN, p. 11). Uma série de lapsos de memória mapeia toda a narrativa, visto que ela se esquece do endereço do evento cultural, possuindo apenas informações fragmentadas. Apesar de conseguir encontrar o local exato, ao visualizar do táxi as pessoas pelas quais procurava na calçada de uma rua, “a palestra [...] a essa hora estava totalmente esquecida, pois a Sra. Xavier se perdera de seu objetivo” (OE, p. 13). Além disso, mesmo sentindo vontade de voltar para casa, não se lembra de chamar um táxi e fica esperando pelo chofer de uma senhora importante (também presente no local), o qual só chegará depois de uma hora:

Então a Sra. Xavier sentou-se numa cadeira que tinham posto para ela no corredor, sentou-se empertigada na sua cinta apertada, fora da cultura que se processava defronte na sala fechada. De onde não se ouvia som algum. Pouco lhe importava a cultura. E ali estava nos labirintos de 60 segundos e de 60 minutos que a encaminhariam a uma hora. (OEN, p. 13).

Outra vez a personagem se insere em uma imagem labiríntica, só que agora relativa “aos meandros do tempo de espera”, pois está presa às frações da hora que parecem intermináveis como os túneis do estádio. O terceiro labirinto se forma quando é colocada em um táxi pela mulher importante, e o motorista não conhece a zona Sul, dando voltas, sem conseguir sair de uma praça, e a idosa não sabe lhe ensinar o caminho:

– Leblon, por obséquio.

Tinha o cérebro oco, parecia-lhe que sua cabeça estava em jejum.

Daí a pouco notou que rodavam e rodavam mas que de novo terminavam por voltar para uma mesma praça. Por que não saíam de lá? Não havia de novo caminho de saída? [...] Não havia meio de se livrarem da praça! Então o chofer disse-lhe que tomasse outro táxi, e chegou mesmo a fazer sinal para um que passara ao lado. (OEN, p. 13-14).

Novamente a senhora é caracterizada por imagens associadas ao vazio, para denotar as lacunas da consciência (“cérebro oco”, “cabeça em jejum”), que a conduzem a mais um labirinto do qual só consegue sair com a ajuda de alguém. Em casa, penetra no quarto labirinto, quando, sem ter o que fazer, resolve voltar a procurar a letra de câmbio perdida:

O pouco que entendia era que aquele papel representava dinheiro. Há dois dias procurara minuciosamente pela casa toda, e até pela cozinha, mas em vão. Agora lhe ocorria: e por que não embaixo da cama? Talvez. Então ajoelhou-se no chão. Mas logo cansou-se de só estar apoiada nos joelhos e apoiou-se também nas duas mãos.

[...]

Levantou-se com bastante esforço das juntas desarticuladas e viu que nada mais havia a fazer senão considerar com realismo – e era com um esforço penoso que via a realidade – considerar com realismo que a letra estava perdida e que continuar a procurá-la seria nunca sair do Maracanã. (OEN, p. 15).

Em meio à situação labiríntica da procura sem fim, a idosa animaliza-se ao ser comparada a uma cadela quando posta-se de quatro, a fim de observar se o objeto buscado se encontrava embaixo da cama:

Então percebeu que estava de quatro.

Assim ficou um pouco, talvez meditativa, talvez não. Quem sabe, a Sra. Xavier estivesse cansada de ser um ente humano. Estava sendo uma cadela de quatro. Sem nobreza nenhuma. Perdida a altivez última. De quatro, um pouco pensativa talvez. (OEN, p. 15).

Ser comparada a uma cadela é distanciar-se mais do humano e libertar os instintos, o que lhe era necessário para romper a autocensura e permitir o afloramento dos desejos sexuais, pois assumir uma condição mais animal (“sem nobreza nenhuma”) possibilita olhar-se de forma mais crua, na tentativa de criar uma nova imagem de si. As manifestações carnis que, por pudor, denomina de “aquilo” a introduz em outro labirinto, já que está presa ao corpo que abriga uma sexualidade ativa e extremamente forte da qual não pode se furtar:

Mas tudo o que lhe acontecera ainda era preferível a sentir “aquilo”. E aquilo veio com seus longos corredores sem saída. “Aquilo”, agora sem nenhum pudor, era a fome dolorosa de suas entranhas, fome de ser possuída pelo inalcançável ídolo de televisão. Não perdia um só programa dele. Então já que não pudera se impedir de pensar nele, o jeito era deixar-se pensar e relembrar o rosto de menina-moça de Roberto Carlos, meu amor. (OEN, p. 16).

O desejo pelo cantor surge sempre de forma involuntária, visto que o seu corpo não possui meios para reprimi-lo, o que a deixa encurralada, daí a constituição da imagem labiríntica perante a sexualidade. Esta é tão exacerbada a ponto de ser comparada a uma fome tamanha que se associa à dor. Vencida pelo apetite sexual, seu pensamento confunde-se com a voz narrativa, evidenciando, neste momento do texto, o discurso indireto livre, ao dirigir-se carinhosamente (“meu amor”) ao ser desejado, o que determina um transbordamento da fala da protagonista devido à intensidade do sentimento e uma leve ironia por parte do narrador.

O impedimento de escapar do labirinto da sexualidade a faz render-se à fantasia de possuir o ídolo “por ao menos uma noite” (OEN, p. 16), embora não o queira como esposa ou amante, já que não apresenta devaneios românticos por ele, e sim, “fome baixa: ela queria comer a boca de Roberto Carlos. Não era romântica. Ela era grosseira em matéria de amor” (OEN, p. 17). O desejo assume uma postura canibal, para elucidar uma vontade violenta de possuir sexualmente o rapaz de rosto delicado. O apetite sexual é caracterizado como o inferno no próprio corpo, “que era a escuridão das trevas malignas de seus instintos vivos como lagartos e ratos” (OEN, p. 17) ou ainda por estar “envolta nas trevas da matéria” (OEN, p. 17). A animalização e a qualificação infernal revelam uma circunstância grotesca, já que a exacerbação do desejo carnal na velhice está em desacordo com os padrões esperados pela sociedade, gerando, ao mesmo tempo, no corpo da mulher idosa, uma tensão entre a vontade de afirmá-lo e o desconforto diante disso:

E agora estava emaranhada naquele poço fundo e mortal, na revolução do corpo. Corpo cujo fundo não se via [...] E tudo fora de época, fruto fora de estação? Por que as outras velhas nunca lhe tinham avisado que até o fim isso podia acontecer? Nos homens velhos bem vira olhares lúbricos. Mas nas velhas não. Fora de estação. E ela viva como se ainda fosse alguém, ela que não era ninguém. (OEN, p. 17).

A sexualidade ativa é encarada pela própria senhora como descabida (“fruto fora de estação”), posto que comunga com o olhar preconceituoso da sociedade, que condena a ardência do corpo feminino senil e deste solicita apenas o recato do desejo, por isso ela deduz que a “danação era a lascívia” (OEN, p. 17), na qual o seu corpo rebelado estava preso, pois não conseguia se desvencilhar “do corredor escuro da sensualidade” (OEN, p. 17). Vale notar que o desejo “retorcido e estrangulado” de D. Xavier é visto como deslocado, assim como o dia transcorrido no conto: “dia de verão em pleno inverno” (OEN, p. 18). Aliás, a narrativa é mapeada por cenas que chamam a atenção do dia quente e ensolarado que aparece como um intruso em plena época de frio, do mesmo modo em que os instintos sexuais ferventes rompem o “inverno” da existência da velha: “Este, àquela hora torradamente deserto, reverberava ao extremo sol de um calor inusitado que estava acontecendo naquele dia de pleno inverno” (OE, p. 9) e “estava vestida de lã muito grossa e sufocava suada ao inesperado calor de um auge de verão, esse dia de verão que era um aleijão do inverno” (OEN, p. 12). Além dos apelos carnavais e do dia quente inusitado, o seu corpo nu ainda lhe causa estranheza – “nua na cama ela enregelava. Então achou muito curioso uma velha nua” (OEN, p. 14) –, o que reafirma o pensamento estereotipado de que o corpo da mulher de idade avançada precisa ser coberto, para demonstrar recato, comportamento que reforça a ideia estigmatizada de que o corpo senil possui aniquilada a sua feminilidade.

Mas, através da desobediência do corpo, o desejo “melosamente voluptuoso e guloso” vem ofertar à personagem idosa a vivacidade, pois é a vontade de devorar sexualmente o jovem de “macios cabelos encaracolados” que a propicia experienciar o clímax almejado em toda sua vida, mas apenas visto nas histórias lidas. A voz narrativa deixa claro que a existência da protagonista foi sempre pacata e anônima “como uma galinha” e sentia-se condenada a morrer do mesmo jeito: “concluiu que iria morrer secretamente assim como secretamente vivera. Mas também sabia que toda morte é secreta” (OEN, p. 18). Convém salientar que a senhora, durante todo o texto, é denominada pelo nome do marido, sugerindo a ausência de sua identidade. Inclusive, a sua vida transcorre em função do esposo, posto que o fato de ele não está presente, já que passará o dia em São Paulo, a deixa sem ter o que fazer. Além disso, a crise da senhora emerge justamente no período de afastamento do companheiro,

devido à viagem de negócios. A própria convivência do casal torna-se anônima para o leitor, pois o narrador não deixa escapar nenhuma informação sobre o relacionamento, deste subentendemos apenas não proporcionar à mulher “aquilo” que é projetado na imagem de Roberto Carlos. As pulsações eróticas do corpo configuram-se como quebra do anonimato e conscientização da sensualidade:

Então disse alto e bem sozinha:

– Robertinho Carlinhos.

E acrescentou ainda: meu amor. Ouviu sua voz com estranheza como se estivesse pela primeira vez fazendo, sem nenhum pudor ou sentimento de culpa, a confissão que no entanto deveria ser vergonhosa. (OEN, p. 18).

Dissipar a autocensura do desejo carnal é também reconhecer a sua condição de velha e aceitá-la, retirando as máscaras que a impedem de se ver externa e internamente. Neste sentido, a imagem espelhística revela-lhe uma face anônima por trás da qual se ocultava, mostrando-lhe uma realidade, ainda que desconcertante, mas da qual não poderá mais se esquivar:

Examinou-se ao espelho para ver se o rosto se tornaria bestial sob a influência de seus sentimentos. Mas era um rosto quieto que já deixara há muito de representar o que sentia. Aliás, seu rosto nunca exprimia senão boa educação. E agora era apenas a máscara de uma mulher de 70 anos. Então sua cara levemente maquilada pareceu-lhe a de um palhaço. A senhora forçou sem vontade um sorriso para ver se melhorava. Não melhorou. (OEN, p. 16-17).

Admitir a velhice lhe traz o entendimento do corpo, visto que não se percebe apenas como uma representação física de aparência debilitada – “uma coisa seca como um figo seco” (OEN, p. 17) –, mas, em contraste a essa figura ressequida, compreende-se fresca interiormente: “Mas por dentro não era esturricada. Pelo contrário. Parecia por dentro uma gengiva úmida, mole assim como gengiva desdentada” (OEN, p. 17). O Reconhecimento do corpo idoso se dá, porém, sem afastar os questionamentos e a estranheza a respeito da sua sensualidade: “Seus lábios levemente pintados ainda seriam beijáveis? Ou por acaso era nojento beijar boca de velha? Examinou bem de perto e inexpressivamente os próprios lábios” (OEN, p. 18). A mulher torna-se ciente da velhice e das limitações do corpo, como também das restrições que os padrões sociais exigem dessa fase da existência, entretanto, em resposta ao labirinto em que o mundo da idosa se transforma, comete um ato subversivo, ao cantarolar “o estribilho da canção mais famosa de Roberto Carlos: ‘Quero que você me aqueça nesse

inverno e que tudo o mais vá para o inferno’ ” (OEN, p. 18). O verso e a ação de cantá-lo retratam, pra a Sra. Jorge B. Xavier, uma despreocupação com o comportamento considerado inadmissível pelas convenções sociais, como se, em um ato de libertação, as renegassem, já que o importante é atender às solicitações do corpo. Esse momento constitui o ápice da sua vivência naquele dia disforme e, sem dúvida, também a reafirmação da sexualidade, contudo, segue-se à finalização do ocorrido o retorno à realidade, pois se conscientiza, passando a visualizar o seu impedimento de sair para experienciar o mundo de forma intensa e digna. Presa no mundo estreito da velhice, assim como no emaranhado dos corredores do Maracanã, a única saída que lhe resta é a morte: “Foi então que a Sra. Jorge B. Xavier bruscamente dobrou-se sobre a pia como se fosse vomitar as vísceras e interrompeu sua vida com uma mudez estraçalhante: tem! que! haver! uma! porta! de saiiiiída!” (OEN, p. 18).

A crônica “Instantâneo de uma senhora”, da coletânea *Para não esquecer*, também mostra a náusea de uma idosa, ocorrida em um dia incomum, depois de uma vivência que foge à sua rotina. Convém salientar que, nesta narrativa, a protagonista, apesar do mal estar físico, não chega a morrer, como ocorre com a Sra. Xavier. O texto divide-se em três momentos. No primeiro, o narrador descreve o físico da senhora cujo nome não é divulgado e os seus hábitos:

Morava numa pensão da Rua São Clemente. Era volumosa, e cheirava a quando a galinha vem meio crua para a mesa. Tinha cinco dentes e boca seca. Sua reputação não fora inventada: ainda falava francês com quem tivesse oportunidade [...] A ausência de saliva tirava-lhe qualquer volubilidade da voz, dava-lhe uma contenção. Havia majestade naquele grande volume sustentado por pés minúsculos, na potência dos cinco dentes, nos cabelos ralos que esvoaçavam à menor brisa (como em retrato de pessoa em exílio). (PNE, p. 16).

A narrativa não esclarece o fato de se tratar de uma mulher velha, mas o leitor deduz a idade avançada da personagem através da sua caracterização (“volumosa”, “boca seca”, poucos dentes e fios de cabelo). Apesar do corpo decadente e desmazelado (cheiro de galinha quase crua e cabelos esvoaçados), ela demonstra resistentes aspectos de nobreza, o que sugere uma formação sofisticada e um passado vivido com um certo teor de conforto, presumidos no domínio da língua francesa e na forma como o narrador a trata (“majestade”).

No segundo momento, a narrativa relata um dia fora do cotidiano e da solidão da pensionista, posto que, em uma segunda-feira, ela surge da rua, em vez do seu quarto, pois não dormiu na pensão, como de costume, e sim, na casa do filho. A aparência do corpo

envelhecido está mudada: “Estava lisa e com o pescoço claro, sem nenhum cheiro de galinha. [...] Estava de vestido preto de um cetim já apagado” (PNE, p. 16). O comportamento também sofre alterações, pois não se dirige ao quarto para trocar de roupa e ficar mais parecida com uma moradora de pensão, ao contrário, “sentou-se na sala de visitas e disse que a família era a base da sociedade. [...] Sentada durante horas junto ao jarro da sala – olhos úmidos, boca seca, e só tendo conversas adequadas a um ambiente invisível – deixara sem jeito os pensionistas ainda de robe” (PNE, p. 16). Com uma postura de visita, a qual sustenta durante horas, visto que, de tarde, ainda permanece sentada na sala, embora os sapatos lhe apertem os pés, ela tenta prolongar os momentos de satisfação adquiridos no passeio e que a desviaram da sua rotina. Ainda nesse segundo momento, o narrador aponta resquícios de requinte relutantes na senhora, quando alude para os assuntos inadequados aos colegas pensionistas e ao “banho de imersão que tomara na confortável banheira da nora” (PNE, p. 16), que justifica a expressão “passadio magnífico”, em referência à breve estadia na casa do filho, onde provavelmente usufruiu de bem-estar material.

A atitude da mulher, permanecendo como visita e “levantada a grande cabeça de profeta” (PNE, p. 17), reflete orgulho e imponência. Na sala da pensão, comporta-se como se vivesse em um passado distante, tentando nele resgatar a sua dignidade perdida no descarte da velhice. Porém, depois de experienciar um passeio excepcional e quebrar a habitualidade do cotidiano, um súbito mal-estar a invade, causando-lhe náusea. A partir daí, tem início o terceiro momento da crônica, em que a protagonista retoma a sua realidade: “Recolheu-se, vomitou, recusou ajuda quando lhe bateram à porta do quarto. Na hora do jantar apareceu para uma xícara de chá, de olheiras marrons, com o largo vestido de estampazinha de ramagem, e de novo sem *soutien*. [...] Estava quieta, grande, despenteada, limpa” (PNE, p. 17). Tudo volta ao costumeiro: a solidão, a calma, o desleixo com o corpo. Então apenas lhe cabe a constatação de que “fora feliz inutilmente” (PNE, p. 17).

O conto “Viagem a Petrópolis”, publicado, pela primeira vez, em *A legião estrangeira*, e depois em *Felicidade clandestina*, com o título de “A grande viagem”, expõe também um fato seguido de mal-estar, no caso, uma viagem que quebra a rotina de Mocinha, uma velha que mora, por caridade, há muitos anos, nos fundos de uma casa de família em Botafogo, no Rio de Janeiro. O texto não esclarece como ela foi parar lá, apenas informa que a idosa morava no Maranhão, e uma senhora a levou para o Rio de Janeiro, a fim de interná-la em um asilo, porém o intento não deu certo, a mulher retornou ao Estado de origem e deixou Mocinha na nova capital, com um pouco de dinheiro, para que pudesse se arranjar. Assim

como a protagonista de “Instantâneo de uma senhora”, Mocinha apresenta um corpo precário, semelhante à pobreza em que está inserida:

Era uma velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo. Os olhos lacrimejavam sempre, as mãos repousavam sobre o vestido preto e opaco, velho documento de sua vida. No tecido já endurecido encontravam-se pequenas crostas de pão coladas pela baba que lhe ressurgia agora em lembrança do berço. Lá estava uma nódoa amarelada, de um ovo que comera há duas semanas. (LE, p. 57).

Como as outras velhas da obra de Clarice Lispector, Mocinha convive com a solidão, visto que as pessoas a ignoram – a família que a acolhera a esquecia a maior parte do tempo –, além disso, tivera marido, um filho e uma filha, mas já estavam mortos. Sobre o primeiro não é dito como acontece, já o segundo é atropelado por um bonde no Maranhão e a última morre de parto. A rotina da personagem retrata uma vida sem utilidade no âmbito social, pois consiste apenas em passeios misteriosos pela cidade: “Levantava-se de madrugada, arrumava sua cama de anão e disparava lépida como se a casa estivesse pegando fogo. Ninguém sabia por onde andava” (LE, p. 58). As saídas cotidianas são interrompidas pela imposição de um “grande passeio”, posto que a família decide mandá-la para Petrópolis, à casa do filho que lá morava com uma gringa, com quem é casado e tem um menino loiro.

Mocinha não opina a respeito do destino, não só por viver da caridade do outro, mas ainda porque a velhice lhe deixou preservar pouco da sua identidade e consciência, visto que manifesta raros lampejos de lembranças das vivências, estando, quase todo tempo, alheia à sua história e ao próprio corpo. A possibilidade de mudança de hábitos causa-lhe tanta excitação, que acorda o corpo: “A idéia de uma viagem, no corpo endurecido o coração se desenferrujava todo seco e descompassado, como se ela tivesse engolido uma pílula grande sem água. Em certos momentos nem podia respirar. Passou a noite falando, às vezes alto” (LE, p. 58-9), e lembrando-se de coisas do seu passado. Só então se dá conta do quanto a cama é dura, “é que se sensibilizara toda. Partes do corpo de que não tinha consciência há longo tempo reclamavam agora a sua atenção. E de súbito – mas que fome furiosa! Alucinada” (LE, p. 59). O corpo recobra vivacidade e junta a esta a necessidade exagerada de se alimentar, o que a leva a um comportamento grotesco: “desamarrou a pequena trouxa, tirou um pedaço de pão com manteiga ressecada que guardava secretamente há dois dias. Comeu o pão como um rato, arranhando até o sangue os lugares da boca onde só havia gengiva” (LE, p. 59). A forma voraz de comer como um bicho retrata revitalização dos instintos.

É plausível salientar que Mocinha tem a sensibilidade física exacerbada quando se aproxima da morte, fato que a liga à Sra. Jorge B. Xavier, que passa por uma experiência parecida e que, como a outra, apresenta esquecimentos. Ao avizinhar-se da morte, além da revitalização da memória e do corpo, a velha apresenta o cuidado com este, preocupando-se com a arrumação do cabelo.

Em Petrópolis, a protagonista possui a pobreza intensificada, à medida que contrasta com a fartura em que se alimentam a mulher alemã e o filho, enquanto os observa e deseja somente um pouco de café quente para fazer cessar o “frio no corpo” (LE, p. 62). A situação de abandono e isolamento agrava-se quando Arnaldo, o filho de Petrópolis, não aceita a presença da idosa, alegando, indignado, que sua casa não é asilo. Apesar de enjeitada, ela resolve aproveitar um pouco mais o “grande passeio”, caminha em uma estrada, mata a sede no chafariz e um mal-estar apodera-se do corpo: “Saciada, espantada, continuou a passear com os olhos mais abertos, em atenção às voltas violentas que a água pesada dava no estômago, acordando pequenos reflexos pelo resto do corpo como luzes” (LE, p. 64). Mas a morte, representando um descanso, acontece de forma serena – “a velha encostou a cabeça no tronco da árvore e morreu” (LE, p. 64) –, assim como a natureza ao seu redor: o “céu altíssimo”, sem nuvens, passarinhos, “estrada branca de sol” e abismo verde. A morte se insinua no ambiente claro e tranquilo, mas em um corpo escuro e seco. Mocinha caminha para a morte, levada pelos infortúnios que a sua presença representava. Acaba à margem da estrada, em analogia à posição que ocupava em vida – à margem da sociedade. Sem dúvida, esta é a personagem da obra de Clarice Lispector que mais simboliza as condições precárias do corpo senil, de solidão e pobreza, além de ser a que também é mais tratada cruel e impiedosamente pelo corpo social.

Em “Feliz aniversário”, conto que faz parte da coletânea *Laços de família*, a idosa D. Anita se vê rodeada pelos filhos, netos e outros parentes, em uma festa de comemoração dos seus oitenta e nove anos de idade. Neste ambiente, o narrador flagra as relações familiares que se apresentam como um jogo de excessiva dissimulação e poucos afetos. O evento acontece esvaziado de emoções; sendo, pois, mostrado pelos convidados um comportamento artificial e mecânico, por exemplo, quando o bolo é retalhado, “todos se aproximaram de prato na mão, insinuando-se em fingidas acotoveladas de animação” (LF, p. 59). Além disso, a partir da expressão que finaliza o discurso do filho José – “Até o ano que vem!” (LF, p. 65) –, o narrador desmascara a falsidade contida na voz do emissor e dos ouvintes:

Além de alguns pensarem que felizmente havia mais do que uma brincadeira na indireta e que só no próximo ano seriam obrigados a se encontrar diante do bolo aceso; enquanto que outros, já mais no escuro da rua, pensavam se a velha resistiria mais um ano ao nervoso e à impaciência de Zilda, mas eles sinceramente nada podiam fazer a respeito. (LF, p. 67).

O encontro familiar é revelado como um compromisso obrigatório e burocrático. Ademais, a própria aniversariante, de início, é retratada como uma velha passiva e aparentemente alheia ao acontecimento, dando a impressão de impossibilidade de agir conforme a própria consciência, e apenas obedecer, como uma marionete, os comandos da filha Zilda, com quem morava:

E, para adiantar o expediente, vestira a aniversariante logo depois do almoço. Pusera-lhe desde então a presilha em torno do pescoço e o broche, borrifara-lhe um pouco de água-de-colônia para disfarçar aquele cheiro de guardado – sentara-a à mesa. E desde as duas horas a aniversariante estava sentada à cabeceira da longa mesa vazia, tesa na sala silenciosa. (LF, p. 55).

D. Anita é tratada como mais um objeto de decoração da cerimônia, estática, assim como o “bolo açucarado”, os guardanapos coloridos e os copos de papelão sobre a mesa. De acordo com Rosenbaum (2002, p. 70), a idosa é animalizada, pois “a presilha faz às vezes de coleira”, já que ela sofre passivamente a ação da filha. Em alguns momentos, ainda é vista pelos familiares de maneira infantilizada, pois acreditam que “a velha não passava agora de uma criança” (LF, p. 61). Vale ressaltar que, nos primeiros instantes do conto, semelhante a outras personagens velhas de Clarice Lispector, a senhora mantém-se muda, incapaz de comunicar-se, o que é evidenciado pela voz narrativa, por duas vezes, quando esclarece que “a velha não se manifestava” (LF, p. 56-7). A ausência de comunicação é representada não só por meio da paralisia corporal, mas também através da expressão facial vazia: “Os músculos do rosto da aniversariante não a interpretavam mais, de modo que ninguém podia saber se ela estava alegre. Estava era posta à cabeceira. Tratava-se de uma velha grande, magra, imponente e morena. Parecia oca” (LF, p. 56). O rosto velho funciona como uma máscara que reforça a inexpressão, assumindo, neste sentido, uma face vaga.

A aparente apatia da senhora é quebrada a partir do fluxo de consciência que denota o seu desprezo diante da prole, visto que reconhece a hipocrisia e a fraqueza dos descendentes, embora tenham nascido de “tronco forte”:

Todos aqueles seus filhos e netos e bisnetos que não passavam de carne de seu joelho, pensou de repente como se cuspiisse. Rodrigo, o neto de sete anos, era o único a ser carne de seu coração, Rodrigo, com aquela carinha dura, viril e despenteada. [...] Aquele seria um homem. [...] Oh o desprezo pela vida que falhava. Como?! como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos? Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem, obediente e independente, ela respeitara; [...] e que lhe fizera filhos e lhe pagara os partos e lhe honrara os resguardos. O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos, fracos, sem austeridade? [...] Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão. (LF, p. 60-1).

O ato de cuspir amplifica a revolta da “mãe de todos” diante do fracasso das crias vulneráveis e dissimuladas. Mas a indignação alcança o ápice quando a sua inércia é rompida por meio de um desabafo que designa uma tentativa de puni-los: “– Que vovozinha que nada! explodiu amarga a aniversariante. – Que o diabo vos carregue, corja de maricas, cornos e vagabundas! me dá um copo de vinho, Dorothy! – ordenou” (LF, p. 62). A situação, apesar de indicar constrangimento, também recai sobre o cômico, assim como todo o relato da festa, já que os convidados retratam comportamento e entusiasmo forçados, enquanto a protagonista atura os rituais, como, por exemplo, o canto de parabéns e, ainda, “com punho de assassina” (LF, p. 59), dá a primeira talhada no bolo. A imagem do “assassinato” revela a proximidade da velhice com a morte. É importante notar que o ato de partir o bolo é comparado a uma cerimônia de enterro, o que torna mais claro o vínculo entre ambas: “Dada a primeira talhada, como se a primeira pá de terra tivesse sido lançada” (LF, p. 59), todos avançam, “cada um para a sua pazinha” (LF, p. 59). No final da celebração, a morte configura-se através da mudez, também forçada, dos convivas, que buscam a palavra adequada para o momento, porém não a encontram: “Todos sentindo obscuramente que na despedida se poderia talvez, agora sem perigo de compromisso, ser bom e dizer aquela palavra a mais – que palavra? eles não sabiam propriamente, e olhavam-se sorrindo, mudos. Era um instante que pedia para ser vivo. Mas que era morto” (LF, p. 66). Encerrada a festa, a idosa novamente se cala, e o seu silêncio também representa aproximação com a morte, mas novamente a cena beira o cômico, em vez do sofrimento, porque ela se torna pensativa e revela uma preocupação inesperada e corriqueira diante do contexto: “estava a aniversariante sentada à cabeceira da mesa, erecta, definitiva, maior do que ela mesma. Será que hoje não vai ter jantar, meditava ela. A morte era o seu mistério” (LF, p. 67). Em vez de refletir sobre a celebração, ignora-a, pois sabe que,

a cada aniversário comemorado, está mais perto da morte, daí a sua única certeza: “Que a vida é curta. Que a vida é curta” (LF, p. 64).

Na crônica “A explicação inútil”, Clarice Lispector lembra-se “da impressão de uma festa que não foi diferente de outras de aniversário; mas aquele era um dia pesado de verão” (PNE, p. 68), fato que não menciona no conto. Ela ainda rememora ter feito umas anotações – “apenas pelo gosto e necessidade de aprofundar o que se sente” (PNE, p. 68) – a respeito do evento, porém, só depois de alguns anos, ao se deparar com as breves escritas, a história surge, “com uma rapidez de quem estivesse transcrevendo cena já vista – e no entanto nada do que escrevi aconteceu naquela ou em outra festa.” (PNE, p. 69). A autora acrescenta outro fato às suas reminiscências: “Muito tempo depois um amigo perguntou-me de quem era aquela avó. Respondi que era a avó dos outros. Dois dias depois a verdadeira resposta me veio espontânea, e com surpresa: descobri que a avó era minha mesma, e dela eu só conhecera, em criança, um retrato, nada mais” (PNE, p. 69). Da avó dos outros origina-se d. Anita, que configura a sua própria avó, recriada de sua imaginação e de um retrato antigo. Realidade e ficção dialogam, ora imitando-se, ora complementando-se.

Já a crônica “As maniganças de d. Frozina”, de *Onde estiveste de noite*, destoa dos textos clariceanos que tratam da velhice feminina, pois a protagonista não retrata o drama da solidão e das limitações impostas pela velhice, como, por exemplo, a sexualidade ativa, mas olhada com preconceito. D. Frozina não apresenta conflitos diante do corpo idoso, ao contrário, convive com ele de forma harmoniosa e bem humorada:

– Também com esse dinheiro mirrado...

Isso é o que a viúva dona Frozina diz do montepio. Mas dá para ela comprar Leite de Rosas e tomar verdadeiros banhos com o líquido leitoso. Dizem que sua pele é espetacular. Usa desde mocinha o mesmo produto e tem cheiro de mãe.

É muito católica e vive em igrejas. Tudo isso cheirando a Leite de Rosas. Como uma menina. (OEN, p. 67).

A parca pensão não altera a graça da viúva – “ ‘Ganha-se pouco’, diz ela, ‘mas é divertido’ ” (OEN, p. 68) – e não impede o cuidado com o corpo, o que a diferencia da velha anônima da crônica “Instantâneo de uma senhora”, que mantém o físico desmazelado. Se o corpo tem cheiro de menina, a personalidade também não perde a jovialidade, pois se relaciona alegremente com as pessoas que a cercam: “Dizem dela: muita gente jovem não tem o espírito que ela tem. Está na casa dos sessenta, a excelentíssima senhora dona Frozina. É sogra boa e ótima avó. Boa parideira que foi. E continuou frutificando” (OEN, p. 67). Os

elogios a modelam como uma figura realizada com o tipo de vida que possui, sem carências e livre dos labirintos tortuosos e solitários por onde demandam algumas personagens mulheres velhas dos contos clariceanos. Convém ressaltar que d. Frozina fica viúva com vinte e nove anos e escolhe permanecer sozinha, abdicando da sexualidade, entretanto, sem demonstrar qualquer sinal de frustração ou recalque, por dar fim à vida sexual prematuramente:

E de lá pra cá – nada de homem. Viúva à moda antiga. Severa. Sem decote e sempre com mangas compridas.

– D. Frozina, como é que a senhora arrumou sua vida sem homem?, quero lhe perguntar.

A resposta seria:

– Maniganças, minha filha, maniganças. (OEN, p. 67).

A receita para superar as dificuldades, sem se deixar abater por elas, é caracterizada pela viúva como “maniganças”. A personagem não esclarece como se efetiva essa maneira de escapar da dor, permanecendo um grande enigma para o leitor e a narradora. Esta procura o significado do termo em um dicionário, que afirma mais o mistério, em vez de o elucidar: “prestidigitação; manobra misteriosa, artes de berliques e berloques. (Do Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa.)” (OEN, p. 69).

A narradora comporta-se como se fosse mais uma personagem, posto que conta a história a partir de um diálogo informal e bastante humorado que estabelece com a senhora, sendo, então, uma espécie de interlocutora, o que transforma a crônica em um jogo de perguntas e respostas engraçadas, assim como a maneira de ser da protagonista, que não toma coca-cola, porque é moderno demais e tem gosto de remédio:

– D. Frozina, a senhora tem qualquer coisa a ver com d. Flor e seus três maridos?

– Que é isso, minha amiga, mas que pecado grande! Sou viúva virgem, minha filha. (OEN, p. 67).

O texto ganha uma ambiência de descontração, com tom anedótico, que reflete a leveza presente na vida da idosa. Em alguns momentos, usando uma mistura de brincadeira e ironia, a narradora chega até a caçoar dela, por considerar o seu nome esquisito:

Olhe d. Frozina, tem nomes piores do que o seu. Tem uma que se chama Flor de lis – e como acharam ruim o nome, deram-lhe apelido pior. Minhora. Quase minhoca. E os pais que chamaram seus filhos de Brasil, Argentina, Colômbia, Bélgica e França? A senhora escapou de ser um país. A senhora e suas maniganças. (OEN, p. 68).

ou pelas atitudes inusitadas da velha, como dormir enquanto reza:

D. Frozina rezava todas as noites. Fazia uma prece para cada santo. Aí aconteceu o desastre: ela adormeceu no meio.

– D. Frozina, que coisa horrível a senhora cochilar no meio da reza deixando os santos à toa!

Ela respondeu com gesto de mão de descaso:

– Ah, minha filha, que cada um pegue o dele. (OEN, p. 68).

É preciso notar que a idosa é muito católica, e a narradora retrata a relação dela com a religiosidade de maneira cômica, à medida que denuncia a sua relutância em pecar – dizer o nome de Deus em vão – porque “com ela não cola essa lei” (OEN, p. 68). Além disso, a narradora a acusa de aproveitar demasiadamente da atenção dos santos: “E ela se agarra nos santos. Os santos já estão enjoados dela, de tanto ela abusar. De ‘Nossa Senhora’ nem se fala; a mãe de Jesus não tem sossego” (OEN, p. 68). Outro fato que exala comicidade, a ponto de beirar o grotesco, é o sonho de d. Frozina com o Cristo do Corcovado de braços cruzados, como se dissesse que estava farto de cuidar das pessoas e, então, elas que se arransassem sozinhas. No texto, o absurdo, o esquisito, as trapalhadas e o comportamento da personagem são descritos de forma espirituosa, demonstrando que conviver com essa senhora é estar ligado a um mundo povoado de alegria e afetos.

Próximo a d. Frozina e distante das demais senhoras idosas clariceanas está a protagonista da crônica “Um ser chamado Regina”, coletada no livro *A descoberta do mundo*, porque, mesmo morando sozinha, ela não se configura como uma idosa solitária, pois, não só se comunica com as pessoas que fazem parte do seu cerco social, como também possui uma relação de amizade com elas, sugerida principalmente pelo fato de ninguém a chamar de Dona Regina, “nem crianças, nem adultos nem velhos” (DM, p. 321), apesar de ter oitenta e dois anos, o que demonstra intimidade.

O texto é constituído por três cenas que recortam o cotidiano da senhora. O primeiro mostra a oscilação de humor da personagem que, ao contrário da idosa de “A não-aceitação”, se conforma com a velhice e com os naturais sinais físicos por ela adquiridos, posto que “vai diariamente à beira da praia, e num banco se senta para tomar sol e ar livre” (DM, p. 321), ao invés de enclausurar-se, por vergonha das marcas de envelhecimento. A mudança de humor é retratada através do encontro de Regina com o garoto Alfredo, desapontado por ela estar indisposta para brincar com ele:

Um dia desses estava sentada no banco e Alfredo, um menino amigo dela, convidou-a: “Regina, vamos brincar?” não respondeu. O menino repetiu o convite. Então ela, com a voz débil de quem ainda não falou com ninguém naquele dia, resmungou qualquer coisa bem baixinho. Alfredo virou-se para a mãe, que estava perto, e disse, desolado: “Mamãe, Regina hoje está com as pilhas fracas!” (DM, p. 321).

A decepção do menino, por, naquele dia, Regina estar de “pilhas fracas”, revela que os dois tinham o costume de brincar juntos, o que indica a participação ativa dela no meio social em que vive. O segundo acontecimento refere-se ao diário que escreve talvez para preencher o tempo livre, advindo com a velhice. E o último fato demonstra os sentimentos de gentileza, gratidão e amabilidade que a permitem cativar as pessoas mais próximas: uma vizinha passeia com um carrinho de bebê e lhe dirige um sorriso o qual ela retribui, porém, quando a moça volta para o apartamento, encontra um bilhete, passado por baixo da porta, no qual Regina lhe agradece o sorriso.

As três ações são fatos corriqueiros, mas que demonstram uma velhice mais humanizada, em que a idosa comunica-se com o mundo à sua volta. Os textos “As maniganças de d. Frozina” e “Um ser chamado Regina” exprimem a rotina de duas personagens que preservam a dignidade da velhice, por isso, dissonantes das que se mantêm enclausuradas em um universo nostálgico, triste e solitário.

5 UMA APRENDIZAGEM DA CARNE E DO OLHAR

O conto “O búfalo”, de Clarice Lispector, foi publicado pela primeira vez em abril de 1960, na revista *Senhor*, e depois em julho deste mesmo ano, na coletânea *Laços de família*, por meio da Editora Francisco Alves. A narrativa trata da trajetória de uma mulher anônima no jardim zoológico em busca do “animal que lhe ensinasse a ler o seu próprio ódio” (LF, p. 131). A protagonista, ao ser rejeitada pelo homem ao qual ama, resolve aprender a odiar, para se libertar do sentimento amoroso contrariado. Desaprender a amar e educar-se para o ódio são ações desempenhadas por meio do seu olhar atento diante dos animais enjaulados.

Em carta de 17 de março de 1956, Clarice Lispector relata às irmãs a situação vivenciada que desencadeou na escrita do conto “O búfalo”, porém não esclarece o motivo de sentir o intenso ódio citado:

Um dia desses tive um ódio muito forte, coisa que eu nunca me permiti; era mais uma necessidade de ódio. Então escrevi um conto chamado “O búfalo”, tão, tão forte, que, por experiência, fui ler para Mafalda, Arnaldo Pires (um rapaz que mora aqui e trabalha na União Pan-Americana), e eles sentiram até um mal-estar. O rapaz disse que o conto todo parece feito de entranhas [...] Entende-se que ninguém tem culpa: ela [a protagonista] está tentando odiar um homem cujo “único crime impunível” é não amá-la. Na verdade, por mais irracional que fosse, ela o odiava, só que não conseguia sentir em cheio o próprio ódio. Depois é que vem o búfalo. Mas estou vendo que estou matando a história, contando-a desse jeito. Um dia vocês lerão. (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 143).

Na crônica “A explicação inútil”, ao comentar sobre a narrativa “O búfalo”, mais uma vez, a autora não revela o fato real que a moveu a escrevê-lo, entretanto nega a sua relação com as frequentes idas aos jardins zoológicos e comenta o incômodo provocado por sua leitura:

“O búfalo” me lembra muito vagamente um rosto que vi numa mulher ou em várias, ou em homens; e uma das mil visitas que fiz a jardins zoológicos. Nessa, um tigre olhou para mim, eu olhei para ele, ele sustentou o olhar, eu não, e vim embora até hoje. O conto nada tem a ver com tudo isso, foi escrito e deixado de lado. Um dia reli-o e senti um choque de mal-estar e horror. (PNE, p. 71).

Se nessa experiência, a escritora foge ao olhar do animal, neste caso, o tigre, na história, a protagonista busca encarar os bichos, especialmente o búfalo, na tentativa de encontrar o sentimento contrário ao amor e o perdão.

Retornando ao conto, os primeiros animais visitados são o leão e a leoa. Mas logo a mulher se frustra e se revolta ao constatar que “era primavera e os dois leões se tinham amado” (LF, p. 126). Ela vai ao Jardim zoológico à procura da “carnificina”, no entanto, a chegada da primavera propõe-lhe o amor dos bichos: “Até o leão lambeu a testa glabra da leoa. [...] Depois o leão passeou enjubado e tranquilo, e a leoa lentamente reconstituiu sobre as patas estendidas a cabeça de uma esfinge” (LF, p. 126). Em vez do ódio ou da ferocidade nos olhos dos animais, o que se vê são dois felinos se recompondo tranquilos, após a cópula. Neste sentido, o ambiente primaveril e a ação dos bichos opõem-se ao seu desejo: “encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio” (LF, p. 126).

Diante disso, por um momento, a protagonista assume a posição de fêmea rejeitada, abandona a humanidade e bestializa-se, ocupando o lugar dos animais aprisionados: “com os punhos nos bolsos do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjauladas pelas jaulas fechadas” (LF, p. 126). Apesar de estar fora das jaulas, sente-se presa, enquanto os animais, dentro das grades, são os seres livres que a olham, o que causa uma tensão entre os elementos preso/livre e dentro/fora, ocorrendo, assim, uma inversão semântica e de valores destes vocábulos.

Prosseguindo a busca, o segundo animal visto é a girafa, que é percebida como uma paisagem aérea, devido à sua altura e, por isso, também comparada a um pássaro sem asas. Entretanto, o ódio não poderá ser encontrado nela, por ser uma “virgem de tranças recém-cortadas. Com a tola inocência do que é grande e leve e sem culpa” (LF, p. 126). Outros animais também são inviáveis para o encontro com o ódio, mas estes, juntamente com a girafa, lhe proporcionam uma nova aprendizagem, a da carne.

A girafa é “carne que se distraíra em altura e distância” (LF, p. 126-7). O hipopótamo ganha forma de pura carne, na qual não cabe nem o pensamento, nem qualquer elemento que não seja a carne abundante de outro hipopótamo: “O rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda” (LF, p. 127). Na próxima jaula visitada, o macaco a olha, “segurando as grades, os braços descarnados abertos em forma de crucifixo, o peito pelado exposto sem orgulho” (LF, p. 127). A escassez de carne nos braços do macaco contrasta com o peito de carne nua e exposta do animal. O elefante assume a metáfora da “grande carne herdada” (LF, p. 128) e o camelo, além de ter a carne comparada a uma estopa,

executa uma ação canibal, “mastigando a si próprio, entregue ao processo de conhecer a comida” (LF, p. 128). A imagem de canibalismo remete à carne, visto que a matéria a ser ingerida na ação canibal é a carne de um ser da mesma espécie do sujeito que realiza o ato de comer. A protagonista ainda troca olhares com o quati, ação que se dá sem palavras, assim como o silencioso corpo indagante do animal, que é paradoxalmente carne muda. A própria mulher se declara “carne herdada”. Todas essas imagens, criadas a partir da carne, retratam o jardim zoológico como se fosse o mundo, e este sendo constituído de carne e observado por um olhar carnal.

Merleau-Ponty (2005, p. 134), na obra *O visível e o invisível*, ao discutir sobre o quiasma¹⁸, expõe que “o mundo é a carne universal”, entretanto, não há uma fusão entre a carne do mundo e a nossa própria carne, mas é por meio da integração de ambas que o corpo é compreendido. O corpo e o mundo comunicam-se através da espessura da carne entre o vidente e o visível, ou seja, a distância entre aquele que vê e o que é visto é constitutiva da visibilidade do vidente diante da coisa vista, assim como também é constitutiva da corporeidade da coisa diante daquele que a vê. Conforme o filósofo, a espessura do corpo não contrasta com a do mundo, pois aquela é o caminho para alcançar o ser das coisas e convertê-las em carne, ao mesmo tempo em que o corpo vidente torna-se mundo: "em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne" (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 132). Existe um recíproco entrelaçamento entre o corpo vidente e o corpo visível, ou melhor dizendo, há uma troca entre o ser e o mundo, assim como há entre aquele que percebe e o percebido: “o que começa como coisa termina como consciência da coisa, o que começa como 'estado de consciência' termina como coisa" (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 200). O corpo percebe as coisas quando sua carne inscreve-se nelas. Neste sentido, observamos uma mútua imbricação ser/mundo, em que os elementos não se sobrepõem um ao outro, ao contrário, o ser mantém-se aberto ao mundo sensível. O entrelaçamento entre os seres compõe-se a partir da coesão em torno da carne, independente da sua visibilidade ou não. Para Merleau-Ponty (2005, p. 136),

a carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso para designá-la o velho termo "elemento", no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma *coisa*

¹⁸ Na concepção merleau-pontyana, o quiasma é a carne do mundo, ou seja, lugar de intersecção entre o visível e o invisível, o dizível e o indizível, o pensável e o impensável, cujas relações de diferenciação, ligação e reversibilidade constituem, por si só, o tecido do mundo.

geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a idéia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um elemento do ser.

A carne é um elemento de coesão entre as coisas e possui uma especificidade relacionada ao tempo e ao lugar, pois ela constitui o "sensível dimensional" no qual se gravam e participam outros sensíveis, portanto, o corpo é um campo que se estabelece como "mediador-universal", visto que as coisas só se convertem em dimensões quando por ele recebidas. A carne estabelece a relação do corpo "espaço-temporal" como sensível com o corpo-mundo como sentiente, o que ocasiona uma imersão do corpo individuado no corpo-mundo e vice-versa. Sendo assim, para entendermos o próprio corpo, é necessário que compreendamos também a carne do mundo. A carne é meio de conjugação entre o ser e o exterior, além de forma de vinculação do pensamento e de ideias em experiências.

Ao observar a carne do mundo, no conto, especificamente representada pelo ambiente e os animais do jardim zoológico, a personagem busca a compreensão das sensações, sentimentos e principalmente a apreensão do ódio. Diante dos animais, exceto o búfalo, ela encontra características e ações que negam a presença do ódio e que lhe incitam sentimentos outros não desejados. Os leões não podem ensiná-la a odiar porque há pouco se haviam amado, suscitando-lhe revolta. A girafa não é capaz de lhe mostrar o ódio, pois nesse animal ela só consegue ver "a tola inocência do que é leve e sem culpa" (LF, p. 126), o que lhe causa a sensação de estar doente. O hipopótamo afasta a mulher do ódio, porque ela percebe que no animal "havia tal amor humilde em se manter apenas carne" (LF, p. 127), já os macacos lhe negam o ódio, na medida em que aparentam estar felizes, "se entrepulando", enquanto algumas macacas apresentam olhar de resignação e amor, e outras amamentam. A lição de amor e felicidade dos macacos faz nascer na mulher abandonada a vontade de matá-los. O elefante, apesar de ser uma potência esmagadora, a docilidade e a "bondade de velho", retratadas nos olhos, distanciam-no do ódio, assim como a paciência revelada no olhar do camelo a faz lacrimejar, tornando-a sensível ao amor, em vez de odiar. Com o quati também não é diferente, visto que a ingenuidade e a semelhança com uma criança que pergunta não condizem com a violência ambicionada pela observadora.

Segundo Rosenbaum (2006, p. 116), todas essas características "constroem um universo animal marcado pela antítese do ódio. E o que é mais importante, mostram os animais livres de qualquer 'encarceramento', entregues a si mesmo ou ao livre amor". A autora acrescenta que, embora de forma inconsciente, a protagonista aspira ao princípio de liberdade

expresso pelos animais (ROSENBAUM, 2006, p.116). A mulher anônima persevera em busca do ódio por acreditar que a violência desse sentimento seja capaz de libertá-la do aprisionamento de um desejo inalcançável, visto que o ser amado não corresponde a tal sentimento.

De acordo com Rosenbaum (2006, p. 115-6), a personagem percebe o ódio como "força dismanteladora de sua prisão interna, fazendo da ira potência vital libertadora". Para a crítica, ainda que o narrador nomeie a mulher de "assassina solitária" ou de "assassina incógnita", o crime cometido não é especificamente contra ninguém, visto que o assassinato se refere à

condição mesma de escrava do outro que a rejeita. Para executar esse corte fundamental dentro de si - ou seja, matar a própria dependência do poder alheio, expresso na metáfora do enjaulamento opressivo e sufocante - é preciso contatar a "água negra" sob a terra, "onda vagarosa" da "vontade de matar". Só a violência parece promover essa libertação de um sujeito aprisionado pela submissão ao desejo do outro. (ROSENBAUM, 2006, p.116).

Só o sentimento de ira é capaz de anular o amor não correspondido, pois, somente uma força oposta ao desejo, como o ódio, poderá matar a própria vontade do desejo. Neste sentido, a violência do ódio surge como energia libertadora do encarceramento representado pelo sentimento amoroso contrariado.

Até chegar à visão do búfalo, apesar de almejar a aprendizagem do ódio, outra educação vai se delineando: a do amor e do perdão. Os bichos, que representam os objetos do mundo com os quais se relaciona no passeio ao jardim zoológico, lhe despertam sentimentos de amor ou de comiseração, afetos que são lidos como forma de submissão: "não mais esse perdão em tudo o que um dia vai morrer como se fora para dar-se" (LF, p. 131). Render-se ao perdão significa sujeitar-se a continuar aprisionada pela dependência do desejo do outro: "e tudo estava preso no seu peito. No peito que só sabia resignar-se, que só sabia suportar, só sabia pedir perdão, só sabia perdoar, que só aprendera a ter a doçura da infelicidade, e só aprendera a amar, a amar, a amar" (LF, p. 131). Para desprender-se do estado de submissão, é necessária uma força capaz de destruir o aprisionamento interior no qual se encontra. Sendo assim, é preciso aprender a odiar para não perdoar o homem que a rejeitou, visto que o perdão reforçaria o seu estado de resignação. Neste sentido, a personagem anônima necessita efetivar a sua "missão mortal": "onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ter o seu próprio ódio? o

ódio que lhe pertencia por direito mas que em dor ela não alcançava? onde aprender a odiar para não morrer de amor?" (LF, p. 131).

A dificuldade de encontrar o parceiro que lhe ensine odiar a faz, por um instante, abandonar a contemplação animal e render-se à maquinaria de uma montanha-russa, pois é nesta que decide buscar a violência. Mas a máquina também não corresponde às expectativas, posto que, assim como diante das jaulas, o ambiente a convida ao afeto e ao apelo sexual: “A brisa arrepiou-lhe os cabelos da nuca, ela estremeceu recusando, em tentação recusando, sempre tão mais fácil amar” (LF, p. 129). As sensações relativas ao amor, à alegria e ao prazer são recusadas, pois a afastam de seu objetivo (a aprendizagem da fúria como libertação) e a aproximam do sentimento de perdão.

Se, ao visitar os bichos, a mulher animaliza-se, pois se sente como “fêmea de presa” enjaulada; na montanha-russa, maquiniza-se, ao perceber que se “tornou mecânica, o corpo automaticamente alegre [...] Seu olhar ferido pela grande surpresa, a ofensa, ‘faziam dela o que queriam’, a grande ofensa” (LF, p. 129). Também na máquina de diversões, revela a sua condição de submissa quando se refere à ofensa de estar sujeita à vontade do outro. Segundo Rosenbaum (2006, p. 117), ao sentar-se na montanha-russa, “a mulher passa pela agitação da carne”, visto que o sacolejo de seu corpo, independente da sua própria vontade, entrega-se ao prazer como o de um sorriso: “ela dançando descompassada ao vento, dançando apressada, quisesse ou não quisesse o corpo sacudia-se como o de quem ri” (LF, p. 129).

Na montanha-russa, em vez da fúria, depara-se com o espanto: “Ela que poderia ter aproveitado o grito dos outros para dar seu urro de lamento, ela se esqueceu, ela só teve espanto” (LF, p. 129). Apesar de a experiência ser violenta, a máquina também lhe provoca alegria e reafirma a sua subjugação:

Mas de repente foi aquele vôo de vísceras, aquela parada de um coração que se surpreende no ar, aquele espanto, a fúria vitoriosa com que o banco a precipitava no nada e imediatamente a soerguia como uma boneca de saia levantada, o profundo ressentimento com que ela se tornou mecânica, o corpo automaticamente alegre – o grito das namoradas! – seu olhar ferido pela grande surpresa, a ofensa, “faziam dela o que queriam”, a grande ofensa – o grito das namoradas! – a enorme perplexidade de estar espasmodicamente brincando, faziam dela o que queriam, de repente sua candura exposta. (LF, p. 129).

A narrativa apresenta um jogo de palavras que expressam sentimentos e forças antagônicas, como violência (“vôo de vísceras”, “fúria”, “coração que se suspende no ar”, “precipitava no nada”, “soerguia como uma boneca de saias levantadas”), contentamento

(“corpo automaticamente alegre”, “espasmodicamente brincando”), indignação (“ressentimento”, “olhar ferido”, “grande ofensa”, “enorme perplexidade”) e submissão (“se tornou mecânica”, “faziam dela o que queriam”). Embora a força contida nessas expressões denote certa agressividade, a experiência na montanha-russa não lhe trouxe o ódio desejado, mas apenas um pouco de violência advinda da reação do corpo mediante o “quebranto” da máquina:

Levantou-se do banco estonteada como se estivesse se sacudindo de um atropelamento. Embora ninguém prestasse atenção, alisou de novo a saia, fazia o possível para que não percebessem que estava fraca e difamada, protegia com altivez os ossos quebrados. Mas o céu lhe rodava no estômago vazio; a terra, que subia e descia a seus olhos, ficava por momentos distante, a terra que é sempre tão difícil. Por um momento a mulher quis, num cansaço de choro mudo, estender a mão para a terra difícil: sua mão se estendeu como a de um aleijado pedindo. Mas como se tivesse engolindo o vácuo, o coração surpreendido.
Só isso? Só isto. Da violência, só isto. (LF, p. 130).

A violência configura-se por meio do mal-estar do corpo, que se estende ao próprio mal-estar no mundo. A sensação nauseante no corpo: tonta, fraca, com vontade de vomitar (“céu lhe rodava no estômago vazio”), amplifica-se para o sentimento de estranheza e abandono diante do mundo que a cerca, pois o corpo fragilizado tenta apoiar-se na terra, mas esta se apresenta inapreensível. De acordo com Szklo¹⁹ (1989, p. 108),

a experiência do estranhamento, do abandono provocado pela náusea (este sentimento sedutor de frustração que atravessa o conto) tem uma ressonância quase mística, para além do bem e do mal, guardando a esperança da liberdade e um desejo apaixonado de plenitude nunca alcançada.

A máquina oferece à protagonista apenas um instante de violência física da náusea que lhe reacende o desejo de liberdade e a busca por aquele que a ensinará a odiar. Benedito Nunes, no ensaio “A náusea”²⁰, publicado no livro *O dorso do tigre* (1969), discute a experiência da náusea mediante o comportamento de personagens clariceanas, levando em

¹⁹ Gilda Salem Szklo, no texto *O búfalo: Clarice Lispector e a herança da mística judaica*, publicado na revista *Remate de Males*, discute as ligações do universo urbano, carioca, com a tradição judaica, presentes no conto “o búfalo”, e, nesta análise, faz referência acerca da náusea no conto, fato que nos interessa nesse momento.

²⁰ Apesar da vasta e importante leitura sobre a náusea na obra de Clarice Lispector, elegemos este artigo de Benedito Nunes para apoiar a nossa discussão, porque os conceitos nele contidos são suficientes para desenvolver a breve explanação da temática necessária nesse momento, pois seu alongamento acarretaria um desvio do assunto proposto no capítulo.

consideração teorias filosóficas de Kierkegaard, Heidegger e Jean- Paul Sartre a respeito da náusea, da angústia e do medo.

De acordo com Nunes (1976, p. 94), a náusea, no conceito sartreano, “é a forma emocional violenta da *angústia*, que arrebatava o corpo, manifestando-se por uma reação orgânica definida”. Segundo o crítico, quando estamos solitários, sentindo a nossa própria existência e com ela se confrontando, quebramos os laços de sentido que nos ligam ao mundo, provocando o estranhamento do cotidiano e o desamparo diante da linguagem habitual, e ainda quando notamos o caráter fortuito da existência, ameaçado pelo Nada, estamos sob o domínio da angústia, sentimento que nos possibilita uma compreensão do Ser.

Para Nunes (1976, p. 95), “abandonado, entregue a si mesmo, livre, o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo. O que era familiar torna-se-lhe estranho, inóspito. Sua personalidade social recua. O círculo protetor da linguagem esvazia-se, deixando lugar para o silêncio”. A angústia aflige-nos, à medida que rompe a correspondência entre nós e a coisa, entre nossas expectativas e o mundo.

O crítico afirma que é este o sentido que Heidegger confere à angústia, quando a descreve com base na analítica existencial e a difere do medo na obra *Ser e tempo* (1927). O medo é um sentimento que se manifesta por algo definido, enquanto a angústia se apresenta sem que se saiba a respeito de quê realmente se tem tal sentimento. O objeto da angústia “é o ser-no-mundo, a existência humana instantaneamente revelada, numa penosa experiência de isolamento metafísico, como a que Pascal realizou e exprimiu” (NUNES, 1976, p. 94). A angústia possui a característica de possibilitar ao indivíduo a descoberta da existência, entretanto, também lhe causa mal-estar, devido à insegurança advinda da condição de ser “puro *estar-aí*”.

O crítico brasileiro mostra-nos o quanto a angústia é paradoxal, pois ela “nos desnuda, reduzindo-nos àquilo que somos: consciências indigentes, com a maldição e o privilégio que a liberdade nos dá [...] ela intensifica a grandeza e a miséria do homem” (NUNES, 1976, p. 95). A liberdade eleva-nos, mas, ao mesmo tempo, nos responsabiliza absolutamente e desencadeia a nossa miséria. Para Nunes (1976, p. 95-6),

a ameaça da angústia é o risco inerente à liberdade reconhecida e assumida. Pois se é a liberdade a garantia do sentido da existência, a angústia, que implica o reconhecê-la e assumi-la totalmente, pode conduzir à vertigem de ser livre e responsável, ao vazio gerado pela impossibilidade de aplacarmos a inquietação, o cuidado e a preocupação com o futuro. Contudo, a angústia, que assinala a extrema lucidez a que chega a consciência em confronto consigo mesma e com os seres, jamais apaga o nexo entre consciência e

sentido. A lucidez que ela dá é o discernimento, *extático* do corte que há entre o nosso modo de ser e o ser das coisas. Desse ponto de vista, o sentimento de angústia é a consciência exacerbada, o paroxismo da liberdade.

O contato com a angústia revela a iminência da liberdade, e esta assegura o sentido da existência. Mas a angústia, além de inferir o reconhecimento da liberdade, pode aclarar para o indivíduo o caráter contingente, superficial e injustificável da existência. Conforme Nunes (1976, p. 96), assim como a angústia, a náusea não tem por objeto um ser definido, apesar de ser despertada por meio da contemplação de algo em particular, “a sua causa real é o mundo, a existência”. De acordo com o crítico, a náusea possui um significado

mais transtornante do que a angústia, não é a simples descoberta da existência, como fato irreduzível, absoluto. É, também, a descoberta de que esse fato é contingente, totalmente gratuito, reduzindo-se ao Absurdo, que nenhuma razão, nenhum fundamento podem eliminar. A consciência, embebida no Absurdo, descobre-se supérflua, irrelevante. Sua liberdade paralisada apenas esboça, como nas emoções violentas, uma recusa, uma reação de fuga, que então se manifesta pelo desejo de vomitar: náusea. (NUNES, 1976, p. 97).

A náusea revela ao sujeito humano a contingência e o absurdo do ser que o envolve, tornando, assim, a existência em geral e a sua injustificáveis. Neste sentido, a experiência da náusea comporta o absurdo da existência e, conseqüentemente, da consciência, que se denuncia supérflua, fortuita e, assim como a existência, injustificável.

Nunes (1976, p. 97) esclarece que os aspectos físicos da náusea (o mal-estar do corpo, a ânsia e o vômito) são derivados de duas circunstâncias: “primeiro, a existência revelada apresenta-se *in concreto*. É algo latejante, animado, na matéria física e nos organismos vegetais e animais”, entretanto, seus predicados são atributos não só da matéria, como também ontológicos. O segundo motivo, conforme o crítico, refere-se ao fato de que a “presença sensível, excessiva, saturante, do *Em-si*, associada à capacidade de proliferação indefinida do orgânico, engurgita a consciência, forçando-a a experimentar-se não como consciência situada no corpo, mas como floração carnal” (NUNES, 1976, p. 97). Independente dos nossos anseios, as coisas circundantes e o próprio corpo humano comungam da “mesma contingência absurda e inumana” e do mesmo fluxo de existência injustificável.

Diante disso, a consciência declina, pois se sente violada pela incompreensão, paralisada pela própria liberdade e incapaz de negar ou transcender a revelação do absurdo. A

náusea é a forma absurda que a consciência tem de rechaçar a “fascinação do Absurdo”, que torna o mundo repugnante e intolerável. Segundo Nunes (1976, p. 97), enquanto dura a experiência da náusea, a consciência torna-se carne e organismo. A náusea é a consciência exacerbada, que não está apenas aderente ao corpo, mas que nele se corporifica e se carnaliza.

As personagens clariceanas são acometidas por essa náusea física, que se apodera do corpo das personagens, fazendo-as sentirem um mal-estar súbito que se apossa de seu organismo, como reação a determinados acontecimentos.

Em uma entrevista realizada no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, gravada em 20 de outubro de 1976, Clarice Lispector declara não ter sido influenciada pelo existencialismo sartreano e esclarece o fato de a náusea contida em sua obra ser uma manifestação mais física do que filosófica:

AFONSO ROMANO DE SANT’ANNA: Ainda dentro deste livro [*A maçã no escuro*], você faz leituras ou teve influência de existencialistas?

CLARICE LISPECTOR: Não. Nenhuma. Minha náusea inclusive é diferente da náusea de Sartre. Minha náusea é sentida mesmo, porque quando eu era pequena não suportava leite, e quase vomitava quando tinha que beber. Pingavam limão na minha boca. Quer dizer, eu sei o que é a náusea no corpo todo. Não é sartreana.²¹ (OE, p. 151).

Para a autora, a náusea revela-se no corpo e por ele é sentida de forma intensa e latejante. Conforme Nunes (1976, p. 101), a experiência da náusea na obra de Sartre é diferente da existente na obra de Clarice Lispector, pois o filósofo, por meio do Absurdo revelado pela náusea, concebe uma liberdade fundamental a seus personagens, visto que a presença do Absurdo implica a criação de um sentido a ele oposto, sentido este derivado unicamente da liberdade e amparado pelas nossas ações; enquanto, para a escritora, a náusea apodera-se da liberdade, mas a destrói. Na obra clariceana, a náusea

é um estado excepcional e passageiro que [...] se transforma numa via de acesso à existência imemorial do Ser sem nome, que as relações sociais, a cultura e o pensamento apenas recobrem. Interessa-lhe o outro lado da náusea: o reverso da existência humana, ilimitado, caótico, originário. (NUNES, 1976, p. 101).

²¹ Esta citação foi extraída do livro *Outros escritos*, de Clarice Lispector, aqui representado pela sigla OE e seguido pelo número da página onde a citação está contida. Nesta obra, Teresa Montero e Lícia Manzo organizaram textos inéditos de Clarice Lispector.

A náusea clariceana é uma experiência momentânea, em que o sujeito humano prova da liberdade, ao passo que se opõe às relações sociais e culturais, a partir de um sentimento de deslocamento, oposição e estranheza diante daquilo que é humano, ao mesmo tempo em que apresenta um fascínio da consciência justamente pelo que se torna oposto e estranho.

Retornando ao conto “O búfalo”, após a sensação nauseante, a protagonista depara-se com um cercado, e as grades lhe transmitem um pouco de ódio: “Um conforto passageiro veio-lhe do modo como as grades pareceram odiá-la opondo-lhe a resistência de um ferro gelado” (LF, p. 132). Exceto as sensações projetadas na personagem pelo contato com as grades, toda a ambiência dentro da jaula já fornece pistas que contradizem o fato de que o parceiro procurado para lhe ensinar a odiar estaria ali: o búfalo, pois a cena que revela o encontro da mulher com o animal é mapeada por expressões que denotam singeleza, tranquilidade e paz: “desmaiada luz da tarde”, “doçura de um cansaço”, “árvores de brotos nascendo”, “nuvens brancas”, “leveza de um riacho”, “silêncio do cercado”, “certa paz enfim”.

O búfalo surge de forma fragmentada, é como se, aos olhos da personagem, a imagem do animal fosse dividida em vários pedaços, e ela os fosse montando, como um mosaico ou um quebra-cabeça:

O búfalo negro estava imóvel no fundo do terreno. Depois passeou ao longe com os quadris estreitos, os quadris concentrados. O pescoço mais grosso que as ilhargas contraídas. Visto de frente, a grande cabeça mais larga que o corpo impedia a visão do resto do corpo, como uma cabeça decepada. E na cabeça os cornos. De longe ele passeava devagar com seu torso. (LF, p. 132-3).

A descrição das partes do corpo do búfalo (quadris, pescoço, ilhargas, cabeça, cornos e torso) retrato-o de forma mutilada, assim como a própria construção estrutural do texto que o descreve é fragmentada, visto que cada característica física do animal é aludida em uma nova frase ou em um novo período. Conforme Rosenbaum (2006, p. 117), “o corpo narrativo é todo ele despedaçado, concretizando na linguagem a violência tão almejada pela personagem. Os degraus da carne parecem preparar a aparição fragmentária do búfalo, imagem retalhada que surge no terreno ao longe”. A crítica afirma que não só esse animal, mas a mulher e os outros bichos são apresentados fisicamente fracionados, pois

toda a narrativa se exime em abordar corporalmente as cenas, focalizando órgãos, movimentos e gestos dos corpos ou de fragmentos deles. A perspectiva com que a narração apreende as personagens é sempre através do foco metonímico, como se a totalidade da imagem não pudesse se constituir. Uma rápida passagem pela camada textual é inequívoca nesse sentido: testa, olhos, patas, cabeça, punhos, dentes, maxilar, braços, peito, rosto, pupila, cabeça, cílios, estômago, cabelos, nuca, vísceras, coração, ossos, mão, pés, ventre, sangue, cara, etc. (ROSENBAUM, 2006, p. 117).

A protagonista e os objetos por ela contemplados possuem os elementos corporais realçados, pois, enquanto o narrador observa e expressa as ações desempenhadas pelo corpo da mulher ou apenas das suas partes, esta focaliza, com o olhar, frações do corpo dos animais, principalmente do búfalo, caracterizando-as. Os olhos da personagem assemelham-se a facas, visto que, diante dos movimentos de abrir as pálpebras e fixar as retinas no animal observado, esfacelam-no.

É importante salientar que o elemento corporal mais destacado no conto, a partir do encontro entre a mulher e o búfalo, são os olhos, e, conseqüentemente, a visão é o sentido que prevalece. Nesse espaço de tempo, o narrador registra uma intensa troca de olhares entre a mulher e o animal, pois, por mais de quinze vezes, o ato de olhar é mencionado, inclusive o primeiro parágrafo em que é evidenciado o aparecimento do búfalo, inicia-se com o ato de olhar:

Abriu os olhos devagar. Os olhos vindos de sua própria escuridão nada viram na desmaiada luz da tarde. Ficou respirando. Aos poucos recomeçou a enxergar, aos poucos as formas foram se solidificando, ela cansada, esmagada pela doçura de um cansaço. Sua cabeça ergueu-se em indagação para as árvores de brotos nascendo, os olhos viram as pequenas nuvens brancas. Sem esperança, ouviu a leveza de um riacho. Abaixou de novo a cabeça e ficou olhando o búfalo ao longe. (LF, p. 132).

As quatro expressões “abriu os olhos”, “enxergar”, “os olhos viram” e “ficou olhando”, apresentadas em um único parágrafo, já fornecem pistas de que o contato com o búfalo será representado a partir de uma saturação do ato de olhar.

De acordo com o filósofo português José Gil (1996, p. 47-8), na obra *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*, em que trata do fenômeno da percepção estética, há uma diferença entre o ato de ver e o de olhar. O corpo visível precisa ser visto por outrem, que o reflete, porque tem um olhar, senão, o outro seria somente um visível simples, sem reflexão, e estaria apenas vendo, o que ocasionaria duas visões paralelas,

sem o contato proposto pelo olhar. Neste sentido, a reflexão da visão sustenta-se na do olhar, pois,

se o vejo vendo, se o meu corpo se oferece à partida à vista de outrem, é porque o sei capaz de olhar – porque o meu olhar olhando-o olha o seu olhar. É o olhar que provoca a reflexão do visível: é preciso que o meu olhar se reflita no olhar do outro para que eu me veja nele e para que, ao mesmo tempo, nele veja um olhar outro. [...] olhar é antes do mais olhar um olhar. Se o olhar não olhasse um olhar, apenas veria. Mas se olha, é porque espera um movimento de retorno. (GIL, 1996, p. 47-8).

Aquele que olha não se limita apenas a enxergar algo, mas sim, a questioná-lo, portanto, o olhar é uma indagação e, como tal, espera respostas. No conto “O búfalo”, Clarice Lispector oferece ao leitor mais uma aprendizagem, a do olhar. O embate visual entre a mulher e o búfalo apresenta uma permuta constante do ser que olha com o ser que é olhado (que também olha), inserindo-os, assim, em um jogo que implica ação e reação, pois o ato de olhar das personagens desencadeia nelas sensações, posturas e sentimentos:

Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. (LF, p. 135).
E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi tocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher maneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranqüilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. (LF, p. 135).

Quando a mulher olha especificamente os olhos do búfalo e estes lhe devolvem o olhar, notamos a reflexividade a esta ação, pois é necessário que o olhar daquele que vê se reproduza no olhar do outro, para que aquele se reconheça neste e, ao mesmo tempo, visualize outro olhar, “porque olhar é ser olhado” (GIL, 1996, p. 48). A palidez, o entorpecimento, a tontura, os sentimentos de ingenuidade, inocência e curiosidade, mais o repetido movimento de menear a cabeça da personagem feminina, somados à tranquilidade do animal, concedem ao olhar de ambos as propriedades de não só receber e decodificar estímulos, mas também de fazer o corpo interferir na paisagem observada.

À medida que a mulher mira os olhos do búfalo ou as pequenas nuvens brancas e ainda “o grande terreno seco, rodeado de grades altas, o terreno do búfalo” (LF, p. 132), há

uma comunhão entre o seu corpo e o corpo dos objetos vistos, pois a distância entre esses corpos, imposta pelo olhar como decodificação do percebido, se apaga. É como se os elementos observados, de certa forma, passassem pelo corpo da mulher, já que o olhar dissolve a distância entre o vidente e o visto.

O olhar sobre os objetos é reenviado para nós mediante o espaço (e também é todo ele espaço) dos próprios objetos. Conforme José Gil (1996, p. 48), quando olhamos, “pomo-nos em posição não apenas de ver, mas de participar no espetáculo total da paisagem”, porque o olhar “escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos”. O olhar transporta para as coisas a reflexividade que lhe é inerente, por isso, quando olhamos determinada paisagem, penetramos nela, porque algo do nosso olhar abrange os objetos percebidos em uma atmosfera que, por meio de uma reação, certamente de correspondência, acaba também por nos envolver.

A ação desempenhada pelo olhar da protagonista de “entrar cada vez mais fundo” nos olhos do búfalo remete ao pensamento de José Gil que confere ao reenvio do olhar a característica de ser “sem-fundo” e, graças a esta, o fato de ser englobante. Quando ela penetra nos olhos do búfalo, não vê um objeto, mas sim, o olhar do animal, por isso entra em contato com o ilimitado, com o sem fim, sugeridos na continuidade da expressão “cada vez mais”. Para José Gil (1996, p. 49), no reenvio do olhar, “vemos a nossa própria não objectividade, a nossa imaterialidade, o nosso sem-fundo. [...] o olhar reflecte um buraco, um vazio: único espelho que reenvia o não-visível, o imaterial”. O corpo que percebe e o percebido são dois visíveis, enquanto o olhar trocado entre ambos e a sua reflexividade constituem o invisível, pois o intervalo existente entre os dois corpos visíveis é infinito. Segundo o filósofo,

O olhar escava a visão. A vista é o único sentido que adquire assim uma profundidade *interna*: o olhar reenvia para o interior do corpo (como para o sem-fundo da alma). A profundidade do tacto depressa se torna superfície; a profundidade do ouvido não existe enquanto tal, mas apenas como engendramento de uma superfície interna, ou de um espaço volumétrico – ambos limitados; a profundidade do olfato dissolve-se no difuso; a do gosto, esgota-se na assimilação do corpo. Só a vista através do olhar penetra até um sem-fundo. (GIL, 1996, p. 49).

Ao explicitar a propriedade da visão como o único sentido capaz de alcançar uma profundidade diante do corpo e da alma e de não só receber estímulos, mas também, por meio de seus órgãos, emití-los, graças ao ato de olhar, o filósofo não sobrepõe a visão aos outros

sentidos, mesmo porque estes também atuam na construção das sensações visuais, pois os sentidos, mesmo sendo distintos, dialogam constantemente entre si.

De acordo com Merleau-Ponty (1996, p. 299), “não é contraditório nem impossível que cada sentido constitua um pequeno mundo no interior do grande, e é até mesmo em razão de sua particularidade que ele é necessário ao todo e se abre a este”. Para o filósofo, os sentidos são diferentes uns dos outros, pois cada um possui as suas especificidades mediante a sua “estrutura de ser”, porém eles estão interligados, visto que estabelecem uma comunicação entre si, proporcionando ao corpo o acesso ao mundo.

O olhar não ocorre pura e somente por causa da visão. Para que ele se realize, todo o corpo do vidente e do visível é acionado, assim como os outros sentidos. Segundo José Gil (1996, p. 56), “se é verdade que a reflexão especular do corpo tem a sua origem na reversibilidade do olhar, então é o corpo todo que se torna olhar”. O filósofo ainda complementa que “é o corpo inteiro do outro que nos olha: a superfície da sua pele povoa-se de olhos, já não é preciso olhar-se um olhar, basta olhar um corpo para se ser captado ou seduzido por ele, para receber a sua atmosfera ou a sua áurea²²” (GIL, 1996, p. 56-7). O olhar pressupõe a participação do corpo inteiro, porque a visão amplia o campo perceptivo dos outros sentidos, favorecendo a articulação entre as coisas e o corpo. O olhar, muitas vezes, se introduz no outro olhar e molda-se conforme a atmosfera deste ou nele inculca a sua própria, para gerar uma combinação de forças. É o que José Gil nomeia de “captura” de um olhar.

No conto clariceano, a intensa permuta de olhares entre a protagonista e o búfalo, a partir de um jogo de forças e tensão, tenta atrair e capturar aquilo que em ambos se correlaciona. Quando fica frente a frente com o animal, reconhece nos olhos pequenos e vermelhos do animal o ódio que tanto buscou, mas que, de certa forma, já estava guardado dentro de si, embora não o conseguisse expressar. O olhar sedutor do búfalo captura a sua atenção e lhe faz reconhecer o ódio, manifestado em forma de “uma coisa branca”, “branca como papel, fraca como papel, intensa como uma brancura” e “viscosa como uma saliva”, que lhe invade todo o corpo (LF, p. 133-4). No olhar dele, que é um retorno do seu, ela reconhece o ódio, não o encontra, porque o olhar (sendo uma expressão que vem do interior do corpo, um sem-fundo, receptor e emissor ao mesmo tempo) emite uma parte do que recebe, embora essa reflexão não seja exata à imagem do olhar de outrem.

A mulher identifica o olhar como “um fio de sangue negro”, escorrendo dentro dela, ou como “um óleo amargo”, pingando no seu corpo como se fosse uma grotta, ou ainda

²² Na concepção de José Gil, a aura tem como significação o corpo irradiado pelo olhar.

como “uma coisa incompreensível e quente”. O sentimento de ódio nos olhos do búfalo floresce nos olhos da fêmea desprezada e irradia-se por todo o seu corpo. O olhar do animal funciona como um tipo de espelho desfigurador, que devolve a imagem de quem nele se olha, só que deformada.

Segundo José Gil (1996, p. 52), nunca vemos no outro a imagem idêntica à do nosso olhar, pois “o seu é o meu mais a maneira como ele o recebe. Acrescenta-se aqui um suplemento de olhar, um excedente, uma diferença que faz do olho um espelho deformante. Neste sentido, vejo também no olhar do outro o que não vejo de mim vendo”. O olhar não é somente um espaço virtual, como um espelho que devolve a imagem de forma idêntica. Conforme o filósofo,

a semelhança profunda que une dois olhares que se olham situa-se para além do espelho, fora do espaço real ou virtual, entre as formas e o sentido. É por isso que o olhar escava e procura superar a forma e a imagem para se reunir à força: no “fundo” do espelho, para encontrar o outro olhar. O espelho chama o olhar a vir quebrar a sua superfície e a “mergulhar” no seu interior, porque este é feito de forças puras; e estas forças atraem outras forças [...] “Capta” não a imagem mas o que ela recobre e o que ela mostra: forças que magnetizam forças. (GIL, 1996, p. 55).

Da natureza atmosférica do olhar e do seu efeito de espelho deriva o poder de influenciar, visto que ele é uma espécie de força capaz de gerar novas forças, que procuram se comunicar com outras “forças nuas”. O encontro de olhares resulta na captura de um olhar pelo outro ou na fluidez de ambos, e o desenlace desse encontro está sujeito à forma (aqui encarada como força) do olhar de cada um. A captura indica a sua sedução e ocorre quando um olhar se oferece ao outro, que lhe domina e se apresenta como um modelo, ou seja, ele surge ao outro como forma/força para a qual se convergem os movimentos da sua atmosfera. Convém ressaltar que o olhar sedutor não capta somente o olhar do outro, mas sim, se manifesta por todo o seu corpo, mesmo porque ele implica a participação do corpo de quem olha e a irradiação de suas forças por todo o corpo de quem é olhado.

No conto de Clarice Lispector, o olhar do búfalo seduz o da mulher, que, “sem querer nem poder fugir, [sente-se] presa ao mútuo assassinato” (LF, p. 135). A sensação de impossibilidade de libertar-se dos olhos do animal denota a captura do seu olhar pelo do búfalo, assim como este, em vez de se afastar, cada vez mais se aproxima, chegando a ficar frente a frente com ela. O mútuo assassinato a que o narrador se refere está relacionado ao fato de o encontro dos dois olhares transformar o búfalo e a mulher em sedutor e seduzido ao

mesmo tempo, pois tanto o olhar de um como o de outro constituem uma atmosfera única, em que os movimentos e as forças correspondentes afluem para um ponto: o ódio aflorado em ambos. Eles são concomitantemente invadidos pela força um do outro. A mulher, tendo consciência de sua dominação, pelo próprio olhar, sente-se “presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades” (LF, p. 135). A palavra “enfeitiçada” reforça-lhe o estado de sedução.

Para Rosenbaum (2006, p. 119), o confronto entre os dois ódios, o do búfalo e o da mulher, é que encena o “mútuo assassinato”, dando a entender que não é possível “dois seres diferentes ascenderem a um outro patamar de consciência sem passarem pela mútua destruição”. É preciso que ambos se aniquilem, para que possam elevar sua consciência a outro nível. Neste sentido, a crítica sugere que a aprendizagem do ódio, sádica, resulta na destruição da personagem humana.

O desfecho do encontro e do próprio conto culmina em uma ambiguidade, pois a queda da protagonista (“Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu um céu inteiro e um búfalo”) (LF, p. 135), pode ser interpretada como um desmaio, êxtase ou a morte. Segundo Rosenbaum (2006, p. 119), a ambiguidade, que desnorteia o leitor, ainda pode ser compreendida como “desistência, impossibilidade de sustentar a nova condição psíquica atingida; ou, antes, interpretá-la como ápice orgíaco, no qual a mulher contata, ao final de sua jornada, o céu em sua infinitude e o inferno metaforizado no búfalo”. Qualquer uma dessas possibilidades de entendimento da ambiguidade finaliza a narrativa em pleno clímax, seja de destruição (morte, desistência) ou de plena satisfação (êxtase, ápice orgíaco).

É importante observar que o olhar comanda tudo na relação búfalo/mulher, inclusive é também, por meio dele, que suscita, no corpo desta, sensações que se manifestam como respostas ao encontro visual:

[...] o búfalo negro olhou-a um instante. No instante seguinte, a mulher de novo viu apenas o duro músculo do corpo. Talvez não a tivesse olhado. [...] Mas de novo ele pareceu tê-la visto ou sentido.

[...]

E mais uma vez o búfalo pareceu notá-la.

Como se ela não tivesse suportado sentir o que sentira, desviou subitamente o rosto e olhou uma árvore. Seu coração não bateu no peito, o coração batia oco entre o estômago e os intestinos. (LF, p. 133).

O olhar persistente e penetrante do búfalo não só aparenta enfeitiçá-la, já que tenta fugir, mas se sente cada vez mais dominada, como também parece entranhar-lhe o corpo, como se buscasse o desvendamento do seu ser. A sensação de invasão provoca na personagem feminina um mal-estar psicofísico: o sentimento insuportável que ela não define e a sensação de estar com o coração batendo oco entre o estômago e os intestinos. Conforme Olga de Sá (2004, p. 184-5), a meditação que ambos fazem pelo olhar é erótica e epifânica, pois, quando um vê o outro, olho com olho, realizam uma espécie de “dança erótica do olhar”, que a leva ao êxtase erótico, ou seja, visão e sensação de plenitude simbolizada pela lenta vertigem.

É necessário notar que o olhar da protagonista, no momento do encontro, não visualiza o búfalo como um todo, mas sim focaliza a carne do animal, o “duro músculo” do seu corpo. Apesar de o olhar prevalecer nas relações entre a mulher e o animal, a carne também se impõe nesse confronto, porque ela não só está naquilo que é visto, como compõe o próprio olhar.

Para Merleau-Ponty (2005, p. 128), existem coisas das quais não seríamos capazes de nos aproximar, senão apalpando-as com o olhar, “coisas que não poderíamos sonhar ver ‘inteiramente nuas’, porquanto o próprio olhar as envolve e as vete com sua carne”. Neste sentido, notamos que o vidente e o corpo que sente só concebem o visível e o sensível como algo arrancado e colhido da sua própria carne, pois a carne do vidente e do sentiente é um dos sensíveis onde os outros sensíveis se inscrevem (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 234). O olhar vê e apalpa a carne do mundo, porque ele também é carne. Assim como o olhar deixa sua “queimadura” no corpo do outro, este também faz a sua inscrição no olhar. Podemos constatar no confronto visual entre a protagonista e o búfalo, no conto clariceano, a assertiva constante no pensamento do filósofo Merleau-Ponty (2005, p. 195) – “carne que responde à carne” –, que se adequa tanto ao ato de olhar, quanto ao de tocar e, em geral, às relações perceptivas do corpo com o mundo e vice-versa.

De acordo com José Gil (1996, p. 57), o olhar além de se irradiar no corpo do ser visto, de quem espera uma resposta, também se irradia no corpo daquele que olha, principalmente no rosto, cuja expressividade se constitui a partir do momento em que as formas se convertem no próprio sentido (sendo “formas do sentido”) e, conseqüentemente, transbordam do rosto, espalhando-se e envolvendo todo o corpo, inclusive “gestos, atitudes e comportamentos corporais”. A expressividade do corpo, conforme o filósofo, nasce quando não se reconhece em nenhum outro “signo” expressivo, “porque o traço de rosto não indica ,

não mostra, não revela, aparece como a própria forma do sentido, como a sua encarnação” (GIL, 1996, p. 57), pois são movimentos singulares e próprios de determinado indivíduo e corpo e que estão compreendidos em uma atmosfera, cujo interior está no exterior, ou seja, o sentido só se torna presença pura quando encarna e se exprime, quando se exterioriza inteiramente.

No conto “O búfalo”, o rosto da mulher expressa a dor advinda do processo de aprendizagem do ódio: “O búfalo deu outra volta lenta. A poeira. A mulher apertou os dentes, o rosto todo doeu um pouco” (LF, p. 133). O movimento facial e a dor muscular, envolvendo todo o rosto, complementam o olhar, ao mesmo tempo, seduzido e pungente da personagem feminina diante do animal.

Vale ressaltar que o narrador não exprime os sentimentos do búfalo nem suas sensações mediante o olhar provocativo da mulher, como também não demonstra a expressão facial do animal, visto que ele surge na narrativa “tão preto que à distância a cara não tinha traços” (LF, p. 133). A protagonista apenas pressente o olhar insistente, desafiador e penetrante dele, mas, em momento algum, tem certeza desse olhar e de suas intenções, “porque das trevas da cabeça ela só distinguia os contornos” (LF, p. 133). O olhar e a face do animal permanecem como uma sombra, da qual ela sente emanar a reflexividade do seu próprio olhar e do seu corpo de fêmea desprezada.

Diferente do animal, a personagem tem a expressão facial e os sentimentos revelados pelo narrador: “Seu rosto estava coberto de mortal brancura, o rosto subitamente emagrecido era de pureza e veneração. Ah! Instigou-o com os dentes apertados. Mas de costas para ela, o búfalo inteiramente imóvel” (LF, p. 134). Já acometida pela “coisa branca”, que talvez simbolize a identificação com o ódio encontrado no olhar do animal, a mulher possui esse sentimento espelhado em seu rosto, envolto por uma “mortal brancura”, que contrasta com as sensações de pureza e adoração pelo búfalo, estampadas também em seu rosto, tornando-se este quase uma extensão do olhar.

Não visualizamos em nós o nosso próprio rosto, porém, no dos outros, vemos as relações de afeto e de forças que com eles firmamos. Vemos neles sinais do nosso rosto, que são reações ao que o rosto deles nos provocam. Sendo assim, na relação de reflexo, não possuímos a nossa imagem diretamente, mas sim disseminamos marcas do nosso rosto (invisíveis) fora de nós, no rosto dos outros e na paisagem. Para José Gil (1997, p. 171), na vinculação ver/ser-visto, este último não denota ser visto do exterior, mas quer dizer ser visto até ao interior, como se a pele deixasse de ser um obstáculo, feito uma parede que se

demolisse, e o “olhar do outro visse a ‘alma’ do sujeito. O que mostra que o rosto, mais uma vez, é uma entrada, senão a entrada principal do corpo. Capaz mesmo de codificar todo o corpo próprio, crivando-o de rostos ou tornando-o rosto por completo” (GIL, 1997, p. 171).

No conto “O búfalo”, observamos o fato de um dos traços do corpo/face da protagonista (“mortal brancura” que cobre o seu rosto) espalhar-se por todo o seu corpo. A “mortal brancura” representa o sentimento de ódio deflagrado na carne da mulher. Vale lembrar que as expressões do corpo/rosto são acionadas a partir da ação de olhar o outro.

O olhar também é responsável pela identificação da mulher com o animal, visto que ela encontra nos olhos dele (por projeção) além do ódio almejado, o desejo de amar (embora o recuse): “Eu te amo, disse ela então para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo” (LF, p. 134). O jogo de olhares gera outro jogo, o de oposições (ódio/amor; animalização/humanização). Apesar de querer odiar, ela ainda ama, permitindo que os dois sentimentos transitem em seu corpo, de forma vacilante. Quando projeta no búfalo os sentimentos de amor e ódio, ela se animaliza enquanto ele se humaniza. Evando Nascimento²³ (2011, p. 134), especificamente no texto *Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector*, a respeito do conto “O búfalo”, expõe que “os papéis prefixados [dos seres animal e mulher] se *intertrocam*, retirando a capa de predeterminação do sentir exclusivo, ou bem humano, ou bem animal”. A permuta das atribuições (animal humanizado/mulher animalizada) proporciona uma identificação entre ambos, o que propicia um abalo nas fronteiras humano/animal, ou seja, há uma ruptura em relação às funções que são rotuladas como exclusivamente humanas e negadas ao animal e àquelas atribuídas ao comportamento animal e negadas aos humanos.

O texto “Tentação”, de Clarice Lispector, publicado no livro *A legião estrangeira*, também apresenta identificação entre uma personagem humana (menina) e outra personagem animal (cão), a partir da troca de olhares entre os dois. O conto possui um enredo aparentemente despretensioso e corriqueiro, ao relatar o encontro de uma garota ruiva, com soluços, segurando “uma bolsa velha de senhora”, na “claridade das duas horas”, com um *basset* também ruivo. Entretanto, o espelhamento de uma personagem na outra, por meio da comunicação silenciosa do olhar, aflora intensos conflitos íntimos nos dois seres em questão, revelando, no conto, um enredo denso e profundo.

²³ Professor de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Juiz de Fora e autor de artigos e livros que discutem sobre filosofia e literatura, dentre eles, *Derrida e a literatura*, *Ângulos: literatura e outras artes* e *Clarice Lispector: uma literatura pensante*.

No início do texto, a menina ruiva é descrita pelo narrador já acompanhada de seu drama: “Que fazer de uma menina ruiva com soluço? Olhamo-nos sem palavras, desalento contra desalento. [...] Numa terra de morenos, ser ruivo era uma revolta involuntária” (LE, p. 55). A garota surge, na narrativa, deslocada, pois o cabelo vermelho lhe atribui condição de estrangeira, por ser tão incomum naquele ambiente de morenos. Elementos do ambiente acentuam ainda mais a característica física da menina, os cabelos de fogo, destacando-a em meio às poucas pessoas e coisas que compõem a rua praticamente desértica: o sol e a claridade das duas horas da tarde, as pedras que vibram de calor e o “degrau faiscante da porta” intensificam tanto a luminosidade do espaço, quanto realçam a peculiaridade ígnea da personagem, pois, com tanta luz, a “cabeça da menina flamejava” (LE, p. 55).

Para Elcio Luís Roefero²⁴ (2008, p. 122), no artigo *Imobilidade e solidão: a “Tentação” de Clarice Lispector*, se a cor vermelha encarnada nos cabelos assinala o não-pertencimento da menina ao espaço do conto, o soluço também a desestabiliza, o que lhe gera uma postura conflituosa externa e internamente. No que diz respeito à caracterização física e exterior da garota, vale notar que ela se mantém agarrada a “uma bolsa velha de senhora, com a alça partida”, apetrecho que lhe assegura libertar-se de uma “infância impossível”, pois o objeto representa a esperança de um futuro no qual o desalento e a sensação de não-pertencimento, oriundos da sua ruivice, sejam substituídos por uma postura de mulher com a cabeça erguida insolentemente. Se, na infância, os cabelos vermelhos são marcas de estrangeirismo, na vida adulta, indicam orgulho e atrevimento.

Além das imagens de fogo, o cenário e a menina retratam sensações de desconsolo e solidão: “Sentada nos degraus de sua casa, ela suportava. Ninguém na rua, só uma pessoa esperando inutilmente no ponto do bonde. [...] o soluço a interrompia de momento a momento, abalando o queixo que se apoiava conformado na mão” (LE, p. 55). O cenário e a garota mantêm-se estáticos, o bonde não passa, uma pessoa espera inutilmente no ponto do bonde, e a menina não se comunica com ninguém. A paralisia retratada pelo ambiente e a garota é quebrada com a aparição inesperada do *basset* ruivo:

Foi quando se aproximou a sua outra metade nesse mundo, um irmão em Grajaú. A possibilidade de comunicação surgiu no ângulo quente da esquina, acompanhando uma senhora, e encarnada na figura de um cão. Era um *basset* lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade, era um *basset* ruivo. Lá vinha ele trotando, à frente de sua dona, arrastando seu comprimento. Desprevenido, acostumado, cachorro. (LE, p. 55).

²⁴ Ensaísta e professor titular das Faculdades Integradas Teresa D’Ávila.

As ações do cachorro dão movimento à cena, enquanto seu pelo vermelho indica a possibilidade de comunicação com a menina, libertando-a do isolamento que lhe é imposto. É importante observar que, igual ao conto “O búfalo”, em “Tentação”, no momento do encontro entre a garota e o cão, o olhar é o elemento que propicia o diálogo silencioso entre as personagens e que comanda o clímax e o desfecho da narrativa. De acordo com Roefero (2008, p. 123), a respeito do conto “Tentação”,

é por meio do olhar que se instaura na personagem o desejo de completude e inteireza. Também é por meio do olhar que ocorre o reconhecimento mútuo, a identificação, a possibilidade de união com outro ser e, conseqüentemente, a fuga do entre-lugar ocupado pela menina. A chance da “salvação”, a que a personagem tanto aspira, vislumbra-se pelo olhar.

Assim como em “O búfalo” ocorre uma identificação entre a protagonista e o animal, em “Tentação” também se dá a identificação entre a menina e o cão, por meio do espelhamento, pois a troca de olhares permite que um e outro se reconheçam, fazendo com que a garota perceba no *basset* “a sua outra metade nesse mundo”. É a partir do olhar do outro que ela se vê pela primeira vez, olhar que funciona como um espelho cuja imagem se abre profunda e intensamente para o seu autoconhecimento. Segundo Merleau-Ponty (2005, p. 139), “somos plenamente visíveis para nós mesmos, graças a outros olhos”. Para o filósofo, é propriedade do visível ser a superfície de uma profundidade que não se esgota, sendo tal propriedade responsável pela realização de outras visões que acusam os limites da nossa e,

Pela primeira vez o corpo não mais se acopla com o mundo, enlaça outro corpo, aplicando-[se a ele]²⁵ cuidadosamente em toda sua extensão, desenhando incansavelmente com suas mãos a estranha estátua que dá, por sua vez, tudo o que recebo, perdido fora do mundo e dos objetivos, fascinado pela única ocupação de flutuar no Ser com outra vida, de fazer-se o exterior de seu interior e o interior de seu exterior. Movimento, tato, visão aplicam-se, a partir de então, ao outro e a eles próprios, remontam à fonte e, no trabalho paciente e silencioso do desejo, começa o paradoxo da expressão. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 139).

De acordo com o pensamento merleau-pontyano, por meio do olhar do outro, somos capazes de vermo-nos profundamente. No embate do nosso olhar com outros olhares, delimitam-se as fronteiras entre ambos, e a lacuna na qual se situam nossos olhos é preenchida por outro visível, porém, para considerarmos uma visão que é de outrem,

²⁵ Os tradutores José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira esclarecem que reintroduziram entre colchetes a expressão “se a ele”, provavelmente riscada, no texto, por engano.

recorremos à nossa, pois nesta já está, de certa forma, “previamente esboçado” tudo o que as vivências são capazes de nos oferecer (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 139). Neste sentido, a comunhão da nossa visão com outras, em um determinado campo, permite que nos conheçamos mais intensa e intimamente, posto que estar sob o olhar do outro implica um retorno ao nosso próprio olhar, só que ainda mais fundo.

No conto “Tentação”, a menina descobre-se mediante o olhar revelador do outro, que lhe surge como seu duplo: um cão de pelos vermelhos, “como se fora carne de sua ruiva carne” (LE, p. 56). Pelas vias do olhar, garota e cão não só se fitam, mas se veem um no outro, não como um simples reflexo ou projeção, e sim como uma revelação, um conhecimento do ser: “A menina abriu os olhos pasmada. Suavemente avisado, o cachorro estacou diante dela. Sua língua vibrava. Ambos se olhavam. [...] Ele fremia suavemente, sem latir. Ela olhava-o sob os cabelos, fascinada, séria. [...] Eles se fitavam profundos, entregues, ausentes de Grajaú” (LE, p. 55-6). Nesse encontro ocorre o ápice do conto, cronologicamente curto, mas tão marcante que a narrativa ganha mais força a partir desse instante.

O confronto visual é responsável por toda comunicação estabelecida, pois menina e cão dialogam e se desejam por meio do olhar silencioso: “Que foi que se disseram? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram rapidamente, pois não havia tempo. Sabe-se também que sem falar eles se pediam. Pediam-se com urgência, com encabulamento, surpreendidos” (LE, p. 56). O diálogo entre a garota e o animal, durante todo o conto, permanece um enigma para o narrador e o leitor. A própria menina configura-se como um mistério para o cão, assim como este e o seu surgimento inesperado também o são para ela.

Em meio a tanta improbabilidade de realização desse encontro, o acaso e seus mistérios encarregam-se de efetivá-lo, visto que, “no meio de tanta vaga impossibilidade e de tanto sol, ali estava a solução para a criança vermelha. E no meio de tantas ruas a serem trotadas, de tantos cães maiores, de tantos esgotos secos – lá estava uma menina, como se fora carne de sua ruiva carne” (LE, p. 56). Nessa ambiência de fascinação, encantamento e mistério, o desejo perpassa pelo fio do olhar que liga a garota vermelha ao *basset* ruivo. Ambos se desejam, se completam e se identificam, pois um é para o outro como “um irmão em Grajaú”, companheiro ou cúmplice, posto que um significa para o outro a quebra da solidão advinda do fato de serem ruivos, portanto, uma exceção, em terra de morenos.

A menina contempla a sua imagem narcísica espelhada na “ruivisse” do *basset*, daí o desejo de possuí-lo, de tornar-se seu dono. Segundo José Gil (1996, p. 55), o prazer de ver surgiria

da surpresa de descobrirmos a nossa própria imagem vista do exterior: e a jubilação intensa de Narciso nasceria do jogo dos olhares que ele lança à outra imagem de si, como para a provocar, e como se para além da imagem, houvesse um outro ser feito de desejo e de forças para responder e se manifestar.

De acordo com o filósofo, o prazer narcísico consiste em saber-se o mesmo, porém tornar-se outro, para dominar-se. O que só será possível a partir do contato com a atmosfera, propiciado pelo olhar, posto que apenas a atmosfera admite a distância que Narciso adequará à sua imagem para dela se aproximar e nela se perder completamente, porque é, na outra imagem, que ele verá a atmosfera, na qual “surgem a forma invisível do olhar e o reflexo do sem-fundo ilimitado” (GIL, 1996, p. 55). O espelho convida o olhar a penetrar no seu interior, porque ele se constitui de “forças puras” que atraem outras forças. Para José Gil (1996, p. 55), “todos os jogos, todos os sortilégios e fascinações do espelho se fundem neste apelo: o espelho é um quase-olhar, um olhar ‘iminente’ [...] ‘Capta’ não a imagem mas o que ela recobre e o que ela mostra: forças que magnetizam forças”. O espelho configura-se como um olhar-outro que atrai nosso olhar, porque nele encontrarmos a infinitude, por isso a imagem espelhística seduz o olhar daquele que nela se projeta, introduzindo-o em um jogo de fascinação e desejo.

No conto “Tentação”, o olhar da menina é capturado pelo desejo narcísico canalizado na imagem do cão. O narrador, de imediato, percebe que ela “viera ao mundo para ter aquele cachorro” (LE, p. 56). Entretanto, algo contraria a realização do desejo de se pertencerem: “ambos eram comprometidos. Ela com sua infância impossível [...] Ele, com sua natureza aprisionada” (LE, p. 56). O cachorro já possuía dona, e, por causa de seu caráter obediente e submisso, resiste à tentação de pertencer, a partir daquele momento, à menina, “a sua outra metade nesse mundo”.

A natureza servil do cão talvez seja o motivo de o narrador adjetivá-lo de miserável, “desprevenido, acostumado, cachorro”, pois, embora seja lindo e doce, não é livre. A fatalidade do cão à qual o narrador se refere provavelmente esteja associada ao fato de o *basset* estar, até à morte, submisso e preso ao seu dono, posto que não há esperança de libertação para ele. Já a garota só se manterá aprisionada até que dure a sua infância, pois, ao tornar-se adulta, o que antes era causa de desalento, se tornará força de sedução: “o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse mulher” (LE, p. 56).

Após vencerem à tentação de se pertencerem, menina e cão não saem ilesos da situação, ambos manifestam em seu corpo as marcas do acontecimento: “O *basset* ruivo afinal

despregou-se da menina e saiu sonâmbulo. Ela ficou espantada, com o acontecimento nas mãos, numa mudez que nem pai nem mãe compreenderiam” (LE, p. 56). O cão ruivo, ainda em transe, retorna à sua dona, enquanto a garota vermelha permanece na posição inicial em que o conto começou, porém, agora deslumbrada: “Acompanhou-o com olhos pretos que mal acreditavam, debruçada sobre a bolsa e os joelhos, até vê-lo dobrar a outra esquina” (LE, p. 56).

Diferente do conto “O búfalo”, em que o final se dá com a permanência do olhar revelador do animal diante da mulher, que não o suporta e desmaia, talvez em êxtase, no conto “Tentação”, a garota persiste com o olhar perante o animal, e este é que se dirige para a sua dona “e nem uma só vez olhou para trás” (LE, p. 56), comportamento que revela a sua força e resistência em relação ao olhar cativante da menina e à tentação de unir-se a ela.

A obra *A paixão segundo G. H.* é outro texto clariceano que apresenta relações de identificação entre o humano e o animal, por meio do duelo de olhares entre uma mulher e uma barata. No romance, a personagem-narradora, denominada G. H., uma escultora que vive em um apartamento de classe média, no Rio de Janeiro, conta a sua experiência no quarto da ex-empregada Janair, ocorrida no dia anterior ao momento do seu relato: o embate com uma barata, a qual ela comprime contra a porta do armário, deixando-a viva, porém com a metade do corpo para fora do móvel.

Assim como nos contos “O búfalo” e “Tentação”, o olhar também é a base de sustentação da narrativa, em *A paixão segundo G. H.*, pois o texto vai se encorpando, a partir do passeio que o olhar da protagonista realiza, ora percorrendo e despindo os elementos exteriores, como as coisas e a barata, ora desnudando o seu interior, até chegar ao “nada, e o nada era vivo e úmido” (PSGH, p. 61). Antes mesmo do encontro com a barata, G.H. já se sente constantemente observada por um olhar-outro: “Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho” (PSGH, p. 28). G. H. percebe-se atentamente vigiada não só pelos olhos do outro, que representariam os olhos da sociedade, com suas regras, mas também pela sua própria consciência.

Uma das críticas sociais reveladas no romance é a superficialidade na forma de olhar a si, ao outro e ao mundo. Quando G. H. entra no quarto da ex-empregada, encontra um mural desenhado a carvão, neste há três figuras: uma mulher e um homem nus, ao lado “de um cão que era mais nu do que um cão” (PSGH, p. 39). Os três não possuem ligações, estão soltos no espaço, parecendo “múmias” e “zumbis”, além disso, cada um “olhava para a frente,

como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém” (PSGH, p. 39). G. H. identifica-se com as imagens – “olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem” (PSCH, p. 40) – e reconhece o seu olhar aparente diante dos outros, pois percebe que, até o momento, nunca havia olhado realmente para Janair, pois “havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (PSCH, p. 40). A escritora critica o fato de as pessoas, na sociedade, sustentarem diante das outras o olhar de vigilância e não o de apreensão, pois, quando G. H. se olha, busca aquilo que a sociedade dela exige, a sua aparente forma de ser e viver. O mesmo ocorre em relação a Janair, que é vista apenas pela sua função, a de empregada, por isso G. H. tem dificuldades para se lembrar de seu rosto e de seu nome. Ela vive em um mundo no qual não olha e nem se sente olhada pelo outro, mas sim vigiada.

A sensação de vigilância é tão intensa que se imagina vivendo dentro de um espelho, sendo exposta, a todo momento, a olhares. G. H. amplia essa visibilidade quando declara: “O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas” (PSGH, p. 66). Ela observa que não podemos fugir ao olhar do outro, pois o mundo e seus elementos, coisas e pessoas estão, incessantemente, a nos ver (ou a retribuir o olhar que lhes enviamos) com seus múltiplos olhos. O confronto de G. H. com a barata não é apenas visual, pois os olhares irradiam-se para o corpo de ambas, passando, assim, a ser um embate corporal:

A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. [...] A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo. (PSGH, p. 76).

Olhar o outro é também sentir a sua existência, fazendo com que a percepção corporal de quem olha e de quem é olhado reconheça a presença do outro. Segundo José Gil (1996, p. 56), o olhar não se efetiva apenas por meio dos olhos, mas sim, com o envolvimento de todo o corpo. De acordo com o filósofo, quando o outro nos olha, o seu corpo, por completo, compartilha desse olhar, como se sua pele estivesse coberta por inúmeros olhos, portanto, ser seduzido por um olhar pressupõe ser seduzido por um corpo (GIL, 1996, p. 56). Quando G. H. encara a barata, vê, em cada olho do animal, uma nova barata, mostrando que

esses órgãos são tão cheios de vivacidade, a ponto de serem capazes de representar todo o organismo do inseto, o que lhe confere uma imagem grotesca, já que imagina uma barata com mais duas incrustadas nela, cada uma substituindo um olho do inseto:

A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira. (PSGH, p. 56).

A personagem-narradora demonstra a supremacia dos olhos no corpo da barata, que, acompanhados de cílios em movimento, a atraem: “a barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam” (PSGH, p. 60). Para G. H., a sedução está em tudo que é vivo, pois a latência da vida atrai tudo no qual ela pulsa: “E neste deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz” (PSGH, p. 61). A vida seduz a vida, por isso a barata fascina G. H., porque “o que eu via era a vida me olhando” (PSGH, p. 57). Na concepção da escultora, a vida traduz-se na atenção de viver, manifestada pelo corpo atento:

Estava atenta, eu estava toda atenta. [...] é que nesta espera atenta eu reconhecia todas as minhas esperas anteriores, eu reconhecia a atenção de que também antes vivera, a atenção que nunca me abandona e que em última análise talvez seja a coisa mais colada à minha vida – quem sabe aquela atenção era a minha própria vida. Também a barata: qual é o único sentimento de uma barata? a atenção de viver, inextricável de seu corpo. Em mim, tudo o que eu superpusera ao inextricável de mim, provavelmente jamais chegara a abafar a atenção que, mais que atenção à vida, era o próprio processo de vida em mim. (PSGH, p. 51).

A vida que pulsa em G.H. também lateja na barata: a “atenção de viver”. Neste momento, há uma identificação entre a mulher e o inseto, visto que tal característica se apresenta no corpo de ambos. Assim como em “O búfalo” e em “Tentação” a personagem humana se reconhece no animal, no romance *A paixão segundo G. H.*, também a protagonista se vê na barata: “Eu, corpo neutro da barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata (PSGH, p. 65); ou encontra nela a sua identidade: “É que eu olhava a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas” (PSGH, p. 57). A troca de olhares entre a mulher e o inseto, à distância, dá início a um jogo de

oposições (exterior/interior; dentro/fora), em que a personagem visualiza o seu interior ao olhar o exterior do bicho, ou seja, o “de-fora” da barata remete ao “de-dentro” de G. H.

Para Emília Amaral (2005, p. 35), autora do livro *O leitor segundo G. H.: uma análise do romance A paixão segundo G. H. de Clarice Lispector*, há nessa obra clariceana “um jogo de projeções que ocorrem por meio desse contato à distância que se converte em (re)encontro, (re)descoberta – (re)conhecimento do outro e (re)conhecimento do mesmo via identificação com o outro”. A autora acrescenta que é esse “o processo de percepção que desencadeia seu movimento mais importante: a partir e por meio do ‘de fora’ (a imagem) chegar ao *de dentro* (a matéria viva) e conseguir tocá-lo” (AMARAL, 2005, p. 35). A alteridade confere à personagem clariceana um entendimento melhor de si ao se defrontar com o outro. Quando G. H. observa a barata, descobre sentimentos, sensações e reações que a aproximam do inseto. Até a repulsa à barata torna-se meio de identificação com ela:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade. (PSGH, p. 57)

A náusea corporal, provocada pela visualização da massa da barata – “lama úmida e viva” – conduz G. H. à busca do inumano, à vida crua, presente nas origens da sua identidade. Convém lembrar que a barata é um ser vivo pré-histórico, que existe a aproximadamente 35 milhões de anos, por isso o contato com a sua “lama” remete também à identificação com a origem da vida, o mundo primário (“eu caindo séculos e séculos numa lama”). Conforme a personagem-narradora, a náusea corporal é inevitável, mesmo sendo uma sensação desconfortante, pois ela alimenta a vida, ou seja, faz parte da atenção de viver: “Mas o nojo me é necessário assim como a poluição das águas é necessária para procriar-se o que está nas águas. O nojo me guia e me fecunda” (PSGH, p. 113). Além de ser uma característica inerente à vida, a náusea física direciona G. H. ao caminho da descoberta de si por meio do olhar-outro, neste caso, a barata. Essa revelação de si a fecunda, visto que a torna prene de um eu, “que é minha neutralidade viva” (PSGH, p. 98).

Segundo Nilson Dinis²⁶ (2001, p. 58), a experiência com a barata, que mantém G. H. em contato com o “neutro vivo”, insere-a em um processo de desterritorialização²⁷, que consiste no fato dela abandonar a organização humana, ou seja, livrar-se de um corpo-forma e aderir à “substância amorfa”. De acordo com o crítico, “o contato com a matéria fluidica é que é composição do próprio mundo” (DINIS, 2001, p. 126). Neste sentido, para desterritorializar-se, G. H. procura o caminho que a leve ao encontro com a matéria intensiva e, para isso, é preciso que ela se fracione até alcançar o irreduzível: “eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irreduzível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura” (PSGH, p. 60). G. H. almeja a despersonalização, porque vê nesse processo o meio de chegar à “mais primária vida divina” e “ver o núcleo da vida” (PSGH, p. 60).

A barata também retrata a desterritorialização, quando a narradora relata que, “apesar de compacta, ela [a barata] é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecia mais uma, e mais uma” (PSGH, p. 56). O descascamento da barata remete ao processo de desterritorialização de G. H., pois é como se esta fosse também perdendo as cascas de sua identidade humana até alcançar o “neutro vivo”. Processo o qual Olga de Sá (2004, p. 127) denomina de despersonalização, que ocorre quando a protagonista “se perde como pessoa, para alcançar-se como ser e encontrar sua identidade, ao nível do puramente vivo”. A autora ainda afirma que, para G. H., é “pela ausência de sentimentos, pela redução da vida humana à sensação, à vida física e material, ao ‘mundo da coisa’, que o homem alcança a plenitude. Sem beleza, sem amor. Apenas a monotonia do ser, a ausência do gosto, a violência do neutro” (SÁ, 2004, p. 127). O que lhe interessa, no seu itinerário à plenitude, é a crueza da

²⁶ É mestre em Filosofia e doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas, também autor das obras críticas *A arte da fuga em Clarice Lispector* (2001) e *Perto do coração criança: imagens da infância em Clarice Lispector* (2006).

²⁷ A desterritorialização é um conceito deleuziano, que surgiu na obra *O Anti-Édipo*, sendo depois redefinido em *Mil Platôs*. Mas este conceito só poderá ser compreendido quando agenciado a outros três elementos: território, terra e reterritorialização. De acordo com Deleuze, em *Mil Platôs*, “o território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’. O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. [...] Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 120-1). O filósofo ainda acrescenta que “no território, há sempre um lugar onde todas as forças se reúnem, árvore ou arvoredo, num corpo a corpo de energias. A terra é esse corpo a corpo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 130). Deleuze também esclarece que as marcas ou funções territorializadas se mantêm juntas, entretanto, pode ocorrer que uma dessas funções adquira independência a ponto de “formar ela própria um novo agenciamento, mais ou menos desterritorializado, em vias de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 133). Neste sentido, o processo de desterritorialização implica uma reterritorialização. Dinis utiliza o conceito de desterritorialização para indicar a desumanização de G. H. na tentativa de alcançar o inumano.

vida, a matéria-prima do mundo, grossa e crua, a “geleia viva”²⁸, como a matéria da barata, “o seu de dentro”, a experimentação das sensações, sem “sentimentações”, nem moralidades, nem formas pré-estabelecidas, ou seja, “buscar a autenticidade do neutro da vida, a força da natureza, sufocada pela terceira perna em que ela está apoiada, no social, no cultural, na personalidade, na individualidade, enfim, na civilização” (HERRERA, 1999b, p. 50). Para tanto, de acordo com Herrera (1999b, p. 50), G. H. “tem a sede pecaminosa. Para saber, para ser, ela transgride; ela instala sua própria ética, ela vende a alma (tema faustiano)”, sendo necessário, então, perder a “terceira perna”, e passar pela “provação. Agora entendo o que é provação. Provação: significa que a vida está me provando. Mas provação: significa que também estou provando. E provar pode se transformar numa sede cada vez mais insaciável” (PSGH, p. 130).

Conforme Benedito Nunes (1995, p. 59-60), G. H. passa por um processo de “deseroização”, por meio do qual nega a sua identidade pessoal e lhe sobrepõe a “dolorosa sabedoria da renúncia”, que, de forma paradoxal, anuncia a perda da sua identidade superficial, entretanto, revela um ganho, ao atingir a sua “verdadeira e própria realidade”. A partir da visualização do inseto, G. H. nega a si mesma, realizando uma mudança interior:

A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. (PSGH, p. 174).

Ao observar a barata, G. H. recusa a imagem de si, superficial, espelhada no olhar do outro e no seu próprio olhar. G. H. almeja a visão de uma mulher despida da identidade aparente, forjada nas malhas do cotidiano, para alcançar a nudez de sua natureza, assim como o corpo nu, exposto, da barata. Este “ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso. Não, não, ela mesma não tem lado direito nem avesso: ela é aquilo. O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado” (PSGH, p. 77).

²⁸ “A geleia viva” é o título de uma crônica de Clarice Lispector, inicialmente publicada na obra *Fundo de Gaveta*, em 1964, mesmo ano da publicação de *A paixão segundo G. H.*, e depois publicada em *A descoberta do mundo* (1984), com outro título (“A geleia viva como placenta”) e com algumas alterações no corpo do texto. No conto, a autora aborda o contato com a vida primária, informe, que se difere do “endurecimento” da vida no processo civilizatório, assim como ocorre em *A paixão segundo G. H.*

O olhar penetrante de G. H. diminui a distância entre ela e o inseto, ocasionando uma batalha visual em que uma personagem busca a apreensão da outra. A respeito dessa “visão carnal”, Nunes (1995, p. 63), que assim a denomina, esclarece que é um olhar envolvente, no qual há o contato corporal do sujeito com o objeto, pois “a vista decompõe e penetra aquilo que vê”, por causa da ruptura da distância que afasta a visão e as coisas. O olhar desnuda o objeto de sua “forma familiar e reconhecível”, fazendo com que este se apresente também como um sujeito diante de outro:

Os dois olhos [da barata] eram vivos como dois ovários. Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar. Ela fertilizava a minha fertilidade morta. Seriam salgados os seus olhos? Se eu os tocasse – já que cada vez mais imunda eu gradualmente ficava – se eu os tocasse com a boca, eu os sentiria salgados? (PSGH, p. 77).

A imagem grotesca dos olhos-ovários da barata fertilizando o olhar-corpo de G. H. mostra o envolvimento das duas personagens por meio da visão, tornando quem vê e quem é visto sujeitos da ação de olhar. O duelo corpo-visual é tão envolvente que G. H. já se sente tocada pela barata (por isso “cada vez mais imunda”) e manifesta o desejo de beijar os olhos do inseto e provar o sabor deles.

Nesse e em inúmeros momentos da narrativa, observamos uma aproximação entre as ações de olhar e comer. Vale lembrar que a barata não tem nariz, só possui, em sua “cara sem contorno”, os olhos e a “boca real”. A própria narradora afirma que o ato de comer é um tipo de olhar: “há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, *um comer o outro*, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver” (PSGH, p. 76, grifo nosso). Quando G. H. sente o desejo de matar a barata e comprime-a contra a porta do guarda-roupa, seus olhos se fecham e ela toma consciência de si, “como se toma consciência de um sabor: eu toda estava com sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácido como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio todo à boca” (PSGH, p. 54). Nesta cena, as imagens gustativas apresentam-se grotescas, pois é como se o corpo inteiro se transformasse em uma grande boca e ele todo participasse, então, da degustação daquele sabor.

É necessário ressaltar o que Benedito Nunes (1995, p. 62) afirma a respeito do grotesco neste romance: que ele “é, desde o começo da experiência de G. H., a nota dominante”. O próprio mundo em que G. H. se insere, a partir da contemplação da barata, é grotesco, o mundo neutro da matéria viva, no qual G. H. provará da desumanização. Este

mundo surge para ela como um inferno cuja grande boca a devora: “pela porta da danação, eu comi a vida e fui comida pela vida” (PSGH, p. 120), pois o “inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comida viva com o regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo da matéria” (PSGH, 120), ou ainda, “isso era o inferno: onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor” (PSGH, p. 120). Ser devorado representa a destruição da personalização de G. H., que ocorre de forma dolosa, mas que a inicia em um novo mundo, no qual o seu ser mantém contato orgiaco com a pura substância viva, o neutro vivo. Degustar esse mundo infernal é abdicar da “vida sentimentizada” e aderir às sensações; é, portanto, cair

[...] na tentação de ver, na tentação de saber e de sentir. [...] A tentação do prazer. A tentação é comer direto na fonte. A tentação é comer direto na lei. E o castigo é não querer mais parar de comer, e comer-se a si próprio que sou matéria igualmente comível. (PSGH, p. 127).

O ato de comer, nesse momento, assume mais do que a tradução do ato de ver, pois passa a ser as próprias sensações e destas, a conscientização. Além disso, o próprio corpo deseja o autocanibalismo, visto que é matéria viva, e, por isso, comível, assim como “a barata é comível como uma lagosta, a barata era um crustáceo” (PSGH, p. 113). G. H. descobre-se no mundo-barata, no qual não havia piedade, pois “ser o mundo é a crueldade. As baratas se roem se matam e se penetram em procriação e se comem num eterno verão que anoitece” (PSGH, p. 123). Para se consumir em tal mundo, ela percebe que terá que se fundir ao ser que o constitui, a barata. E a única forma disso acontecer será comendo “a massa da barata, mas eu toda comer, e também o meu próprio medo comê-la” (PSGH, p. 164).

De acordo com Olga de Sá (2004, p. 136), “no mundo-barata não há piedade; a ferocidade mútua permite o assassinato de um ser por outro. Se a barata fosse mais forte certamente mataria G. H.; como é mais fraca, se deixa quieta e vigilantemente matar”. A protagonista percebe a necessidade de superar o medo, para executar o ritual consumidor, pois este “é o próprio processar-se da vida do núcleo” (PSGH, p. 115). Por isso, instantes antes e no momento de manducação da barata, ela trava uma batalha consigo, tendo de vencer o nojo e o pavor, para que seu corpo inteiro possa comer a barata:

Minhas entranhas diziam não, minha massa rejeitava a da barata. [...] Eu parara de suar, de novo eu toda havia secado. Procurei raciocinar com o meu nojo. Por que teria eu nojo da massa que saía da barata? não bebera eu do branco leite que é líquida massa materna? (PSGH, p. 164).

O raciocínio lógico não funciona, e ela apela para um “comando hipnótico”, que a tornasse sonâmbula, a fim de que pudesse comer a barata ainda dormindo, mas sabe que é necessário comer o inseto com o corpo ativo, então, como uma assassina de si mesma, pratica o “antipecado”: come a barata. O inseto assume o símile vegetal, pois tem gosto de raiz há pouco saída da terra. No mundo natural, um ser come o outro para se manter vivo, o que se compreende como um ato voraginoso de confirmação da vida. É justamente para solidificar o contato com o que é vivo, e também se sentir crua e vorazmente viva, que G. H. come a barata.

Para Olga de Sá (2004, p. 136), a experiência de G. H. com a barata “não é uma epifania do ver, é um ritual do comer”, porque a narradora-personagem não visualiza a realidade apenas a partir de símbolos, mas sim, toca a realidade por meio da boca, ao comê-la, pois a barata não é simplesmente uma representação da vida, ela é a matéria viva.

Conforme Regina Pontieri²⁹ (2001, p. 21), “Clarice configura sua poética do olhar como atividade reversível entre visão e paladar, como ato de *comer com os olhos* e *olhar com a boca*”. Para a pesquisadora, as relações de alteridade, subentendidas na “poética clariceana do olhar”, são referidas não só por um dinamismo de reversibilidade, como também de promiscuidade entre diversas dicotomias, dentre elas, as que se processam “principalmente através de imagens que confrontam, opõem e identificam olhos e boca e seus avatares” (PONTIERI, 2001, p. 30). A autora acrescenta que a boca determina, “pela aderência total da percepção gustativa a seu objeto, a realidade corporal em situação máxima de assimilação do mundo” (PONTIERI, 2001, p. 31). Apesar de os olhos, especificamente a sua percepção, serem o principal fundamento dos “lampejos de revelação” na ficção clariceana, o olhar fenomenológico da ficcionista, por diversas vezes, nutre-se de ações orais, como, por exemplo, as percepções gustativas, o ato de falar, engolir ou vomitar. Perceber o corpo-mundo, na ficção de Clarice Lispector, não é simplesmente manter os olhos atentos e perseverantes sobre ele, mas sim comê-lo e, talvez, vomitá-lo, como ocorre em *A paixão segundo G. H.*, pois a boca não é veículo apenas utilizado para representar a ingestão de uma nova realidade, ela é também meio de expeli-la:

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento da minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspi a mim mesma, sem chegar

²⁹ Crítica literária e professora de Teoria Literária da Universidade de São Paulo. É autora do livro *Clarice Lispector: uma poética do olhar*.

jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda. (PSGH, p. 166-7).

O ato de cuspir simboliza a ação de renegar a nova condição, ou seja, a nova realidade identitária. G.H. compreende que cuspir o gosto da matéria branca do inseto seria expelir-se do contato com a crueza do vivo e, então, para de cuspir, pois a persistência da ação implicaria desfazer “tudo o que laboriosamente havia feito” (PSGH, p. 167).

A sua comunhão com a barata, por meio da boca, consiste no clímax do duelo visual entre a personagem humana e o inseto. A reação da mulher, após o ápice da contemplação, é o desmaio, uma espécie de vertigem, que a faz “perder conta dos momentos e do tempo” (PSGH, p. 166). No conto “O búfalo”, ocorre algo semelhante, pois a protagonista, ao encontrar o ódio nos olhos do animal, sente uma vertigem (talvez provocada pelo êxtase) que faz seu corpo baquear no chão, à sombra do olhar de um búfalo. Já em “Tentação”, a menina de cabelos vermelhos, ao se deparar com o cão ruivo, símbolo de sua completude, não apresenta vertigem, mas fica pasmada, “com o acontecimento nas mãos”, e apresenta uma mudez incompreensível, espécie de transe, ocasionado pelo espanto.

A influência do ambiente realçando a condição das personagens é outra característica de aproximação entre os textos “O búfalo”, “Tentação” e *A paixão segundo G. H.* Se as grades das jaulas, em “O búfalo”, intensificam a sensação de aprisionamento sofrida pela mulher abandonada, e se, em “Tentação”, a luminosidade e o calor vivificam a “ruivice” da menina, em *A paixão segundo G. H.*, a saída do confortável *living* do apartamento de cobertura, passando pelo corredor, indo até o quarto da empregada, corresponde à viagem introspectiva realizada por G. H. neste cômodo, viagem na qual ela vivencia a desorganização do mundo humano, ao buscar o contato com a natureza pré-humana. A beleza e a comodidade do *living* condizem com a vida aparente e alienada de G. H., que se reduz às iniciais de seu nome gravadas no couro de suas valises ou no rosto inexpressivo estampado em sua fotografia ou ainda no olhar também inexpressivo que o mundo lhe devolve. A sua vida é o “decalque” de outra vida, modelada nos paradigmas estéticos de uma elegância padrão, assim como seu apartamento confortável:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. [...] tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. [...] Tudo aqui é réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. (PSGH, p. 30).

O local e a forma de viver de G. H. são cópias de um exemplar alheio ou inventado. Por ter consciência disso, ela compara a sua vida e a sua moradia a uma citação, como se todos os seus pertences e ela própria se encontrassem entre aspas:

A espirituosa elegância de minha casa vem de que tudo aqui está entre aspas. Por honestidade com uma verdadeira autoria, eu cito o mundo, eu o citava, já que ele não era nem eu nem meu. [...] [...] quanto a mim mesma sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo “como se não fosse eu” era mais amplo do que se fosse – uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção. (PSGH, p. 31).

Já o quarto da ex-empregada Janair retrata o oposto do confortável *living* e da superficialidade vivida por G. H. O cômodo é descrito como um quadrilátero deformado, cujos ângulos são irregulares, dando-lhe a impressão de estar em nível acima do apartamento, o que lhe impõe uma sensação de não pertencimento em relação aos outros espaços. Inclusive, para G. H., era como se realmente o quarto dos fundos não existisse, pois havia seis meses que ela entrara naquele cômodo:

O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto de suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação de minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio. (PSGH, p. 42).

O quarto dos fundos quase não é frequentado pela proprietária, assim como a sua ex-habitante, Janair, não era vista por G. H., pois esta não consegue se lembrar do rosto da ex-empregada, que morou seis meses naquele cômodo. Para Emília Amaral (2005, p. 39), é justamente a partir da penetração no espaço que lhe é oposto que G.H. consegue se enxergar, o que implica uma revelação da “organização falsa e simulada do *living*”. Neste sentido, a ação de arrumar constantemente compreendida pela protagonista como organização da vida passa a ser a desorganização desta. Ao tentar arrumar o quarto da ex-empregada, G. H. desarruma a sua personalidade, através da experiência vital com a barata.

Diante dessa obra, o leitor também é convidado a desarrumar suas concepções a respeito desse gênero, visto que essa forma de romance, “que se faz de avanços e recuos, repetições e adiantamentos da narrativa [...] exige do leitor um tipo de desaprendizagem,

semelhante ao despojamento que a personagem percorre, para assim poder experimentar uma espécie de “alegria difícil” (ROSENBAUM, 2002, p. 40), que a autora relatou ter experienciado com seu livro. O processo de fragmentação sofrido por G. H. durante a ficção é também o processo de desagregação da própria narrativa. Sendo assim, “à metamorfose de G. H. corresponde a metamorfose da narrativa, à perda de identidade de G. H. corresponde a perda de identidade da narrativa, as duas coisas ocorrendo como um esvaziamento” (AMARAL, 2005, p. 1130). Tanto G. H. quanto a narrativa e o leitor esvaziam-se das formas pré-estabelecidas, comungando com o “informe”, o que os fazem provar de uma liberdade inscrita nos movimentos de forças opostas. Para Antonia Herrera (1999b, p. 51), *A paixão segundo G. H.*

é uma travessia de linguagem, que, como num ritual de passagem, tendo a linguagem como única escora, prossegue em busca do sentido, sentido evadido, realizando um retorno mítico, não mais referenciado aos deuses, mas a um núcleo de vida – o neutro da vida, a imanência da coisa – numa tentativa de imediatez em que pudesse apreender o ser sem a mediação da linguagem.

A pesquisadora compara a trajetória de G. H. (“trajetória da linguagem”) ao mito de Sísifo (HERRERA, 1999b, p. 51), no qual o processo repetitivo de rolar a pedra assemelha-se à tentativa incessante de ir, por meio da linguagem, ao encontro da realidade da palavra, mas sempre retornar sem ela:

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu. (PSGH, p. 113).

A vitória se dá com o indizível, com o silêncio da palavra, ou melhor, com a apreensão daquilo que ela é impossibilitada de dizer, mas não de comunicar ou sugerir, já que o indizível também se torna uma forma de se dizer as coisas. O espaço da linguagem é, para a personagem, como o seu percurso da sala até o quarto dos fundos,

minarete de onde ela vê o mundo e descortina o deserto, é também uma entrada imaginária no deserto-de-si. Todo o léxico referente ao quarto da empregada, seco, árido, esturricado, amplia a idéia de deserto e de

experiência agônica. A sedução do deserto é também a sedução da experiência a que almeja a personagem: o silêncio, o nada. Por aí perpassa o efeito tátil de aridez, secura, aliado ao tema da solidão e do silêncio, como tópico do deserto. (HERRERA, 1999b, p. 49).

Conforme Herrera (1999b, p. 49-50), penetrar no quarto e buscar a saída revelam o místico a partir de tensões, como “perder e ganhar, morte e vida, perdição e salvação, inferno e paraíso. A entrada que também é figurada como portão, é fenda, é queda e saída vertiginosa de uma situação estabelecida para vivenciar uma experiência transgressora, onde os padrões morais já não se encaixam”. Vale lembrar que nos textos “O búfalo” e “Tentação” também se apresentam elementos contraditórios, formadores de tensões, porém menos incidentes que em *A paixão segundo G. H.*, em que toda a narrativa é mapeada pelo jogo de oposições, no qual forças contrárias oscilam, sendo estas desencadeadas, principalmente, a partir do enfrentamento da mulher com a barata, pois G. H. atinge “os extremos de uma experiência paradoxal de nojo e maravilhamento, sedução e loucura, sofrimento e êxtase” (ROSENBAUM, 2002, p. 42). Ainda a respeito do diálogo de G. H. com o inseto, a autora afirma a alternância de sentimentos, como, por exemplo, identificação e estranhamento, atração e repulsa (ROSENBAUM, 2002, p. 42). São diversos os pares de opostos que tornam a experiência vital de G. H. com a barata um mergulho na “visão abismal”, na qual os contrastes diminuem as diferenças, a ponto de até anulá-las. Benedito Nunes (1995, p. 59) cita algumas e as denomina de “os contrastes inconciliáveis da existência”:

Amor e ódio, ação e inação, violência e mansidão, crueldade e piedade, santidade e pecado, esperança e desespero, sanidade e loucura, salvação e danação, pureza e impureza, liberdade e servidão, o belo e o grotesco, o humano e o divino, o estado natural e o estado de graça, o sofrimento e a redenção, o inferno e o paraíso.

Além dessas forças antagônicas, há na obra uma tensão da qual se subtraem essas já citadas e outras, a relação humano/inumano. No embate com a barata, G. H. surpreende-se com “a pior descoberta [...] a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (PSGH, p. 69). Mas ela esclarece que o inumano, a “parte coisa”, que também nos habita, é o melhor do nosso ser e não se abdica de nós, pois é uma força oculta que espera o momento oportuno de nos reclamar, ou como denuncia G. H., nos salvar da construção humana da “vida sentimentizada” e utilitária.

Segundo Herrera (1999b, p. 53), por meio da deseroização, G. H. realiza sua travessia, com a finalidade de “desendividar, renunciando a sua humanização em prol do

inumano, da cultura para a natureza, para tocar na materialidade viva do que é vivo, da primeiridade da vida, que está presente nas coisas e nos animais”. O mundo inumano representa a verdadeira liberdade, pois os animais não possuem escolhas, cumprem o seu ciclo vital e pronto, sem erro nem culpa, enquanto o humano possui a escolha de cumprir ou não a sua fatalidade. Essa escolha é uma pseudoliberdade, visto que o ser humano está preso às suas decisões e à responsabilidade advinda delas. Para G. H., “ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva, obedecendo por liberdade ao caminho do que é vivo, sou humana. [...] Somos livres, e este é o inferno” (PSGH, p. 124). A liberdade de poder optar por diferentes caminhos e a consciência de se ter essa liberdade aumenta ainda mais as responsabilidades e insatisfação diante dos erros, diferente do animal, que é livre, porque não tem consciência dessa liberdade.

Para Nunes (1995, p. 132), “os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária que nada – nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros – seria capaz de anular”. Neste sentido, na ficção clariceana, os animais são livres, porque é de sua natureza o ser. Eles participam da existência crua e, portanto, são imunes à escolha e ao remorso, às frustrações e à felicidade. Os animais apenas cumprem a vida. Conforme Antonia Herrera (1996, p. 195), “querer participar da bestialidade dos animais é necessidade expansiva do sujeito que quer conhecer suas potencialidades, sua fonte de saber. Ir em busca representa uma travessia pelo humano, numa dionisíaca corrente de aprendizado”.

Em *Perto do coração selvagem*, o professor esclarece para Joana a diferença entre a vida animal e a humana: a primeira resume-se na busca de prazer, enquanto a segunda é mais complexa, porque, além de se resumir na busca do prazer, compreende também o seu temor e, principalmente, a “insatisfação dos intervalos”, pois “toda ânsia é busca de prazer. Todo remorso, piedade, bondade, é o seu temor. Todo o desespero e as buscas de outro caminho são a insatisfação” (PCS, p. 52). O inumano simplesmente vive o prazer, isento de consequências, de sentimentos de culpa ou felicidade; enquanto o humano, ao procurar o prazer, comunga com o medo e as insatisfações, que geram ainda mais outros sentimentos, formando um mundo enredado.

Na crônica “Bichos (I)”, publicada primeiramente em 13 de maio de 1971, no *Jornal do Brasil*, e depois em 1984, na coletânea *A descoberta do mundo*, a personagem-narradora declara o que sente diante dos animais e comenta sobre a liberdade desses seres:

às vezes me arrepio toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Pareço ter certo medo e horror daquele ser vivo que não é humano e que tem os nossos mesmos instintos, embora mais livres e mais indomáveis. Um animal jamais substitui uma coisa por outra, jamais sublima como nós somos forçados a fazer. E move-se, em coisa viva! Move-se independente, por força mesmo dessa coisa sem nome que é a Vida.³⁰ (DM, 332).

Assim como G. H. se sente atraída e, ao mesmo tempo, revela medo e repulsa pela barata, a narradora, na crônica, também se mostra admirada diante desses seres inumanos e, concomitantemente, denota um estranhamento que se manifesta por meio de arrepios e pavor. Ela esclarece que a liberdade dos animais difere da dos humanos pelo fato de eles não exaltarem as coisas, pois os bichos apenas vivem e se movem, como a vida os reclama.

Se G. H., na experiência vital com o inseto, pressente tocar na matéria primal da vida, chegando a ver-se barata, na crônica, a mulher confessa sentir-se convidada a participar do inumano e até se percebe como um bicho:

às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece com medo de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho, sou obrigada a assumir³¹. (DM, p. 334).

Para ela, a presença do animal pressupõe um chamamento ao mundo-bicho, ou seja, instiga o afloramento do que há de inumano no humano, talvez a matéria bruta do vivo, tocada por G. H. na sua travessia introspectiva. Por isso, “ter bicho é uma experiência vital. E a quem não conviveu com um animal falta um certo tipo de intuição do mundo vivo. Quem se recusa à visão de um bicho está com medo de si próprio” (DM, p. 334). A convivência com um animal representa uma maneira de resgatar, de certa forma, um pouco da crueza do vivo, suprimida no mundo humano. De acordo com Herrera (1996, p. 193), a tentativa de saída do humano para o inumano revela-se um ato transgressor, a partir do qual se evidencia “um alargamento de percepção e sensação”. Conforme a crítica, “as personagens adentram o mundo animal, sentindo a força e o apelo de uma vitalidade desintegradora do ser enquanto potencialidade. Ao mesmo tempo que também se percebe, neste comportamento, a construção de uma possibilidade do ser” (HERRERA, 1996, p. 193). Na novela *A hora da estrela*, o

³⁰ Esse trecho foi posteriormente introduzido no romance *Água viva*, com algumas alterações. Inclusive, depois da primeira frase, foram acrescentadas as seguintes afirmações: “Os bichos me fantasmizam. Eles são o tempo que não se conta” (AV, p. 56).

³¹ Esse fragmento foi posteriormente publicado em *Água Viva*, com leves alterações.

narrador-autor Rodrigo S. M. declara a sua afinidade com os animais e utiliza características destes para designar a própria personalidade:

É. Eu me acostumo mas não *amanso*. Por Deus! eu me dou melhor com os bichos do que com gente. Quando vejo o meu cavalo livre e solto no prado – tenho vontade de encostar meu rosto no seu vigoroso e aveludado pescoço e contar-lhe a minha vida. E quando acaricio a cabeça de meu cão – sei que ele não exige que eu faça sentido ou me explique. (HE, p. 47, grifo nosso).

Interessa-lhe a liberdade dos bichos, pelo fato de eles não precisarem justificar a sua existência nem exigir do outro e do mundo uma ordem ou uma lógica a ser cumprida. A palavra “amanso” designa uma presença dessa liberdade animálica, ao denotar que a personagem, apesar de humana, é indomável.

Convém salientar que, em um de seus primeiros contos publicados, Clarice Lispector já evidencia a relação homem/animal. É o caso da narrativa “Eu e Jimmy” cuja publicação ocorreu na revista *Vamos Lêr*, em 10 de outubro de 1940, sendo inserido em um livro apenas em 2005, na obra *Outros escritos*, uma coletânea de textos inéditos, dispersos ou de acesso restrito, organizada por Teresa Monteiro e Lícia Manzo.

No conto, a narradora, uma adolescente cujo nome mantém-se no anonimato, relata a sua admiração e afetos pelo jovem Jimmy, que sustenta a idéias de que “nada existe de tão bom quanto a natureza. Que se duas pessoas se gostam nada há a fazer senão amarem-se, simplesmente. Que tudo o mais, nos homens, que se afasta dessa simplicidade de princípio de mundo, é cabotinismo, e espuma” (OE, 16). Para Jimmy, o sentido da vida humana estava em se aproximar o quanto possível do “tipo padrão – animal” (OE, p. 16). Quanto mais o homem fosse evoluído e pensante, tornaria as coisas complexas, apresentando-se “com conflitos morais, com bobagens da civilização, coisas que os animais desconhecem em absoluto” (OE, 18-9). A narradora adapta-se à teoria do rapaz e consegue aplicá-la e defendê-la até o final da história. Ele, no entanto, revela-se contraditório, pois quando a adolescente lhe confessa estar apaixonada por D – um de seus examinadores, “de olhos suaves e profundos”, com mãos bonitas e morenas –, fica indignado e ofende-a com desaforos: “que eu não passava de uma mulher, inconstante, borboleta como todas” (OE, p. 18).

Ela se vale da teoria do pensamento de Hegel, aprendida com o examinador, para justificar a sua mudança diante do jovem: “disse-lhe que o primitivo equilíbrio tinha-se rompido e formara-se um novo, com outra base” (OE, p. 18) e que “não poderia unir os contraditórios, fazendo a síntese hegeliana” (OE, p. 18). Mas ele não compreende, porque os

pensamentos do filósofo só seriam estudados no final do curso. Então a garota lhe explica, respaldando-se nas suas próprias lições: “eu gostava de alguém e era natural”, afinal “nós somos simples animais” (OE, p. 18), porém Jimmy não as reconhece, ao serem aplicadas em tal situação desfavorável a ele:

Jimmy, pálido e desfeito, mandou-me para o diabo a mim e as minhas teorias. Gritei-lhe nervosa, que não eram minhas essas maluquices e que, na verdade, só podiam ter nascido de uma cabeça despenteada e cumprida. Ele gritou-me, mais alto ainda, que eu não entendera nada do que então me explicara com tanta bondade: que tudo comigo era tempo perdido. Era demais. Exigi uma nova explicação. Ele mandou-me de novo ao inferno. (OE, p. 19).

Surge outra pessoa na história, a avó da narradora, a quem esta conta os fatos. A “velhinha amável e lúcida” elucida o acontecimento, ao explicar a atitude de Jimmy por meio de uma caracterização generalizada referente ao sexo masculino: “os homens costumam construir teorias para si e outras para as mulheres. Mas, acrescentou depois de uma pausa e um suspiro, esquecem-nas exatamente no momento de agir... [...] Minha querida, os homens são uns animais” (OE, p. 19). A constatação final carrega uma densa ambigüidade e estabelece um retorno ao ponto de partida do conto, posto que um dos seus sentidos reafirma a as idéias de Jimmy tão bem aceitas e adaptadas à vida da neta, o que lhe serve como uma acomodação ou conforto: “Não achei que esse fosse um argumento, mas consolei-me um pouco. Dormi meio triste. Mas acordei feliz, puramente animal. Quando abri as janelas do quarto e olhei o jardim fresco e calmo aos primeiros fios do sol, tive a certeza de que não há mesmo nada a fazer senão viver” (OE, p. 19). A narradora não só adere à teoria, mas principalmente passa a vivenciá-la, quando desperta se sentindo “puramente animal”, puramente vivendo.

Ao longo da sua escrita, em vários textos, Clarice Lispector demonstra, nas personagens humanas, a revelação do animal interior, seja através da realização do ato revelador, seja por meio de um desejo de recuperar o que há de mais primitivo no ser, a inumanidade. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a protagonista, na busca do conhecimento de si, apropria-se da análise de uma ação animal, para tentar entender o seu próprio comportamento:

Agora lúcida e calma, Lóri lembrou-se de que lera que os movimentos histéricos de um animal preso tinham como intenção libertar, por meio de um desses movimentos, a coisa ignorada que o estava prendendo – a

ignorância do movimento único, exato e libertador era o que tornava um animal histérico: ele apelava para o descontrole – durante o sábio descontrole de Lóri ela tivera para si mesma agora as vantagens libertadoras vindas de sua vida mais primitiva e animal: apelara histericamente para tantos sentimentos contraditórios e violentos que o sentimento libertador terminara desprendendo-a da rede, na sua ignorância animal ela não sabia sequer como, (sic)
estava cansada do esforço de animal libertado. (ALP, p. 22).

A personagem animaliza-se, ao vivenciar a experiência a qual denomina de animal libertado, desencadeada por um comportamento descomedido, com sentimentos ferozes e exaustivos. Em outra passagem anterior a essa, ela inicialmente se compara a um tigre, mas depois se assume como tal:

Lóri se sentia como se fosse um tigre perigoso com uma flecha cravada na carne, e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem lhe tiraria a dor. E então um homem, Ulisses, tivesse sentido que um tigre ferido não é perigoso. E aproximando-se da fera, sem medo de tocá-la, tivesse arrancado com cuidado a flecha fincada.
E o tigre? Não, certas coisas nem pessoas nem animais podiam agradecer. Então ela, o tigre, dera umas voltas vagarosas em frente ao homem, hesitara, lambeu uma das patas e depois, como não era a palavra ou o grunhido o que tinha importância, afastara-se silenciosamente. (ALP, p. 143).

Essa cena vai ser incorporada em *Água viva*³², com algumas mudanças, decorridas principalmente pelo uso da narrativa em primeira pessoa. Além disso, no segundo parágrafo, parte que corresponde ao momento em que a protagonista realiza a assimilação do animal, algumas palavras são sucumbidas. Ainda neste livro, em outros fragmentos, a narradora-personagem identifica-se com uma pantera, ao tentar revelar o seu “estar-sendo”, quando diz que se encontra no âmago, bem “no centro vivo e mole”, do que ela é:

Tremeluz e é elástico. Como o andar de uma negra pantera lustrosa que vi e que andava macio, lento e perigoso. Mas enjaulada, não – porque não quero. Quanto ao imprevisível – a próxima frase me é imprevisível. No âmago onde estou, no âmago do É, não faço perguntas. Porque quando é – é. Sou limitada apenas pela minha identidade. Eu, entidade elástica e separada de outros corpos. (AV, p. 31).

³² “Senti-me então como se eu fosse um tigre com flecha mortal cravada na carne e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem teria coragem de aproximar-se e tirar-lhe a dor. E então há a pessoa que sabe que tigre ferido é apenas tão perigoso quanto criança. E aproximando-se da fera, sem medo de tocá-la, arranca a flecha fincada.

E o tigre? Não se pode agradecer. Então eu dou umas voltas vagarosas em frente à pessoa e hesito. Lambo uma das patas e depois, como não é a palavra que tem importância, afasto-me silenciosamente”. (AV, p. 103-4).

A protagonista compara a sua identidade e escrita à pantera, que, apesar da sutileza do movimento, esconde um perigo inesperado. Em outros trechos do livro, a imagem da pantera é retomada, primeiro, fazendo alusão à flexibilidade de ambos, animal e narradora – “Livro-me da pressão e volto ao tamanho natural. A elasticidade exata. Elasticidade de uma pantera macia” (AV, p. 96) –; depois, relatando o confronto visual entre as duas, e, conseqüentemente, o que uma apreende da outra:

Uma pantera negra enjaulada. Uma vez olhei bem nos olhos de uma pantera e ela me olhou bem nos meus olhos. Transmutamo-nos. Aquele medo. Saí de lá toda ofuscada por dentro, o “X” inquieto. Tudo se passara atrás do pensamento. Estou com saudade daquele terror que me deu trocar de olhar com a pantera negra. Sei fazer terror. (AV, p. 96).

A mulher reconhece, no olhar do bicho, o sentimento de temor, porque, assim como ele, ela também sabe amedrontar. A narradora-personagem ainda expõe as transformações sofridas pelo ser, “o ‘X’ inquieto”, depois do encontro visual com a pantera. Em outro trecho da obra, critica a humanização de animais e, em vez disso, confessa animalizar-se: “Conheci um ela (sic) que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza –, eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se”³³ (AV, p. 57). Interessa-lhe a “vida primitiva animálica”, a natureza crua e indomável do bicho, sem marcas de humanização.

Em *Perto do coração selvagem*, Joana “sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inseqüências, de egoísmo e vitalidade. [...] Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação” (PCS, p. 18). O repúdio pelo animal apresenta-se pelo fato de Joana ainda sentir “desejo de agradar e de ser amada por alguém”, o que designa certa obediência, atitude contrária à característica indomável do animal interior. Já em *A maçã no escuro*, a imagem animalesca é exteriorizada, pois, no piquenique, quando Martim acaricia o rosto de Ermelinda, esta figura uma face de bicho:

Ela era simples e mulher, e ele podia rir dela – e como outra forma de rir, ele pela primeira vez acariciou seu rosto, afastou com muita delicadeza a

³³ Esse fragmento também faz parte da crônica “Bichos (I)”, publicada em 13 de março de 1971, no *Jornal do Brasil*, e postumamente na obra *A descoberta do mundo*, com pouquíssimas modificações, dentre as quais, a substituição da palavra “ela” por “mulher” e a pluralização do vocábulo “bicho” e demais expressões que precisaram acompanhar essa flexão.

espécie de bandós entrançados que lhe emolduravam a cara fina. E a cara que apareceu, despida e forte, fê-lo de súbito retirar as mãos como se ele tivesse pisado sem querer no rabo de um bicho.

Até que ponto ela mentia?! até que ponto se fingia ela de mulher? pois as mandíbulas daquela moça eram mais largas do que ele supusera, e lhe davam um duro ar de beleza que ele não queria nela. Fingira-se ela de fraca? pois com as mandíbulas à mostra, como as de um bicho de presa, ela se revelou encarniçada e suprema. Ele se assustou primariamente como uma criança se assusta quando toca numa coisa que se mexe, e olhou-a acusando-a. (ME, p. 188).

Diante da expressão de fera, visualizada na face de Ermelinda, Martim, espantado, recua as mãos, deixando os bandós cobrirem novamente uma parte do rosto, devolvendo à moça as feições indecisas que desmentiram “a visão que involuntariamente ele tivera” (ME, p. 188). O casal é animalizado no momento da busca noturna que cada um faz pelo amante, como também durante e depois da cópula, tornando esta um ato através do qual dois estranhos se entendem por meio de seus corpos que se entrelaçam bruscamente e se amam com intensa vivacidade, pois, em uma noite escura e chuvosa, Ermelinda acorda e sai à procura de Martim, “num desespero de ave na gaiola” (ME, p. 242), encontra-o e

ela se grudou a ele no escuro, aquele homem grande e molhado com cheiro de azinhavre, e era estranho e voraz estar abraçada sem vê-lo, apenas confiando no ávido sentido de um tato desesperado, as ásperas roupas concretas, ele parecia um leão de pelos molhados – seria ele o algoz ou o companheiro? mas no escuro ela teria que confiar, e fechou intensamente os olhos, entregando-se toda ao que havia de inteiramente desconhecido naquele estranho, ao lado do mínimo conhecível que era o seu corpo vivo – ela se colou àquele homem sujo com terror dele, eles se agarravam como se o amor fosse impossível. [...] há pelo menos um instante em que dois estranhos se devoram, e como não gostar dele se ela de novo o amava? – e quando a voz dele soou em grunhido no escuro, a moça se sentiu salva, e eles se amaram como casados se amam quando perderam um filho. (ME, p. 242-3).

O contato “voraz”, a ação de se “devorarem” e o “grunhido” do macho tornam a cena animalesca e o ato sexual mais veemente, demonstrando um corpo a corpo em que ambos se aderem e se possuem cruamente, ficando, depois da cópula, “abraçados na cama como dois macacos no Jardim Zoológico e nem a morte separa dois macacos que se amam” (ME, p. 243). Na relação sexual com a mulata, esta e Martim também são animalizados – ele é um touro; ela, um bicho novo – e retratam um desejo puramente físico:

Como Martim era pessoa que gostava imediatamente do que precisava, ele a achou logo bonita. Afinal jogou o graveto longe e olhou-a de frente: seria largá-la ou pegá-la. Ele a pegou sem pressa como um dia pegara um passarinho.

– Você é forte como um touro, riu a mulher. Ele estava concentrado. Segurando seu ombro, o homem podia sentir os ossos pequenos e, mais acima, os tendões e as fibras embaixo da carne fina: ela era um bicho novo, ele calculou sua idade apalpando-a. Sentia o calor que vinha dela, e assim devia ser: corpo a corpo com o pulso mais íntimo do desconhecido. (ME, p. 105).

O ato sexual acontece sem a exposição de afeições e paixões, o que se descortina nele é o contato carnal, movido pela “necessidade” e a “atração de corpos”, diferente do relacionamento com Ermelinda, a qual “inventa um amor”, enquanto Martim, em determinados momentos, a olha com ternura, tornando-os, dessa forma, “o par possível que ritualiza um elo afetivo que não se consubstancializa” (HERRERA, 1996, p. 209).

Nos textos clariceanos, notamos não só a interligação entre o animal e o humano, mas também entre o vegetal e o animal. Em *Água viva*, a narradora conta a história de uma rosa que a faz pensar na natureza dos bichos:

Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais. De dois em dois dias eu comprava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra feita especialmente estreita para abrigar o longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra. Até que houve determinada rosa. Cor-de-rosa sem corante ou enxerto, porém do mais vivo rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. Parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta e das próprias pétalas que era com uma altivez que se mantinha quase erecta. Porque não ficava totalmente erecta: com graciosidade inclinava-se sobre o talo que era fino e quebradiço. Uma relação íntima estabeleceu-se intensamente entre mim e a flor: eu a admirava e ela parecia sentir-se admirada. E tão gloriosa ficou na sua assombração e com tanto amor era observada que se passavam os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e túmida, fresca como flor nascida. Durou em beleza e vida uma semana inteira. Só então começou a dar mostras de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que a troquei por outra. E nunca a esqueci. O estranho é que a empregada perguntou-me um dia à queima-roupa: “é aquela rosa?” Nem perguntei qual. Sabia. Esta rosa que viveu por amor longamente dado era lembrada porque a mulher vira o modo como eu olhava a flor e transmitia-lhe em ondas a minha energia. Intuíra cegamente que algo se passara entre mim e a rosa. Esta – deu-me vontade de chamá-la de “jóia da vida”, pois chamo muito as coisas – tinha tanto instinto de natureza que eu e ela tínhamos podido nos viver uma a outra profundamente como só acontece entre bicho e homem. (AV, p. 59-60).

A mulher experiencia com a rosa um fato semelhante ao que ocorre entre ela e a pantera, que se transmutam ao se olharem fundamente. A resistência da flor, em não se deixar murchar tão rapidamente, remete à crueza e ferocidade da natureza instintiva dos animais. A sua cor natural, como de um rosa selvagem, por ser tão encarnado, e a altivez da corola, das pétalas e do talo, que não se dobrava, como se fosse indomesticável, fazem a narradora animalizá-la, e as duas podem, então, vivenciar intrinsecamente uma a outra, como bicho e gente. É importante observar que esse episódio já havia sido inserido na crônica “Bichos (Conclusão)”, publicada no *Jornal do Brasil*, em 20 de março de 1971, e depois na coletânea *A descoberta do mundo*, com modificações, dentre as quais, o fato de a história se passar em um consultório, com um médico psicanalista, autor de *Um Deus esquecido*, Dr. Azulay, amigo da narradora. Além disso, quase no final do texto, quem pergunta pela rosa não é a empregada, mas sim, uma paciente que frequentava o consultório. Vale lembrar que em “A imitação da rosa”, a perfeição e a beleza de umas rosas atraem Laura para a tentação de cair no devaneio e fixar-se em um universo cuja loucura é sua transgressão ao mundo metódico de esposa e dona-de-casa exemplar.

Na crônica “Bichos (Conclusão)”, a personagem declara que uma de suas nostalgias é o fato de não ter nascido bicho e que a inquietação é a única forma de atender ao chamado dos bichos: “Eles às vezes clamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder senão ficando desassossegada. É o chamado” (DM, p. 337). É também desassossegada que G. H. atende ao chamado da barata e, por alguns momentos, rompe com o mundo humano. Mas ao retornar à normalidade do cotidiano, percebe que a experiência se deu unicamente com ela, com o seu “de-dentro”, só ela sentiu “o gosto do vivo”, pois exteriormente nada mudou, então, G. H. novamente ocupa o seu lugar no mundo humano e se readapta à organização e à estabilidade deste.

Segundo Nunes (1995, p. 66), quando G. H. retorna ao mundo humano, ela “é e não é mais a mesma que fora quando dele foi apartada”. O crítico afirma que a “experiência negativa” da protagonista consistiu um processo de mudança interior, efetuada “como o dos ascetas, no segredo da consciência solitária, entre um momento de ruptura e um momento de retorno” (NUNES, 1995, p. 66). A travessia introspectiva de G. H. não alterou o sistema ao qual ela transgrediu, pois as transformações sofridas pela personagem, por causa da sua viagem interior, só atingiram a sua consciência.

Se ocorreram mudanças na sua vida após o embate visual com a barata, estas não aparecem no texto, assim como, em “Tentação”, não há informações do que aconteceu com a

menina depois do encontro com o cão, e, em “O búfalo”, não é diferente, pois a narrativa não esclarece o que realmente sucedeu com a mulher após o confronto visual com o búfalo. O que esses textos nos proporcionam são as sensações, sentimentos, concepções e pensamentos das três personagens humanas ao verem o animal e se verem nele.

Outro texto clariceano que denota o embate visual entre o humano e o animal encontra-se no início do romance *A maçã no escuro*, quando Martim, ao fugir de um suposto crime que pensa ter cometido – matar a esposa –, pois não sabe que este não se concretizou, hospeda-se por duas semanas em um hotel quase abandonado, no qual vivem apenas um criado e o dono, o alemão, porém, com medo de ter sido denunciado por este à polícia, caminha várias léguas, em uma noite escura, desorientado, até que amanhece e vê um passarinho. Nesse momento, o homem e o animal estão livres e se entreolham:

O passarinho negro estava pousado num ramo baixo, à altura de seus olhos. E impedido de voar pelo olhar abrutalhado do homem, mexia-se cada vez menos à vontade, tentando não encarar o que estava para lhe acontecer, alternando nervosamente o apoio numa ou noutra pata. Assim os dois ficaram se defrontando. Até que com mão pesada e potente o homem pegou-o sem machucá-lo, com a bondade física que tem uma mão pesada. (ME, p. 28).

Nessa relação bicho/homem, não é só a visão que a define, o tato também é responsável pelas sensações de medo e confiança entre os dois. É importante observar que, antes desse encontro ocorrer, o tato é o principal elemento sensorial, perceptivo e direcionador do homem no breu noturno do hotel, do jardim e do descampado. No quarto escuro do hotel, depositado em uma “cama verdadeira com verdadeiros lençóis” (ME, p. 15), Martim tem o seu corpo como centro de tudo, inclusive de si: “ ‘assim, pois, eu’, pensou seu corpo se comovendo. Continuou deitado, remotamente gozando” (ME, p. 14-15) ou, na sacada, “o corpo do homem achou bom se sentir saudavelmente de pé” (ME, p. 16), e ainda: “o corpo inteiro do homem subitamente despertou” (ME, p. 17). No contato com a escuridão, portanto, impedido de ver, Martim guia-se pela dimensão de seu corpo, ou seja, é como se seus olhos se multiplicassem e se espalhassem por toda a extensão corporal, e ela se tornasse o próprio ser, pensar e sentir do fugitivo. De olhos fechados, sua visão passa a ser os outros sentidos e o movimento do corpo, meios pelos quais consegue perceber a si e ao mundo. No jardim, completamente sombrio,

as coisas passaram a se reorganizar a partir dele próprio: trevas foram sendo entendidas, ramos começaram lentamente a se formar sob o balcão, sombras se dividiram em flores ainda irresolutas – com os limites ocultos prelo viço imóvel das plantas, os canteiros se delinearam cheios, macios. (ME, p. 16-7).

A escuridão e o silêncio noturnos despertam-lhe os instintos, pois “ninguém ensinara ao homem essa convivência com o que se passa de noite, mas um corpo sabe” (ME, p. 18). Além disso, quanto mais se aproxima da natureza, caminha para a sua animalização: na sacada, ao reconhecer o jardim, “o homem grunhiu aprovando-o” (ME, p. 17) e “se virou para o quarto em leve pulo de macaco” (ME, p. 17). Na fuga ao descampado, a aproximação com um bicho noturno amplifica-se, já que começa a reconhecer o mundo a partir do contato físico, ou melhor, do corpo a corpo com as plantas, as pedras, a terra. A trajetória de isolamento pelo descampado representa uma ruptura com a realidade e os valores anteriores ao crime, pois possui agora a oportunidade de reconstruir a si e a um novo mundo, no qual possa viver em liberdade plena. Para isso, Martim já havia dado o primeiro passo, o crime, que é encarado por ele como “o grande pulo”, ou seja, o corte definitivo com o passado conduzido pela ordem e estabilidade. Neste sentido, o homem anula a sua identidade e recria uma nova, livre de regras sociais e cujo princípio está em ser apenas orgânico, quer dizer, apenas um corpo sentindo e sendo:

[...] o homem não pareceu ter a menor intenção de fazer alguma coisa com o fato de existir. Estava era sentado na pedra. Também não pretendia ter o menor pensamento sobre o sol.
Era nisso pois que dava a liberdade. Seu corpo grunhiu com prazer. (ME, p. 27).

Para concretizar-se e ao mundo reconstruído, tenta afastar-se do pensamento através de reflexões, o que caracteriza a insistência do ato de pensar, mesmo quando o deseja reprimir. Sendo assim, a sua fuga não é exatamente da ação de pensar, mas sim, do pensamento direcionado à regulação social:

Aquilo – aquilo era um homem pensando... Então com infinito desagrado, fisicamente atrapalhado, ele se lembrou no corpo de como é homem pensando. [...] essa coisa na verdade estivera durante toda a fuga com ele. Fora apenas por desleixo que quase a deixara agora se alastrar.
[...] pois o velho sistema de inutilmente pensar, e de mesmo com prazer-se em pensar, tentara voltar: sentado na pedra com o passarinho na mão, por descuido até prazer ele tivera. E, se se descuidasse um minuto mais, recuperaria numa só golfada sua existência anterior: quando pensar fora a ação inútil e o prazer apenas vergonhoso. (ME, p. 33).

O pensamento está, ao mesmo tempo, perto e longe dele, o que denota também a sua proximidade ao mundo anterior, como se este o estivesse sempre espreitando e pudesse retornar a qualquer vacilo do fugitivo. Para Martim, a liberdade consiste na busca da não compreensão das coisas, pois compreendê-las implica em uma inteligência que aprisiona o ser à ordem social. Neste sentido, para defender-se e desviar-se do retorno a esta, conclui não possuir inteligência e tê-la apenas imitado, assim como

milhões de homens que copiavam com enorme esforço a idéia que se fazia de um homem, ao lado de milhões de mulheres que copiavam atentas a idéia que se fazia de mulher e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a idéia de existir. (ME, p. 34).

Com o objetivo de manter-se livre, ele se afasta também da linguagem e, conseqüentemente, dos aspectos culturais nela inseridos: “o homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer começo de linguagem própria. E no entanto, oco, mudo, rejubilava-se” (ME, p. 35). Convém lembrar que, quando captura o passarinho, pela primeira vez, o personagem mune-se de sons relativos a animais, pois rosna para o pequeno bicho, e quando o aprisiona pela segunda vez, priva-se da “linguagem dos outros”, posto que diz à ave: “– não sei mais falar” (ME, p. 31). O afastamento da linguagem humana e a aproximação com os ruídos e o comportamento dos animais e com outros elementos da natureza amadurecem ainda mais a liberdade conquistada, na qual Martim vive o próprio corpo.

No que diz respeito ao encontro entre o homem e o passarinho, é importante observar que, de início, aquele exerce domínio sobre a pequena criatura, aprisionando-a, mas esta, após a luta corporal, rende-se ao amparo das mãos do homem:

O pássaro tremia todo na concha da mão sem ousar piar. O homem olhou com uma curiosidade grosseira e indiscreta a coisa na sua mão como se tivesse aprisionado um punhado de asas vivas. Aos poucos o pequeno corpo dominado deixou de tremer e os olhos miúdos se fecharam com uma doçura de fêmea. Agora, contra os dedos extremamente auditivos do homem, somente a batida diminuta e célere do coração indicou que a ave não morrera e que o aconchego a resignara enfim a descansar. (ME, p. 28-9).

A figura do dominador é caracterizada por expressões que indicam masculinidade e firmeza (“curiosidade grosseira e indiscreta”, “os dedos extremamente auditivos”), enquanto que o ser dominado é qualificado através de palavras que designam fragilidade e feminilidade (“tremia todo”, “doçura de fêmea”). A cena caminha para uma atmosfera de erotização, em

que Martim sente um prazer extático, que o leva a uma espécie de transe, no qual ver e pensar se confundem, e que também lhe desperta a ânsia de andar ainda mais vigorosamente e depressa:

Espantado com a perfeição automática do que lhe estava acontecendo, o homem rosou olhando para o pequeno bicho – a satisfação fê-lo rir alto, com a cabeça inclinada para trás [...] o homem recomeçou a andar com muita força tomando conta do companheiro [...]

E em breve, com a seqüência dos passos, de novo o gosto físico de estar andando começou a tomá-lo, e também um prazer mal discernido como se ele tivesse ingerido uma droga afrodisíaca que o fizesse querer não uma mulher, mas responder ao tremor do sol. [...]

A vaga missão o inebriava. A leveza que vinha da sede de repente tomou-o em êxtase. (ME, p. 29).

Os vocábulos “satisfação”, “gosto físico”, “prazer mal discernido”, “droga afrodisíaca”, “inebriava” e “êxtase” sugerem uma seqüência gradativa de sensações agradáveis que o conduz à necessidade incontrolável de continuar a andar sob a embriaguês de um sol que lhe parece sempre mais perto e “numa terra cada vez mais suave, cada vez mais suave, cada vez mais suave...” (ME, p. 29) provando intensamente da liberdade, a qual ele conquistara pelas próprias mãos, há duas semanas. Apesar de estar com os olhos abertos, a responsável pelo seu despertar é uma voz que lhe escapa do pensamento (“ – Você não sabe mais falar?!”) (ME, p. 30), dita, no passado pela sua mulher:

[...] a simples frase irritada, ao soar no vermelho silêncio do descampado, fê-lo estacar com tal perplexidade que o passarinho acordou mexendo asas aflitas na sua mão. Aparvalhado, Martim olhou-o [...] Estivera dormindo profundamente enquanto andara e pela primeira vez despertava. (ME, 30).

Ambos acordados, homem e pássaro retomam o confronto visual, sendo que aquele apresenta sentimentos contraditórios diante deste, pois, ao mesmo tempo em que se apieda e quer libertá-lo, enraivece-se e deseja prendê-lo:

O homem olhou dócil o passarinho. Sem comando próprio, seus dedos agora inocentes e curiosos deixaram-se obedecer aos movimentos extremamente vivos da ave, e abriram-se inertes: o pássaro voou numa faísca de ouro como se o homem o tivesse lançado. E empoleirou-se inquieto na pedra mais alta. De lá olhava o homem, piando sem cessar.

Por um instante paralisado, Martim olhou-o e olhou as próprias mãos que, vazias, o olhavam atônitas. Recuperando-se, porém, correu furioso para o passarinho, e assim o perseguiu por algum tempo, o coração batendo de cólera, os sapatos impacientes tropeçando nos pedregulhos, a mão se

arranhando numa queda que fez uma pedrinha rolar em vários pulos secos até emudecer... (ME, p. 30-1).

Instintos e lucidez travam uma luta no corpo do protagonista. Entretanto, ao contrário deste, o animal não se esforça para manter-se em liberdade, rende-se com facilidade, parecendo que seu desejo era permanecer preso no aconchego das mãos do dominador:

Quando o homem enfim ergueu os olhos, o passarinho perturbado o esperava como se só tivesse lutado porque pretendia ceder. Martim estendeu a mão ferida e pegou-o com uma firmeza sem esforço. Dessa vez a ave agitou-se menos e, reconhecendo o antigo abrigo, acomodou-se para adormecer. (ME, p. 31).

Sentado na pedra com o pássaro na mão, esvaziado de preocupações, valores e questionamento da existência anterior ao crime e sentindo o contato mais direto com a vida animal e a liberdade, o homem apenas vivia e estava sendo ele mesmo, “o que teve o gosto que a língua tem na própria boca. E tal falta de nome como falta nome ao gosto que a língua tem na boca. Não era, pois, nada mais que isso” (ME, p. 32). Mas como o passado está sempre com iminente retorno, Martim entende que, durante o seu discurso às pedras, tudo que fizera foi tentar compreender-se. No seu isolamento social, rendeu-se ao exercício do autoconhecimento, por meio da cogitação:

Foi quando, entregue ao jogo, de repente tomou consciência deste com um choque de reconhecimento. Pois sentado na pedra, o que ele estava fazendo não era senão: pensar. Ele se tornara de novo um triângulo ao sol, talvez emblema desencarnado para as pedras desencarnadas, mas não para o rato vivo que ele queria ser.

Com um choque o homem olhou para as pedras que agora não passavam de pedras, e ele de novo não passava de um pensamento. Por um instante desamparado, por si mesmo preso em flagrante, o homem olhou para os lados. Mas já tinha avançado a tal ponto que não saberia como se livrar do vício inútil senão com o auxílio viciado do outro pensamento. Por um instante ele ainda procurou esse pensamento – o que mostrava até que ponto ainda se socorria do fato de ser a unha que risca a toalha e com a mesma unha apaga o que foi inscrito. (ME, p. 47).

O pensamento, marca da vida social antes do “grande pulo”, apresenta-se como algo impossível de se libertar, pois, por mais que o personagem humano tente se isentar dele, acaba retornando ao mesmo ponto: o pensar. Ele admite que só se pode combater um pensamento, substituindo-o por outro. Com a finalidade de alcançar novamente a liberdade, tenta afugentar a reflexão e apenas viver o seu corpo:

foi fisicamente que de súbito se rebelou em cólera, agora que enfim aprendera o caminho da cólera. Seus músculos se comprimiram selvagememente contra a imunda consciência que se abrira ao redor da unha. Ilógico, lutava primitivamente com o corpo, torcendo-se numa careta de dor e de fome, e com voracidade ele todo tentou se tornar apenas orgânico. (ME, p. 48).

O ímpeto de cólera não lhe devolveu a vida animálica e bruta que pensara alcançar no descampado, ao contrário, desvencilha-se desta, e o remete não só à existência anterior, mas também ao crime cometido, ao matar novamente, ainda que sem querer:

E afinal o último movimento frenético estacou como uma convulsão de cavalo. Quando abriu a mão que duramente se contorcera – viu então que o passarinho estava morto.
O homem espiou-o. Até as pernas já pareciam velhas e estremeciam leves à brisa. O bico era duro. Sem a ânsia, a ave.
[...] Olhou o passarinho a quem amara. Matei-o, pensou curioso. (ME, p. 48).

A morte do pequeno bicho pode significar o fim da liberdade, da nova identidade e do mundo criado por Martim, posto que, ao sair do descampado, irá se deparar com o convívio social, ao chegar a uma fazenda, na qual será contratado e travará relações com as personagens que lá habitam, retornando, portanto, à ordem social. A morte do pássaro ainda pode representar a suposta morte da esposa, pois, se ele usa o crime para encontrar a liberdade através da desobediência à ordem social, um novo crime o traz de volta ao mundo das regras. De acordo com Antonia Herrera (1999, p. 198), Martim é

um personagem numa encruzilhada ética que se pauta muito mais a nível do questionamento sobre a autenticidade do viver e seus reais valores, tentando fazer *tabula rasa*, a partir do ato máximo de violência – o crime. Ao ser brutalizado pelo ato transgressor, o homem poderia romper o verniz civilizacional e chegar ao cerne de si mesmo. Esse périplo, porém, é impossível, não existe lugar fora, não existe saída pela tentativa de viver o outro lado. O caminho de volta a um estado de autêntica expressão do seu ser passa pelo ser que é, depara-se com limitações e esbarra-se de volta no lugar ético da conjuntura do viver – a comunidade social, a língua instituída, as relações de poder. A vivência de Martim não é, todavia, nula, nem a perspectiva ideológica é niilista, afirma-se a experiência, e dinamiza-se um grau de compreensão da vida. Ao retornar, Martim já não será o mesmo, as contingências internas o envolverão, mas resta uma nova luz no seu ser: esse modo instável de pegar uma maçã no escuro, sem deixar cair. O problema ético amplia-se para uma ética da vida que, na escrita de Clarice, a despeito de toda a dor, é uma ética afirmativa, de força vital.

A autora vai além da obra *A maçã no escuro*, estendendo o comentário para os romances clariceanos, ao expor que eles “terminam com uma afirmação da vida, o que se inclui numa proposta ética de vida no sentido mais amplo, vida voraz que come a vida. Essa é também a ética da natureza que assusta o homem. Há um assombramento com o que é vivo na obra de Clarice Lispector” (HERRERA, 1996, p. 149). Isto se aplica até mesmo à narrativa *A hora da estrela* na qual Macabéa morre, pois, neste livro, “a questão existencial mais angustiante [...] é de Rodrigo. Este, porque resta vivo, precisa narrar; não encontra solução para os problemas existenciais, a não ser afirmar a vida, mesmo que, para isso, tenha que exemplarmente matar a personagem” (HERRERA, 1996, p. 149).

Retornando ao romance *A maçã no escuro*, apesar da morte do passarinho, o olhar de Martim, diante do mundo e, especialmente, diante das coisas da natureza, ainda se mantém sensível e perspicaz, à medida que nelas focaliza a vida instintivamente sendo vivida, sem elucidar os porquês, mas cumprindo a misteriosa lei que comanda a própria vida:

Nesse mundo a verdura crescia sem sentido e pássaros famélicos voavam como num domingo. A árvore que ele viu era de pé. Na beleza do silêncio, a árvore. Foi assim que o homem profundamente viu. Olhou face a face a minúcia com que a beleza da árvore era inútil. Trezentas mil folhas tremiam na árvore tranqüila. O ar tinha tanta graça excedente que o homem desviou os olhos. No duro chão empinavam-se os arbustos. E as pedras. (ME, p. 9).

A experiência na escuridão noturna e no descampado escaldante potencializa, no corpo de Martim, a manifestação dos sentidos, fazendo-o vislumbrar a exuberância da vida pulsante e se autodescobrir um ser sem sentido, assim como a vida crua e crescente dos animais e plantas que compreendem esse mundo vasto. No conto “Amor”, de *Laços de Família*, Ana, a protagonista, também comungará, a partir de um momento epifânico, com o ato de olhar mais apurado para si e para a intensidade da vida, fruída principalmente nos elementos da natureza. No início da história, ela é descrita como uma dona-de-casa conformada com a estabilidade encontrada na família que formara:

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. (LF, p. 20).

E ainda:

Fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera. (LF, p. 21).

Ela se sente segura, estando presa ao marasmo da rotina familiar, pois, dessa forma, consegue se esquivar dos “perigos de viver”, além disso, acredita que “também sem felicidade se vivia” (LF, p. 20). As tarefas domésticas realizadas no seu dia-a-dia representam um meio de fugir ao que lhe sucedera quando era adolescente: “uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável” (LF, p. 20). Se a companhia dos familiares e a ocupação com o lar reprimem a tentação de existir, os momentos de solidão e ócio ameaçam-na, causando-lhe desassossego:

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto – ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. (LF, p. 20-1).

Na sua vida passiva e comedida não cabem sobressaltos, pois estes podem desestabilizar a realidade exterior e, conseqüentemente, descontrolar o seu mundo interior, por isso está sempre alerta, precavendo-se, até que, sentada no banco do bonde com uma sacola de tricô e mantimentos ao colo, depara-se com a visão de um cego mascarando chicletes na calçada. A imagem epifânica causa-lhe estranheza e sedução e desencadeia sentimento de piedade, acompanhado de mal-estar e náusea. O mundo ao redor assume uma ambiência de desarmonia:

Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona de escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. (LF, p. 22-3).

Surge à sua frente um mundo vigoroso e vasto, há muito escondido de seus olhos, mas que agora se rompera assim como “as gemas amarelas e viscosas” dos ovos cujas cascas se partiram quando o bonde deu uma arrancada. É a potência do existir que se desvela, aparecendo para Ana “uma vida cheia de náusea doce, até a boca” (LF, p. 23). A vida expande-se imensa, atraente e livre, no entanto, perigosa, pois a sua lei consiste na própria ausência de lei:

Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. (LF, p. 25).

A moral do Jardim era a explosão da vida, em toda sua potência e sem sentido. A experiência visual acorda os seus sentidos e instintos, fazendo-a perceber as coisas e os seres vivenciando-os, o que despedaça a sua existência habitualmente confortável e contida: “O que chamara de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada” (LF, p. 23) ou “os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la” (LF, p. 27). É preciso enxergar o dentro do novo mundo que se abre, porque ela agora se encontra entranhada nele e não há como fugir. Segundo Rosenbaum (2002, p. 68), “o jogo paranomástico entre *crosta* e *ostra* abarca justamente as inversões das faces de dentro e de fora, que se desdobram nas várias imagens de interior/exterior do texto: da casca e da gema, da casa e do jardim, do bonde e da rua”. Podemos expandir essa tensão dentro/fora para a interioridade/exterioridade de Ana, ou seja, o jogo entre o que ela esconde e reprime dentro de si – desejo de viver e espécie de felicidade experienciada na adolescência – e a vida encenada no cotidiano familiar.

Quando salta do bonde e, desorientada, adentra no Jardim Botânico, Ana prova da própria intensidade da vida, por meio de um olhar extasiante e deslumbrado diante do novo mundo que se revela: “um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega – era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante” (LF, p. 25). O jardim insinua-se um ambiente impregnado de vida faminta e de sensualidade (abraço macio e colado das parasitas aos troncos), em que os seres naturais expõem sua crueza e totalidade: “tudo era estranho, suave demais, grande demais” (LF, p. 24). Conforme Merleau-Ponty (1996, p. 429), assim como “as relações entre as coisas ou entre os aspectos das coisas são sempre mediados por nosso corpo, a natureza inteira é a encenação de nossa própria vida ou nosso interlocutor em uma espécie de diálogo”. Nessa medida, “toda percepção é uma comunicação ou uma comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasalamento de nosso corpo com as coisas” (MERLEAU-PONTY,

1996, p. 429). Ana e a vida exuberante do jardim se intertocam, pois o olhar da mulher captura os seres nus a ponto de estes se tornarem um prolongamento da sua própria vida.

O ambiente assemelha-se ao Éden, vazio de humanidade – “não havia ninguém lá” (LF, p. 24) –, porém cheio de vida pulsante, da qual emanam ruídos, formas, odores, cores e volumes que mostram a exuberância do próprio existir: os coqueiros, o aroma das árvores, o gato no pedregoso, o movimento dos ramos e de suas sombras, o pardal que cisca na terra, as frutas pretas e doces como mel, “caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos” (LF, p. 25), o rumorejar das águas, “as luxuosas patas de uma aranha” (LF, p. 25), enfim, “o mundo era tão rico que apodrecia” (LF, p. 25). Ana é a Eva renascida, tentada pela sedução do olhar, capaz de lhe desvendar “o trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber” (LF, p. 24). Se, no Jardim do Éden, Adão e sua companheira cometem o pecado por meio do elemento gustativo (comem o fruto proibido), no Jardim Botânico, Ana recebe “o chamado”, através do visual, visto que a violência e a beleza da vida periclitante a seduzem da mesma forma “como um lobisomem é chamado pelo luar” (LF, p. 27). Assim como o casal bíblico é expulso do paraíso, Ana também se sente banida, “porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes” (LF, p. 27), ou melhor, desejantes. Anteriormente à experiência visual com o cego e com o Jardim Botânico, ela imitava a vida, juntamente com “uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria” (LF, p. 20), mas então vislumbra o desejo de existir, pois “seu coração se enchera com a pior vontade de viver” (LF, p. 27) e “com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo” (LF, p. 27). Ao mesmo tempo em que se sente atraída pela fome de viver, a repudia, daí a manifestação de sentimentos conflitantes: está fascinada e ama o mundo apresentado pelo Jardim, mas com nojo; além disso, a vida que antes lhe parecia sadia, passa a ser vista como louca, e o Jardim é tão bonito que chega a ter medo do inferno, mas, ainda assim, “o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu” (LF, p. 26). Seduzida pelo olhar, anseia por doar-se inteiramente às pulsações da vida, porém envergonha-se e demonstra repulsa por qualquer tipo de entrega: “carregando a jarra para mudar a água – havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos” (LF, p. 28). Ana parece-se com a flor, sendo conduzida pelas mãos do cego e quase se entregando àquilo que ele desencadeara.

Conforme Rosenbaum (2002, p. 68), o cego executa a mesma função que a barata de G.H., “tornando-se o guia de um inédito deslocamento entre os dois espaços – o da reclusão na alienante rotina e o do mundo que se abre em epifania”. Já o marido, em oposição

ao cego, é quem a resgata da vida recém-revelada, desviando-a dos riscos e prazeres da intensidade de existir, como também a devolvendo à insossa e segura realidade da imitação do viver: “Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver” (LF, p. 29).

É importante ressaltar que, na obra de Clarice Lispector, diversos jardins são cenários que geram condições necessárias para as personagens vivenciarem encontros, revelações e transgressões, como ocorre no jardim zoológico do texto “O búfalo”, no jardim doméstico de “Mistério em São Cristóvão”, no Jardim Botânico de “Amor” – coincidentemente, são contos do livro *Laços de família* – o jardim do palacete, na rua dos ricos, na crônica “Cem anos de perdão”, de *A descoberta do mundo*, e o jardim do hotel, no romance *A maçã no escuro*. Em *A cidade sitiada* (1949), o capítulo denominado “No jardim” não evidencia um ambiente real, mas sim, um jardim virtual que surge no sonho da protagonista Lucrecia Neves, no qual ela se insere em uma ordem contrária à mantida no seu dia-a-dia:

Depois, com um suspiro, deitou-se no jardim para repousar, repetindo o ritual. E assim ficou.

Enquanto sonhara, já se passara muito tempo sobre o rosto. Esfarelara-se gasto um detalhe mais vivo, e a evidência da expressão. Os lábios de pedra haviam-se crestado e a estátua jazia nas trevas do jardim. (CS, p. 88).

Mesmo sendo onírico, o jardim se assemelha aos demais, pois nele a personagem rompe com a lógica cotidiana, o que configura uma violação e o torna, assim como os outros, um ambiente impulsionador da transgressão.

No livro *Água viva*, a narradora-protagonista confessa ficar exausta no Jardim Botânico, pois tem que “tomar conta com o olhar de milhares de plantas e árvores e sobretudo da vitória-régia. Ela está lá. E eu a olho” (AV, p. 72). A locução verbal “tomar conta” e o verbo “olhar” significam “conhecer”, “sentir as coisas através do olhar”, o que fica evidenciado na seguinte passagem: “Repare que não menciono minhas impressões emotivas: lucidamente falo de algumas das milhares de coisas e pessoas das quais tomo conta. Também não se trata de emprego, pois dinheiro não ganho por isto. Fico apenas sabendo como é o mundo” (AV, p. 72). Tomar conta do mundo traduz-se a apalpá-lo com os olhos. Se, nesse momento, o jardim se apresenta como um espaço exterior, em outra parte do texto, ele representa o espaço interior, visto que se refere ao estado anímico da personagem e à sua imaginação criadora durante o processo de escrita:

Neste instante-já estou envolvida por um vago desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha. (AV, p. 17).

Em *A hora da estrela*, o Jardim Zoológico apresenta-se para Macabéa como um ambiente que reforça a falta de compreensão ou, talvez, apreensão do mundo e de si, posto que “teve muito espanto ao ver os bichos. Tinha medo e não os entendia: por que viviam?” (HE, p. 72), assim como também não tem consciência de sua identidade: “ – Não sei bem o que sou, me acho um pouco... de quê? ...Quer dizer não sei bem quem eu sou” (HE, p. 73). Apesar de não ver sentido na existência dos animais, ela se identifica com eles, como, por exemplo, quando inveja “a girafa que pairava tão longe no ar” (HE, p. 72).

O Zoológico ainda é palco de manifestação do comportamento cômico de Macabéa, pois, “quando viu a massa compacta, grossa, preta e roliça do rinoceronte que se movia em câmara lenta, teve tanto medo que se mijou toda. O rinoceronte lhe pareceu um erro de Deus” (HE, p. 72). O Jardim confirma o deslocamento da protagonista diante do mundo e da própria vida, pois, conforme Rodrigo S. M., o narrador-autor, ela era “incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim” (HE, p. 39). O fato de ela não ter consciência desse deslocamento acentua ainda mais a marca de comicidade em seu cotidiano : “nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (HE, p. 44). Neste sentido, os pensamentos, comportamento e ações de Macabéa são marcados pelo ridículo e, sobretudo, a ingenuidade.

É preciso salientar que o olhar é a tônica dominante nas narrativas analisadas, como também é o fator desencadeador do tecido ficcional, embora, em cada texto, o ato de olhar represente uma ação diferente. Apesar dessas diversas formas, ele possui algo em comum, o fato de ser carnal, pois o visível (as coisas) preenche e ocupa o vidente, porque este também é visível e vê as coisas não do fundo do nada, mas do meio do visível, posto que o vidente apreende a carne do mundo e dela emerge através de um “enrolamento ou redobrimento”, no qual o sensível está perante os olhos do vidente “como seu duplo ou extensão de sua carne” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 113). Neste sentido, o búfalo, o cão e a barata (os visíveis) são apreendidos respectivamente pela mulher, pela menina e por G. H. (os

videntes), que, por meio do olhar-corpo, os apalpa, os reveste com sua carne, ou até mesmo, enquanto olhar-canibal, os come, pois os visíveis são a carne do mundo.

6 IMAGENS OLFATIVAS NA FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Na obra de Clarice Lispector, além das experiências visuais e gustativas, é forte a incidência de imagens que tentam capturar o cheiro das coisas. É como se a autora, em determinados momentos, observasse a realidade ao redor, especialmente por meio do olfato, pois o contato com odores e perfumes desencadeia sensações e sentimentos múltiplos e inesperados, que são posteriormente transformados em linguagem subjetiva. Conforme Benedito Nunes (1995, p. 115-6),

O mundo de Clarice Lispector é escatológico, sexuado, ritmado por pulsações: mundo nauseante, de odores fortes, crus, podres e sensuais – odores de cal e de porcaria (PCS, 34), de maresia (L, 26), de cemitério e de coisas guardadas (L, 71), de estrebarias (CS, 39, 144), de vacas (ME, 73), de sangue (ME, 81), de elefantes e jasmims adocicados (LP, 22) e de peixe (LP, 109).

Na ficção clariceana, o mundo ganha mais vivacidade por meio de cheiros diversificados e fascinantes, odores que atraem, repulsam, revitalizam, embriagam ou desfalecem o ser. Entretanto, é importante salientar que, apesar deste trabalho realçar as imagens ligadas ao olfato, os outros sentidos, embora de forma menos perceptiva, também atuam na construção das sensações olfativas, pois os sentidos, embora sendo distintos, dialogam constantemente entre si.

De acordo com Merleau-Ponty (1996, p. 299), “não é contraditório nem impossível que cada sentido constitua um pequeno mundo no interior do grande, e é até mesmo em razão de sua particularidade que ele é necessário ao todo e se abre a este”. Para o filósofo, os sentidos são diferentes uns dos outros, pois cada um possui as respectivas especificidades mediante a própria “estrutura de ser”, porém eles estão interligados, visto que estabelecem uma comunicação entre si, proporcionando ao corpo o acesso ao mundo.

Nas narrativas clariceanas, os sentidos também se abrem ao mundo em busca de uma apreensão do outro, de si e da realidade, assim como as imagens olfativas que se referem ao perfume das coisas, de modo a tentar lhes capturar o ser. Em *Perto do coração selvagem*, Joana, ao visitar a Catedral, “respirava oprimida o perfume roxo e frio das imagens” (PCS, p. 71). O aroma anuncia as sensações dela diante do objeto observado, pois a cor e a frieza das estátuas, acopladas ao perfume do ambiente, retratam o silêncio das imagens, causando-lhe um sentimento de opressão. Esse romance é povoado de imagens olfativas, as quais

acompanham a trajetória da protagonista, estabelecendo uma interligação entre os odores e suas vivências. No internato, da janela do seu dormitório, Joana visualiza as estrelas e a chuva, “essa mistura fria e densa me acordou, abriu as portas de meu bosque verde e sombrio, desse bosque com cheiro de abismo onde corre água” (PCS, p. 67), que representa o despertar para a vida, ou melhor, o encontro com “a vida em si mesma”. As imagens olfativas também estão associadas às reminiscências da personagem, por exemplo, em um dos seus passeios, defrontara-se com um casarão abandonado, do qual conhecia bastante o jardim de rosas vermelhas, pois, no passado, agora distante, “sentara junto do portãozinho enferrujado, o rosto comprimido às grades frias, procurando mergulhar no cheiro úmido e escuro do quintal. Aquela quietude fechada, o perfume” (PCS, p. 159). Na cena, a garota assemelha-se ao cão que coloca o focinho na grade para farejar os cheiros – que o seduzem – do ambiente no qual está impedido de penetrar. Quando recebe o bilhete do amante, despedindo-se, lembra-se do rosto dele, de seus traços claros, e do “cheiro que vinha dos corredores sombrios daquela casa inexplorada, com apenas um aposento revelado, onde conhecera de novo o amor. Cheiro de maçãs velhas, doces e velhas, que vinha das paredes, de suas profundezas (PCS, p. 187).

Na própria vida de Clarice Lispector, notamos a influência do perfume no respectivo cotidiano e no estado anímico. Em carta, datada de 11 de dezembro de 1970, destinada à amiga Olga Borelli, a romancista refere-se à relação com um determinado perfume:

Precisamos conversar. Acontece que eu achava que nada mais tinha jeito. Então vi um anúncio de uma água de colônia da Coty, chamada *Imprevisto*. O perfume é barato. Mas me serviu para me lembrar que o inesperado bom também acontece. E sempre que estou desanimada, ponho em mim o *Imprevisto*. Me dá sorte. Você, por exemplo, não era prevista. E eu imprevistamente aceitei a tarde de autógrafos. (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p. 396).

O texto sugere que a autora escolheu o perfume principalmente por causa do jogo ambíguo que o nome da colônia proporciona. Colocar o *Imprevisto* no corpo além de significar usar a fragrância, ainda pode ser compreendido como a ação de lançar-se ao acaso, na esperança de se deparar com o “inesperado bom”, já que a colônia se tornou um amuleto de sorte.

O livro *Correio Feminino*, coletânea de textos extraídos de suplementos femininos dos jornais *Correio da Manhã*, *Comício* e *Diário da Noite*, da autora Clarice Lispector, mas

assinados por pseudônimos, apresenta conselhos e comentários sobre moda, beleza, dentre outras questões de interesse feminino, como, por exemplo, o ato de perfumar-se:

Não aplique perfume na roupa. Você estragará ambos. A roupa pode manchar. E o perfume termina por ficar muito cru e sem mistério. O mais recomendado é passar o perfume na pele. Esta absorve-o, e o resultado é mais pessoal. Você ganhará um perfume que ninguém tem totalmente igual, pois nem todos têm sua pele, com seu odor próprio e com seu grau de calor. Sua pele absorve o perfume e devolve-o com acréscimo de você mesma. Daí em diante, o perfume não se chamará mais, digamos, "Me adorem, por favor", mas passará a se chamar "O me adorem, por favor, da Maria"- isto na suposição de que uma de vocês se chame Maria. (CF, p. 98).

Para Clarice Lispector, o perfume deve conter um mistério, que seria o olor resultante do contato com a pele de cada pessoa, portanto ele atua como meio de reforçar a identidade do ser, visto que reage diferentemente em cada corpo, produzindo odores pessoais que reforçam a individualidade. Neste sentido, o perfume não seria apenas puramente fragrância, mas ganharia a particularidade daquele que o usa. A autora adverte que a substância deve ser colocada diretamente na pele, não na roupa, pois “entre passar perfume na roupa e na pele, há uma diferença mais ou menos comparável àquela que existe entre um vestido pendurado no cabide e usado no corpo” (CF, p. 98). Tanto a fragrância quanto o vestido só alcançarão as formas específicas quando estiverem no corpo de quem os escolheu, pois ambos ganham formas diversificadas em corpos diferentes.

No decorrer da obra clariceana, o ato de perfumar-se está intensamente associado à confirmação do ser. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a personagem Lóri não revela o seu perfume a ninguém, porque estaria desnudando parte da própria identidade. Perfumar-se, para ela, é quase um ritual:

Lóri se perfumava e essa era uma das suas imitações do mundo, ela que tanto procurava aprender a vida – com o perfume, de algum modo intensificava o que quer que ela era e por isso não podia usar perfumes que a contradiziam: perfumar-se era de uma sabedoria instintiva, vinda de milênios de mulheres aparentemente passivas aprendendo, e, como toda arte, exigia que ela tivesse um mínimo de conhecimento de si própria: usava um perfume levemente sufocante, gostoso como húmus, como se a cabeça deitada esmagasse húmus, cujo nome não dizia a nenhuma de suas colegas-professoras: porque ele era seu, era ela, já que para Lóri perfumar-se era um ato secreto e quase religioso. (ALP, p. 24).

O narrador relata que se perfumar exige certo reconhecimento de si, pois a escolha errada da fragrância, em vez de afirmação da identidade, seria a negação desta. O perfume diz tanto da interioridade da mulher, que um e outro se tornam uma unidade e, por isso, um segredo.

Na crônica “Sem título”, contida na obra *A descoberta do mundo*, a narradora confessa a felicidade de perfumar-se e a necessidade de manter o nome dos perfumes em segredo, visto que, se os revelasse, estaria expondo o seu íntimo:

Para tornar o encontro de hoje de tarde alegre vou me vestir muito bem e me perfumar. E, se falarmos, serão palavras de alegria. Que perfume usarei? Acho que já sei qual. Não digo que perfumes eu uso: são o meu segredo. Uso perfume para mim mesma. Estou lembrando de meu pai: ele dizia que eu era muito perfumada. Meus filhos também são. É um dom que Deus dá ao corpo. Humildemente agradeço. (DM, p. 356).

O perfume é elemento propiciador de alegria, e a capacidade que o corpo tem de tornar-se perfumado assume posição de dádiva divina. Já na crônica “Jasmim”, o aroma é morte e renascimento: “Mas falei em perfume. Lembro-me do jasmim. Jasmim é de noite. E me mata lentamente. Luto contra, desisto porque sinto que o perfume é mais forte do que eu, e morro. Quando acordo, sou uma iniciada”³⁴ (DM, p. 459). O jasmim sugere à narradora os odores noturnos, e o seu aroma é irresistível, pois, devagar, ele a vence por completo, além de despertá-la para o mundo olfativo, em que o ser das coisas é refletido pelo cheiro que emanam.

O aroma das flores, na obra clariceana, desperta impressões inusitadas, advindas de uma percepção extremamente aguçada. No texto “Rosas silvestres”, o perfume dessas flores provoca na narradora a vontade de viver: “Só esta expressão *rosas silvestres* já me faz aspirar o ar como se o mundo fosse uma rosa crua. Tenho uma grande amiga que me manda de quando em quando rosas silvestres. E o perfume delas, meu Deus, me dá ânimo para respirar e viver” (DM, p. 105, grifo do autor). O mundo com cheiro de rosa crua anuncia a qualidade de indomável que há no cheiro das rosas silvestres. Indomável porque, mesmo morrendo, elas continuam perfumando e de forma ainda mais intensa:

As rosas silvestres têm um mistério dos mais estranhos e delicados: à medida que vão envelhecendo vão perfumando mais. Quando estão à morte, já

³⁴ Esta crônica aparece no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, porém com algumas modificações, pois, em vez das informações se referirem ao jasmim, elas, nesta obra, fazem alusão ao cheiro da dama-da-noite.

amarelando, o perfume fica forte e adocicado, e lembra as perfumadas noites de lua de Recife. Quando finalmente morrem, quando estão mortas, mortas – aí então, como uma flor nascida no berço da terra, é que o perfume que se exala delas me embriaga. (DM, p. 105-106).

Embora mortas, o aroma das rosas persistem, pois “elas têm a alma viva”. Então como descartá-las? A narradora encontra uma resposta para eternizar o aroma dessas flores: “Resolvi a situação das rosas silvestres mortas, despetalando-as e espalhando as pétalas perfumadas na minha gaveta de roupas” (DM, p. 106). O fato de continuar perfumando, mesmo morta, de certa forma, perpetua a vida da flor, o que causa na cronista uma vontade de ser como as rosas silvestres: “Era assim que eu queria morrer: perfumando de amor. Morta de exalando a alma viva” (DM, p. 106). Mas é em *Água viva* que Clarice Lispector desenvolve uma fenomenologia das flores, pois sente, analisa, cheira, estuda o sexo, a feminilidade e o comportamento de cada uma, começando pela rosa:

A rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doido. Quando profundamente aspirada toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado. O modo de ela se abrir em mulher é belíssimo. As pétalas têm gosto bom na boca – é só experimentar. Mas rosa não é it. É ela. As encarnadas são de grande sensualidade. As brancas são a paz de Deus. [...] As amarelas são de um alarme alegre. As cor-de-rosa são em geral mais carnudas e têm a cor por excelência. As alaranjadas são produto de enxerto e são sexualmente atraentes. (AV, p. 67).

As aproximações entre mulher e rosa são intensamente realçadas. Assim como as mulheres devem guardar segredo em relação aos perfumes, as rosas também possuem um mistério diante do próprio aroma. Além disso, há rosas e mulheres de todo tipo, desde as mais alegres e pacíficas, às mais carnudas e sexualmente atraentes.

Os cravos também são retratados pela narradora de *Água viva*, só que, diferentes das rosas, causam aflição, pelo aroma agressivo e textura: “o cravo tem uma agressividade que vem de certa irritação. São ásperas e arrebitadas as pontas de suas pétalas. O perfume do cravo é de algum modo mortal. Os cravos vermelhos berram em violenta beleza” (AV, p. 67). Assim como o cheiro do cravo, a linguagem usada para descrevê-lo é hostil, pois a autora utiliza palavras como irritação, ásperas, agressividade, berram e violência. Já a violeta é “introvertida e sua introspecção é profunda. Dizem que se esconde por modéstia. Não é. Esconde-se para poder captar o próprio segredo. Seu quase-não-perfume é glória abafada mas exige da gente que o busque. Não grita nunca o seu perfume” (AV, p. 68). A violeta é flor que

possui discrição tanto na forma quanto no aroma. O segredo e a atração estão-lhe, justamente, na intensa suavidade do perfume, que chega a ser quase sem cheiro, é preciso que a inalação seja próxima para senti-lo, por isso é preciso ir buscá-lo, visto que “a violeta diz levezas que não se podem dizer” (AV, p. 68).

A angélica é descrita como perigosa, pois “tem perfume de capela. Traz êxtase. Lembra a hóstia. Muitos têm vontade de comê-la e encher a boca com o intenso cheiro sagrado” (AV, p. 69). O perfume da angélica representa o prazer advindo pelo sagrado, e, para ressaltá-lo, a narradora recorre à sinestesia realizada por meio da comunhão entre o paladar e o olfato. De acordo com Merleau-Ponty (1996, p. 315), o corpo é “um sistema acabado de equivalências e de transposições intersensoriais. Os sentidos traduzem-se uns nos outros sem precisar de um intérprete, compreendem-se uns aos outros sem precisar passar pela idéia”. No corpo, os diferentes sentidos dialogam através de seu “núcleo significativo”, para apreender o mundo sensível. Em *Água viva*, no corpo da narradora, as experiências olfativa e gustativa estão intimamente associadas e, embora cada uma delas conservem sua essência particular, trabalham unidas para promover a percepção da coisa, neste caso, a angélica.

A dama-da-noite também é vista como fonte de perigo, mas, por ser “fantasmagórica e um pouco assustadora”, posto que é flor “para quem ama o perigo. Só sai de noite com o seu cheiro tonteador” (AV, p. 69). A dama-da-noite tem perfume noturno, “perfume de lua cheia”, porque se faz muito presente, com cheiro extremamente forte, em ambientes em trevas ou de luzes apagadas, daí o motivo de ser perigosíssima, já que é “um assobio no escuro, o que ninguém agüenta” (AV, p. 69), a não ser a narradora que se diz feita para o perigo.

Na narrativa *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a protagonista sente-se inserida no mundo, à medida que começa a notar os odores, pois, “para o mundo de perfumes, Lóri já acordara” (ALP, p. 131). De madrugada, prova o cheiro virgem (“não usado”) do mar, e à noite, ao retornar da rua, sente o perfume da dama-da-noite, vindo da casa da vizinha, perfume que lembra o do jasmim, entretanto mais intenso. Já a flor de cáctus representa a oposição da abundância diante da secura do deserto. Ser suculenta, grande, cheirosa e de cor brilhante “é a vingança sumarenta que faz a planta desértica. É o esplendor nascendo da esterilidade despótica” (AV, p. 69). Por meio desse jogo floral, Clarice Lispector declara impressões diante dos perfumes tanto das flores quanto das mulheres e acaba traçando uma

diversidade de personalidades, que mostram as marcas de sedução não só das flores, como das mulheres.

O aroma das frutas também está associado à sedução feminina, pois, em *A maçã no escuro*, com o intuito de ficar perfumada para o piquenique com Martim, Ermelinda coloca cascas de maçã dentro da blusa:

Então, como ela se abaixasse por um momento, caíram de sua blusa cascas de maçã. O que, antes mesmo dele entender, confirmou de algum modo a doçura daquela moça. Ele sorriu apanhando as cascas, virou-as entre os dedos, e começou então a não compreender: não havia dúvida, eram mesmo cascas de maçã. Sem interromper a tagarelice, ela o viu com as casa na mão e disse:

- É que os perfumes são tão caros.
- Mas as cascas estão murchas, disse ele perscrutando-a atento.
- Já? espantou-se ela examinando as cascas com muita curiosidade. Ora veja. Hoje boto outras. (ME, p. 188).

A forma natural de Ermelinda se perfumar apresenta-se desde quando ela descobre o amor por Martim, tornando-se mais ativa, e adota uma série de atitudes que favoreçam a sensualidade e, conseqüentemente, conduzam à sedução do homem ou que a preparem para a consumação do desejo:

[...] calculava cuidadosamente os passos que teria que dar, alimentando o que sentia com uma previsão de assassino. *Tomava banho com ervas de cheiro*, cuidava mais de suas roupas de baixo, comia muito para engordar, procurava se emocionar com o pôr do sol, acariciava com intensidade os cães da fazenda, branqueava os dentes com carvão, protegia-se contra o calor para se manter bem alva, ficava apreensiva por ver quanto suava. (ME, p. 103-4, grifo nosso).

Além das cascas de maçã, outro alimento designa a comunhão entre paladar e olfato: enviadas por uma confeitaria, o correio do Rio trazia periodicamente para Ermelinda, “um pacotinho de amêndoas cobertas de açúcar perfumado que ela carregava consigo durante dias, economizando sonhadoramente confeito por confeito” (ME, p. 71). As frutas, com o tempo, ganham novo odor e o denunciam:

Ermelinda sentada a se abanar, esperando, suando e comendo as amêndoas que tinham um perfume de lenço antigo – e a chuva ameaçando, e o perfume das amêndoas suavizando intoleravelmente o ar, enchendo a sala daquele cheiro adocicado de carta guardada em porta-seios, e a esperança... (ME, p. 72).

Ermelinda ainda possui “um cheiro de caixa de pó de arroz” (ME, p. 183) que nauseava um pouco Martim, por isso, delicadamente, ele pede a ela que tome um banho para se libertar daquele odor, pois não o suportava mais. A amante concorda e “nunca mais cheirou a pó” (ME, p. 183). Logo quando chegou à fazenda de Vitória, Martim nauseou, só que de desejo, ao sentir “o cheiro de comida fria”, que um homem comia, sentado no chão, sob uma árvore. Com o aroma, “seu rosto se tornou urgente, tímido e vil como quando uma cara implora. O cheiro voltou-lhe cru ao nariz, ele quase vomitou de nojo, tão puro estava de comida” (ME, p. 56). Em outra cena, a fome associa-se ao olfato, mas não lhe causa náusea, lembra o seu corpo, que se abre intensamente aos aromas do ambiente:

As raízes eram grossas e cheirosas naquele fim de tarde – e provocaram em Martim uma inexplicável fúria de corpo como um amor indistinto. Faminto que estava, os cheiros o excitavam como a um cachorro esperançoso. A terra, numa promessa de doçura e submissão, parecia friável – e Martim, aparentemente sem outra intenção que a do contato, abaixou-se e quase sem interromper os passos tocou-a um instante com os dedos. Sua cabeça se tonteou ao contato delicioso da umidade, ele se apressou de boca aberta. (ME, p. 58).

A excitação provocada pelos cheiros, a expressão “fúria de corpo”, a expectativa de doçura e submissão da terra e o contato estonteante e delicioso da umidade carregam a cena de erotismo, pois remetem às etapas correspondentes ao ato amoroso: a excitação, o desejo, o toque (penetração), o gozo. Imagens olfativas também se associam ao erótico quando Ermelinda, depois do amor com Martim, na noite chuvosa, sai do depósito e “seu rosto encostara-se ao tronco como a um outro rosto rugoso, e ela sentia aquele cheiro de barro sujo que é tão assegurador e simples: o cheiro de sua própria vida na terra, encostou-se então com amor e avidez no tronco sujo, onde a boca se colou pedindo” (ME, p. 245). O aroma do tronco/rosto provoca-lhe a ânsia por um beijo. Ermelinda, ainda presa à árvore e ao “estado de sono e de amor”, deseja viver muitos anos “para sentir o cheiro das coisas” (ME, p. 245). Apesar da posição ser incômoda, “ela não consegue dizer adeus ao perfume morno que vinha do sono e da fadiga, perfume de corpo vivendo, e de novo respirou a frescura das folhas molhadas, esse cheiro de chuva que é como um gosto amargo de nozes” (ME, p. 245). Estar viva implica provar diversos odores, inclusive a própria vida é caracterizada por uma sinestesia tátil-olfativa (“perfume morno”), assim como a chuva é qualificada por uma sinestesia palato-olfativa (“cheiro com gosto amargo de nozes”).

Martim também é cercado por odores. De dia, no jardim do hotel do alemão, onde se esconde pela primeira vez, “o cheiro era o seco cheiro de pedra exasperada que o dia tem no campo” (ME, p. 13). Já, à noite, possui o aroma de “algodão úmido” (ME, p. 16), e “o cheiro malévolos das heras quebradas” (ME, p. 18). Ao fugir do hotel, adentrando no descampado, o homem sente o “cheiro de água corrente”, trazido pela brisa (ME, p. 50). Na fazenda, ao ser contratado por Vitória, abriga-se no depósito, que tem “cheiro de couro molhado” (ME, p. 79), “de sapateiro” (ME, p. 80). Quando Martim entra com Ermelinda, no depósito de lenha, onde realizam o primeiro encontro sexual, “o que ele amava nela [...] confundia-se com o cheiro de madeira apodrecida, o bom cheiro da terra úmida que se colava nas achas – como se ele tivesse sido lançado no seu primeiro amor humano” (ME, p. 162). O lugar é comparado a um estábulo e as pessoas nele “se tornam mais lentas e maiores como animais que não se acusam nem se perdoam” (ME, p. 163). Para animalizar ainda mais a ambiência do depósito, o vento traz, de longe, para dentro dele, “o cheiro das vacas, o que sempre nutre de enlevo uma pessoa: o cheiro de vacas amanhecidas” (ME, p. 81) e o “cheiro de capim quente” (ME, p. 167). Os odores do depósito assemelham-se mais aos do curral do que aos do jardim, pois as flores ali perdiam o seu domínio.

O curral, lugar onde “se faziam vacas profundas”, apresenta-se, para Martim, como “uma ferida aberta” cujo “cheiro cru era o de matéria-prima desperdiçada” (ME, p. 95) ou “cheiro sufocante [...] do sangue vagaroso nos corpos dos bichos” (ME, p. 105). Conforme o narrador, “uma pessoa pouco corajosa poderia vomitar à fragrância imunda, e ao ver a atração que as moscas tinham por aquela chaga aberta, uma pessoa limpa poderia se sentir mal diante da tranqüilidade com que as vacas de pé molhavam pesadas o chão” (ME, p. 95). No início, Martim mostra covardia diante do ambiente das vacas, ou seja, parece não ser capaz de suportar ou de se adaptar, depois se revolta por ter sido retirado do “silêncio das plantas” para aquele lugar de “cheiro morno” (ME, p. 96), “onde as vacas eram mais difíceis que as plantas” (ME, p. 94). Até que, com astúcia, se deixou ser conhecido pelas vacas: estas, vagarosamente, “escolhendo nele apenas a parte delas que havia nele” (ME, p. 96). Martim passa a compreender as vacas, e estas a reconhecê-lo, visto que, “no meio do cheiro intenso do curral, elas percebiam o seu cheiro ácido de pessoas” (ME, p. 97). Há uma troca, na qual cada um (vaca e homem) busca no outro o que lhe é devido. Para demonstrar a comunhão entre ambos, o narrador utiliza uma imagem tátil-olfativa: “o calor do corpo do homem e dos bichos se confundiu na mesma mornidão amoniçada do ar” (ME, p. 97). Martim, por meio do cheiro, revela não só a mescla de suas experiências enquanto homem e animal, mas

também de outras vivências, evidenciando, em seu corpo, “a união das plantas, das vacas e do homem que ele começara a ser” (ME, p. 128): “um desejo profundamente confuso de ser amado misturou-se ao cheiro humano da noite, e um vago suor começou a porejar, espalhando seu cheiro bom e ruim de terra e de vacas e de rato e de axilas e de escuridão” (ME, p. 128).

Comparada a Martim e a Ermelinda, Vitória é a personagem que menos possui contato com os odores disseminados na fazenda. Somente em duas cenas, ela os respira. No jardim, juntamente com Ermelinda, primeiro, “por um instante o perfume das rosas deu doçura e meditação às duas mulheres” (ME, p. 77); depois, Vitória, “perturbada [...] sentiu o cheiro podre que vinha das valas” (ME, p. 78).

Voltando às flores, a crônica “Primavera se abrindo”, publicado no livro *A descoberta do mundo*, relata a respeito de uma planta, a primula, que a protagonista ganhou de uma amiga. Quando a primavera se aproxima, as folhas da primula morrem e, em lugar delas, nascem inúmeras flores fechadas, que “têm um perfume feminino e masculino que é extremamente estonteador” (DM, p. 237). De acordo com a autora, não só o odor da planta é indefinível, a própria primula também guarda um mistério, pois ela “é dona do segredo da natureza”, ou melhor, do segredo do cosmos: “O segredo destas flores fechadas é que exatamente no primeiro dia da primavera elas se abrem e se dão ao mundo. Como? Mas como sabe essa modesta planta que a primavera acaba de se iniciar?” (DM, p. 238). A planta anuncia aquilo que o título do texto já denuncia, a primavera se abrindo, fato que, segundo a cronista, só poderia ser explicável por uma presença divina. Na crônica “Eu sei o que é primavera”, esta estação tem cheiro e é por meio dele que a narradora lhe pressente a chegada: “Sei o que é primavera porque sinto um perfume de pólen no ar, que talvez seja o meu próprio pólen, sinto estremecimentos à toa quando um passarinho canta, e sinto que sem saber eu estou reformulando a vida. Porque estou viva” (DM, p. 141). A primavera é manifestação da vida, e o cheiro de pólen talvez seja uma alusão à fertilidade que a primavera traz consigo ou à fertilidade do próprio corpo da narradora. Já o inverno, no romance *O lustre*, é percebido como a estação em que “o cheiro se amansava, a lama apaziguava o campo” (L, p. 49). No inverno, os perfumes são mais suaves e leves que na primavera, semelhantes aos seres vivos que estão mais ensimesmados. A estação transmite mansidão: “no inverno, a vida tornava-se atenta a si mesma, compreensiva e íntima” (L, p. 49). Nesta estação, a vida está mais tranquila, pois está voltada para si, o que causa ao ambiente menos movimentos, sons, cores e odores.

Além das estações, os dias da semana possuem aromas característicos: “Que perfume, é domingo de manhã” (DM, p. 314). O cheiro peculiar faz a narradora perceber que é domingo de manhã e não outro dia qualquer da semana. O olfato não é apenas um sentido de percepção, é também memória e associação de perfumes a coisas, fatos, sentimentos, sensações e momentos. Em *A maçã no escuro*, a tarde surge carregada de odor peculiar. Quando Ermelinda sai do depósito de lenha, “a tarde se fizera. Como uma continuação da sombra do quarto, toda a tarde se arruinara e cheirava na sombra vacilante a raízes com formigas” (ME, p. 169).

O mar é outro elemento que tem o cheiro bastante aludido na obra clariceana. Na crônica “Banhos de mar”, a narradora conta sobre a temporada de banhos marítimos em Olinda, pois o pai acreditava que, a cada ano, se devia fazer uma cura desses banhos e que estes deveriam acontecer antes do sol nascer. Para a banhista, o mar é tão envolvente quanto o odor: “O cheiro do mar me invadia e me embriagava” (DM, p. 170). Em “O mar de manhã”, a cronista decide descrever o cheiro do mar, porque considera que, desse jeito, poderá falar do mar de uma forma melhor: “Vou falar do cheiro do mar que às vezes me deixa tonta. [...] Como explicar que o mar é o nosso berço materno mas que seu cheiro seja todo masculino; no entanto berço materno? Talvez se trate da fusão perfeita do masculino com o feminino”³⁵ (DM, p. 458). De acordo com a cronista, o mar é feminino, embora seu cheiro seja masculino. Esta contradição não o inferioriza, pelo contrário, talvez seja o seu ponto de sedução. No romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a protagonista também percebe o odor marítimo como masculino: “Agora ia sem preguiça às cinco da manhã, quando o cheiro do mar ainda não usado a deixava tonta de alegria³⁶. Era a maresia, palavra feminina, mas para Lóri o cheiro maresia era masculino” (ALP, p. 129). A personagem prefere visitar o mar na madrugada, porque sente o perfume marítimo, ainda solitário, por isso mais puro. Além disso, o cheiro do mar é, para ela, odor sensual de homem: “Lóri queria dizer a Ulisses como o cheiro de maresia lhe lembrava também o cheiro de um homem sadio, mas jamais teria coragem” (ALP, p. 117). A moça reconhece no perfume do mar e dos peixes crus a sensualidade e a virilidade masculina, por isso se imagina oriunda “de uma linha de Loreleys³⁷ para as quais o mar e os pescadores eram o cântico da vida e da morte”. Lóri sente-

³⁵ Esse fragmento da crônica também está presente na obra *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.

³⁶ Na crônica “O mar de manhã”, publicada no *Jornal do Brasil*, em 7 de abril de 1973, e posteriormente, fazendo parte da coletânea *A descoberta do mundo*, a visita ao mar se dá às seis horas da manhã.

³⁷ No próprio romance, Ulisses explica resumidamente o mito para Lóri: “Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, cantado num belíssimo poema por Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo mar” (ALP, p. 114).

se seduzida pelo perfume dos peixes quase mortos e observa que essa sensação é de vivacidade e que só poderá ser compreendida por meio da repetição da experiência:

E deles [dos peixes] vinham o forte cheiro sensual que o peixe cru tem. Lóri aspirou profundamente o cheiro quase ruim, quase ótimo. Só a própria pessoa podia exprimir a si própria o inexprimível cheiro do peixe cru – não em palavras: o único modo de exprimir era sentir de novo. E, pensou ela, e sentir a grande ânsia de viver mais profundamente que esse cheiro provoca nela. (ALP, p. 116-7).

O cheiro dos peixes crus suscita uma sensação paradoxal, já que é quase ruim e ótimo, além de ser um aroma que desperta a vida diante do odor da quase morte. Segundo a narradora, só quem aspirou esse perfume seria capaz de saber as sensações de Lóri, pois tal experiência não poderá ser traduzida em palavras, “pois de quase tudo o que importa não se sabe falar” (ALP, p. 117), o que é uma constatação constante na ficção clariceana.

Se no texto “O búfalo”, o clímax do embate visual com o búfalo faz a mulher baquear no chão, sugerindo talvez um desmaio, devido ao êxtase, e, em *A paixão segundo G. H.*, o ápice da experiência oral, representada pelo ato de comer a barata, faz G. H. desmaiar, no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, é a experiência olfativa, através da inalação do odor dos peixes crus, que provoca em Lóri uma sensação de desmaio: “Aspirou de novo a morte viva e violentamente perfumada dos peixes azulados, mas a sensação foi mais forte do que pode suportar e, ao mesmo tempo que sentia uma extraordinariamente boa sensação de ir desmaiar de amor, sentiu, já por defesa, um esvaziamento de si própria” (ALP, p. 117). A ação olfativa incita em Lóri o êxtase, mas esta tenta se esquivar do sentimento, esvaziando-se. Para a protagonista, o odor de maresia dos peixes crus é “a alma deles depois de mortos” (ALP, p. 145), o que remete às rosas silvestres, que, mesmo mortas, espalham fortemente seu perfume pelo ar. Embora mortos, os peixes se mantêm vivos pelo cheiro intenso que a carne crua exala. Na obra *A hora da estrela*, Macabéa entra em um açougue, com o namorado Olímpico, e o odor da carne crua provoca uma intersecção com o olfato e o paladar: “Para ela o cheiro da carne crua era um perfume que a levitava toda como se tivesse comido” (HE, p. 70). O cheiro da carne já anuncia na personagem o prazer de comê-la. Ainda que de forma diferente, o perfume da carne crua do peixe e da carne crua no açougue seduzem, respectivamente, Lóri e Macabéa. Em *Perto do coração selvagem*, a voz narrativa, com certa revolta, cria uma metáfora olfativa, referente à carne crua, para demonstrar o repúdio à bondade, como se esta fosse uma hipocrisia:

a bondade me dá ânsias de vomitar. A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne mole e quieta. (PCS, p. 19).

Novamente, a respeito do mar, o conto “As águas do mundo”, em *Felicidade Clandestina*, apresenta o encontro de uma mulher com o mar. E o cheiro deste a faz perceber melhor o mundo, como se ela acordasse para a própria vida: “o cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seus mais adormecidos sonos seculares. E agora ela está alerta, mesmo sem pensar, como um caçador está alerta sem pensar” (FC, p. 145). O odor marítimo intensifica os instintos e as sensações da mulher, aguçando-os, o que a torna mais sensível para a apreensão do mundo.

Em *O lustre*, o narrador revela que o mar tem um “cheiro docemente podre” (L, p. 23), e, embora em Brejo Alto não exista mar, para sentir o cheiro dele, basta mirar a grande campina, cerrar rapidamente os olhos e apertar o coração, ainda que, nesse momento, o dia estivesse ressequido e “não houvesse a feliz umidade das terras próximas às águas” (L, p. 24). A secura do dia, representada “pelas plantas secas de poeira, nuvens vermelhas e quentes de verão, os girassóis ásperos sacudindo-se” (L, p. 24), não é empecilho para o narrador olhar a vasta campina, associá-la ao mar e sentir a maresia. O romance ainda faz alusão ao “cheiro matinal de mar” (L, p. 188) e aos “cheiros salgados de espuma no ar” (L, p. 219), que as grandes ondas rebentam. Já a personagem Joana, em *Perto do coração selvagem*, diz que o mar tem “cheiro morno que após a maresia forte vinha doce e parado. Mofa e chá com açúcar” (PCS, p. 36). As sinestésias palato-olfativas cheiro doce e cheiro salgado, além de revelarem uma oposição, mostrando que, na ficção clariceana, o mar também é lugar de tensões, nos faz presumir que gosto e olfato estão acoplados quando se referem às sensações relativas ao mar. É como se o cheiro e o gosto do mar não pudessem ser dissociados, pois um já implica o outro.

Os seios fartos da tia, “duas massas de carne macia e quente”, “que podiam sepultar uma pessoa”, e tão profundos, que se “podia meter a mão como dentro de um saco e de lá retirar uma surpresa, um bicho, uma caixa, quem sabe o quê” (PCS, p. 37), tem “perfume doce”, assim como o mar, porém, diferente deste, juntamente com os beijos umedecidos e as lágrimas da tia, causa náusea em Joana, levando-a a vomitar, com “os olhos fechados, o corpo doloroso e vingativo” (PCS, p. 38). O cheiro de “feijão misturado com alho”, vindo de dentro da casa da tia, é outro elemento olfativo que contribui para a reação

física da menina, de expurgar pelo vômito a repugnância pelo “bolo esquisito, escuro – gosto de vinho e de barata – que lhe tinham feito comer” (PCS, p. 35), demonstrando ternura e piedade, como também pela língua e boca moles da tia e seus grandes seios em “gordura dissolvida”. Convém salientar que a tia e o ambiente da casa dela exalam perfumes associados ao mal-estar físico de Joana ou a coisas decadentes, como o galinheiro velho sem galinhas cujo “cheiro era de cal e porcarias e de coisas secando” (PCS, p. 41), o que contrasta com o aroma relativo ao pai, já que o cheiro forte dos seus braços lhe trazem aconchego (PCS, p. 32).

Além do mar, a terra também possui perfume. No conto “O delírio”, publicado no livro *A bela e a fera*, a Terra aparece parindo flores: “os braços contraídos de dor, abre-se em novas fendas negras. Um forte cheiro de barro machucado arrasta-se em densa fumaça” (BF, p. 64). A imagem tátil-olfativa (“cheiro de barro machucado”) sugere as feridas ou chagas da terra nas quais irrompem as plantas-filhas. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a personagem Lóri precisa perfumar-se assim como a terra: “passou perfume na testa e no nascimento dos seios – a terra era perfumada com cheiro de mil folhas e flores esmagadas” (ALP, p. 23-4). Em *Perto do coração selvagem*, Joana encosta o nariz na vidraça para olhar o quintal do vizinho, onde estava o “grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”, e podia sentir “a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer” (PCS, p. 13). No romance *A maçã no escuro*, os movimentos de Martim com a enxada, batendo-a contra a terra, liberam o perfume desta:

[...] o cheiro de terra arrebatava-se sob a enxada de Martim. Os grãos se esfarelavam, o cheiro de capim à luz, o cheiro de certas ervas secretas que o calor fazia exalar, as ervas confusas que davam no seu entrelaçamento sombra para algum reino mais obscuro que o visível: Martim trabalhava, a enxada subia e descia, subia e descia. [...] Martim levantava e abaixava a enxada. Essa coisa sem nome que é o cheiro da terra incomodando quente e lembrando com insistência, quem sabe por quê, que se nasceu para amar, e então não se entende. (ME, p. 109-10).

O cheiro anônimo e quente da terra incita a sexualidade, assim como os movimentos repetitivos da enxada se assemelham à penetração sexual: a terra-vagina recebe a enxada-falo que executa a ação ritmada de ir e vir (“subir e descer”).

Na obra clariceana, uma das formas de a mulher aproximar-se do ser é perfumando-se, e de apreender o mundo que a cerca é sentindo o perfume dos seres, como, por exemplo, das flores, do mar e da terra:

Já falei do perfume do jasmim? já falei do cheiro do mar. A terra é perfumada. E eu me perfumo para intensificar o que sou. Por isso não posso usar perfumes que me contrariem. [...] Uso um perfume cujo nome não digo: é meu, sou eu. Duas amigas já me perguntaram o nome, eu disse, elas compraram. E deram-me de volta: simplesmente não eram elas. Não digo o nome também por segredo. É bom perfumar-se em segredo. (DM, p. 90).

Para Clarice Lispector, o perfume desperta e confirma a individualidade de cada um, portanto deve ser um segredo, pois perfumar-se na frente do outro ou revelar o nome da fragrância usada seria desnudar-se, expor o que há de mais íntimo no ser. No texto “Perfume, a mais antiga das armas”, que faz parte da coletânea *Correio feminino*, a autora sugere: “Cerque sua presença de um halo de perfume, e você estará se cercando de seu próprio mistério – você não estará mentindo, estará dizendo a verdade de um modo bonito” (CF, p. 97). O perfume é presença assim como a personalidade: “perfume é coisa que se anuncia por si mesmo: todos sentem que você se perfumou, e não há como desmenti-lo”, e a personalidade “é aquilo que, embora indefinível, faz de você uma presença” (CF, p. 97). Perfume e personalidade são espontaneamente percebidos e sentidos pelos outros e não intencionalmente demonstrados.

A autora também aconselha as leitoras a nunca se perfumarem diante do ser amado, com isso, elas não estariam escondendo a realidade, porém a cercando de um “esquivo mistério”: “perfumar-se diante de um homem seria, por assim dizer, como oferecer-lhe um vidro de perfume. E o que este tem de fazer por você é misturar-se de tal modo a você mesma que sua presença seja imaterial e se torne parte de sua personalidade” (CF, p. 97). O perfume necessita estar tão aderente ao corpo feminino, para que o homem, ao cheirá-lo, sintá-lo como se fosse a existência de um só elemento. Por isso, no texto “O perfume deve anunciar a presença da mulher”, Clarice Lispector esclarece que a mulher não é frasco nem anúncio de perfume, sendo assim, ela deve estar perfumada discretamente, evitando exageros na quantidade a ser usado: “O perfume acentua sua presença. Você gostaria de ser ‘acentuada’ aos gritos? Muito perfume significa para o olfato o que a voz alta estridente significa para os ouvidos” (CF, p. 97). A autora relaciona o cheiro à audição, a fim de mostrar que o excesso de perfume fere o olfato, assim como o grito incomoda os ouvidos. Além da quantidade do perfume, a escritora sugere também como a mulher deve se perfumar:

Uma gota atrás de cada orelha. Outra gota em cada pulso. Uma ou outra na nuca. Se quiser, outras duas no interior do cotovelo – e com esse estranho ‘interior de cotovelo’ quero dizer nas dobras dos antebraços com os braços. Gotinha nas têmporas. E assim, a cada movimento seu também o perfume se movimenta. (CF, p. 99).

Tanto nos textos clariceanos dos suplementos femininos quanto na ficção, as sensações olfativas, que são sugeridas principalmente pelos diversos perfumes, representam situação máxima de assimilação do mundo e do próprio ser. Através das imagens olfativas, o mundo e as coisas se tornam mais visíveis. Clarice Lispector convida o leitor a usar o olfato não só para sentir os odores, mas principalmente para tocar, compreender e viver este mundo a partir dos diversos cheiros presentes nele, portanto, a busca dos perfumes seria a busca de si e da realidade que nos cerca.

Em *Um sopro de vida*³⁸, obra clariceana que apresenta um diálogo entre duas personagens – o Autor e a personagem criada por ele, Ângela Pralini, que também é escritora –, notamos a existência de uma imagem olfativo-visual, quando o Autor declara que, se não fosse a intervenção dele, Ângela “seria diáfana como o perfume de um sonho” (SV, p. 84), pois ela “vive atordoada em grande desordem”, sendo ele quem lhe dá consciência e “espalha aqui e acolá na vastidão dela um outro cacto duro, mais adiante outros. Como marcos de distância”(SV, p. 84), para que ela não seja apenas o perfume de um sonho. Esta expressão remete às significações “transparência” e “efemeridade”, neste sentido, subentendemos que, para a vida de Ângela ganhar consistência, o Autor lhe impõe obstáculos, delimitações e a capacidade de reflexão. Em *O lustre*, também encontramos uma imagem olfativa em que o perfume denota fugacidade. Virgínia, a protagonista, revela ao irmão Daniel uma sensação que, embora “valesse como um perfume enquanto se corre, quase uma mentira, fora aquilo mesmo, poder viver” (L, p. 25). A sensação mencionada pela garota consiste no fato de ter rapidamente a impressão de “poder viver” e, de súbito, a perder para sempre “numa surpresa tonta”, “como um pequeno grito quase inaudível e depois o silêncio desmentindo-o” (L, p. 25). Com a expressão “um perfume enquanto se corre”, Clarice Lispector retrata a rápida passagem de um aroma, e compara essa imagem fugidia à sensação de prazer e vivacidade, que, para ela, também é transitória. Neste sentido, a curta duração do perfume no ar é uma forma de representação do tempo breve.

³⁸ *Um sopro de vida* é uma obra póstuma, de Clarice Lispector, organizada pela amiga e secretária Olga Borelli, que selecionou e ordenou os manuscritos deixados por Clarice Lispector.

Na obra *Um sopro de vida*, a personagem Autor ainda revela que “dói no corpo o ar purificado demais” (SV, p. 40). No mundo clariceano, o ar precisa ser povoado de odores, pois o olfato é um dos meios de descobrimento e interação com o mundo. É o que ocorre no romance *O lustre*, em que o narrador e as personagens, durante toda a narrativa, mostram uma comunhão com as coisas, a partir dos odores que elas sustentam ou das impressões olfativas que elas despertam. Para a personagem Virgínia, seria uma violência privar-se do “cheiro quieto da manhã se levantando com poeira na cidade: como seria violentada” (L, p. 189). Depois de muito tempo na cidade grande, Virgínia visitaria o lugar onde nasceu e viveu a infância com os irmãos Daniel e Esmeralda, Granja Quieta, sítio cujo casarão e terras ficavam a algumas milhas do centro comercial do município de Brejo Alto. Apartar-se do cheiro familiar da cidade grande seria, para Virgínia, afastar-se de si, por isso, a separação do ambiente olfativo lhe surge como ato violentador. No quarto, a sensação afetiva com o ambiente e a sensação da própria presença, por meio do olfato, se tornam ainda mais intensas:

Como gostava de seu quarto; sentia seu cheiro de túnel quando se aproximava e estava bem, bem dentro dele quando entrava. Notava que antes de sair esquecera de abrir as janelas e um cheiro dela própria exalava-se de cada canto – como se voltando da rua se encontrasse em casa esperando. (L, p. 159-60).

O cheiro do quarto causa em Virgínia a impressão de estar em profunda comunhão com ele, e a respiração do próprio perfume representa um reencontro ou reconhecimento de si. O travesseiro também é objeto através do qual a personagem inala o próprio cheiro: “o travesseiro era um amontoado onde se afundava a cabeça e encontrava-se quentura, quentura de penas cheirando ao próprio corpo que aspirava o perfume” (L, p. 190).

Em *O lustre*, há um confronto entre os elementos do campo, simbolizado pela Granja Quieta, e da cidade grande, a “Cidade Metálica”. O cheiro é um dos elementos de oposição entre esses dois locais, visto que o casarão da Granja Quieta, para a protagonista, tem “cheiro de casa vazia”, e o porão possui odor de mala: “cheiro frio de penumbra onde timidamente viviam bacias, poeiras e móveis velhos”, onde também “o bafo dos baús arquejava, [e] um cheiro de cemitério subia das lajes do chão” (L, p. 58). No campo ainda há o “cheiro agudo, roxo nauseante” que saía do interior da caixinha de aranhas de Daniel, afogada na água da chuva, e o cheiro que Esmeralda queimava no quarto: “um perfume irritado, insistente e solene; [por isso] não se podia permanecer no seu aposento senão alguns minutos, [pois] de súbito o cheiro saciava e entorpecia num enjôo de capela” (L, p. 17-18). Já

na cidade grande, Virgínia encontra o “cheiro de banho de mar” (L, p. 172), o odor aconchegante do quarto, “o mundo noturno, frio, perfumado e tranqüilo” (L, p. 160), “o ar livre que acordava sua pele num cheiro indefinível e forte, timidamente brusco. O perfume que o calor desperta nas plantas grossas e verdes” (L, p. 72). Os odores do campo são de mofo, poeira, luto, cemitério, nauseante e entorpecedor, enquanto que os cheiros da cidade são de maresia, acolhimento, fortes e vivos como o perfume de uma mulher que passa por Virgínia: “um perfume de limão, água e relva, assustado e penetrante um cheiro de limão e relva [...] era tão vivo... tão vivo... tão...” (L, p. 153). Entretanto, o perfume misterioso da transeunte faz a protagonista lembrar-se de Granja Quieta e lhe revitaliza, pois, “como um cavalo suas pernas ganharam uma força nervosa, alegre e lúcida” (L, p. 153). O cheiro de vivacidade e a recordação são antagônicos, pois os ambientes relacionados à Granja e a Brejo Alto exalam cheiros que condizem com a decadência da família de Virgínia e o marasmo da pequena cidade, até mesmo quando ela retorna a Brejo Alto, depois de ter se ausentado por muito tempo: “das lojas ainda abertas vinha um sufocante cheiro de lugar sombrio onde andam baratas velhas, cinzentas e vagarosas, um cheiro de celeiro” (L, p. 208). Por meio dos odores que manifesta, o ambiente apresenta-se ainda mais desolado.

Na obra *O lustre*, encontramos a presença de imagens olfativas que se interligam a sensações visuais, gustativas ou sonoras. Conforme Virgínia, os sons de uma determinada música “se enlevavam harmônicos, altos, castos, sem tristeza” e tão ligados a eles mesmos, que revelavam “uma riqueza quase pesada mas não complexa” (L, p. 102), sendo semelhantes apenas ao cheiro de mar e de peixe morto. Aqui sons e cheiro compartilham as mesmas características, de forma que um só poderá ser traduzido pelo outro. Já na viagem para a cidade grande, Virgínia, no trem, experimenta uma sensação olfativo-visual: “um cheiro excitado de comidas, perfume, carvão e cigarros dava-lhe aos olhos uma pausa misteriosa e calada” (L, p. 194). O cheiro espalhado no ambiente interfere no olhar da personagem, fazendo com que esta descanse os olhos e seja capturada pelos odores. Os odores também marcam a viagem de Joana para a casa da tia, após a morte do pai, quando a voz narrativa observa que “das moitas longínquas vinha um cheiro frio de mato molhado” (PCS, p. 35).

Voltando ao romance *O lustre*, em outro momento, Virgínia tenta apreender, ao mesmo tempo, o aroma e o gosto do anis, como se os unificassem: “Era isso, anis roxo como lembrança. Disfarçada parava um gole na boca sem engoli-lo para possuir o anis presente com o seu perfume; inexplicavelmente então ele se recusava a cheirar e a dar seu gosto enquanto parado, o álcool amortecendo e amornando sua boca” (L, p. 100). Ela busca simultaneamente

se apropriar do gosto e do cheiro do anis, na ânsia de uni-los, para que o corpo seja capaz de compartilhar da mistura dessas propriedades do anis, porém a experiência fracassa. Talvez porque o cheiro, assim como

os pensamentos sobre as coisas existem nas próprias coisas sem se prenderem a quem as observa; os pensamentos sobre as coisas saem delas como o perfume se desprende da flor, mesmo que ninguém a cheire, mesmo que ninguém saiba sequer que essa flor existe...; o pensamento da coisa existe assim tanto como a própria coisa, não em palavras de explicação mas como outra ordem de fatos; fatos rápidos, sutis, visíveis exatamente por algum sentido, assim como só o olfato percebe o perfume da flor. (L, p. 143).

Independente de buscarmos sentir ou não os aromas das flores, elas exalam os perfumes, o mesmo ocorre com os pensamentos sobre as coisas, pois não podemos prendê-los ou reprimi-los, porque a própria existência das coisas já implica na existência dos pensamentos a respeito delas. Sendo assim, de acordo com a personagem Virgínia, mediante a percepção, não temos autonomia sobre os nossos pensamentos.

Conforme Merleau-ponty (1996, p. 320), “na percepção, nós não pensamos o objeto e não nos pensamos pensando-o, nós somos para o objeto e confundimo-nos com esse corpo que sabe mais do que nós sobre o mundo”. Isso não quer dizer que não temos consciência da nossa ação perceptiva, ao contrário, o filósofo apenas esclarece que, quando observamos algo, essa percepção nos ocupa a ponto de não notarmos, no momento, que a estamos percebendo. A consciência da percepção surge quando desviamos a observação para nós, o que induz a passagem por nossa história individual.

Na ficção clariceana, as coisas são a sua própria existência. É o que podemos notar quando, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, o narrador tenta explicar uma sensação manifestada por Lóri, “a grande dor” ou “a alegria mansa” de existir, através de uma imagem olfativa: “Quem sou eu? perguntou-se em grande perigo. E o cheiro do jasmineiro respondeu: eu sou o meu perfume” (ALP, p. 165). O cheiro revela sua existência pelo aroma que exala no ar, mesmo que ninguém o inale. No romance *A cidade sitiada*, a personagem Lucrécia Neves, como se tentasse sugar a vivacidade da flor, aspira-a tanto a ponto de ambas se entontecerem; entretanto, apesar de exausta, o vegetal conserva o mesmo grau de perfume, porque “de que era feita a flor senão da própria flor” (CS, p. 69-70). O aroma “indezassável” do vegetal não pode ser esvaziado, pois ele é a própria flor, portanto, a retirada do cheiro acarretaria a anulação da sua existência. Segundo Merleau-Ponty (1996, p. 313),

cada aspecto da coisa que cai sob nossa percepção é novamente apenas um convite a perceber para além e uma parada momentânea no processo perceptivo. Se a coisa mesma fosse atingida, doravante ela estaria exposta diante de nós e sem mistério. Ela deixaria de existir como coisa no momento mesmo em que acreditaríamos possuí-la. Portanto, o que a faz “realidade” da coisa é justamente aquilo que a subtrai à nossa posse.

A nossa percepção capta aspectos do sensível que nos instigam a ir mais longe, sem, no entanto, apoderar-se da coisa percebida, pois a existência do objeto é constituída também por suas articulações secretas, e o desvendamento destas comprometeria a sua realidade, visto que a existência do mundo sensível não é constituída por nossa consciência, pois toda percepção é anônima à medida que pressupõe um saber que não é completamente revelado.

Vale ressaltar que, na obra *A cidade sitiada*, há uma frequência de odores espalhados pela narrativa, principalmente em relação à cidade São Geraldo. Esta é apresentada, em vários momentos, por imagens olfativas, que insinuam a sua estrutura física e caracterização sociocultural. A cidade possui “o cheiro das pedras invisíveis dos sobrados” (CS, p. 58), aromas de trem, de árvores e de carvão; as ruas têm odor de farinha quente, estábulos, açúcar e vinagre; o entardecer cheira a vacas, e as noites a estrume; a claridade tem o perfume de folhas cortadas, e o sobrado cheira a árvore velha. A cidade tem “cheiro de campo invadido” (CS, p. 113). Ao caracterizar o subúrbio de São Geraldo, através de imagens olfativas que sugerem o rural, Clarice Lispector insinua a forma de vida dessa cidade-corpo e de seus habitantes. Inclusive algumas personagens são descritas por meio de odores que também remetem ao campo, como, por exemplo, Perseu, que possui um “cheiro quase desagradável de estábulo porque ele era muito moço ainda” (CS, p. 32), e Cristina, que “cheirava a leite, a suor, a roupas de corpo” (CS, p. 21), odores que atraíam os homens, no entanto, eles a farejavam e partiam. Os cheiros das personagens condizem com o subúrbio de São Geraldo, pois comungam com a ruralidade do ambiente, Perseu, pelo cheiro, lembra um potro, e Cristina, a fertilidade e sensualidade do campo.

A ficção de Clarice Lispector apresenta-nos um universo olfativo em que o corporariz estabelece relação viva com o mundo e consigo, através da comunhão do olfato com outros sentidos e as coisas percebidas. A autora propõe-nos uma nova maneira de ver e sentir a realidade, cheirando-a, capturando, assim, os odores e as sensações, impressões e sentimentos por eles desencadeados. A partir das imagens olfativas, Clarice Lispector nos torna também seres “iniciados” no mundo-corpo do qual emanam cheiros e perfumes diversos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na ficção clariceana, encontramos uma intersecção entre corpo e escrita, visto que nesta, a linguagem, movida pela pulsão e pelo desejo, potencializa o corpo-palavra, produzindo imagens carregadas de manifestações instintivas, sensuais e transgressivas, como evidencia a narradora de *Água viva*: “Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes da árvore documental, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnis desejos de realização” (AV, p. 21). A escrita-corpo de Clarice Lispector revela uma linguagem impregnada de sensações, tecida por um discurso em que o sujeito se relaciona com a palavra de forma voluptuosa, buscando o seu fluxo, porque “o erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espelhado na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz” (AV, p. 45-6). Voz que se transmuta em corpo, reveste-se de carne e ganha sensibilidade vívida e pulsante perante o mundo.

De acordo com Lúcia Castello Branco (apud PLASTINO, 2008, p. 50-1), no discurso clariceano, a sonoridade, o ritmo, a musicalidade, o sussurro valem mais do que o sentido. A pesquisadora compara a escritura da romancista ao discurso amoroso conforme Barthes o concebe – “escrita do gemido, do balbucio, do murmúrio da lalia” – e também utiliza a terminologia laciana – “discurso do *gozo* [...] que não busca o dizer, a certeza, mas se liga eroticamente ao corpo do sujeito” (CASTELO BRANCO apud PLASTINO, 2008, p. 51, grifo do autor). No texto clariceano, a palavra é descortinada, inaugurando novas significações ou silenciando-se, na tentativa de apreensão do indizível: “Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última” (AV, p. 10). A palavra-corpo é, muitas vezes, palavra muda, que abafa o grito (mas nem por isso deixa de estar gritando), e se transmuta em gestos, cores, plasticidade.

É importante ressaltar que o próprio processo de construção da escrita também é corporal, à medida que “o escritor repete no livro as marcas feitas no corpo, na terra. Sua escrita é seu mapa, cujo gráfico atinge a plenitude do seu corpo-homem e do corpo-terra” (HERRERA, 1996, p. 162). A crítica acrescenta que “a valorização do corpo como elemento ativo no processo da escrita atém-se mais expansivamente ao âmbito do registro, do ato de grafar como condutor de energia, onde tudo se reflete e se rebate sobre o corpo” (HERRERA,

1996, p. 163), fato aludido pela voz narrativa no livro *Água viva*: “estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra” (AV, p. 11) ou “quando penso no que já vivi me parece que fui deixando meus corpos pelos caminhos’ (AV, p. 88) ou ainda

a densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva. Também eu estou truculentamente viva – e lambo o meu focinho como o tigre depois de ter devorado o veado. (AV, p. 27).

A escrita-corpo clariceana tem como medida a vida, na sua crueza animálica, por isso ela se apresenta através da palavra-corpo, ecoada da “ancestral caverna que é o útero do mundo” (AV, p. 14), lugar de “íntima umidade”. A escrita é também espaço de consciência do corpo, ao passo que nela as personagens se descobrem quando reconhecem o próprio corpo, ao reclamar o desejo sexual em um físico intocado (“Preciosidade”, “Mistério em São Cristóvão”, “Miss Algrave”, “Melhor do que arder”), ou em um corpo velho (“Ruído de passos”, “Mas vai chover”, “A procura de uma dignidade”). Ela é ainda a escrita com o corpo, que se perfuma (AV, p. 61) para a realização do ato criativo, como se a linguagem exalasse odor de vida, tornando-se uma espécie de “flor na carne” (AV, p. 89). Conforme Luciana Stegagno Picchio (1989, p. 18),

se Clarice escreve com o corpo, o seu leitor não pode lhe conceder apenas a fria racionalidade de seu intelecto [...] Escrita musical [...] Com repentinas iluminações, sulfúreas fosforescências de fogo-fátuo [...] Às vezes a página pega-nos como uma droga, uma súbita alegria do corpo todo, por simpatia, sintonia, revelação.

O leitor é capturado pela prosa clariceana, que o leva a participar desta, ao agir na sua imaginação e sensibilidade através da palavra-corpo instintiva e “selvática”, que o convida a desrepressão de sensações. A escrita é corporal, feita pela atuação do corpo e solicita uma recepção de corpo agindo: “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser [...]. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro” (AV, p. 9). Sendo assim, estudar o corpo na ficção de Clarice Lispector é, sem dúvida, alcançar novas possibilidades de compreendê-lo, não o concebendo apenas como organismo-casa, mas como o próprio mundo.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Emília. *O leitor segundo G. H.: uma análise do romance A paixão segundo G. H. de Clarice Lispector*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. *Clarice Lispector: des/fiando as teias da paixão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- BORGES, Luciana. As cruces de uma cidade desconhecida: construções do feminino e espaço urbano em Clarice Lispector, Seminário Internacional Clarice em cena: 30 anos depois, 2008, Brasília, *Anais do Seminário Internacional Clarice em cena: 30 anos depois*, Brasília, Petry Gráfica & Editora, 2008, p. 201-10.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- DELEUZE, G; GUATARRI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 3 (TRANS).
- DINIS, Nilson. *A arte da fuga em Clarice Lispector*. Londrina: Ed. UEL, 2001.
- FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. O projeto literário de Clarice Lispector em *A via crucis do corpo*. Seminário Internacional Clarice em cena: 30 anos depois, 2008, Brasília, *Anais do Seminário Internacional Clarice em cena: 30 anos depois*, Brasília, Petry Gráfica & Editora, 2008, p. 39-40.
- GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.
- _____. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora UNESP, 1990.
- GOTLIB, Nádia B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- HERRERA, Antônia. A ética da construção literária: transgressão e poder. *Estudos linguísticos e literários*, Salvador: Mestrado em Letras, Universidade Federal da Bahia, nº 15, p. 31-46, 1993.
- _____. *A ética da escrita literária; por uma teoria dos valores morais no universo ficcional de Clarice Lispector*. 232 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- _____. Imagens da poética do devaneio e da terra em contos de Clarice Lispector In: SANT'ANNA, Catarina (org.). *Para ler Gaston Bachelard: ciências e arte*. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 253-273.
- _____. O ético e o estético na escrita literária. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, nº 23-24, p. 191-207, 1999^a.

- _____. O sentido e a lei: A paixão segundo G. H. *Quinto Império: Revista de Cultura e Literatura de Língua Portuguesa*, Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, nº 1, p. 47-56, 1986.
- LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- _____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1976.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Outros escritos*. Teresa Montero e Lícia Manzo (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- _____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____.; SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- MANZO, Lícia. *Era uma vez: Eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura: The Document Company-Xerox do Brasil, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996 (Tópicos).
- _____. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Debates, 40).
- NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- _____. Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal; ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. O mundo imaginário de Clarice Lispector. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. O prazer da aprendizagem. In: LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. Epifania de Clarice, *Remate de Males*, Campinas, nº 9, p. 17-20, 1989.
- PLASTINO, Gilda. *O discurso da falta em Clarice Lispector: “Laços de família”*. Osasco: Edifício, 2008.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.
- REGUERA, Nilze M. de A. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- RODRIGUES, Nelson. *A serpente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROEFERO, Elcio Luís. Imobilidade e solidão: a “Tentação” de Clarice Lispector. In: GOMES, André Luís (Org.). *Seminário Internacional Clarice em cena: 30 anos depois*. Anais. Ano 1, n 01, Brasília, 2008. p. 121-4.
- ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- _____. *Metamorfozes do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006 (Ensaio de Cultura, 17).
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, 1979.
- _____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Clarice, ela* [livro eletrônico]. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2012. 1Mb. PDF.
- SILVA, Célia Sebastiana. O amor segundo Clarice Lispector. In: *Fragmentos de Cultura*. Goiânia: 2008, v. 18, set./out., n. 9/10, p. 785-797.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.
- SZKLO, Gilda Salem. “O búfalo”. Clarice Lispector e a herança da mística judaica. *Remate de Males*, Campinas, nº 9, p. 107-113, 1989.
- VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. Trad. Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.