



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ-UFC  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM LETRAS

FRANCISCA LICIANY RODRIGUES DE SOUSA

A TRAGICIDADE NAS PERSONAGENS FEMININAS DE *ONDE ESTIVESTES DE NOITE* E *A VIA CRUCIS DO CORPO*, DE CLARICE LISPECTOR

FORTALEZA-CE  
2011

FRANCISCA LICIANY RODRIGUES DE SOUSA

A TRAGICIDADE NAS PERSONAGENS FEMININAS DE *ONDE ESTIVESTES DE NOITE* E *A VIA CRUCIS DO CORPO*, DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura Comparada.

Área de concentração: Linguística, Letras e Artes.

Orientador (a): Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes

FORTALEZA-CE  
2011

FRANCISCA LICIANY RODRIGUES DE SOUSA

A TRAGICIDADE NAS PERSONAGENS FEMININAS DE *ONDE ESTIVESTES DE NOITE* E *A VIA CRUCIS DO CORPO*, DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura Comparada.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes (Orientadora).  
Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Sarah Diva da Silva Ipiranga.  
Universidade Estadual do Ceará - UECE

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva  
Universidade Federal do Ceará – UFC

## AGRADECIMENTOS

À professora Vera Lúcia Albuquerque de Moraes, pela compreensão, apoio, confiança e delicadeza.

Aos professores do curso de Mestrado em Letras, pela clareza que me possibilitaram ter.

À professora Edinete Tomás, da Universidade Estadual Vale do Acaraú, por fazer parte desse caminho, pelo amor maternal, pelo ensinamento de vida.

À professora Elisalene Alves dos Santos, da Universidade Estadual Vale do Acaraú, pelo incentivo.

Aos colegas de Mestrado, em especial a Maicon Araújo dos Santos e Margarida Pontes Timbó, pelo amor e pela fraternidade.

À família Rodrigues e à família Carneiro – em particular a minha mãe, as minhas irmãs e os meus sogros - pela retaguarda necessária nos momentos de ausência, na realização das leituras e da escrita. Obrigada pela mão afável e esperançosa.

A Raimundo Fábio Gomes Carneiro, alma minha, caminho do meu caminho, obrigada por me acompanhar e por me levar nesses anos todos.

A Samuel Noah, pela transcendência, pela imensidão, pela completude como possibilidade: “[...] mais vasto é meu coração”.

A Literatura, pela salvação.

“Tende piedade delas, Senhor, que dentro delas  
A vida fere mais fundo e mais fecundo  
E o sexo está nelas, e o mundo está nelas  
E a loucura reside nesse mundo”.

(*Elegia desesperada*, Vinícius de Moraes)

## RESUMO

Esta pesquisa objetiva estudar a tragicidade nas personagens femininas das obras *Onde Estivestes de Noite* e *A via Crucis do Corpo*, de Clarice Lispector. Através de pesquisa bibliográfica, demonstra que o feminino é o *locus* em que o trágico se apresenta na obra clariceana. Esse trágico é conceituado como o titubear entre opostos, na entrelinha formada pelo questionamento das personagens acerca da existência de um destino e da autonomia das escolhas. Assim, a mulher, por sua própria situação conflituosa, colocada entre natureza e sociedade, é mais propensa a vivenciar o conflito trágico da condição humana. Focaliza também o sublime e o grotesco na obra da autora, e demonstra que o trágico é evidenciado a partir da complexa relação entre ambos, na busca por transcender os papéis sociais e ligar-se à origem do mundo. Para tanto, serve-se das contribuições de autores como Brandão (1996) e Ricouer (1953), no que tange ao conceito de trágico. Apoia-se também nos pensamentos de Hugo (2007) e Rosenfeld (1993) no concernente às conceituações do sublime e do grotesco, e, por último, relaciona as ideias desses pensadores a de teóricos da obra clariceana, como Almeida (2004) e Pires (2006), bem como com estudiosos das questões femininas, entre esses Beauvoir (1980) e Monteiro (1998).

**Palavras-chave:** Feminino. Trágico. Grotesco.

## ABSTRACT

This research aims at studying the tragic female characters from the works *Onde estivestes de noite* and *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector. Through bibliographic research, it demonstrates that the female is the locus where the tragic clariceana work presents itself. This tragedy is conceptualized as the hesitation between opposites, between rows of characters formed by the questioning about the existence of a destination of choice and autonomy. So the woman on her own conflicted, placed between nature and society, is more likely to experience the tragic conflict of the human condition. It also focuses on the sublime and the grotesque in the work of the author, and it demonstrates that the tragedy is evident from the complex relationship between both, seeking to transcend the social roles and connect to the origin of the world. To do so, it makes use of contributions from authors such as Brandão (1996) and Ricouer (1953), regarding the concept of the tragic. Also relies on the thoughts of Hugo (2007) and Rosenfeld (1993) with regard to the concepts of the sublime and the grotesque, and, at last, relates the ideas of these thinkers to theorists from the clariceana work, as Almeida (2004) and Pires (2006), as well as scholars of women's issues, among these Beauvoir (1980) and Monteiro (1998).

**Keywords:** Female. Tragic. Grotesque.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 A TRAGÉDIA E O TRÁGICO.....	12
2.1 Da tragédia ao trágico.....	12
2.2 O trágico em Clarice Lispector.....	17
2.3 Clarice Lispector e as origens dionisíacas da tragédia.....	21
3 O SUBLIME E O GROTESCO: CAMINHOS DO TRÁGICO EM CLARICE LISPECTOR.....	30
4 ONDE ESTIVESTES DE NOITE E A VIA CRUCIS DO CORPO: A TRAGICIDADE NAS PERSONAGENS FEMININAS DE CLARICE LISPECTOR.....	55
4.1 A senhora Jorge B. Xavier e seu destino.....	55
4.2 Dona Ritinha e Ângela Pralini: confronto de destinos.....	70
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	108



## 1.0. INTRODUÇÃO

Pesquisar a obra de Clarice Lispector é tarefa árdua, dada a gama de estudos acerca de sua obra nas mais diversas áreas do conhecimento. Disponibilizar um material que possa acrescentar algo de significativo a esses estudos torna-se, muitas vezes, um atributo da vivência individual do pesquisador perante essa literatura essencialmente sensitiva para, só depois, transmutar-se em prática acadêmica.

Alguns dirão ser essa afirmativa pueril, visto que toda pesquisa possui sua parcela de subjetividade. Contudo, para uma autora que afirmava ser sua literatura mais uma questão de sentir que de entender, essa dose de individualidade exigida do pesquisador traveste-se, quase sempre, no propulsor de todo o ato. Ainda mais se esse escritor é visto e revisto pelas óticas dos críticos literários que, em vários casos, dedicam uma vida toda a desvelar a obra.

Num rol extenso de pesquisas, este trabalho pretende focalizar duas obras pouco estudadas da autora: *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*, ambas lançadas em 1974. Esses dois volumes são frutos de uma escrita já amadurecida e parecem servir de condutor entre a experiência transcendental de *A paixão segundo G.H.* (1964) e a reflexões acerca da produção literária de *A hora da estrela* (1977).

Esses livros carregam estigmas que talvez os tenham colocado à margem da maioria das pesquisas: a autora afirmava ser o primeiro aquele pelo qual tinha menor apreço e o segundo, escrito por encomenda, mereceu uma acabrunhada explicação sobre sua temática e feitura um tanto quanto esdrúxulos.

Clarice Lispector era uma autora da transcendência. Suas personagens, seu estilo, seu modo de ultrapassar as fronteiras da ficção foram destaques logo em suas primeiras obras. Tanto é que seu romance inicial fez o crítico Álvaro Lins tachá-la de “experiência incompleta”. Essa designação, na verdade, mais que pejorativa, é uma característica dessa autora peculiar. A experiência de incompletude é escancarada diante de suas personagens, de seus leitores e de seus críticos, todos incompletos em quesitos diferentes.

Os críticos Antônio Candido e Benedito Nunes foram os primeiros a perceber essa particularidade como um estilo e uma riqueza. A incompletude revelava um desejo de questionar as barreiras e amarras da vivência humana e, mais que isso, de tornar a vida um ato de consciência sensitiva.

Os repetidos instantes reveladores por que passam as personagens da autora, chamados de momentos epifânicos, demonstram que o ser humano é marcado pela falta e pela impossibilidade de sentir-se completo, mesmo com toda organização e normatização que o cercam. Tentar quebrar as regras, dissolver as amarras é um exercício de busca que inevitavelmente ele fará, por mais que lhe forneçam uma vida ilusoriamente classificada como correta, controlável e segura, mesmo que a consequência desses atos seja assustadora e mortificante.

Os gregos já lidavam, nas tragédias gregas, com essas questões de erro, medida e transgressão. Obviamente, o trato dado era revestido por uma visão mítica, própria da época, contudo, ainda assim, de cerne comum.

Esse ponto de contato nos levou a inquirir mais sobre o tema. Alguns estudiosos apontaram para essas particularidades, como Arêas (2005), Almeida (2004), Costa (2009) e Sá (1979), e são eles alguns dos que servem de embasamento para nossa empreitada. Apoiar-nos-emos também nos estudiosos da tragédia e do trágico, a exemplo Aristóteles (1997), Brandão (1996), Most (2001), entre outros.

Outra recorrência da escrita de Lispector que nos intrigou é o grande número de personagens femininas. Mais uma vez, nossa curiosidade não é inédita. O viés dos estudos femininos possui uma lista rica, tanto em extensão quanto em qualidade. Todavia, selecionamos as mulheres clariceanas por considerá-las um elemento alicerçante em nossa corrente de pensamento.

A mulher está numa posição ímpar nessa experiência de incompletude. Ela está no limite entre social e natural, visto que vivencia os dois papéis de modo conflitante na maternidade, na menstruação, e nas experiências corporais em geral. Há ainda a posição deslocada que ocupa na cultura patriarcal: uma posição de ambiguidades e oposições.

Para guiar nossas reflexões sobre o feminino, autores como Beauvoir (1967), Monteiro (1998) e Xavier (1998) serão imprescindíveis para destacar esse papel ambíguo e fatalista da mulher em sociedade.

Aliás, o ambíguo, a oposição e a fatalidade são distintivos da poética clariceana. É próprio do estilo da autora mesclar opostos, criar ambiguidades e refletir sobre fado e liberdade. Esteticamente, por exemplo, Clarice Lispector tende a colocar em um mesmo plano o sublime e o grotesco, o belo e o feio, o trágico e o cômico. Este, um modo de quebrar os limites.

A partir dessas observações e peculiaridades até aqui expostas, o objetivo da pesquisa aqui empreendida é investigar as marcas de tragicidade presentes nas

personagens femininas de *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*.

No primeiro capítulo, deslindamos os conceitos de trágico e de tragicidade. Partindo da tragédia grega, percorremos uma trajetória que vai, desde a origem dionisíaca do gênero às considerações filosóficas nascidas deste. No decorrer do percurso, fazemos as pontes com a produção literária da autora em estudo.

Dedicar-nos-emos, no capítulo seguinte, ao sublime e ao grotesco, explicitando como estes dois sentimentos estéticos, na escrita clariceana, são caminhos para desvendar o trágico. Os estudos de Hugo (2007) e de Bakhtin (1987) estarão presentes em nossas observações.

Por último, articulamos os conceitos trabalhados nos dois capítulos anteriores para analisar as personagens femininas dos livros em foco, defendendo que Lispector evidencia uma condição humana trágica através dos conflitos presentes nas mulheres de suas obras.

Com nossa pesquisa, pretendemos, além de contribuir para a fortuna crítica da escritora, lembrar aos leitores e aos pesquisadores de Clarice Lispector uma das experiências primordiais que a literatura, principalmente a da autora, propicia a nós: a vivência consciente de nossa sensibilidade.

## 2.0. A TRAGÉDIA E O TRÁGICO

### 2.1. Da tragédia ao trágico

Saber como se apresentam nos textos clariceanos o sentimento trágico das personagens femininas passa, primeiramente, por procurar entender o que seria o trágico, sua origem e a noção atual desse sentimento. Por isso, neste primeiro capítulo, abordamos a tragédia e o trágico, esboçando seus itinerários e relacionando-os com a obra de Clarice Lispector.

É fato que a tragédia grega, como qualquer produção artística, é representante de uma época. Sua origem é ligada aos cultos ao deus Dioniso e a um ser humano cujos laços com o mundo e com o divino ainda se mantêm estreitos. Muito tempo se passou entre os gregos e nós. De Eurípedes à Clarice Lispector, vão-se séculos que modificaram o pensamento e os laços citados acima. Contudo, parece-nos que algo se manteve: a reflexão e a busca de integração entre o homem e seu(s) deus (es).

A escrita de Lispector é tida como uma procura constante pelas origens do homem e do papel deste no mundo. Não é de se estranhar, portanto, que a crítica tanto tenha classificado a obra da autora de existencial. Olga de Sá (1993, p. 51), após fazer um levantamento do pensamento dos críticos acerca da autora, afirma que, nas personagens clariceanas, “[...] o que se tipifica [...] é a própria existência e sua reflexão interroga constantemente a experiência de viver”.

Antes de nos aprofundarmos nessa relação com a escrita clariceana, façamos um levantamento das origens da tragédia e do desenvolvimento do conceito de trágico.

O termo tragédia vem de *tragoídia*, que significa “canto do bode”. A nomenclatura remonta ao fato de que os seguidores do deus costumavam travestir-se com peles de bode nos ritos e cerimônias.

A Grécia do século V a.C. é o cenário do ápice da tragédia no teatro. Na época, durante os dois grandes festivais dedicados ao deus Dioniso, os gregos viam encenados em seus palcos o gênero dramático já configurado e mais afastado dos rituais que foram o cerne de tudo.

Na *Poética*, obra de maior peso em relação ao estudo da tragédia, Aristóteles (1997) nos fornece uma primeira definição do chamado gênero trágico e nos aponta as suas características. O filósofo relaciona as etapas pelas quais passa o herói e enfatiza

que toda essa trajetória objetiva despertar o temor e a pena. Por meio desses dois sentimentos, será possível ao espectador realizar sua catarse, purificar-se, pois, identifica-se com o herói enquanto homem que tem sempre em seu enalço a desgraça. Assim, um herói comete uma desmesura e, por isso, deve sofrer uma catábese, uma descida aos infernos, para que se reconheça quanto mortal e limitado. Nos palcos gregos, tínhamos a representação do herói se debatendo numa vivência, ao mesmo tempo, conhecida e ignorada.

É claro que o homem representado pelos gregos ainda está agarrado ao mito. Já na literatura dita moderna, o homem não encontra nisso um terreno confiável. Como diria George Lukács (2000), não olhamos mais o céu da mesma maneira. No entanto, não importa quão distante estamos do mundo grego antigo, aquilo que nos faz humanos ainda persiste. O mito não nos serve mais como única explicação para as coisas, todavia ainda é aquele capaz de nos lembrar a constância da procura.

Esse lembrete constante há muito serve às ciências, principalmente as humanas, e às artes. Afinal, o mito traz em si o cerne do sentimento de um povo e, apesar de não conseguirmos compreendê-lo de todo, ele ajuda a compreender muitas coisas.

Sejam quais forem os sistemas de interpretação, eles [os mitos] ajudam a perceber uma dimensão da realidade humana e trazem à tona a função simbolizadora da imaginação. Ela não pretende transmitir a verdade científica, mas expressar a verdade de certas percepções. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 612)

Ritos como o de Dioniso serviam para reatualizar o sentimento oferecido pelo mito de unidade entre o homem e o mundo. A tragédia há muito se afastou desses ritos, contudo, haverá ainda no que chamamos de gênero trágico ou na literatura moderna (a de Lispector, por exemplo) resquícios dessas reatualizações? Em que medida e de que modo encaramos e representamos a tragédia hoje?

É certo que os estudos envolvendo a tragédia ampliaram-se para uma questão não só literária, mas também filosófica. Com o voltar-se dos filósofos sobre o tema e, com maior vigor, sobre a tragicidade, chegamos ao que conhecemos por *filosofia do trágico*. Nomes como Schelling, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche contribuíram para a ampliação dessa noção. “Essa reflexão sobre o trágico tem, evidentemente, várias características. A mais importante delas, no entanto, talvez seja propor uma interpretação ontológica da tragédia” (MACHADO, 2006, p. 44).

Dessas interpretações filosóficas da tragédia, é de Nietzsche a mais conhecida. A partir dos sentimentos evocados por dois deuses gregos, Apolo e Dioniso, o filósofo irá

explorar o sentimento trágico. Teremos, então, Apolo, deus da beleza, da juventude e da sabedoria, que, apesar de parecer o oposto de Dioniso, não o é. O filósofo irá colocá-los como complementos. Se o primeiro leva ao equilíbrio, ao “nada em demasia”, à medida; o segundo nos instiga a entender que só conhece a medida das coisas aquele que se põe a testá-la, pois um passo só se sabe menos ou mais quando é dado.

Com respeito a estes estados artísticos imediatos da natureza, é qualquer artista um “imitador”, i.e., ou o artista apolíneo dos sonhos ou o artista dionisíaco da embriaguez ou, finalmente – como, por exemplo, na tragédia grega -, ao mesmo tempo artista do sonho e da embriaguez, como tal devemos imaginá-lo, como ele, na bebedice dionisíaca e no mítico auto-abandono, cai vacilante, solitário e separado dos coros entusiastas; e como se lhe revela, por influência do sonho apolíneo, seu próprio estado, isto é, sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo, numa visão alegórica. (NIETZSCHE, 2005, p.31).

Essa ligação com o “íntimo do mundo” é a procura constante do homem. São as “visões alegóricas” propiciadas seja pelo mito, seja pela literatura e as artes em geral, uma tentativa de unificação?

É também através de Aristóteles (1997) que Soren Kierkegard, partindo de conceitos como *hamartía* (erro trágico), *hýbris* (desmedida) e outros, reflete acerca da relação entre a tragédia antiga, mais ligada ao *týche* (destino) e a o que chamamos de “culpa”, esta última com influências da noção de livre-arbítrio do mundo judaico-cristão.

Para esse pensador, apesar de o homem apresentar uma postura diferente perante o fato trágico, as duas tragédias estão ligadas.

Pero del mismo modo que en la tragedia griega la acción es algo intermedio entre el actuar y el padecer, así lo es también la culpa, y en esto consiste el choque trágico.[...] Lo trágico está cabalmente entre estos dos extremos. Si el individuo no tiene en absoluto ninguna culpa, entonces cesa el interés trágico, pues en tal caso queda amortiguado el choque que es característico de la tragedia. Pero, por el lado contrario, si la culpa del individuo es absoluta, entonces ya no tiene para nosotros ningún interés desde el punto de vista trágico. Por eso hemos de afirmar sin titubeos que supone una falsa interpretación de la tragedia ese afán contemporáneo de hacer que todo lo que es fatal se transustancialice en individualidad y subjetividad<sup>1</sup>. (KIERKEGARD *apud* JARESKI, 2008, p. 5)<sup>2</sup>.

Assim, o autor defende que o trágico encontra-se no *intermesso* da culpa e da

---

<sup>1</sup> Mas, do mesmo modo que na tragédia grega a ação está entre agir e sofrer, assim é a culpa, e nisto consiste o choque trágico [...] O trágico está totalmente entre estes dois extremos. Se o indivíduo não tem absolutamente culpa nenhuma, então cessa o valor trágico, porque nesse caso é amortecido o choque que é característico da tragédia. Mas por outro lado, se a culpa do indivíduo é absoluta, então não tem mais qualquer interesse para nós do ponto de vista trágico. É por isso que afirmamos sem hesitação que é uma falsa interpretação da tragédia esse desejo contemporâneo de fazer tudo o que é fatal transsubstanciar-se em individualidade e subjetividade (KIERKEGARD *apud* JARESKI, 2008, p. 5).

<sup>2</sup> As traduções sem referência são da autora.

fatalidade, um movimento e uma passividade que caracterizará tanto o trágico antigo quanto o moderno, pois, mesmo que o homem olhe o mundo de outro modo, o trágico permanece essencialmente o mesmo.

Outro filósofo que fez considerações acerca do trágico foi Paul Ricoeur (1996). Em seu artigo intitulado *Sobre o trágico*, de 1953, o autor vai traçando um conceito a partir do pensamento de dois autores: Gouhier, cuja definição é mais abrangente e flexível, e Nebel, mais ligado à origem grega da tragédia. Assim, o autor afirma:

Com efeito, a essência do trágico (se há uma) não se descobre senão por meio de uma poesia, de uma representação, de uma criação de personagens; em resumo, o trágico é primeiramente mostrado *em* obras trágicas, operando *por* heróis que existem plenamente no imaginário. Aqui a tragédia instrui a filosofia [grifo do autor] (RICOUER, 1996, p. 115).

Observemos que, na citação acima, o filósofo acentua a necessidade de, numa tentativa de definição do trágico, de se manter em vista a origem ligada à poesia e à capacidade de retroalimentar a si mesma e ao imaginário, pois, como nos diz Gaston Bachelard (1988, p.99), “Numa imagem poética a alma acusa sua presença”. É através da literatura, de seus heróis e personagens que o trágico emerge e é, de certo modo, apreendido. Só depois disso é que a filosofia pode aproximar-se dele.

Ricoeur (1996) concorda com Gouhier, defendendo que o trágico está contido em tudo em que há um “debate com alguma transcendência” (RICOUER, 1996, p. 124). Deste modo, a tragédia se sustenta na busca humana de uma saída do confronto entre a realidade e a necessidade de ligar-se à natureza e aos deuses que lhe ofereçam um sentido para existência.

Este é, aliás, um ponto pacífico entre a maioria dos estudiosos do trágico moderno. Schiler, *apud* Most (2001, p. 33-34), “formulou uma visão do trágico como aspecto fundamental da existência humana, indicativo da irremediável, dolorosa incompatibilidade entre o homem e o mundo em que se acha por acaso [...]”.

O ser humano ao mesmo tempo em que pressente e sente essa inconciliação entre ele mesmo e o mundo, também se apercebe da impossibilidade de abandoná-lo e de viver fora das regras que o castram, mas que também o orientam.

Glenn W. Most (2001) trará a nossa memória que a palavra trágico (*tragikon*) “[...] descreve, na maioria das vezes pejorativamente, algo ou alguém que excede, ou especialmente quer exceder, as normas humanas comuns aplicadas a todos os outros” (MOST, 2001, p. 23).

Essa essência transgressora e transcendente pode ser encontrada já em Dioniso. Tido como o deus do movimento, o deus que dança, o deus do instante, “[...] de uma potência autônoma cuja força natural irrompe de repente e que permanece incompreensível, rebelde a qualquer classificação”. (DETIENNE, 1986, p. 94). Característica que muito se achega à escritura e aos personagens de Clarice Lispector, tão marcados pelas já assaz estudadas epifanias. Adiante, traçamos com alguns detalhes essa relação.

Como observamos anteriormente, a essência da tragédia grega passa pelo mito dionisíaco. Nela, na tragédia, víamos representado o humano que, caindo em desmesura, tinha que se ver a cargo dos deuses. “Conhece-te a ti mesmo”, dionisiacamente falando, passava pela quebra do *métron*, o mortal havia tentado tocar a imortalidade divina.

Contudo, à medida que o homem ousa tentar ligar-se à imortalidade, macula aquilo que não deve ser tocado por ele, desconhece a si mesmo como humano. É precisamente a quebra dessa barreira, o romper da medida, *métron*, que irá compor o herói trágico:

O homem, simples mortal, “*ánthropos*”, em *êxtase* e *entusiasmo*, comungando com a imortalidade, torna-se, “*aner*”, isto é, um *herói*, um varão que ultrapassou o “*métron*”, a medida de cada um. Tendo ultrapassado o *métron*, o *aner* é, *ipso facto*, um, “*hypocrités*”, quer dizer, *aquele que responde em êxtase e entusiasmo*, isto é, o ATOR, *um outro*.

Essa ultrapassagem do *métron* pelo *hypocrités* é uma “*demesure*”, uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais [...] A punição é imediata: contra o herói é lançada, “*até*”, cegueira da razão; tudo o que o *hypocrités* fizer, realiza-lo-á contra si mesmo [...] [grifo do autor] (BRANDÃO, 1985, p.11).

Entramos, então, no espaço do herói. Na mitologia grega, o herói traz em sua descendência um deus e um mortal, ou seja, uma junção do divino e do humano. Os relatos gregos reservam a esses seres um destino que, se traz em si a realização de grandes feitos, alia também a marca de uma queda, de uma perda. Assim, heróis como Aquiles e Hércules, ao mesmo tempo em que são divinizados por seus feitos, sua coragem e suas características, despertam em nós a inconformada aceitação da mortalidade.

A figura do herói aproxima-se e afasta-se a todo instante de nós, seres humanos comuns, capazes tanto de feitos sobre-humanos como de atos pautados pela nossa fragilidade. Lúcia Pires (2006) faz a seguinte observação sobre a origem do termo “herói”:

Antes de mais nada, herói é uma palavra que vem do grego *héros*, cuja raiz indo-européia remonta ao significado de verbos que em português resultaram em “servir, defender, conservar, velar”. Assim, o herói seria o guardião, o defensor, o servidor ou, segundo Junito Brandão, “o que nasceu para servir”, já que, de fato, a



grande função do herói é servir a sua comunidade; no mito, *stricto sensu*, como guerreiro defensor de sua polis, na vida, *lato sensu*, como arquétipo propulsor de grandes transformações, as quais visam a uma maior integração da psique (PIRES, 2006, p. 26).

Desse modo, o herói torna-se uma representação das forças e fraquezas do homem e é seu momento de tropeço que irá conduzir, a ele e a nós, numa reflexão capaz de nos propiciar um vislumbamento maior do mistério da vida e do mundo. No mito e na vida, o herói faz o serviço de lembrar a nós do que somos feitos.

Em muitos textos de Lispector, as personagens interrogam a si e aos outros como se pode tornar herói. Em todos os exemplos, deparamo-nos com um elo entre o heroico, o erro e o divino. Por que esse interesse no herói?

Vilma Arêas (2005) já havia atentado para essa fixação das personagens clariceanas pelo herói. A pesquisadora afirma sobre as personagens da autora:

Trata-se da tentativa de criação da figura de um herói, não como mero protagonista, mas entendida no sentido clássico e mítico, em sua identificação sem mediações com os valores fundamentais de uma sociedade. Numa só palavra entendida em sua necessidade. “O que é que eu faço para ser herói?”, pergunta no conto-título de Onde estivestes de noite. E explica: “porque nos templos só entram heróis” (p. 65). Podemos seguir o tema desde o primeiro livro de Clarice. Por exemplo, a respeito de Joana, afirma seu pai: “Me disse que quando crescer vai ser herói” (p.21) [...] (ARÊAS, 2005, p.125).

O herói clariceano aparenta ser, assim como o herói grego antigo, o que serve ao seu grupo, contudo esse servir é tão solitário e introspectivo quanto o pode ser a sociedade em que vive. Além disso, o herói pode ser qualquer um, não há mais em sua criação uma linhagem divina explícita e, sim, um ser que traz o sopro do divino, aquele que, formado à imagem e semelhança de seu Deus (ou vice-versa) tem uma força, um sopro de vida. O caminho para encontrar esse traço divinal passaria por uma aprendizagem, uma *via crucis*, por sofrer a paixão até o mais selvagem do humano? É o que parece nos indicar os textos da autora.

## 2.2. O trágico em Clarice Lispector

Uma das marcas da escritura clariceana são as epifanias<sup>3</sup> pelas quais passam suas

<sup>3</sup> Epifanias são momentos de revelação. O termo, de origem bíblica, define o contato entre deus e o homem e pode ser visto, por exemplo, na experiência de Paulo e sua conversão. Na literatura, a palavra é utilizada para denominar o instante em que as personagens têm uma tomada de consciência de sua condição humana. Os primeiros escritores a fazerem uso desse manejo literário foram James Joyce,

personagens. É do cotidiano, mantido sob rédeas de organização e regras, que vemos homens, crianças e, principalmente, mulheres serem retirados por um espaço de tempo, refletirem acerca de sua condição e encontrarem-se com algo maior, inabarcável pelas regras sociais e normas de conduta. Os textos da autora são a tentativa de apreensão desse momento.

Essas tomadas de consciência pelas quais passam as personagens, ao mesmo tempo em que revelam uma insatisfação com o mundo criado pelo homem, também denotam a procura de uma transcendência, ou seja, de um modo de ultrapassar a vida comum e ligar-se a criação, a natureza e a(os) deus(es). Pela impossibilidade de agarrar-se a um único caminho de maneira satisfatória, o texto fica então marcado pela angústia da incompletude. O trágico instaura-se aí.

Nessa perspectiva de desejo por transcender, de busca por uma completude, lembramos o que Ricouer (1996, p. 126) nos diz acerca disso:

A definição do trágico pela presença de uma transcendência para seres que são livres ou que pensam ser livres tem consequências importantes. Em primeiro lugar, o trágico pode expressar tanto a vitória da liberdade sobre o destino quanto do destino sobre a liberdade [...].

Esse pensamento se assemelha ao que ocorre no texto clariceano. A ideia de transcender está sempre relacionada à questão da liberdade e do destino. Contudo, durante todo o texto da autora, não há uma nomeação do que se procura como transcendência, liberdade, etc. Isso talvez se deva ao fato de a escrita da autora, assim como ela mesma, por muitas vezes reforçarem que as palavras são insuficientes para dar conta da realidade. Ainda assim, durante todo o texto, podemos ver que essa busca se apresenta como resultado do constante estado limítrofe das personagens e, porque não dizer, do próprio ser humano.

Basta nos depararmos com um texto de Clarice Lispector para que percebamos o que foi afirmado. Analisemos, por exemplo, um dos contos mais conhecidos da autora: “Amor”, da obra *Laços de família* (1960). Reforçamos que o objeto de estudo dessa pesquisa não inclui o livro supracitado, porém, escolhemos um conto do volume para demonstrarmos que o que aqui apontamos pode ser encontrado em outras obras de Lispector e não só em *Onde estivestes de noite* (1974) e *A via crucis do corpo* (1974).

O texto em questão nos relata um dia na vida de Ana, uma dona de casa que tem

seu sustentáculo nas tarefas do lar e nos cuidados com o marido e os filhos. Contudo, seu pilar parece não ser suficiente, apesar do bom ambiente familiar.

Rodeada por uma vida confortável socialmente falando, cujas regras e limites eram conhecidos, Ana estava envolta num mundo organizado, claro, limpo e confortável:

Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (LISPECTOR, 1998b, p.19).

O trecho em questão nos mostra o quanto Ana está envolvida em seu cotidiano característico. Além disso, o fato de haver a comparação entre suas atividades e sementes nos faz perceber que a personagem possui consciência do seu papel nesse cotidiano e, expandindo, na sociedade. Assim, repetindo o vocábulo “crescia”, após a frase “E cresciam árvores”, o texto nos imprime que o trabalho de lavradora de Ana, ao mesmo tempo contribui com a semente e é dependente desta. Talvez por isso, o texto cite não apenas atividades controláveis por Ana, mas também aquelas que, apesar de sua participação, não são de total dependência dela. Como parte de um elo, Ana dava sua mão à “corrente de vida” (LISPECTOR, 1998b, p.19).

Ficar fora da corrente por um instante era perigoso, por isso, a personagem evita ficar desocupada em certo momento do dia: “Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela” (LISPECTOR, 1998b, p. 20). Nesse instante, as atividades do cotidiano ficavam vazias de sentido e o lugar de Ana nessa corrente parecia frágil. Afinal de contas, ela era dispensável? Ela que, “[...] fazia obscuramente parte das raízes suaves do mundo [...]” (LISPECTOR, 1998b, p.21), se conformaria apenas com dar corda ao cotidiano?

Como dissemos anteriormente, é a epifania a marca da literatura de Clarice Lispector. Ana iniciará seu processo epifânico a partir da visão de um cego mastigando chicletes. Por quê? É essa a mesma pergunta de Valeska Zanello (2007) em sua análise do conto em questão a partir das teorias sartrianas acerca do olhar. A pesquisadora aponta para uma Ana enquadrada pelo olhar alheio, assim, um cego, aquele para quem o olhar é dispensável, funciona como uma revolta, uma cisão com a ordem:

O cego é um olho que não olha. A funcionalidade do olho é o olhar, mas no cego o olho é coisa. Aqui se evidencia a redução, por parte da personagem, do outro à sua funcionalidade do olhar. O olho do cego é, assim, um espelho às avessas: um buraco negro, no qual a personagem se sente sugada até a alma, em puro estado de ódio, torpor, piedade e nojo [...] (ZANELLO, 2007, p. 534).

Nesse momento, o aspecto trágico do conto se presentifica. Os resultados da análise da autora apontam uma saída consistente para o enigma que é o encontro de Ana com o cego. Lembramos que, em nossa perspectiva, o texto clariceano, assim como a tragédia, está nas entrelinhas, num *intermesso* de uma situação que não é só aceitação ou só escolha.

Pero del mismo modo que en la tragedia griega la acción es algo intermedio entre el actuar y el padecer, así lo es también la culpa, y en esto consiste el choque trágico.[...] Lo trágico está cabalmente entre estos dos extremos<sup>4</sup> (KIERKEGARD, *apud* JARESKI, 2008, p. 5)

Ana está confortável e feliz em sua vida organizada. “Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa: a vida podia ser feita pela mão do homem” (LISPECTOR, 1998b, p. 20). Entre agente e paciente, Ana tenta disfarçar para si mesma a superficialidade de sua vida? O transcendente bate-lhe à porta e ela o classifica como “íntima desordem” (LISPECTOR, 1998b, p. 20)?

O cego pode simbolizar aquele que é indiferente ao olhar, como defende Zanello (2007), contudo apenas isso não explica a complexa relação. Antes do mais, o cego evoca aquilo que já estava em Ana, tanto que ela o evitava.

Como não bastasse o encontro desconcertante com o cego, a personagem ainda irá se deparar com outras reflexões despertadas por sua entrada no Jardim Botânico. Lá, Ana conecta-se com a vida sem papéis sociais, a vida em sua plenitude, fora dos enquadramentos e cadeias que não sejam apenas as da própria vida. “Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber” (LISPECTOR, 1998b, p.24). Distraída em seus afazeres, a mulher procurava abafar aquilo que latejava no jardim, no cego e nela. Assim como Joana, a primeira personagem da autora, Ana entra em contato com o coração selvagem. Por isso, talvez, seja tão recorrente o encontro de animais na literatura de Lispector.

Nesse encontro entre vida social e vida selvagem, humano e animal, ordem e desordem, nessas entrelinhas, está Ana no seu instante-já. A sua epifania vem marcada pelo trágico da indefinição. “O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o

---

<sup>4</sup> Mas, assim como na tragédia grega a ação está entre agir e sofrer, assim é a culpa, e nisto consiste o choque trágico [...] A tragédia está totalmente entre estes dois extremos (KIERKEGARD, *apud* JARESKI, 2008, p. 5).

prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada” (LISPECTOR, 1998b, p.23). Interessante verificar o quanto essa dicotomia se estende a todo o texto. Apesar da sensação de crise evitada, a personagem sente prazer em se ver na experimentação do desconhecido, o sofrido prazer do espanto.

Pensado ser livre, Ana se vê, de repente, entre liberdade e destino, no caso, um “destino de mulher” (LISPECTOR, 1998b, p. 20). Como afirmamos no início deste capítulo, esse impasse que caracteriza o trágico se dará nas personagens clariceanas sejam elas homens, mulheres ou crianças<sup>5</sup>. O modo como se dá isso nas personagens femininas e como esse trágico delineará esse “destino de mulher” será o alvo do terceiro capítulo desta pesquisa.

Outro exemplo dessa trajetória trágica das personagens clariceanas está em *A paixão segundo G.H.*. Nesse romance, uma mulher de classe média alta encontra-se num momento interior delicado. Sedenta por organização, assim como Ana, G.H. procura fazer com que o exterior seja um modo de organizar-se interiormente. Assim, aproveitando que a empregada demitira-se, a mulher resolve ela mesma fazer uma faxina na cobertura onde mora. Decidida a começar pelo quarto da empregada, local que G.H. acha ser o mais desorganizado. Surpreendida com a limpeza do lugar, a personagem encontra-se com uma barata e, a partir desse momento, com o transcendente, com a “[...] força interna poderosa e desintegradora, que habitaria o fundo de cada um” (ROSENBAUM, 1999, p.79).

Além de G.H., muitas outras personagens passam por esse sentimento trágico apontado aqui. Essa ligação com a tragédia se faz mesmo em suas origens dionisíacas, como podemos observar a seguir.

### **2.3. Clarice Lispector e as origens dionisíacas da tragédia**

Jean-Pierre Vernant (1991) bem nos lembra que na Grécia era recorrente a pergunta acerca da relação entre a tragédia, já como arte dramática, e Dioniso. O pesquisador aponta três planos em que a tragédia e o deus se relacionam a ponto de modificar a cultura grega: o plano das instituições sociais, o plano das formas literárias e o plano da experiência humana. Sobre esse último, o teórico afirma:

---

<sup>5</sup> Sobre esse sentimento trágico nas crianças dos textos da autora, realizamos pesquisa intitulada *A tragicidade nas personagens infantis clariceanas*. Ver referências bibliográficas.

Enfim, no plano da experiência humana, com o advento de que se pode chamar de consciência trágica, o homem e sua ação perfilam-se, na perspectiva própria da tragédia, não como realidades estáveis que poderiam ser delimitadas, definidas e julgadas, mas como problemas, questões sem resposta, enigmas cujo duplo sentido continua a espera de ser decifrado (VERNANT, 1991, p. 24).

Esse enigma e esse duplo sentido nos encaminham para as epifanias de um deus cuja marca maior é o caráter de indefinição.

Sabemos que o teatro e os gêneros trágico e cômico nasceram dos rituais dedicados a Dioniso. Desde sua origem, contada em mitos, o deus é marcado por uma ambiguidade que se expande ao múltiplo.

Tendo dois nascimentos, chama atenção o fato de ser o deus que precisou provar sua divindade e galgar seu posto no Olimpo, por ter como mãe, em seu segundo nascimento, uma mortal: a princesa tebana Sêmele. Temos conhecimento que de uma mortal com um deus originam-se os heróis, mas Dioniso não é um herói e, sim, um deus, pois sua primeira origem é totalmente divina: Zeus e Perséfone. Além disso, foi na coxa de Zeus que ele terminou de se formar, em segunda gestação. Talvez essas peculiaridades de seu nascimento sejam o que levam os gregos a considerarem-no o grande integrador entre os homens e o divino.

Outra faceta dessa divindade está nos símbolos que a evocam. Um coração pulsante (remetendo ao mito) e um falo em ejaculação são comumente associados a ele, pois seu caráter de ser em estado de força é focalizado no momento do pulsar, a vida em seu estado latente. Como o vinho, tem em si a alegria e seu inverso, a comédia e a tragédia. Aliás, seu caráter dúbio e duplo não se retrata apenas por seus dois nascimentos, mas também por seus vários nomes (Dioniso, Iaco, Brômio e Baco). É o presente e ausente ao mesmo tempo, aquele que se aproxima do homem, mas não se deixa apreender por ele, o deus mascarado.

Quando pintado ou esculpido, sua figura é carregada de traços que comungam feminino e masculino, ingenuidade e concupiscência. A bebida criada por ele faz desfalecer não apenas os humanos, mas também as ninfas e os sátiros.

Nos rituais, os devotos de Dioniso reviviam a experiência mítica dos companheiros do deus no monte Nisa. Assim como eles, os homens experimentavam toda a força do divino. Seja por intermédio da bebida ou não, tocados por Dioniso, alcançando a um só tempo o *ékstasis*, o êxtase, e o *enthusiasμός*, o entusiasmo, saíam de si e eram possuídos por ele.

Vernant (2000) frisa a dificuldade de enquadrar Dioniso em alguma definição.

Ao mesmo tempo que existe nele essa proximidade com os humanos, Dioniso é talvez o deus mais afastado dos humanos, o mais inacessível e misterioso, aquele que não se pode captar, que não se pode enquadrar [...], não é possível enquadrá-lo numa definição. Está ao mesmo tempo em todas e em nenhuma, presente e ausente ao mesmo tempo (VERNANT, 2000, p.145).

Assim, essa divindade está sempre nos interstícios, num lugar que comunga o ser e o não-ser, qualquer coisa e seu oposto. É nesse lugar indefinido que ele agirá.

Interessante ainda é atentarmos para a relação de Dioniso com as mulheres. Nos relatos dedicados ao deus, muitos são os casos em que elas são retiradas de suas casas, de seus afazeres e arrebatadas pela força dionisíaca. Seus seguidores e sacerdotes são, em sua maioria, mulheres. Eram elas as escolhidas.

As *bacantes*, tragédia de Eurípedes, traz um exemplo desse fenômeno. A peça conta o retorno de Dioniso à Tebas. A fim de instaurar seu culto no local, o deus se apresenta como um sacerdote dionisíaco acompanhado de suas mônades (ou bacantes). Mas Penteu, rei de Tebas, nega-se ao culto e manda prender o estrangeiro. Como resultado, as mulheres do local são acometidas pelo deus, refugiam-se nas montanhas e lá, fora de si, dão de mamar às feras entre gritos e danças. O rei é, então, instigado pelo “sacerdote” a disfarçar-se de mulher e ir verificar o que estas fazem nas montanhas. Escondido entre os galhos de uma árvore, Penteu será avistado por sua mãe que, fora de si, acreditando tratar-se de um leão, arranca a cabeça do próprio filho levando-a para a cidade como troféu de grande caçadora. Quando realmente volta a si, Agave percebe a atrocidade que cometeu. Agora, ela, a tia de Dioniso, que tanto duvidara das supostas noites de amor da irmã com Zeus, tinha entrado em contato com o resultado destas. Dioniso havia mostrado a Tebas a sua origem divina.

Assim como Agave, muitas mulheres, tomadas pelo deus, saíram de suas residências e se instalaram nas montanhas ou em lugares ermos. Marcel Detienne (1986), em *Dioniso a céu aberto*, relata a existência de uma ilha habitada apenas por mulheres, sacerdotisas de Dioniso, que viviam a prestar culto ao deus. Casadas, saíam regularmente, com a autorização da divindade, para encontrar-se com seus maridos e depois retornavam para a ilha. Neste local, uma vez ao ano, as mulheres tinham por tarefa trocar o telhado do templo em apenas um dia. Se acontecia de alguma tropeçar ou deixar cair o fardo que carregava, as outras, possuídas pela força dionisíaca e entoando cantos (os evoés), a estraçalhavam e espalhavam os membros da vítima em redor do local.

Assim, a figura e os rituais dionisiacos são associados ao desregramento, às perversões sexuais, a bebedeiras e a pessoas transfiguradas. Não é por menos que há uma acepção tão negativa da palavra *bacanal*, nome dado às festas dedicadas a Baco. Esse sentido pejorativo dado aos rituais, aos devotos e ao próprio deus muito se deve a nossa cultura que privilegia o claro, o organizado, o limpo, o regrado. Na cultura grega essa valorização também existia, contudo não tão limitada quanto podemos imaginar, pois era através do contato com os opostos que os seguidores de Dioniso se ultrapassavam, afinal,

[...] no sentido mais profundamente religioso, o culto dionisiaco, a despeito das suas perversões e, mesmo, através delas, testemunha o violento esforço da humanidade para romper a barreira que a separa do divino, e para libertar sua alma dos limites terrenos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 341).

Esse esforço em integrar humano e divino passa por alternâncias e opostos que acabam por desembocar no desconhecido, no sem definição. Assim, as mulheres tebanas, por exemplo, tomadas por Dioniso, são capazes tanto de viver pacificamente na natureza a cantar, a dançar e a amamentar as feras, quanto de estraçalhar um homem com as próprias mãos. Indefinível, duplo e múltiplo, Dioniso é desconhecido e estrangeiro.

Mas que ligação teria esse deus com a escrita clariceana? Por que nos propomos a relacioná-los?

Clarice foi uma escritora que em muitos momentos mostrou-se ligada ao desconhecido, à busca de uma transcendência, ousamos dizer. Como afirmamos anteriormente, suas obras são assaz conhecidas pelos momentos epifânicos por que passam suas personagens. Algumas dessas obras, como a já citada *A paixão segundo G.H.*, parecem ter por objetivo narrar esses momentos de conexão com algo maior, talvez por isso a crítica tanto a tenha acusado de escrever sem enredos, de não construir uma narração palpável.

Gregory Magalhães Costa, em seu estudo intitulado *A trilogia romanesca trágica de Clarice Lispector* (2009), defende que os romances *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H.* e *Água viva* fazem parte de uma trilogia trágica. Em determinado ponto de sua análise, o pesquisador afirma:

Ora, a tragédia enquanto *páthei máthos*, na definição de Ésquilo (ÉSKUULO, 1991, p. 25, v. 212); que na tradução de Mário da Gama Kury é “o sofrimento é a melhor lição”, ou, para nós, simplesmente, o saber por sofrer; significa que neste estilo se encenam os efeitos das ações nos personagens e não a ação em si, assim os fatos não importam, mas sim os efeitos dos fatos. (COSTA, 2009, p.65).



Essa afirmação demonstra que muitas características da literatura de Lispector se coadunam com características da tragédia, dentre essas o grande interesse na repercussão dos fatos nas personagens. Álvaro Lins (1944), por exemplo, acusou Clarice de não possuir em sua narrativa um enredo fechado.

Lispector escamoteia um pouco os elementos narrativos tradicionais para dar vazão as impressões de suas personagens e aos “efeitos dos fatos” (COSTA, 2009, p. 65)

Sobre o que ocorre com as personagens clariceanas, Fortes (2004) escreveu:

Por um breve momento, alivia algumas de suas personagens das identificações com os papéis impostos pela sociedade, provocando uma epifania literária, e orienta-as, assim, em direção à própria essência ou à compreensão de uma outra vida, mas, em seguida, leva-as de volta à mesmice programada do cotidiano (FORTES, 2004, p.114)

A título de ilustração, comparamos agora com o trecho abaixo retirado de um dos estudos de Vernant (1991) sobre Dioniso: “É sobre o adulto plenamente socializado, cidadão integrado, mãe de família no refúgio do lar, que o deus exerce seus poderes introduzindo no seio da vida cotidiana a dimensão imprevisível do além” (VERNANT, 1991, p.41).

Outro fato que ajuda a delinear melhor essa relação com o transcendente da escrita clariceana é o por demais conhecido convite para uma congresso de bruxaria, em Bogotá, recebido pela escritora. Na ocasião, Clarice pediu que alguém lesse o conto/crônica “O ovo e a galinha”, texto que afirmava ser um mistério até mesmo para ela. Sobre isso, registramos a fala preparada pela escritora para ser lida em ocasião de sua apresentação no referido congresso. Fala essa que não chegou a se efetivar, pois, tímida ousada que era, como ela própria se denominava, foi vencida pela timidez e contentou-se em pedir alguém que apenas lesse uma pequena introdução e o conto. No entanto, na coletânea *Outros escritos*, organizada por Lícia Manzo e Teresa Monteiro (2005), encontramos tal texto, tanto a versão lida no dia, quanto a que não foi pronunciada, ambas têm por título “Literatura e magia”. Vejamos: “Tenho pouco a dizer para uma platéia exigente. Mas vou dizer uma coisa: para mim, o que quer que exista, existe por algum tipo de mágica. Além disso, os fenômenos naturais são mais mágicos do que os sobrenaturais” (LISPECTOR, 2005, p. 122). E assim, a escritora que dizia não acreditar em nada e acreditar em tudo, no melhor estilo borgiano (“No creo em brujas, pero que las hay, las hay<sup>6</sup>”), vai relatando

---

<sup>6</sup> Não acredito em bruxas, mas que elas existem, existem.

fatos reais e naturais cujo contato com o transcendente é visível.

Relacionamos tal fato com o aspecto de transcendência, principalmente dionisíaca. Todavia, as comparações não objetivam afirmar que a autora tenha se baseado em Dioniso para escrever seus textos, mas, sim, indicam o quanto a escrita de Lispector parece buscar um contato com o Absoluto, uma integração entre os opostos, particularmente entre o divino e o humano. A partir daí, muito se achegam os textos da autora à tragédia e às suas origens dionisíacas.

Continuando a análise do conto “Amor”, encontramos, além das marcas do trágico já apontadas, o ponto de contato com o dionisíaco.

O primeiro fato a ser observado é a própria condição de Ana em sair do cotidiano e incomodar-se com as normas que, de repente, começam a não mais justificar a vida, como se percebe na descrição abaixo:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca (LISPECTOR, 1998b, p. 23).

Dentro das regras sociais, da ordem, da compreensão, Ana estava numa zona de conforto a qual ela chamava vida, contudo, um instante, uma mínima mostra da desordem da qual o mundo também é feito, a desconcerta e a arrebatada para um pensamento em que o múltiplo e o dúbio se encontram, como nos disse George Bataille (2000, p. 49), ao mencionar as palavras de Breton, “[...] existe un determinado punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginário, el pasado y futuro, lo comunicable y lo incomunicable, dejan de ser percebidos como contraditórios”<sup>7</sup>.

A personagem parece enumerar para si mesma as regras que, apesar de fazerem parte do seu mundo, ditas naquele momento, parecem vazias, quase soam como superstições. A força desse instante frente ao cego, ou ao que ele desperta, é tanta que temos não apenas um desvio, mas algo “[...] de uma potência autônoma cuja força natural irrompe de repente e que permanece incompreensível rebelde a qualquer classificação” (DETTIENE, 1986, p. 94-95).

Como a maioria das personagens da autora, Ana sairá desse momento para

---

<sup>7</sup> “[...] Há um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, deixam de ser percebidos como contraditórios”. (BATAILLE, 2000, p. 49).

retornar ao seu dia a dia. Sem grandes alterações, ela voltará. Como o texto revela apenas o lapso epifânico, torna-se difícil apreender o que ocorrerá após toda essa trajetória. Contudo, através das poucas referências ao passado, fica-nos uma leve sensação de que a epifania há muito vem sendo preparada e evitada pela personagem: “O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada” (LISPECTOR, 1998b, p. 23), o que nos leva a questionar o que impediria tudo de ocorrer novamente? “O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo?” (LISPECTOR, 1998b, p. 29).

Mister é compararmos, mais uma vez, um trecho de um estudo sobre Dioniso com que já foi dito até agora sobre a escrita clariceana:

O homem dionisíaco exprime o fundo de seu íntimo e [...] proclama seus direitos a “alma selvagem”, aos instintos liberados, ainda que momentaneamente, das Leis da razão. Terminados os mistérios, a vida volta ao normal, aos deveres e ao bom senso, indispensáveis ao equilíbrio individual e à ordem disciplinada da cidade (HORTA, 1991, p.33).

O excerto acima se harmoniza muito bem às epifanias da obra de Lispector: as personagens exprimem seu íntimo e, em busca da “alma selvagem”, aguçando instintos, por um momento, entram no mistério. Depois, voltam ao cotidiano, à organização indispensável.

Há ainda o trecho seguinte a este citado acima: “Dioniso passou, mas voltará a qualquer momento e, com ele, o efeito terrível e também libertador da morte nos trará de novo a consciência de nossa origem ctônica” (HORTA, 1991, p.33). Ana tem noção desse retorno da força selvagem e terrível que a tomou na presença do cego. Esse instante dionisíaco encontrado por ela lembrou-lhe de que somos feitos do confronto e da harmonia entre os opostos.

O conto “Onde estivestes de noite”, da obra de mesmo nome, traz muitos aspectos dionisíacos. Narrando uma espécie de romaria pelas montanhas até uma divindade andrógina, Ele-ela (ou Ela-ele), os participantes entregam-se a orgias e desregramentos para, passada a noite, encontrarem-se em suas casas e em seus papéis sociais estabelecidos.

O que se passa durante esta subida pela montanha se assemelha ao que ocorria nos cultos a Dioniso. Detienne (1986) cita uma subida pelas montanhas muito comum nos ritos dionisíacos, a orebasia. Além disso, a subida retratada em “Onde estivestes de noite”

é carregada de atos e personagens que ultrapassam as regras sociais. Orgias, a morte de uma criança assistida pela mãe em êxtase e saltos são alguns dos elementos recorrentes nos relatos de aparição do deus e que também são encontrados no conto.

Leiamos agora afirmação abaixo sobre Dioniso:

Noutro lugar, a enorme máscara está rodeada de bacantes agitadas e de sátiros gesticulantes. Esses últimos são, eles próprios, máscaras, criaturas mistas, meio homens, meio animais, inquietantes como o cavalo, de quem trazem as orelhas e a cauda, e *grotescos* como o asno e o bode, de quem imitam a *luxúria*. Suas cabriolas e seus *saltos* exprimem plasticamente um outro aspecto do dionisismo, o delírio feliz e *libertador* que se apodera daquele que *não recusa* o deus, que aceita com ele questionar as categorias, suprimir as fronteiras que separam o animal do homem, o homem dos deuses, *esquecer os papéis sociais*, os sexos e as idades [...] [grifo nosso] (VERNANT, 1991, p. 43).

Atentando mais para o conto em análise, achamos alguns dos vocábulos utilizados na citação acima. Primeiro, existe a supressão de fronteiras entre humano e animal e o caráter libertador disso: “Um arauto mudo de clarineta aguda anunciava a notícia. Que notícia? A da bestialidade? [...] E não havia repressão: livre!” (LISPECTOR, 1999a, p. 45). Há ainda a presença dos saltos típicos do delírio do deus: “E o corcunda anão dava pulos, os mais altos que conseguia [...]” (LISPECTOR, 1999a, p.45). Esses saltos são acompanhados do delírio, pois o anão acredita que as estrelas são cristais. Logo após, Lispector cita Santa Teresa d'Ávila, a santa dos êxtases, para novamente falar no anão que, agora, como a santa, levitava. Ora, Dioniso é conhecido como o deus dos êxtases e dos entusiasmos. Frisamos que o fato da autora citar uma santa cristã nos lembra que a busca pela transcendência em seus textos não está intencionalmente ligada ao dionisismo, mas que dele se aproxima mais que se afasta. Tanto esse lembrete pode ser verdadeiro que, em certo ponto de “Onde estivestes de noite” encontramos referência a essa busca pelo transcendente e o sobrenatural citado por dois personagens diferentes: a jornalista sensacionalista “Você já pensou bem? O ser humano sempre tentou se comunicar com o sobrenatural desde o antigo Egito com o segredo das Pirâmides, passando pela Grécia com seus deuses, passando por Shakespeare no Hamlet” (LISPECTOR, 1999a, p.54); e no observador, “É que o sobrenatural, divino ou demoníaco, é uma tentação desde o Egito, passando pela Idade Média até os romances baratos de mistério” (LISPECTOR, 1999a, p. 55). Nessas duas falas tão parecidas, deparamo-nos com o que foi afirmado anteriormente. A busca pelo sobrenatural é antiga e passa pelos gregos e seus deuses, pelas tragédias antigas e modernas, como as de Shakespeare, e

pelos romances baratos de mistério. Passaria pela literatura de Clarice Lispector?

Chamamos atenção para o fato de poucas serem as personagens que o conto nomeia. É dos papéis sociais, dos rótulos e atividades que o narrador se serve para referir-se a cada um. O que isso denotaria? O caráter de quebra com esses papéis fica mais evidente se esses forem lembrados em detrimento do nome, que remete mais ao individual e à personalidade.

O conto narra ainda o que ocorre com quem não acompanha a subida da montanha em busca do andrógino. A moça que não se entregava aos mistérios vivia com medo até dos objetos de sua casa. Negar-se ao delírio é negar-se ao alívio das tensões, tão importante para nós humanos quanto a obediência às regras sociais.

Ele-ela contou-lhes dentro de seus cérebros - e todos ouviram-no dentro de si – o que acontecia a uma pessoa quando esta não atendia ao chamado da noite: acontecia que na cegueira da luz do dia a pessoa vivia na carne aberta e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz – a pessoa vivia sem anestesia o terror de estar vivo [...] Se você abusa do poder que você conquistou, os mestres o castigarão (LISPECTOR, 1999a, p.48).

A citação acima lembra a situação de Penteu, em *As bacantes*. Suzanna Teixeira Mendes de Mello (1991), em seu artigo sobre a presença do mito dionisíaco nessa tragédia de Eurípedes, assim nos fala sobre Penteu, que se nega a aceitar o deus, e Tirésias, o adivinho cego que o aconselha: “À pseudo-sabedoria de Penteu contrapõe-se a do adivinho. Aconselha o rei a renunciar sua jactância, a não crer que seu cetro seja símbolo de poder ilimitado [...]” (MELLO, 1991, p.43). Assim como Penteu é castigado por não reconhecer o deus, os seguidores do Ela-ele são tomados pelo castigo da eterna vigilância:

Abolindo as proibições, confundindo categorias, desintegrando os quadros sociais, Dioniso insere no coração da vida humana uma alteridade tão completa que pode tanto lançar seus inimigos ao horror, ao caos, à morte, como fazia Gorgô, quanto elevar seus fiéis a um estado de êxtase, de completa e feliz comunhão com o divino (VERNANT, 1991, p.46).

Outro detalhe a ser visto é a impossibilidade de se mensurar ou de se sentir inserido no tempo. A narração desordenada e a afirmação de uma ausência temporal enquanto durava a procissão é típica dos arrebatamentos dionisíacos. Isso pode ser verificado na seguinte afirmação: “E na noite eles se desquitavam [...] era uma ausência – uma viagem fora do tempo” (LISPECTOR, 1999a, p. 44). Os iniciados estão livres até mesmo da temporalidade, a noite não é mais uma referência temporal e, sim, o espaço

em que tudo ocorre: “os anais da astronomia nunca registraram nada como este espetacular cometa, recentemente descoberto – sua cauda vaporosa se arrastará por quilômetros no espaço. Sem falar no tempo” (LISPECTOR, 1999a, p.45).

A experiência mística que os seguidores do Ela-ele vivem, assim como a maioria dos relatos desse tipo de experiência, não pode ser temporalmente controlada. No dionisismo o mesmo se dá. “Os movimentos de Dioniso se inscrevem no espaço e não no tempo” (DARAKI, *apud* HORTA, 1991, p. 23).

Ao final de “Onde estivestes de noite”, há um epílogo. Neste, o narrador afirma ter sido guiado por uma mente universal que lhe forneceu as verdades narradas ali. Assim, como as epígrafes já preparavam o leitor para o texto, o final vem reforçar o quão desconcertante pode ser o relato, mas, nem por isso, deve deixar de ser revelado.

As quatro epígrafes mesclam o caráter desestabilizador da narrativa: a primeira aponta para uma continuidade e uma reatualização constante das experiências mostradas no texto; a segunda, para a necessidade humana de comungar com o desconhecido; a terceira, traz um trecho de uma música de Raul Seixas que chama aquilo que o homem valoriza (riqueza, *status*, poder) de “ouro de tolo”; a última, assim como o epílogo, revela o temor do narrador em contestar o que está socialmente estabelecido e a necessidade de fazê-lo.

Essas epígrafes vêm enfatizar ainda mais o tom dionisíaco do texto: por à prova as certezas, mesclar opostos, trabalhar com o indefinido e o desordenado. Posturas de um deus e seus ritos, marcas de uma arte cujo berço emana das entrelinhas desse deus. Misturas de uma escrita que busca a transcendência, ainda que para isso tenha que olhar a vida de perto e conviver com a condição humana, no sentido mais geral do termo, e sua tragicidade, provar do sublime e do grotesco de se estar no mundo.

### **3.0. O SUBLIME E O GROTESCO: CAMINHOS DO TRÁGICO EM CLARICE LISPECTOR**

A escrita clariceana, como afirmamos anteriormente, caracteriza-se por utilizar os contrários como evocadores da transcendência típica do trágico. Através da tensão entre conceitos tidos como contrários, o movimento da tragédia se encontra. Essa tensão se faz de modo que os opostos se tocam quase à identificação entre si.

Através disso, a autora desnuda a complexidade do homem, revela a condição humana, ou seja, a solidão, o sofrimento e a falta de compreensão da existência. Em

Clarice Lispector, a literatura afirma o lugar em que os contrários tornam-se um só, ao estilo do que nos lembra a citação de Bataille (2000) aqui já utilizada.

Dentre essas oposições, acreditamos encontrar na relação entre o sublime e o grotesco, um suporte para revestir o texto e as personagens da busca por transcender. São essas duas categorias estéticas que, muitas vezes, possibilitam o aparecimento de outros contrastes e, conseqüentemente, a tensão própria do trágico.

Neste capítulo, observaremos como essa tensão se presentifica na obra de Lispector: O sublime e o grotesco como caminhos do trágico<sup>8</sup>.

É fato que os conceitos de sublime e grotesco encontram certa dificuldade em sua formulação. Teríamos que dedicar a eles muito mais de um capítulo para, talvez, chegarmos a um delinear mais claro desses dois termos.

O sublime é uma emoção estética vinculada à utilização de recursos que levam ao encantamento através do belo, do divino. Já o grotesco, por seu lado, provocaria esse encantamento ao utilizar imagens que embevecem pela realização oposta, pelo feio, o desconfortável, o repugnante.

Uma das obras mais importantes dedicadas ao tema é *Do grotesco e do sublime* (2007), de Victor Hugo. Nesse estudo, o escritor francês divide em três momentos importantes o fazer literário: o momento primitivo, o momento antigo e o momento moderno. A esses correspondem, respectivamente, o lírico, a epopeia e o drama, representantes não só do pensamento do homem, bem como de sua relação com o mundo e, por consequência, de seu fazer literário.

Para Hugo (2007), o primeiro momento, o lírico, denota um homem ainda muito ligado a Deus. O mundo, nesse momento, é um todo capaz de ser explicado e sentido pelas vias do divino. “Ele toca ainda de tão perto a Deus que todas as suas meditações são êxtases, todos os seus sonhos, visões [...] Nada incomoda o homem. [...] Eis o primeiro homem, eis o primeiro poeta. É jovem, é lírico. A prece é toda sua religião: a ode toda sua poesia” (HUGO, 2007, p.17).

No segundo, o homem começa a se desligar da ideia da existência de Deus, o mundo começa a se expandir. Temos a formação dos reinos, começam os conflitos e a valorização dos reis e heróis. Eis que entra em ação a epopeia, cantando os feitos de cada império e de seus povos. Hugo (2007) aponta como exemplo desse momento

---

<sup>8</sup> A proposta não é fazer um estudo minucioso acerca dessas duas categorias estéticas na obra de Lispector. O que se pretende aqui é indicar um ponto valioso em nossa busca por contornar o trágico nas personagens femininas da autora. O tema tratado neste capítulo é muito mais profundo do que o momento nos permite dissertar e imprescindível é que outras pesquisas se dediquem a esmiuçá-lo.

Homero e, também, a tragédia antiga, já que esta ainda se baseia nos heróis e deuses. “Todos os trágicos antigos retalham Homero. As mesmas fábulas, as mesmas catástrofes, os mesmos heróis” (HUGO, 2007, p. 20).

Por último, chegamos ao que entendemos por modernidade. O autor aponta o surgimento do Cristianismo e sua separação entre espírito e matéria como cruciais para a formulação da nova poesia. Surge a literatura romântica e seu modo particular de ligar os opostos. “Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar suas criações, sem, entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito [...]” (HUGO, 2007, p. 27).

Como já afirmamos anteriormente, confirmado por estudiosos como Vernant (1991) e Brandão (1985), a tragédia antiga já traz em seu cerne uma reflexão sobre o homem e sua relação com o mundo, relação essa que não é tão simples quanto nos aponta Hugo (2007) em alguns momentos, pois “Quando o herói é questionado diante do público, é o homem grego que, nesse século V ateniense, no e através do espetáculo trágico, descobre-se ele próprio problemático” (VERNANT, 1991, p. 25).

Teríamos, então, em Clarice Lispector a junção dessa postura questionadora do homem, apontada por Vernant (1991) na tragédia, e esse terceiro momento literário descrito por Hugo (2007)?

Começamos pela análise do conto que nomeia um dos livros foco de nossa pesquisa: *Onde estivestes de noite*. Obra pouco conhecida e estudada, lançada em 1974, reúne contos e crônicas que em muito lembram as experiências transcendentais de G.H. O próprio título já alude ao desconhecido, ao incomunicável e ao oculto, parece nos dizer 'o que aqui está escrito surgiu das profundezas da noite, do que não é acessível ao estado de alerta do dia'. De certa forma, soa tão diferente que não é de se estranhar o fato de que a primeira edição da obra foi devolvida para a gráfica porque, erroneamente, havia saído com um inoportuno sinal de interrogação. Apesar de menos assustador como pergunta, o título é uma afirmação.

Na obra, a noite é tanto o tempo quanto o espaço da narrativa. É nela e durante ela que testemunhamos a subida de incognoscíveis personagens rumo ao desconhecido. Guiados por um ser denominado de Ele-ela (ou ainda Ela-ele), os humanos entregam-se a uma força que os ultrapassa, num espetáculo misto de sublime e grotesco.

Ele-ela já estava presente no alto da montanha, e ela estava personalizada no ele e o ele estava personalizado no ela. A mistura andrógina criava um ser tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não



poderiam olhá-lo de uma só vez: assim como uma pessoa vai pouco a pouco se habituando ao escuro e aos poucos enxergando [...] (LISPECTOR, 1999a, p.43).

No trecho acima, há homogeneidade entre as oposições, o que gera uma certa impossibilidade em separá-las. Termos como “terrivelmente belo”, “horrorosamente estupefaciente”, e até mesmo o já citado “ele-ela” e sua alternância, levam-nos a essa impressão.

Além disso, percebemos, em várias passagens do relato, uma constante busca de integração entre o divino e o humano. Às vezes, ambos se unem por um ténue instante, contudo, predomina a desesperada procura de contato. Os seguidores do Ele-ela são, a um só tempo, parte do deus e desligados dele: “subiam a montanha misturando homens, mulheres, duendes, gnomos e anões – como deuses extintos” (LISPECTOR, 1999a, p.44).

Texto pautado na união dos contrários, o nome escolhido para o ser que impulsiona a caminhada montanha acima já nos demonstra o espírito de coesão entre o sublime e o grotesco, o belo e o feio, o feminino e o masculino. O Ele-ela ou a Ela-ele, numa junção andrógina, leva-nos a frisar o caráter próprio da escrita da autora que faz da interseção dos opostos uma tentativa de reconstruir a ligação do homem com o mundo e sua origem.

Como nos lembram Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2007, p.52), “O andrógino, signo de totalidade, aparece portanto no final e no começo dos tempos. Na visão escatológica da salvação, o ser reintegra-se a uma plenitude na qual a separação dos sexos se anula [...]”. A personagem andrógina do conto evoca, juntamente com a própria temática, uma ligação com tempos imemoriais e com a transcendência da vida marcada pelas três instâncias temporais.

Narrativa da desordem, o conto procura não seguir influências temporais, assim como os iniciados que sobem a montanha. Misturando tanto quanto possível as categorias.. De um modo bem grotesco, vemos uma amálgama de seres, sensações e atos subirem a montanha. Entregues ao que vier, dispostos a sofrerem os perigos da “assustadora beleza” (LISPECTOR, 1999a, p.44), os malditos veem na própria imortalidade o ilimitável como possível: “Os homens coleavam no chão como grossos e moles vermes: subiam. Arriscavam tudo, já que fatalmente um dia iam morrer, talvez dentro de dois meses, talvez sete anos – fora isto que o Ele-ela pensara dentro deles” (LISPECTOR, 1999a, p. 44).

O elemento grotesco se inicia, no trecho, com a comparação entre os humanos e os vermes. Grossos e moles, eles sobem em busca da falta de símbolos, de regras e de

enquadramentos. A busca da vida crua, mesmo que isso signifique o encontro com a morte, mesmo que para um instante de vida latente se pague com a mortalidade.

A morte parece acrescentar algo à possibilidade humana, pois, como fim inquestionável, o que se faz em vida perde certo sentido. Assim, sentimos na falta de medo da dor e do desconhecido a necessidade de transcendência. Isso pode ser atestado em outro trecho do conto em que o narrador afirma que “[...] eles estavam ali para sofrer o perigo” (LISPECTOR, 1999a, p.44) ou ainda em:

Eles queria fruir o proibido. Queriam elogiar a vida e não queriam a dor que é necessária para se viver, para se sentir e para se amar. Eles queriam sentir a imortalidade terrífica. Pois o proibido é sempre melhor. Eles ao mesmo tempo não se incomodavam de talvez cair no enorme buraco da morte. E a vida só lhes era preciosa quando gritavam e gemiam. Sentir a força do ódio era o que eles melhor queriam. (LISPECTOR, 1999a, p.47).

No excerto acima, fica bem patente o quanto “Onde estivestes de noite” é pontuado por opostos que se fundem. Há aqui um apontar para o gosto, ou até mesmo a necessidade, do homem pelo proibido, pela desobediência, pela maçã do *Gênesis*, pela imortalidade. Através do grotesco, principalmente, é que se perceberá melhor o sublime e se “Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2007, p. 26).

O grotesco continua a aparecer na obra: “um anão corcunda dava pulinhos como sapos de uma encruzilhada a outra” (LISPECTOR, 1999a, p. 45), “[...] e o cheiro salgado do mar triplicava-os em monstrosinhos.” (LISPECTOR, 1999a, p. 46), “Eles espargiam pimenta em pó nos próprios órgãos genitais e se contorciam de ardor” (LISPECTOR, 1999a, p.47). Elementos estranhos, desagradáveis e incompreensíveis que emergem a todo o momento fazendo o leitor participar do festim da danação por que passam os seguidores do andrógino. O prazer parece surgir na satisfação da necessidade de ultrapassar os limites, o mundo organizado e regrado imposto ao mortal. O gosto pelo proibido, que apontamos acima, vem levar ao prazer, pela quebra do *métron*, da busca de uma imortalidade mesmo que instantânea. “Eu desprezava os preceitos dos sábios que aconselhavam a moderação e a pobreza de alma [...]” (LISPECTOR, 1999a, p. 46).

Vale-nos lembrar o que seguinte trecho de Hugo (2007) acerca da aparição do grotesco na literatura moderna:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação (HUGO, 2007, P. 46).

Em “Onde estivestes de noite”, a autora parece querer chegar a essa harmonia entre o humano e a criação, traço bem peculiar, com já afirmamos, ao que simboliza Dioniso. Mas, e com a tragédia? Como esse texto se coaduna com o que afirmamos sobre a literatura clariceana e o sentimento trágico?

No convívio entre o grotesco e o sublime, esse sentimento trágico de incompletude se mostra. A desesperada oribasía (subida de uma montanha com fins ritualísticos) praticada pelos seguidores do andrógino traz a angústia dos que se acham incompletos e procuram um elo entre o que são socialmente e suas origens naturais, sua ligação com a criação e com o divino. O belo conversa com nossa organização, como nos fala Hugo (2007), contudo não é o suficiente para nos aproximar da sensação de sermos completos.

Desse modo, na narrativa em questão, é nos instantes em que todos se encontram em certa sintonia, não apenas uns com os outros, mas também com o Ela-ele, que há o auge da angústia e do êxtase.

Afinal chegaram os malditos. E olharam aquela sempiterna Viúva, a grande Solitária que fascinava todos, e os homens e mulheres não podiam resistir e queriam aproximar-se dela para amá-la morrendo mas ela com um gesto mantinha todos à distância. Eles queriam amá-la de amor estranho que vibra em morte. Não se incomodavam de amá-la morrendo. O manto de Ela-ele era de sofrida cor roxa. Mas as mercenárias do sexo em festim procuravam imitá-la em vão. (LISPECTOR, 1999a, p.44).

Existe aqui a busca de sintonização com o andrógino, sintonia esta que será aceita mesmo levando ao encontro com a mortalidade, já que o amar morrendo seria uma maneira de sanar a ânsia pela completude ou, ao menos, o reconhecimento de que esse desejo é que os guia. Diante da impossibilidade de unir-se ao Ele-ela, alguns tentam imitá-lo, todavia isso gera uma outra reintegração frustrada.

Joel Rosa de Almeida (2004) dedica um capítulo de seu estudo acerca do grotesco na obra de Clarice Lispector para o conto em questão. Apesar de não abordar o trágico, o pesquisador fornece indícios desse trágico que nasce da incompletude e se instaura nas entrelinhas dos contrastes. Um exemplo pode ser visto no recorte abaixo:

[...] a montanha também, paradoxalmente, pode simbolizar a ambição e a pretensão dos homens às tentativas de escapar (ou aproximar-se) da onipotência de Deus [...] A montanha construída no conto pode, inicialmente, simbolizar tanto a busca da sublime plenitude quanto o temor da grotesca destruição. (ALMEIDA, 2004, p. 58).

Ou porque não dizermos também a grotesca plenitude e a sublime destruição? A leitura nos revela um outro que é o em si mesmo. O que condena, também salva. O feio também encanta. A morte e a vida se dão e se retiram, concomitantemente. O trágico está na entrelinha, numa entrelinha que se é temida porque desconhecida, é desejada porque leva a um contato com a imortalidade.

Em busca dessa integração com a Natureza, a Criação e o Absoluto, o conto nos demonstra que o grotesco é também caminho válido para chegar não a resolver o impasse trágico do homem, mas para, quem sabe, entendê-lo e aceitá-lo, o que, provavelmente, torne possível um alívio desse desespero.

Cheios do terror de uma feroz alegria eles se abaixavam e às gargalhadas reboavam de escuridões a escuridões com seus ecos. Um cheiro sufocante de rosas enchia de peso o ar, rosas malditas na sua força de natureza doida, a mesma natureza que inventava as cobras e os ratos e pérolas e crianças – a natureza doida que ora era noite em trevas, ora era o dia de luz. Esta carne que se move apenas porque tem espírito (LISPECTOR, 1999a, p. 48).

O jogo de opostos se mantém. A natureza é definida como aquela que é capaz tanto de nos ofertar a beleza quanto o horror, tanto o sublime quanto o grotesco. Essa “natureza doida” (LISPECTOR, 1999a, p. 48). Mesmo em uma criação tida como uma das mais delicadas e sublimes encontra-se em sua faceta medonha: as rosas são malditas e seu cheiro não mais encanta e agrada, mas torna o ar pesado, sufoca. Além disso, outros opostos se veem como faces da mesma moeda. O dia e a noite são produtos de uma força em comum, essa força que nos destina a sermos seres duplos, de alma e corpo a precisarem um do outro. No começo da citação, há a descrição de um cenário que apresenta não apenas uma feroz alegria, mas o terror que essa provoca, ou seja, de um elemento considerado positivo (alegria) é tirado o negativo (terror) do negativo (feroz). Para complementar o cenário grotesco, gargalhadas ressoam na escuridão.

Aqui, achamos necessário lembrar os quadros de dois pintores renascentistas Hieronimus Bosch e Peter Brugel. As figuras grotescas retratadas nas pinturas desses dois artistas podem ser, de certa forma, encontradas nas imagens que a narrativa de “Onde estivestes de noite” constrói. As figuras humanas representadas, principalmente, na obra de Brugel, demonstram um riso que incomoda. Perguntamos-nos 'De que riem?' e a resposta, que não vem, perturba-nos. Condenação e festim andam juntos, como num

carnaval que não se cansa de nos oferecer o prazer e a tortura como frutos da mesma árvore.

No quadro *Provérbios holandeses* (1559), de Bruguel, os homens e mulheres pintados se misturam numa espécie de carnaval. A euforia dos rostos não deixa de trazer as insígnias de um desespero comum à humanidade.

Em *O jardim das delícias* (1503), Bosch expõe num tríptico a queda do homem e sua saída do paraíso divino, apresentando figuras perturbadoras que desconcertam a ordem estabelecida. No último desses painéis, intitulado “Inferno”, o grotesco salta aos olhos uma danação, as faces retratadas numa espécie de máscara carnavalesca. O carnaval é a festa que comunga a orgia e a celebração ritualística

Aaron Gurevich (2000, p.86), ao questionar algumas lacunas da teoria do carnaval de Bakhtin, nos lembrará que “[...] na história verdadeira o riso e a alegria andam lado a lado com o ódio e o medo. Torna-se, portanto, muito difícil separar um único sentimento do conjunto muito mais abrangente e complexo dos sentimentos e emoções das pessoas”.

Essas observações se coadunam com o que encontramos em alguns momentos do conto em análise. Por exemplo, as gargalhadas de um cão são a fonte do medo de uma criança, para, depois, a própria criança rir a misturar “lágrimas de riso e de espanto” (LISPECTOR, 1999a, p.44). Isso demonstra, talvez, que o grotesco, por ser muitos, como nos falou anteriormente a citação de Hugo (2007), viabiliza a melhor captação dessa variedade de sentimentos humanos, ainda que, para captá-las, seja necessária a criação de uma ambiente tão estranho ao que chamamos de realidade.

O riso que ecoa na escuridão é aquele que, mesmo sendo riso, não nos traz apenas alegria. O complexo dos sentimentos que são evocados nessa risada nos coloca frente a nossa tragicidade, por nos deixar desconhecedores de seu motivo real e experimentadores da complexidade dos sentimentos humanos.

Mas e o sublime? Apesar de funcionarem como opostos, sublime e grotesco fundem-se, na literatura de Lispector, de modo a desestruturalizar o vigente e levar a apreensão das variedades de sentimentos humanos. No conto em questão, isso fica mais evidente pela forma como o sublime surge no final. Percebemos, contudo, que, ainda que haja as descrições grotescas, existe certa aura de sublime, talvez resguardada pelo caráter sagrado da profana divindade andrógina. “Aos poucos enxergavam o Ela-ele e quando o Ele-ela aparecia com uma claridade que emanava dela-dele, eles paralisados pelo que é Belo diriam: “Ah, Ah”” (LISPECTOR, 1999a, p.44).

Frisamos que, na maior parte do texto, entramos em maior contato com o grotesco e esse abre possibilidades para o confronto que encaminhará aos momentos mais trágicos dos seguidores do “Mal-aventurado, o Ele-ela [...]” (LISPECTOR, 1999a, p.45): a frustrada tentativa de ligar-se ao divino.

A divindade retratada no conto “Onde estivestes de noite” vem ofertar uma luz de salvação para esse trágico do ser, que, apesar de não se findar, pode, ao menos, oferecer um sentimento de salvação através da liberdade que a noite de danação oferece. Assim, o sublime, a beleza do andrógino, se coaduna com o que afirma Forte (2006, p.65): “Sem passar por sua negação – que é o escandaloso espetáculo do mal que cobre a Terra - nenhuma beleza poderá salvar-se e salvar”.

Como G.H. e sua paixão que nos entrega a salvação de viver o desconhecido; o “escandaloso espetáculo do mal” (LISPECTOR, 1999a, p. 45) por que passam as personagens do conto oferecem, a eles e a nós, a salvação de enfrentar o mundo que nós criamos e com o qual não conseguimos lidar nem abandonar. Daí podermos afirmar como Bataille (2000, p. 36): “De este modo el Mal considerado sinceramente, no es sólo el sueño del malvado sino que em algum modo es también el sueño del bien”<sup>9</sup>.

É a partir da expressão “fiat lux” que se inicia, no conto, a aparição mais acentuada do sublime, primeiramente permeado pelo dia e as atividades cotidianas das pessoas e, no final, evanescente, claro e redentor:

No céu o mais leve arco-íris: era o anúncio. A manhã como uma ovelha branca. Pomba branca era a profecia. Manjedoura. Segredo. A manhã estabelecida [...] Padre Jacinto ergue com as duas mãos a taça de cristal que contém o sangue escarlate de Cristo. Eta vinho bom. E uma flor nasceu. Uma flor leve, rósea, com perfume de Deus. Ele-ela há muito sumira no ar. A manhã estava límpida como coisa recém-lavada (LISPECTOR, 1999a, p. 56).

Contudo, entre a resplandecência do sublime, encontramos resquícios do grotesco, tão mais agente na noite. O padre, um dos poucos personagens a ter nome, ao provar o vinho-sangue do Cristo se regala, ouve-se a expressão “Eta vinho bom” (LISPECTOR, 1999a, p. 56). Em que sentido estaria esse bom? Bom por que saboroso ou bom por que redentor? A flor que aparece agora é leve e rósea, bem diferente das anteriores “rosas malditas” (LISPECTOR, 1999a, p. 48). Interessante atentarmos para o jogo de palavras que se faz aqui. Rosas são uma espécie de flor, muitas vezes, no uso das palavras,

<sup>9</sup> "Deste modo, o mal considerado verdadeiramente, não é apenas o sonho do malvado, mas é também, de alguma maneira, o sonho do bom" ( BATAILLE, 2000, p. 36).

costumamos trocar uma pela outra. O texto, porém, parece se valer da diferença e da semelhança (marcadas por essa troca comum) para demarcar o clima da noite e da manhã, do claro e do escuro: o vocábulo “rosas” remete, em nosso imaginário, geralmente, a rosas vermelhas que lembram paixão e sangue. Já o vocábulo “flor” tem uma acepção mais límpida, campestre e remete à delicadeza. Além disso, os adjetivos atribuídos à rosa e à flor no conto acentuam ainda mais essas características: a rosa possui cheiro sufocante “que enchia de peso o ar” (LISPECTOR, 1999a, p. 48); a flor tem perfume e é leve.

Em muitos outros escritos, a autora nos oferece essa amálgama de opostos, essa relação entre sublime e grotesco para nos apontar o interstício em que está o trágico. “O relatório da coisa” é um outro texto de *Onde estivestes de noite* em que encontramos a junção do sublime e do grotesco.

Essa fusão se dá logo no próprio assunto do conto, pois, o relatório é um tipo textual marcado pela preocupação com o objetivo, com o real e o exato, no entanto, o que se propõe como alvo desse relatório ultrapassa o sentido que damos ao real, ao exato e ao objetivo. Apesar de o elemento instigador ser realmente uma coisa, um relógio, esse acaba sendo utilizado de maneira não concreta e ligado ao desconhecido e ao inexplicável.

O relógio Sveglia, alvo do relatório, logo de início é identificado com o tempo “Pois o principal é que ele é o tempo” (LISPECTOR, 1999a, p. 57), o que demonstra a impossibilidade de se ter um relatório convencional. Mesmo assim, a função textual consegue ser mantida bem ao estilo clariceano que, como ela mesma afirma, é simples e direto “O meu jogo é aberto: digo logo o que tenho a dizer e sem literatura. Esse relatório é a antiliteratura da coisa” (LISPECTOR, 1999a, p. 57). Nessa afirmação percebemos o quanto os opostos são partes de um mesmo todo. Ao não se propor fazer literatura, Lispector o faz e negando a literatura do que faz, acusa que vida e literatura também são partes de um todo.

Sveglia é, então, a reificação do tempo e representará as angústias e as alegrias humanas. A narradora (ou relatorista) se apodera da “infernial alma tranqüila” (LISPECTOR, 1999a, p. 57) do Sveglia e começa a listar o que se aproximaria de sua essência ou não, numa tentativa de apreender o Absoluto. Os opostos que caracterizam o Sveglia tecem a aura divinal do relógio, pois “O Sveglia é Deus” (LISPECTOR, 1999a, p.57).

O próprio significado do nome-marca do relógio coloca-nos diante de um estado de

alerta necessário para se entrar em contato com o transcendente “A marca é Sveglia, o que quer dizer “acorda”. Acorda para o quê, meu Deus? Para o tempo. Para a hora. Para o instante” (LISPECTOR, 1999a, p.57). Como não poderia deixar de ser, o estado de alerta necessita do sonho para que o transcendente se faça disponível ao contato.

Estão me acontecendo coisas, depois que soube do Sveglia, que mais parecem um sonho. Acorda-me, Sveglia, quero ver a realidade. Mas é que a realidade parece um sonho. Estou melancólica porque estou feliz. Não é paradoxo. Depois do ato do amor não dá uma certa melancolia? A da plenitude. Estou com vontade de chorar. Sveglia não chora. Aliás ele não tem circunstâncias. Será que a energia dele tem peso? Dorme, Sveglia, dorme um pouco, eu não suporto a tua vigília. Você não pára de ser. Você não sonha. Não se pode dizer que você “funciona”: você não é funcionamento, você apenas é. (LISPECTOR, 1999a, p. 58).

Entre o desejo de acordar para a realidade e sonhar, a narradora vai evocando sensações conflitantes. A felicidade e a melancolia se misturam remetendo ao “estar alerta” e a calma do sonho, a desesperada aceitação do que apenas se sente e não se explica, do que apenas é. O Sveglia apenas é. Ele não funciona porque funcionar requer uma atividade, um objetivo que a essência transcendente do tempo não tem como base. O tempo é, não funciona, tem função apenas no mundo atarefado dos humanos e apenas para eles.

A citação acima mistura sonho e realidade. Essa miscelânea também é encontrada em “A geléia viva”, uma espécie de conto-crônica que narra um sonho. Ao discutir essa questão no texto citado, Daniela Mercedes Kahn (2004, p. 40) afirma que:

Convém lembrar aqui que a própria realidade onírica já se constitui num desdobramento ou duplo da vivência diurna (ou vice-versa, como sugerem determinadas correntes da filosofia oriental). O sonho é um exemplo típico de uma experiência que subverte os parâmetros do estado de vigília [...] seja como for, ao conjugar a experiência do sonho com a realidade do despertar, o texto apresenta duas formas distintas de apreensão da realidade, que se constituem um duplo da outra [...] (KAHN, 2004, p. 40).

Apesar de tratar de outro texto<sup>10</sup>, a afirmação aplica-se bem tanto ao conto anterior (“Onde estivestes de noite”) quanto para “O relatório da coisa”. O clima entre sonho e realidade se alterna de maneira a confundirem-se um com o outro. É claro que, no primeiro, a própria noite e a presença maior do grotesco nos impele para o sonho mais que para a realidade, sem perder, todavia, a tensão entre ambos. Talvez por isso, no final

<sup>10</sup> Vale-nos lembrar que “A geléia viva” tem em sua constituição muitos elementos que tocam a experiência transcendental ou a reflexão acerca do incognoscível presentes em “Onde estivestes de noite”, “O relatório da coisa”, *A paixão segundo G.H.* e em outros contos da autora.



de “Onde estivestes de noite”, há um epílogo em que o narrador jura a veracidade dos fatos. Já no caso de “O relatório da coisa”, essa tensão só torna maior o fantástico do relatório, pois o grotesco é apresentado, principalmente, durante o dia, em plena vigília da razão. O sobrenatural invade o natural.

A citação de Kahn (2004) evoca algumas filosofias orientais em que sonho e real se confundem. A pesquisadora relembra como Borges conta a história de Chuang Tzu que sonhou que era uma borboleta e, já acordado, não sabia se era um homem que havia sonhado ser uma borboleta ou se era uma borboleta que havia sonhado ser um homem. Essa história vai ao encontro dos contos de *Onde estivestes de noite* e outros, textos em que os contrários se complementam quase a não poder separar-se. O desejo de unir-se à criação, a incapacidade de apreender o real, a necessidade de ligar-se ao sobrenatural presentes na história de Chuang Tzu estão também nas personagens clariceanas. Eis o trágico do ser que não sabe se pertence ao sublime ou ao grotesco, ao sonho ou ao real, se é uma borboleta ou se é um homem.

O grotesco em “O relatório da coisa” surge, como afirmamos, trazendo o sobrenatural para o natural. O caso do homem que pisou num despacho de macumba é um exemplo. O pé ficou inchado e negro, vários médicos o examinaram e o motivo físico não foi descoberto. Decidiram, então, amputar a perna. Nesse instante, novamente, o onírico interfere na realidade:

E teve um sonho terrível. Um cavalo branco queria agredi-lo e ele fugia como um louco. Passava-se tudo isso no Campo de Santana. O cavalo branco era lindo e enfeitado com prata. Mas não houve jeito. O cavalo pegou-o bem no pé, pisando-o. Aí o homem acordou gritando [...] Quando acordou, olhou logo para o pé. Surpreso: o pé estava branco e de tamanho normal. Vieram os nove médicos e não souberam explicar. Eles não conheciam o enigma do Svegliá contra o qual só um cavalo branco pode lutar (LISPECTOR, 1999a, p. 59).

O “sonho *terrível*”, o pé “*negro*”, a *perseguição* feita pelo cavalo, misteriosamente, saram o machucado do homem. Os elementos citados, tidos como grotescos, estão em contato com elementos sublimados como a brancura e a beleza do cavalo. No excerto, o grotesco e o sublime estão articulados para delinear e amalgamar o natural e o sobrenatural. Desse modo, torna-se possível que o mal e o bem do sonho sejam provocados por um lindo cavalo branco, lembrando a velha frase sobre “o mal que cura”.

A simbologia do cavalo branco chama-nos a atenção para mais um detalhe:

Esse branco cavalo celeste representa o instinto controlado, sublimado; é,

segundo a nova ética, a mais nobre conquista do homem. Entretanto, não há conquista que seja eterna e, a despeito dessa imagem luminosa, o cavalo tenebroso prossegue sempre, dentro de nós, sua corrida infernal: ele é por vezes benéfico, por vezes maléfico (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.203).

Assim o terror provocado pela imagem do cavalo sublime é o elemento que, se cura, deixa marcada na personagem a existência do grotesco, “sua corrida infernal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.203) continua. É com esse pensamento, quase com essas palavras, que em “Estudo do cavalo demoníaco”, um dos quinze fragmentos que compõem “Seco estudo sobre cavalos”, encontramos um desesperado relato de alguém que diz ter roubado o cavalo de caça do rei:

Da última vez em que desci de 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 (LISPECTOR, 1999a, p. 41).

A figura do cavalo é recorrente em vários textos de Lispector. Esses animais são tidos como imagem da altivez, do instinto e do mistério. Brancos ou negros, com crinas, olhos e relinchos anunciadores, os cavalos simbolizam a força misteriosa da natureza que habita toda criação.

Outra obra de Clarice Lispector a que pouco se dedicou estudos é *A via crucis do corpo*, publicada em 1974. Talvez isso seja fruto do próprio desagrado da autora frente ao livro já que este foi feito por encomenda. Esse descontentamento foi expresso em uma receosa explicação em que a autora assim afirma: “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” (LISPECTOR, 1998a, p.12).

De um estilo que alarga as perspectivas da literatura clariceana, o livro possui toda a carga da escrita da autora apresentada de um modo que, se parece menos elaborado, mais acentua “a ferida aberta” que perpassa suas histórias. É certo que alguns textos, como “A língua do p”, assustam por um quase abandono do literário e um apego ao literal.

[...] em *A via crucis do corpo* exibem-se objetos ora falsos demais, com a marca da fabricação à flor da página, rodeados pela moldura do grotesco e da fantasia, ora demasiadamente espontâneos, muito próximos do leitor, com quem a narradora conversa frequentemente ao longo da narrativa (ARÉAS, 2005, p. 57).

Por meio dessa pretensa falta de elaboração, do exagero da fantasia e da

realidade, a autora nos posiciona diante do “mundo-cão” que é tão fabricado quanto as histórias do livro e nos avisa que também o lixo nos pertence.

Nesse jogo, achamos as interseções do sublime e do grotesco. O elemento que serve como expositor desses dois sentimentos estéticos é o corpo. É ele que, durante as treze histórias do livro, experimenta as sensações do mundo e as contradições; por ele entramos em contato com o divino, o humano e seus segredos. Um extraterrestre que visita o quarto de uma virgem durante a noite, uma disputa sexual entre um travesti e uma mulher, a dificuldade de uma senhora em lidar com a sua sexualidade e sua velhice são alguns dos enredos apresentados no livro. Mais uma vez, numa mistura entre o sublime e o grotesco, esses elementos irão revelar as ligações entre o natural e o sobrenatural.

Pelo que foi exposto até agora, afirmamos que, apesar de haver uma busca por amalgamar sublime e grotesco na obra de Lispector, é desse último que a autora mais se serve. Possivelmente, isso ocorra por causa da abertura para o múltiplo que o grotesco fornece, como bem nos lembrou Hugo (2007) no começo deste capítulo. Assim, em *A via crucis do corpo* (1974) não será diferente. O grotesco apontará para a instabilidade do mundo frente ao desconhecido. Aqui valemo-nos de um trecho da definição de grotesco dada pelo *Dicionário de termos literário*, de Massaud Moisés (2004, p. 215):

Funda-se na surpresa, no imprevisto, no insólito, traduz a angústia não perante a morte mas perante a vida, que gera a destruição de toda ordem ou orientação no tempo e no espaço; de súbito, o Universo se afigura estranho, desconexo, absurdo, um planeta de onde houvesse desaparecido a razão e o próprio pensamento ordenador, como se uma força maligna tivesse assumido o comando da Natureza e de seus habitantes.

Em outras partes de nosso estudo, definimos que o trágico em Clarice Lispector se encontra nas entrelinhas e na amálgama de opostos. Afirmamos também que esses contrários se fundem quase à impossibilidade de separá-los, por isso a sensação de desorientação das personagens e, por que não dizer, do próprio leitor, que vê se abalarem as noções maniqueístas da realidade, tipicamente ocidentais. Reforçamos essas características porque, atentando para a definição de Moisés (2004) citada acima, descobrimos uma faceta do grotesco e do sublime na obra da autora em estudo. Apesar de fundar-se “no imprevisto e no insólito”, não deixamos de notar que, em Lispector, esse insólito acaba por misturar-se com a ordem natural das coisas, tanto que, em muitos trechos da obra, o sobrenatural parece apenas ser uma outra faceta do natural. Por isso, cremos que a força maligna de que fala Moisés (2004), na verdade, não assume a

Natureza, mas sim, é também a Natureza, à lembrança do símbolo oriental Yin-Yang.

Assim, em alguns momentos dos textos da autora, situações que classificamos como insólitas são enfrentadas com uma certa naturalidade pelas personagens. É o caso, por exemplo, de “Miss Algrave” e sua noite de amor com um habitante de outro planeta, em *A Via crucis do corpo* (1974).

Virgem e puritana, Ruth Algrave se espanta com as demonstrações de lascívia do mundo. Assim, não ter televisão para não ver imoralidades, não comer carne porque é pecado e escrever insistentes cartas protestando contra a falta de pudor dos londrinos são alguns dos exemplos do grande apego dessa mulher ao que classificamos como divino e puro. Porém, numa noite de sábado, ela, em seu quarto, recebe Ixtlar, um extraterrestre, e com ele experimenta os prazeres sexuais.

Ruth aceita o episódio de uma maneira bem peculiar: “Ela era sujeita a julgamento. Por isso não contou nada a ninguém. Se contasse, não acreditariam porque não acreditavam na realidade. Mas ela, que morava em Londres, onde os fantasmas existem nos becos escuros, sabia da verdade”. (LISPECTOR, 1998a, p.13). Apontando para a falta de tato da humanidade de lidar com a realidade e com o irreal, o narrador afirma que Ruth não contou o que lhe aconteceu por que as pessoas “não acreditavam no real”.

A personagem não só aceita o fato como o encara como uma manifestação do divino e do sublime, tanto que, frente ao aspecto grotesco de Ixtlar, ela não se espanta e sente-se uma espécie de escolhida:

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

Ele disse:

— Tire a roupa.

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. (LISPECTOR, 1998a, p. 17).

O milagre se havia feito. O ser de aparência grotesca tinha dado à Ruth Algrave um contato com o sublime e esse era o sexo. Assim, o sublime vem ao encontro do que prega Hugo (2007, p.34): “E seria também exato dizermos que o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo”. Por isso, ao lermos esse trecho do conto, encontramos maravilhamento,

nojo, prazer, terror, estranhamento e pureza que nos confunde e nos atrai.

Há elementos no excerto que já nos são conhecidos, a mesma aura sublime e grotesca de “Onde estivestes de noite” é lembrada na “sofrida cor roxa” do manto de Ixtlar, mesma cor pungente do manto do Ele-ela; as rosas negras da noite de oribasía em busca do andrógino reaparecem na noite do estranho casal de “Miss Algrave”. Assim como em “Onde estivestes de noite”, o sexo é mais uma vez invocado como forma de contato com o Absoluto e o desregramento em praticá-lo lembra a busca por ultrapassar-se: “Como era bom, meu Deus. Tinha vontade de mais, mais e mais” (LISPECTOR, 1998a, p. 16).

Mas será no conto “O corpo” em que o grotesco mais se fará evidente.

Nele conhecemos a história de Xavier e suas duas mulheres, Beatriz e Carmem. Os três viviam juntos e tudo ia bem até que ele arranhou uma terceira mulher, uma prostituta. A partir daí, as duas “esposas” começam a planejar a morte do cônjuge.

Apesar de contar um caso de morte, de amor e desespero não deixa de existir no texto uma veia cômica interessante, principalmente pelo desfecho um tanto quanto insólito e atrapalhado. Além disso, as três personagens são cômicas em suas posturas alienadas diante da vida e dos fatos que as rodeiam. É fato que o alienamento, segundo críticos como Sá (1993) e Fortes (2004), é comum às personagens clariceanas, todavia, no caso de “O corpo”, e em certos momentos de outros textos como *A hora da estrela* (1977), essa alienação se torna mais profunda porque menos refletida. Há nas outras personagens algo que aponta para um desconfiar de algo latente, talvez o trotar do cavalo demoníaco. No caso de “O corpo”, se essa suspeita existe nas personagens, é tão instintiva que não a identificamos. Prova disso é que o narrador desse texto (e também o d’*A hora da estrela*) é de uma ironia muito mais evidente, frisando o sentimento animal que governa as personagens. Seria por que essas personagens aparentam ser menos instruídas que as mulheres de classe média-alta tão comuns na obra da autora? Talvez. Mas não se há de negar que isso não as diferencia em sua trágica condição de estarem vivas.

A vida dos três é rodeada de exageros sexuais e comilanças. O corpo é esse instrumento do grotesco que, se suspende a ordem das coisas para o leitor não o faz para as personagens. Nisso, a literatura mostra uma outra faceta, uma poética do cotidiano que se é sublime, grotesco, encantador ou bizarro, assim também o é a literatura.

E riso e horror misturam-se perante a figura de Xavier, Carmem e Beatriz. Ele mal podendo compreender as coisas fora de sua condição de touro, elas, quase sem conseguir agir sem as amarras de fêmeas que trazem. Tanto que, se para ele *O último*

*tango em Paris* é um filme de sexo, elas matam, pelo instinto de fêmea.

Mas como esse texto carregado de elementos grotescos nos encaminha para o trágico? Há o sublime nele?

O grotesco do texto está nos elementos que fazem parte do dia a dia dos três. Vejamos:

A noite do último tango em Paris foi memorável para os três. De madrugada estavam exaustos. Mas Carmem se levantou de manhã, preparou um lautíssimo desjejum — com gordas colheres de grosso creme de leite — e levou-o para Beatriz e Xavier. Estava estremunhada. Precisou tomar um banho de chuveiro gelado para se pôr em forma de novo.

Nesse dia — domingo — almoçaram às três horas da tarde. Quem cozinhou foi Beatriz, a gorda. Xavier bebeu vinho francês. E comeu sozinho um frango inteiro. As duas comeram o outro frango. Os frangos eram recheados de farofa de passas e ameixas, tudo úmido e bom. (LISPECTOR, 1998a, p. 21-22).

Expressões como “gordas colheres de grosso creme de leite” e “comeu sozinho um frango inteiro”, “recheados de farofa de passas e ameixa” remetem ao ato de comer praticado em excesso pelas personagens. É construída uma cena que leva ao nojo e ao ridículo, pode-se dizer que chegamos a imaginá-los a comerem com a boca e as mãos untadas de gordura e farofa. E imaginando, relembramos as cenas tão próprias aos banquetes que rondam nosso imaginário quando falamos do Renascimento e, principalmente, da Idade Média. Mikhail Bakhtin (1987), em seu *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, apesar de estar falando de um cenário cultural diferente do de Clarice Lispector, muito nos serve em suas observações sobre o grotesco na obra de Rabelais:

Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais ( e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados. (BAKHTIN, 1987, p. 277).

São exatamente esses “atos do drama corporal” que encontramos em *A via crucis do corpo*: a cópula de miss Algrave e Ixtlar, a gravidez de Maria das Dores (“A via crucis”), a velhice (em “Ruído de passos”), a figurativa absorção de um ser por outro (em “Ele me

bebeu”), os excessos no comer e no beber presentes, por exemplo, nas três personagens de “O corpo”.

Como é notório, para Bakhtin (1987) esses elementos servem para romper as fronteiras entre o corpo e o mundo. O rompimento realizado, estamos mais perto da unificação desejada, da identificação entre nós e o que nos cerca? Satisfazemos assim nossa sede de conhecimento? Desfazemos nossas complexas interrogações acerca de nós mesmos? Talvez.

Mas, retornemos à questão do trágico e de sua relação com o grotesco e o sublime na literatura de Lispector. Em “O corpo”, todo esse cenário grotesco acaba por desembocar num final trágico, na acepção mais popular da palavra. Após a descoberta de que Xavier tinha uma amante, Beatriz e Carmem começam a apresentar bosquejos de uma reflexão mais aprofundada que, como é recorrente às personagens clariceanas, pouco dura.

Até que veio um certo dia.

Ou melhor, uma noite. Xavier dormia placidamente como um bom cidadão que era. As duas ficaram sentadas junto de uma mesa, pensativas. Cada uma pensava na infância perdida. E pensaram na morte. Carmem disse:

— Um dia nós três morreremos. Beatriz retrucou:

— E à toa.

Tinham que esperar pacientemente pelo dia em que fechariam os olhos para sempre. E Xavier? O que fariam com Xavier? Este parecia uma criança dormindo.

— Vamos esperar que Xavier morra de morte morrida? perguntou Beatriz.

Carmem pensou, pensou e disse:

— Acho que devemos as duas dar um jeito.

— Que jeito? (LISPECTOR, 1998a, p. 25).

O jeito encontrado foi, elas mesmas, anteciparem o fim de Xavier. O assassinato seria uma espécie de materialização do desejo de enganar a morte, esta vista como a que usurpa o ser amado. Ou ainda como a continuação de uma vida baseada em levar o corpo ao seu máximo grau de experimentação. Comer, copular, beber: a morte seria a experimentação final, a última fronteira. Nesse caso, o assassinato torna-se, ao mesmo tempo, a mistura do instintivo caminhar para a morte e do racional sentimento de reflexão sobre a vida e seus limites. Seria também a mistura do amor e do ódio não como reversos e, sim, como partes de um mesmo princípio. Misturam-se aí egoísmo e altruísmo, medo e ousadia. É a partir do amor e por ele, que as mulheres do conto se questionam e, se questionando, começam a clarear suavemente a condição em que se encontram. Nesse instante, Carmem e Beatriz aproximam-se do que defende Bataille (2000, p.27):

De todos modos el fundamento de la efusión sexual es la negación del aislamiento del yo, que sólo conoce la pérdida de los sentidos excediéndose, trascendiéndose em el abrazo, en donde se pierde la soledad del ser. Tanto si se trata de erotismo puro (amor- pasión) como de sensualidad de los cuerpos, la intensidad es mayor en la medida en que se vislumbra la destrucción, la muerte del ser. Lo que llamamos vicio se deriva de esta profunda implicación de la muerte. Y el tormento del amor desencarnado es tanto más simbólico de la verdad última del amor cuando la muerte aproxima y hiere a aquellos a los que el amor une<sup>11</sup>.

A relação entre amor, morte, sexualidade e vida é uma constante nos contos de *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*. Nesses dois volumes, encontramos o triângulo amoroso enlaçado no amor que resulta em morte (e vice-versa), deparamo-nos com a senhora Jorge B. Xavier entre o vivo desejo sexual por Roberto Carlos e a velhice que carrega no corpo a lembrar-lhe que se morre. As personagens dessas duas obras, em sua maioria mulheres, encontram-se nos desvãos trágicos e neles procuram a resolução dos conflitos excedendo-se e transcendendo-se.

Já dissemos que o trágico se apresenta na busca pela completude, na procura por um contato com o divino. O assassinato ocorrido em “O corpo” é um exemplo dessa busca, dessa procura. Por isso, talvez, que, no momento da execução, Beatriz e Carmem acabem por deparar-se com a força divina que há na morte:

Carmem e Beatriz sentaram-se junto à mesa da sala de jantar, sob a luz amarela da lâmpada nua, estavam exaustas. Matar requer força. Força humana. Força divina. As duas estavam suadas, mudas, abatidas. Se tivessem podido, não teriam matado o seu grande amor (LISPECTOR, 1998a, p. 25).

O excerto nos leva novamente aquele conceito do trágico que apresentamos no capítulo inicial. Esse titubear entre a liberdade de decisão e o destino pode ser encontrado na última frase da citação: se pudessem não teriam matado Xavier, mas, perguntamo-nos, por que não poderiam deixar de fazê-lo?

Além disso, há a alusão ao encontro entre o divino e o humano presentes na força necessária para matar que, de certa forma, aponta para uma essência que traria em seu caráter divino não apenas o bem, mas também aquilo que entendemos como o mal. Essa ideia está presente no diálogo que as duas mulheres travam minutos antes de

---

<sup>11</sup> De qualquer forma a base da efusão sexual é a negação do isolamento do eu, que só conhece a perda da consciência superior, transcendendo-se num abraço, onde se perde a solidão do ser. Trata-se tanto de erotismo puro (amor - paixão) como de sensualidade dos corpos, a intensidade é maior à medida que vislumbra a destruição, a morte do ser. O que chamamos de vício é derivado do profundo envolvimento da morte. E o tormento do amor desencarnado é tanto mais símbolo da verdade suprema do amor quanto a morte se aproxima e fere aqueles a quem o amor une (BATAILLE, 2000, p.27).



assassinarem Xavier:

- E daí?
- E daí nós somos duas e temos dois facões.
- E daí?
- E daí, sua burra, nós duas temos armas e poderemos fazer o que precisamos fazer. Deus manda.
- Não é melhor não falar em Deus nessa hora?
- Você quer que eu fale no Diabo? Não, falo em Deus que é dono de tudo. Do espaço e do tempo (LISPECTOR, 1998a, p.25).

A morte de Xavier equipara-se aos sacrifícios feitos a pedido dos deuses. A figura do sangue do morto a escorrer em demasia, num cenário grotesco e vulgar, remete-nos aos altares banhados de sangue nas cerimônias sacrificiais. A cama uma espécie de altar.

Divino e humano, liberdade e destino, bem e mal são mais uma vez colocados em um só plano. O homem estaria no trágico do constante oscilar.

Os elementos grotescos e sublimes na narrativa em análise continuam a se apresentar mantendo o clima de oscilação. Após o crime, as mulheres decidem enterrar o homem no jardim. A terra era de “bom plantio” (LISPECTOR, 1998a, p.27), “úmida e cheirosa” (LISPECTOR, 1998a, p.27) lembrando o ato reprodutor e a relação morte e nascimento de que nos fala Bakhtin (1987), pois no local em que o corpo é enterrado haverá flores, Xavier servindo de adubo.

A ideia de plantar flores na cova de Xavier é dada pela romântica Beatriz que “[...] vivia lendo foto-novelas onde acontecia amor contrariado ou perdido” (LISPECTOR, 1998a, p.26). Nesse comentário acrescenta-se a aura do conto mais um elemento *kitsch* aos tantos outros presentes, elementos esses que tornam o texto mais próximo do literal e, ao mesmo tempo, denunciam a falta de parâmetros e o absurdo de uma realidade inventada e alienada:

De resto, a indústria cultural, que, por exemplo, na fotonovela, manipula friamente fórmulas pré-fabricadas, até o colegial, que, no seu poema de amor, movido pelo calor de sentimentos sinceros, se entrega sem o saber aos mesmos clichês transmitidos pelo ambiente, as intencionalidades cambiam, mas os produtos se aproximam no seu teor de inépcia, falsidade e redundância (ROSENFELD, 1993, p. 303).

Ana Viale Moutinho (2001), em *sincronizando o kitsch*, apresenta a significação desse vocábulo:

Etimologicamente, o termo kitsch pode vir da Baviera, onde kitschen significa atamancar e transformar móveis velhos em novos e fazer passar móveis novos por velhos (falsificação), ou pode derivar de verkitschen, isto é, vender algo em lugar do que foi pedido, passar uma coisa por outra [...] (MOUTINHO, 2001, p. 1).

O kitsch se caracteriza por ofertar às massas um sentimento de realização estética superficial, propiciando um efeito imediato e, ao mesmo tempo, fornecendo um *status* dentro do ciclo da sociedade. O objetivo do *kitsch* é, sobremaneira, atender às exigências da sociedade de consumo.

Algumas vanguardas, no entanto, utilizam-no não em sua essência tipicamente alienante. Anatol Rosenfeld (1993, p. 303-304) explica que essa postura consiste em escolher o *kitsch* como modo de denunciá-lo e criticá-lo, a ele e a sociedade que o produz e o alimenta. Clarice Lispector pode ser considerada um exemplo de que essa aplicação não se restringe apenas às obras e artistas classificados como vanguardistas.

Curiosamente, em língua portuguesa, quando se vende uma coisa por outra, está-se a vender “gato por lebre”, ou seja, enganando, iludindo aquele que espera encontrar determinado valor no que se vende. Esse jogo ilusório é comum à obra de Lispector. Prestidigitadora, sua escritura utiliza o pensamento de senso comum para, logo mais, denunciar o embuste.

O *kitsch*, na literatura clariceana, é um modo de suspender a linha limítrofe entre real e ficcional. Ao nos depararmos com esses elementos, conseguimos contextualizar que o mundo aleatório, estranho e esvaziado e criado é o nosso.

Em “O corpo” a caracterização das personagens e seus atos expõem o *kitsch* enquanto propiciador do “lugar-comum”, do discurso e das posturas alienantes e cerceadoras e ocas. A exemplo disso, citamos o livro de culinária comprado por Carmem e Beatriz, em Montevidéu, do qual elas não entendiam nada “As palavras mais pareciam palavrões” (LISPECTOR, 1998a, p.23).

Novamente, a questão do mascaramento social vem à baila. Em outras passagens de nosso trabalho, dissertamos sobre como há, nas personagens clariceanas, o anseio de suspender as convenções sociais e, concomitantemente, o medo da desestabilização causada por esse possível ato. Na tensão entre desvelar e velar, as personagens vendem a si mesmas o gato pela lebre, procuram subterfúgios que abafem essa tendência a quebrar o estabelecido.

Após o plantio das rosas vermelhas, cor carregada de simbologia, as mulheres encontram-se sentadas em um banco branco a contemplarem o vigor que a terra havia proporcionado às flores. Aqui a aura sublime se cria. A noite torna-se cheia de beatitude: “Amanhecia. O jardim orvalhado. O orvalho era uma bênção ao assassinato”

(LISPECTOR, 1998a, p. 27). Esse orvalho a abençoar o ato praticado vem frisar, mais uma vez, que o assassinato, para Carmem e Beatriz, era exigido como um sacrifício que, depois de executado, tinha sua aceitação confirmada pelo Deus e seu orvalho sobre as flores.

O que é bem? O que é mal? O que é o sublime? O que é o grotesco? O que é realidade? Parece nos perguntar o texto clariceano.

Após o cenário pintado (o banco branco, as flores, orvalho, o jardim e a benção), quebra-se o quadro e outro, grotesco, é posto no lugar:

— Mas nós não vimos nada nem ninguém. Foram ao jardim: Carmem, Beatriz, o secretário de nome Alberto, dois policiais, e mais dois homens que não se sabia quem eram. Sete pessoas. Então Beatriz, sem uma lágrima nos olhos, mostrou-lhes a cova florida. Três homens abriram a cova, destroçando o pé de rosas que sofriam à toa a brutalidade humana. E viram Xavier. Estava horrível, deformado, já meio roído, de olhos abertos (LISPECTOR, 1998a, p.28).

As flores pisoteadas sofrendo “à toa a brutalidade humana” (LISPECTOR, 1998a, p.28) preparam a visão do corpo em putrefação, roído, alimentando a vida dos vermes que se alimentam da sua carne. Os olhos abertos nada mais veem desse mundo. Veriam do outro?

Um detalhe gera curiosidade: qual a importância em se frisar o fato de haver sete pessoas na cena? Em várias religiões, este numeral tem um papel importante para apontar a presença do incognoscível. Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 828) expõem que “O sete encerra, entretanto, uma ansiedade pelo fato de que indica a passagem do conhecido ao desconhecido: um ciclo concluído, qual será o próximo?”<sup>12</sup>

Antes da descoberta do corpo, quando a polícia é avisada do sumiço de Xavier e resolve “preguiçosamente” (LISPECTOR, 1998a, p.28) investigar na casa, outra peculiaridade é destacada: é por Carmem que ficam sabendo o paradeiro do desaparecido. A partir daí, o enredo torna-se ainda mais humorístico. Um humor carregado, mas humor. O primeiro exemplo é a resposta de Carmem quando o policial pergunta o que Xavier está fazendo no jardim: “Só Deus sabe o quê.” (LISPECTOR, 1998a, p. 28). Além disso, o desfecho repentino e quase irreal (“quase” porque, de certo modo, vem ratificar o caráter preguiçoso dos policiais) nos arranca algum riso: “— Olhe,

<sup>12</sup> Para mais informações sobre a simbologia do número sete, consultar todo o verbete do dicionário aqui referido. Há muito mais contribuições ao entendimento da participação deste número no conto, todavia, não nos é possível aprofundar dada a temática a ser desenvolvida não nos permitir.

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” (LISPECTOR, 1998a, p.28).

Rosenfeld (1996, p. 60) em “A visão do grotesco”, declara que a arte grotesca “[...] tende a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável”. Essa afirmação muito nos esclarece acerca do conto. O trágico e seu embaraçar de conceitos, nossa posição entre o conhecido e o desconhecido, o mundo que criamos, no qual realidade e irreal fazem parte do mesmo pacote, diante do final do conto, põe-nos a quase dizer, com sorriso nos lábios : 'Mas isso não é possível'. O sorriso a lembrar-nos que é possível sim. Por isso, nada dizemos, apenas pensamos. Nada dizemos por que, como Xavier no final da história, sabemos que “Nada havia mesmo a dizer” (LISPECTOR, 1998a, p. 28).

Continuando a servirmo-nos do pensamento de Rosenfeld (1996), retornamos aos animais, que tanto se repetem na obra clariceana. Dentre estes, os mais presentes são as galinhas, os cavalos e os macacos. Sobre estes últimos, Rosenfeld (1996, p. 63) afirma que “O símio é um motivo grotesco antigo, como “símia”, macaqueação da natureza humana”. Em contos como “Macacos”, de *A legião estrangeira*, há não apenas um gorila que dava “gritos de marinheiro” (LISPECTOR, 1987, p. 45) e era “um homem alegre” (LISPECTOR, 1987, p. 45), como também temos Lisette: “Quanto a essa era mulher em miniatura [...] Cada movimento, e os brincos estremeciam; a saia sempre arrumada, o colar vermelho brilhante” (LISPECTOR, 1987, p. 46). A identificação entre humano e animal é tamanha que, ao final da narrativa nos deparamos com o seguinte diálogo entre a mãe e o filho:

No dia seguinte telefonaram, e eu avisei aos meninos que Lisette morrera. O menor me perguntou: “Você acha que ela morreu de brincos?” Eu disse que sim. Uma semana depois o mais velho me disse: “Você parece tanto com Lisette!” “Eu também gosto de você”, respondi (LISPECTOR, 1987, p. 47).

Nesse conto, a banalidade da situação (a relação com os animais de estimação), os comentários da criança diante do bicho e da morte - “E se eu prometer que um dia o macaco vai adoecer e morrer, você deixa ele ficar?” (LISPECTOR, 1987, p.51) – evidenciam que Clarice Lispector “(...) trabalha nas personagens a possibilidade de transcendência, incita-as à tomada de consciência da fatalidade do destino” (FORTES, 2004, p. 120).

O primeiro conto do livro *Onde estivestes de noite* intitula-se “A procura de uma dignidade” e é um dos poucos que se aproximam do estilo de *Laços de Família* (1960) e *A legião estrangeira* (1964). O enredo enfoca uma senhora na terceira idade perdida nos corredores do Maracanã. Em busca de uma palestra da qual ignora o tema, a senhora Jorge B. Xavier apenas lembra que o local em alguma coisa se relaciona ao estádio. A narrativa começa para nós já no meio. Sem saber como entrara, nem como sairá, a mulher se encontra num labirinto, entre idas e vindas nos corredores do lugar e, depois, nas ruas do Rio de Janeiro. Ao final do conto, quando finalmente os meandros do labirinto parecem cessar, a senhora morre.

A sensação de labirinto é dada, não apenas pela falta de habilidade da personagem em encontrar a saída do Maracanã e o caminho de casa, mas também pela construção das frases: a palavra “então” é repetida, aproximadamente, trinta vezes durante todo o texto, bem como a conjunção “e” que continuamente aparece nas orações truncadas lembrando as voltas de um labirinto.

Como quem leva um destino, a senhora Jorge B. Xavier luta contra algo sem nome, sem rosto, sem início nem fim. Assim como na maioria dos textos clariceanos, uma situação cotidiana serve como representante de toda uma situação humana. Talvez por isso, a autora tanto tenha querido apreender aquilo que ela chamava de “instante-já”, aquele momento em que o elo entre o humano e sua transcendência se tocam.

Nessa luta entre as entradas e as saídas, o perder-se e o encontra-se, sexualidade e velhice são postos em contraponto mostrando que “[...] o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados” (BAKHTIN, 1987, p. 277).

A sexualidade, o desejo carnal no maior grau possível era confundido com a fome, o canibalismo. A vontade de absorver o outro.

Então quis ter sentimentos bonitos e românticos em relação à delicadeza de rosto de Roberto Carlos. Mas não conseguiu: a delicadeza dele apenas a levava a um corredor escuro de sensualidade. E a danação era a lascívia. Era fome baixa: ela queria comer a boca de Roberto Carlos. Não era romântica, ela era grosseira em matéria de amor. Ali no banheiro, defronte do espelho da pia (LISPECTOR, 1999a, p.17).

Os opostos continuam presentes. A delicadeza do outro lhe provoca a grosseria. Ao invés do romantismo, uma vertente sublime do amor, há a lascívia. A danação dos seguidores do Ele-ela já se anuncia nesse conto e será percebida durante todos os outros de *Onde estivestes de noite*.

Deparar-nos-emos com outros elementos grotescos e sublimes em “A procura de uma dignidade”. É certo que os primeiros se sobrepõem aos segundos, tanto que Almeida (2004, p. 109) ressalta que:

A tensão dicotômica grotesco-sublime é criada já no primeiro conto de *Onde estivestes de noite*, à proporção que se encontra o estranho, o erótico e o suspense, elementos condensados num ambiente grotesco por excelência que, aparentemente, parece não apresentar o sublime – este, ainda que mencionado, subsiste apenas [...]

Outro dado que nos chama atenção na narrativa aparece no seguinte parágrafo:

Mas, quem sabe? Se desistisse de Roberto Carlos, então é que as coisas entre ele e ela aconteceriam. A Sra. Xavier meditou um pouco sobre o assunto. Então espertamente fingiu que desistia de Roberto Carlos. Mas bem sabia que a desistência mágica só dava resultados positivos quando era real, e não apenas um truque como modo de conseguir. A realidade exigia muito da senhora. 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 a muito de representar o que sentia. [...] Então sua cara levemente maquilada pareceu-lhe a de um palhaço (LISPECTOR, 1999a, p. 17-18).

Como Joana de *Perto do coração selvagem* (1943), a senhora Xavier brinca de faz de conta, afirma que se deixasse de esperar por algo, esse viria. Um pouco de crença no destino, “[...] no qual ela não sabia se acreditava ou não” (LISPECTOR, 1999a, p.12)? O jogo de “faz de conta” é interrompido pela situação que se impõe através da idade. Será que se impõe mesmo? Não haverá no trecho uma alternância entre real e irreal? Parece que o maquilar da situação (a boa educação, as regras sociais, etc), como o rosto da senhora, apenas deixa entrever o real. Aqui lembramo-nos dos versos de Cecília Meireles (1986, p. 272): “Que mal faz, esta cor fingida/do meu cabelo, e do meu rosto,/ se tudo é tinta: o mundo, a vida,/o contentamento, o desgosto?” O poema em questão traz o título “Mulher ao espelho” e se identifica com o conto em análise pelo desejo de provocar atração e beleza presentes tanto no eu-lírico do poema quanto na personagem da narração. Além disso, como percebemos pela estrofe aqui citada, ambas as mulheres, ao olharem-se no espelho, dão-se conta do caráter irreal em que se vive. O que as difere está, principalmente, naquilo que torna mais trágico o conto: a senhora Jorge B. Xavier está no angustiante limiar do real e do irreal, do aceitar ou não esse mundo de tinta e no impasse resolvido pela própria impossibilidade de resolver-se, a mulher constata o trágico de sua situação.

No excerto, a personagem compara-se a um palhaço. Rosenfeld (1996, p.73), ainda em seu *A visão grotesca*, explica que “O palhaço é o homem que não sabe distinguir entre Ser e Não-Ser. Por isso vive tropeçando, ao tomar por existente o que não é ou por não existente o que é”. Ora, a questão do Ser e Não-ser é uma constante na obra clariceana (basta-nos lembrar a epígrafe de *A paixão segundo GH*). Nesse ponto, os conflitos das personagens da autora lembram o “To be or not to be. There is the question”, do Hamlet, de Shakespeare (já citado aqui quando abordávamos o caráter dionisíaco da escrita clariceana), que, não por acaso, é uma tragédia.

A temática da velhice e sua relação com a sexualidade podem ser observadas em outras obras de Clarice Lispector. Um bom exemplo é o insinuoso “Viagem a Petrópolis”, de *A Legião Estrangeira*. Esse tema estará muito em foco nas duas obras a que nos dedicamos a analisar mais profundamente. Em *A via crucis do corpo* (1974), ela se repetirá em “Ruído de passos” e em “Mas vai chover”. Já em *Onde estivestes de noite*, além de poder ser vista em “A procura de uma dignidade”, pode ser vislumbrada também em “A partida do trem” e em “As maninganças de dona Frozina”

O tema da velhice é, por excelência, muito utilizado como palco de atuação do grotesco em Clarice Lispector. Tanto que Almeida (2004) dedicará às personagens velhas um capítulo de seu estudo sobre o grotesco na obra da autora. Vale-nos ainda o comentário final de Rosenfeld (1996) que, apesar de estar falando sobre o jogo que o grotesco pode operar na linguagem como denunciador do caráter estranho da realidade, muito nos serve para ilustrar a questão. O crítico utiliza as palavras do poeta Morgenstern que afirma “Quanto mais envelheço, tanto mais se torna minha esta palavra: grotesco” (ROSENFELD, 1996, p.73). Assim parece ser com as senhoras dos textos de Lispector, em que o grotesco (e o sublime, mesmo que sub-repticiamente) da vida se torna mais evidente, acentuando a visão da condição trágica humana. Assim o processo de escrita da autora já acentua em sua linguagem esse jogo entre grotesco e sublime, essa uma maneira de despertar para o clichê que é a língua e que é o homem.

#### **4.0. ONDE ESTIVESTES DE NOITE E A VIA CRUCIS DO CORPO: A TRAGICIDADE NAS PERSONAGENS FEMININAS DE CLARICE LISPECTOR**

##### **4.1 A senhora Jorge B.Xavier e seu destino**

Nesse capítulo, investigamos a tragicidade que permeia o feminino na obra clariceana. Através dos conceitos trabalhados nos dois capítulos anteriores, enveredamos pela trilha percorrida pelas personagens femininas de duas obras da autora: *Onde Estivestes de Noite* e *A Via Crucis do Corpo*, ambos de 1974.

Retornamos à história da Senhora Jorge B. Xavier, de “À procura de uma dignidade”, *Onde Estivestes de Noite* (1974). Nessa narrativa, somos colocados diante dos últimos momentos de vida de uma mulher de setenta anos. Em seu labirinto de vida e morte, perder-se e encontrar-se, ver e depois não ver mais, a mulher questiona-se quanto a sua identidade e quanto ao mundo que a cerca. A atmosfera, o espaço, a sequência temporal e a feitura linguística do texto nos imprimem uma angústia diante do fatídico da situação: o que pode uma velha diante da vida que viveu?

De início, a imagem construída da mulher aparenta fragilidade e desnorreamento. A senhora procura, nos corredores do estádio do Maracanã, um evento cultural no qual havia marcado encontro com alguns conhecidos. Deparamo-nos, logo de início, com a mulher perdida e sozinha na imensa ausência, já que o estádio vazio marca uma falta tão enorme como pode ser a multidão que o local consegue abrigar: “[...] parou ofuscada no 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”. (LISPECTOR, 1999a, p.10). A solidão e a impossibilidade de compreender o que se passa tornam a figura da personagem de uma fragilidade desconcertante, pois também assim parece para a senhora sua própria condição.

No conto, nada é muito definido: procura-se o que não se possui interesse de achar, acha-se o que não se estava procurando. A narrativa é cheia de enganos e disfarces. Contudo, é nesse embaralhar que a mulher consegue vislumbrar um possível entendimento. A situação parece-lhe uma grande metáfora dos seus anos de vida:

Ela quis explicar que sua vida era assim mesmo, mas nem sequer sabia o que queria dizer com o “assim mesmo” nem com “sua vida”, nada respondeu. O homem insistiu na pergunta, entre desconfiado e cauteloso: que é que ela estava fazendo ali. Nada, respondeu apenas em pensamento a senhora, já então prestes a cair de cansaço. Mas não lhe respondeu, deixou-o pensar que era louca. Além do mais ela nunca se explicava. Sabia que o homem a julgava louca – e quem dissera que não? Pois não sentia aquela coisa que ela chamava de “aquilo” por vergonha? Se bem que soubesse ter a chamada saúde mental tão boa que só podia se comparar com sua saúde física. Saúde física agora arrebatada pois rastejava os pés de muitos anos de caminho pelo labirinto. Sua via crucis (LISPECTOR, 1999a, p. 10).



A fragilidade da velha é acompanhada de uma certa altivez, pois, ao mesmo tempo em que percebe o embaraço de estar perdida e à mercê de terceiros, ela procura não se justificar diante dos outros. Ao negar a justificativa, há uma possibilidade de talvez estabelecer a sua postura de senhora respeitada, rica e de sobrenome importante, que não tem satisfações a dar. No entanto, o dilema interior deixa transparecer o quanto essa atitude é inútil tanto para convencer o seu interlocutor quanto a ela mesma.

Enquanto nada diz e tenta ostentar autocontrole de si e da situação, seus pensamentos apresentam o revés e expõem-na ao ridículo. Se a senhora não profere as palavras que ensaiam justificar o momento, tão representativo de sua vida inteira, (“sua vida era assim mesmo”) (LISPECTOR, 1999a, p.11), ao menos reconhece a invalidade das palavras. O fado se põe ou não diante dela? Sua vida era assim mesmo por quê? E o que seria isso que ela chama de “sua vida”? E o “ser assim mesmo” queria dizer o quê? Diante do “to be or no to be” shakespeariano, a senhora Jorge B. Xavier aprofunda a questão, alça-a a um plano linguístico: O que é se quer dizer com “ser”? E com “não ser”?

O trágico é apresentado na oscilação entre aceitação e luta. “A definição do trágico pela presença de uma transcendência para seres que são livres ou que pensam ser livres” (RICOUER, 1996, p. 126). A senhora Jorge B. Xavier questiona-se quanto a sua liberdade, sem saber até que ponto apenas aceitou a sua *via crucis* ou se a construiu ela mesma. A oscilação do texto engendra um conflito que, a um primeiro olhar, parece banal e desnecessário (marca da escrita clariceana), contudo desemboca na impossibilidade de entendimento completo do mundo e da vida. Deparando-se a todo instante com pistas que anulam umas as outras, a Senhora Jorge B. Xavier procura uma saída para esse conflito labiríntico.

Um detalhe chama atenção: a personagem se refere a um sentimento que, por indefinição ou por medo, ela chama de “aquilo”. Como é comum às personagens de Lispector (Ana, de “Amor”, analisado no primeiro capítulo, por exemplo), a mulher de “À procura de uma dignidade” possui certos momentos de desorganização dos quais ela tenta fugir e fingir que não existem. Esse “aquilo”, que poderia marcar a possibilidade de uma falta de saúde mental, pelo modo como ela o cita, parece acompanhá-la há muito e prepara a epifania. Esse lapso de fuga da ordem social estabelecida, ordem essa dita necessária para balizar a ordem individual, acusa uma contraditória relação entre a cultura e o indivíduo.

Apontando para uma definição foucaultiana de loucura, sem, no entanto, abordar o estudioso francês, Marco Aurélio Rosa (2001), em “Comentários sobre a banalidade do

trágico”, refere-se à relação existente entre o que chamamos loucura e o trágico:

A organização cultural encerra a tragédia. A loucura é a tragédia humana em essência. Os loucos são os mortos-vivos. Almas mortas em corpos vivos, a perambularem pelo mundo, fazendo sofrerem sentimentos incomensuráveis a todos que os amam. Mesmo os que não os conhecem se afligem e os repudiam (ROSA, 2001, p. 75).

O tema da loucura e o medo desta perpassam os textos clariceanos, particularmente os com personagens femininas. É notório que, em muitos casos, não há referência explícita a ela. Em muitos exemplos, o que transparece é uma confusão mental e sentimental que a personagem teme se tornar constante. A exemplo há Laura, de “A imitação da rosa”, ou Ana e “aquilo que chamara de crise” (LISPECTOR, 1998b, p.23), no conto “Amor”, ambas da obra *Laços de Família* (1960). Nos dois casos, a incompatibilidade entre a vida interior das personagens e a organização social que as cerca acaba por emergir em um momento epifânico. É por meio dessa incompatibilidade, que a Senhora Jorge B. Xavier delineia aos poucos o processo de mascaramento do mundo e do ser humano.

Essa percepção é acentuada pelo contexto de vida em que se encontra a personagem. Mulher, idosa, de privilegiada classe social, demarcada pelo sobrenome pomposo e as atividades próprias desse grupo, a senhora não possui um papel importante nem no âmbito social nem no que concerne a sua vida individual. Sua função é apenas a ostentação do *status* de família constituída: ficar em casa à espera do marido que está viajando a trabalho, ou seja, o marido que ainda contribui para o funcionamento da engrenagem social.

Ao pressentir sua situação, ela tenta fugir do conflito trágico que se delineia a sua frente. Essa fuga, como observamos no último trecho analisado, outras vezes foi evitada por identificar-se com a “loucura”. Sair das regras sociais estabelecidas é fugir da normalidade e perder-se na escuridão de fazer as próprias escolhas.

Esse “aquilo” do qual a personagem se envergonha é a “tentação da danação”, o risco de se cair no desconhecido. Em seu monólogo interior, a Senhora Jorge B. Xavier não admite explicitamente a existência desse algo que sonda suas convicções, apenas insinua, mais questionando que confirmando “Sabia que o homem a julgava louca – e quem dissera que não? Pois não sentia aquela coisa que ela chamava de “aquilo” por vergonha?” (LISPECTOR, 1999a, p. 11). A quem a mulher dirige a pergunta? Será que anseia pela terceira perna ou a mão segura que G.H. também quis? Possivelmente, ela

anseia por um modo de evitar a desestabilização.

Dois pontos são importantes: a ausência de nome da personagem e o título do conto.

A identificação da personagem é feita através do nome do marido. Isso anula qualquer perspectiva de personalidade e individuação, pois a presença de nome próprio a marcaria como sujeito. Assim, pelo uso do nome completo do cônjuge, Clarice Lispector consegue delimitar duas características da personagem: para os outros, ela é apenas a mulher de um homem e a senhora de um senhor pertencente à classe privilegiada. Mas, e para a personagem, quem era ela mesma? Eis o conflito trágico, pois se torna difícil definir-se a si mesmo sem passar pelo olhar do outro.

O título dado ao conto reforça a ideia do conflito, este gerado pela busca que a personagem empreende. À procura de uma dignidade, a senhora tenta conseguir seu lugar, sua individualidade. Contudo, a incapacidade de compreender se sua vida foi uma aceitação ou uma escolha a angustia. Nesse instante, ela se torna mais ciente das máscaras sociais às quais os seres humanos estão sujeitos.

Para melhor compreender o sentimento da personagem clariceana, aqui se faz oportuno retornarmos ao poema de Meireles (1986, p. 272), “Mulher ao espelho”, do livro *Mar absoluto e outros poemas* (1945):

Hoje, que seja esta ou aquela,  
Pouco importa.  
Quero apenas parecer bela,  
Pois, seja qual for, estou morta.

Já fui loura, já fui morena,  
já fui Margarida e Beatriz.  
Já fui Maria e Madalena.  
Só não pude ser como quis.

Que mal faz, esta cor fingida  
do meu cabelo, e do meu rosto,  
se tudo é tinta: o mundo, a vida,  
o contentamento, o desgosto?

Por fora, serei como queira  
a moda, que me vai matando.  
Que me levem pele e caveira  
ao nada, não me importa quando.

Mas quem viu, tão dilacerados,  
olhos, braços e sonhos seus,  
e morreu pelos seus pecados,  
falará com Deus.

Falará, coberta de luzes,  
do alto penteado ao rubro artelho.

Por que uns expiram sobre cruces,  
outros, buscando-se no espelho.

Assim como a mulher ao espelho, de Cecília Meireles, a personagem em questão depara-se com a encenação de vida a qual está sujeita. Há ainda a mesma constatação resignada diante dos fatos da vida: “Ela quis explicar que sua vida era “assim mesmo”, mas nem sequer sabia o que queria dizer com “assim mesmo” nem com “sua vida”, nada respondeu” (LISPECTOR, 1999a, p. 11).

Todavia, no poema encontramos uma mulher que, diante do espelho, constata e aceita a tinta que cobre a si e ao mundo “Hoje, que seja esta ou aquela, /Pouco importa. /Quero apenas parecer bela, /Pois, seja qual for, estou morta” (MEIRELES, 1986, p. 272). Já na narrativa de Lispector, olhar-se ao espelho é mais uma fase do conflito. A senhora Jorge B. Xavier não consegue lidar com seu papel dentro da organização que a cerca e não há uma aceitação, nem mesmo a aceitação mórbida do eu - lírico ceciliano.

A condição feminina exposta nos dois textos ainda apresenta outro ponto em comum: há uma referência à *via crucis*, ao caminho que se deve trilhar na vida e ao destino que se tem que seguir. Ambas procuram-se no espelho. A primeira encontra no próprio fingir a sua identidade e consegue, de certa forma, uma dignidade dentro de sua condição, aceitando sua máscara (“Quero apenas parecer bela/pois, seja qual for, estou morta”). Já na narrativa, olhar-se ao espelho é olhar para aquilo que se é, ou seja, apenas uma imagem construída a qual não se sabe quem construiu.

Para tal constatação, a máscara é um elemento de destaque perceptível na tinta que pincela o rosto e o mundo a sua volta. É nessa tinta que o quadro toma forma. Pintura em movimento, a narrativa sustenta-se na emoção estética causada pelas palavras repetidas (a recorrência do “então” e do “e aí” já citados anteriormente) e pela própria situação confusa e angustiante.

Como no quadro *O grito* (1893), de Edward Munch, a atmosfera é de solidão, enclausuramento e grito (ou talvez urro) contido. A cena é borrada por pinceladas grossas e embaçadas, a teia narrativa parece deixar intencionalmente as marcas de sua feitura como nos quadros expressionistas.

Clarice Lispector já afirmou que se pudesse gostaria de pintar, não escrever. E ela pintava. Seus quadros, em sua maioria de cores fortes e soturnas, traziam em si a clausura, o conflito. Outra peculiaridade importante de sua pintura está nas pinceladas expostas e o pouco ou quase nenhum trato no assentamento da tinta. Esse estilo da

pintura em muito conversam com aquelas pertencentes à escrita da autora.

Com certeza, a madeira e a tela não são os únicos suportes à mostra. O texto de Lispector deixa a todo tempo em relevo as bases que o constituem. (O subjacente é sempre desnudado.) Mas como aí a nudez não corresponde à transparência, literatura e pintura elevam-se ao capturar o ilógico, o sem sentido das coisas (IANNACE, 2010, p. 71).

Como presa a uma cena representativa de um quadro, mesmo no final de seu conflito, a senhora está representando. Diante das pessoas e diante do espelho, ela consegue ver as ranhuras da própria pintura que é tanto sua vida, quanto seu rosto maquiado, e assim o sem sentido do mundo se revela.

O trágico nasce da incompatibilidade entre o ser e o não ser, o social e o indivíduo, o destino e a possibilidade de escolha. Emparedada nesse desvão, a personagem procura uma transcendência, uma saída.

Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1967), faz um panorama da condição feminina, afirmando que aquilo que chamamos de “mulher” é mais uma imposição social que um legado genético. No segundo tomo da obra em questão, “As experiências vividas”, a autora percorre um itinerário que se inicia na infância e chega à velhice, demonstrando quais as vivências, imposições e realidades pelas quais passa a mulher em sua vida.

Essa perspectiva reforça a afirmação feita acerca da condição conflitante da mulher e da tragicidade instaurada nesse conflito, pois diante da sua vida construída sob o social, que em quase nada satisfaz sua sensação de incompletude, a mulher clariceana acaba se deparando com um momento de desorganização e de revelação.

No caso da personagem em foco, sua idade e seu *status* formam o cenário para o trágico. Uma velha de classe média-alta: é desse modo que ela é vista enquanto mulher e parte de uma sociedade. A luta contra essa constatação é visível, por exemplo, na busca da senhora pela palestra, pois “[...] se forçava a não perder nada de cultural porque assim mantinha-se jovem por dentro, já que até por fora ninguém adivinhava que tinha quase 70 anos, todos lhe davam 57” (LISPECTOR, 1999a, p. 10).

Na segunda parte do volume referido, intitulado “Situação”, Beauvoir (1967, p. 344) afirma acerca dessa fase:

[...] para reter o marido, para se assegurar proteções, é necessário que agrade na maior parte dos ofícios que exerce; não lhe permitiram ter algum domínio sobre o mundo, senão por intermédio do homem: que lhe acontecerá quando não tiver

mais domínio sobre este? É o que se pergunta ansiosamente enquanto assiste impotente à degradação desse objeto de carne com o qual se confunde; luta, mas pintura, operações estéticas não podem senão prolongar sua juventude agonizante. *Pode trapacear com o espelho, mas quando se esboça o processo fatal, irreversível, que vai destruir nela todo o edifício construído durante a puberdade, sente-se tocada pela própria fatalidade da morte* [grifo nosso].

Frente ao espelho, a Senhora Jorge B. Xavier tenta trapacear. Tudo em vão. A maquiagem, engenho de enganar as marcas do tempo e as imperfeições, mais a aproximam de um palhaço que da juventude ou de uma saída para o dilema que a cerca. Essa referência ao palhaço alude a um disfarce não só da idade como também de todo o redor e, principalmente, dos verdadeiros sentimentos. Imbuído de representar a alegria, o palhaço demonstra, na pintura exagerada, o desconforto da aceitação de uma alegria forçada e claudicante, uma alegria que é mais alheia que sua. Ao se encarar, a senhora encontra proximidades entre a própria máscara e a de um palhaço, vê o patético da situação.

Arêas (2005) alude ao dúbio dessa figura do imaginário, principalmente no âmbito da sexualidade. “No jogo amoroso o palhaço é o habitante dos interstícios embora sinta muitas vezes as exigências do desejo [...]” (ARÊAS, 2005, p.105). Exigências que a senhora acaba por trazer à baila em uma última tentativa de deparar-se com a tão esperada saída. Se para o grupo, sua individualidade é marcada pela sua função de procriar, criar os filhos, organizar a casa e satisfazer as vontades sexuais do marido; agora, com a idade, mais distante está de delimitar quem é ela, a senhora a qual “não lhe permitiram ter algum domínio sobre o mundo, senão por intermédio do homem” (BEAUVOIR, 1967, 344).

Será que aceitar a própria sexualidade traria, enfim, uma solução? Não. Por isso a situação da personagem é tão trágica. Condenada a viver no interstício, tão comum à condição humana, ela ousa buscar uma libertação, porém, a ousadia de querer mais que do que o permitido a ela e aos seus terá o mais típico desfecho trágico: a morte.

Essa dualidade, tão importante para o conceito de trágico defendido aqui, pode ser verificada em todo o conto, contudo, quando a personagem evoca a sexualidade, temos uma marcação mais vistosa disto. Nesse momento, é mais notória também a presença do sublime e do grotesco (este último com maior incidência): “Por fora – viu no espelho – ela era uma coisa seca como um figo seco. Mas por dentro não era esturricada. Pelo contrário. Parecia por dentro uma gengiva úmida, mole assim como gengiva desdentada” (LISPECTOR, 1999a, p. 17). A imagem desconforta.

Buscando um caminho, a Senhora Jorge B. Xavier encarna o seu desejo sexual na figura do cantor Roberto Carlos, na época em que o texto foi escrito, o ídolo dos jovens e adolescentes, símbolo sexual das meninas. Assim, ao elegê-lo, a mulher tenta reaver uma juventude e uma possibilidade perdida.

Beauvoir (1967) explica ser comum a mulher idosa apresentar esse tipo de conduta:

Ela se apavora com as estreitas limitações que a vida lhe infligiu. Em face dessa história breve e decepcionante que foi a sua, reencontra as condutas da adolescente no limiar de um futuro ainda inacessível: recusa sua finitude; opõe à pobreza de sua existência a riqueza nebulosa de sua personalidade. Pelo fato de que, sendo mulher, suportou mais ou menos passivamente seu destino, parece-lhe que lhe roubaram suas possibilidades, que a enganaram, que escorregou da juventude para a maturidade sem ter tomado consciência disso. (BEAUVOIR, 1967, p. 344-345).

A vida interior ainda “úmida” e a vida exterior “esturricada” são mais duas facetas desse trágico que a cerca e esse estado colidente vai delineando o afã por uma transcendência: “Então procurou um pensamento que a espiritualizasse ou que a esturricasse de vez” (LISPECTOR, 1999a, p. 17). A senhora percebe, então, o risco em que se encontra.

A sexualidade está no rol das sensações que pertencem ao desconhecido, à desorganização, àquela força ignorada, dionisíaca porque avessa ao sentido de civilização. Através do sexo, as individualizações se anulam, racional e irracional se mesclam. Isso pode ser percebido no trecho abaixo:

[...] Mas nunca fora espiritual. E por causa de Roberto Carlos a senhora estava envolta nas trevas da matéria onde ela era anônima.  
De pé no banheiro era tão anônima quanto uma galinha.  
Numa fração de fugitivo segundo quase inconsciente vislumbrou que todas as pessoas são anônimas. Porque ninguém é o outro e o outro não conhecia o outro. Então – então a pessoa é anônima. E agora estava emaranhada naquele poço fundo e mortal, na revolução do corpo. Corpo cujo fundo não se via e que era a escuridão das trevas malignas de seus instintos vivos como lagartos e ratos (LISPECTOR, 1999a, p. 17).

As revoluções do corpo são para as mulheres uma constante. Durante os vários ciclos pelos quais passam, elas estão à mercê dessas inquietações, os hormônios as exigem, o instinto é mais vivo, as zonas desconhecidas lhes são comuns. Essas particularidades femininas, de certo modo, travestem as mulheres de um tom mais trágico que os homens. Elas têm de conviver com os mistérios da natureza. A menstruação, os

períodos férteis, a concepção, o parto e a amamentação são etapas que a ligam à terra e ao natural (no sentido primitivo da palavra). A natureza e seus ciclos nos fazem vislumbrar a existência de um Absoluto, de uma transcendência. É através do corpo que a experiência com esse transcendental pode ser vivida e a mulher a vive várias vezes.

Por isso sua situação trágica se torna mais patente. Ela possui uma maior intimidade com a natureza, contudo é a responsável por introduzir as regras no ambiente familiar, educando os filhos e zelando pela posição do marido. Na linha tênue que separa esses dois pontos está a mulher.

Mantém-se, assim, subjacente, aquela ligação mulher-natureza, ao mostrá-la subordinada a seus instintos e impulsos. E, o que é mais importante, ora assinalando, nessa ligação “desestabilizadora” da ordem vigente, social familiar ou pessoal, a causa mesma de todas as tragédias (KÜHNER, 1998, p.62).

Socialmente, os instintos sexuais em uma mulher devem ser encaminhados à procriação. É fato que, atualmente, a questão não é encarada do mesmo modo, no entanto, a mudança na postura não se deu por completo e ainda há um certo receio e, até uma certa estigmatização em relação àquelas que encaram a sexualidade com mais abertura. No caso das mulheres idosas o entrave é ainda maior, pois, ao se colocar em um mesmo plano a velhice, encarada como a proximidade da morte, e o sexo, um quadro no mínimo grotesco é formado no imaginário social, que, de imediato, se acha impossibilitado de construir uma imagem sublime dada à proximidade entre vida e morte, reprodução e prazer.

Possivelmente, por esse tabu existente entre a velhice e a sexualidade, a Senhora Jorge B. Xavier fique tão assustada com o que está sentindo. Reside aí a sua identificação com a máscara circense, risível e burlesca. A figura de Roberto Carlos é o seu desejo irrealizável de palhaço, pois, “[...] realizar o encontro sexual não pertence ao universo do *clown*, esse habitante da ambigüidade” (ARÊAS, 2005, p. 107).

Risível pela própria luta contra o destino de mulher e contra a fatalidade, a personagem procura evocar imagens e sentimentos que, de algum modo, sublimem seu desejo “Então quis ter sentimentos bonitos e românticos em relação à Roberto Carlos” (LISPECTOR, 1999a, p.17), ou ainda, tenta interromper a reflexão acerca de sua condição humana e feminina, trazendo à tona a tinta reconfortante e conhecida do mundo, sua máscara social e sua vaidade feminina “Então começou a desmanchar o coque dos cabelos e a penteá-los devagar. Estavam precisando de uma tintura, as raízes brancas já



apareciam” (LISPECTOR, 1999a, p. 18).

Indefinida, vacilante, surpreendida, a personagem se pergunta se é aceitável que seus desejos ainda existam. Sentindo-se traída pelo próprio corpo e pelas outras mulheres, ela se classifica como fora dos padrões, desencontrada:

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 (LISPECTOR, 1999a, p. 17).

A sensação de assombro diante do que ocorre com o corpo é comum às mulheres em certas idades. Na passagem de uma fase a outra, elas se sentem amuadas, atraídas pelo próprio grupo que não as informou sobre o que ocorreria. Isso pode ser constatado não só na velhice, bem como na puberdade.

Há um conto que, apesar de pertencer à obra em foco no nosso estudo, ilustra como essa solidão e essa angústia presentes entre a mulher e seu corpo são várias vezes tratadas nas obras de Clarice Lispector. É este o texto “Preciosidade”, de *Laços de Família* (1960).

“De manhã era sempre a mesma coisa renovada: acordar. O que era vagaroso, desdobrado, vasto. Vastamente ela abria os olhos” (LISPECTOR, 1998b, p. 82). São com estas palavras que o narrador de “Preciosidade” nos introduz no cotidiano de uma menina de quase dezesseis anos abrindo os olhos para o vasto mundo da feminilidade. A personagem, que não possui nome, é uma menina tímida que procura de todos os modos fugir do olhar alheio. Para isso, costuma cronometrar todos os seus passos de casa até a escola, a fim de que possa preservar ao máximo sua individualidade tão suscetível a julgamentos, principalmente os masculinos. Um dia, acontece-lhe, porém, sair de casa mais cedo. De repente, ela se vê sozinha com dois homens numa rua. Estes, ao passarem por ela, tocam-na e, a partir daí, a personagem começa a assumir uma nova identidade perante ela mesma e o mundo.

Em uma idade marcada por indefinições, a adolescente encontra-se entre sua individualidade e o destino social comum às mulheres. Apesar de ter um mundo todo seu, ela sente que se anuncia uma trajetória a ser seguida, trajetória que não é só dela e que mais a angustia quanto mais possui consciência do papel a ser representado. Era preciso não falhar, pois existia um roteiro a ser seguido e ela o adivinhava:

No ônibus, os operários eram silenciosos com a marmita 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. Um velho pedindo esmola sabia. A riqueza distribuída, e o silêncio. (LISPECTOR, 1998b, p. 84).

No trecho, o social e o natural imbricam-se e tomam posições diferentes, o que aumenta ainda mais o caráter de dúvida e de angústia. A palavra “desconforto”, usada duas vezes em situações diferentes, demonstra que esse mal-estar sentido pela personagem está na sua condição indefinida: ela não é mulher ainda, por isso sente-se desconfortável em desconfiar do olhar dos operários; assim, encontra no cansaço destes (o trabalho aqui representando o homem social) uma boa desculpa para anular a possibilidade de eles a verem como fêmea (o olhar é, então, o representante do instintivo). Contudo, já há nela um “ser mulher”. Sua feminilidade está começando a aflorar e todos sabem disso, principalmente os homens com sua capacidade de reconhecer uma fêmea, o instinto não pode ser abafado, está latente até mesmo quando o papel social segura as rédeas; por isso, a menina reconhece que até mesmo o pai, enquanto macho, adivinha o que se passa com a filha.

Esse cambalear entre opostos, a presença de personagens que transitam entre a contestação e a aceitação é característico dos textos de Clarice Lispector. Sobre isso, Fortes (2004, p.113) afirma que as personagens clariceanas são “[...] seres fragmentados, que vivem entre o mundo da razão e o abismo das pulsões, o que revela, na verdade, as corporificações das forças plurais de sua interioridade”. Assim, em “Preciosidade”, a personagem encontra-se entre sua individualidade e seu papel social, entre ser menina e ser mulher, ser mulher e ser fêmea.

Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, reporta-se a esse momento ambíguo pelo qual as mulheres passam:

A menina sente que o corpo lhe escapa, não é mais a expressão clara de sua individualidade; torna-se-lhe estranho; e, no mesmo momento, ela é encarada por outrem como uma coisa: na rua, acompanham-na com o olhar, comentam-lhe a anatomia; ela gostaria de ficar invisível, tem medo de tornar-se carne e medo de mostrar essa carne (BEAUVOIR, 1967, p. 48)

Corpo que se expõe, a menina-mulher tem de lidar com o novo modo de ser julgada. As leis da natureza entram em confronto com as regras sociais. Esse titubear sobre a própria feminilidade acaba trazendo à baila um titubear que não é mais apenas feminino e, sim, humano. “Mas na germinação de seu seio a menina experimenta a

ambigüidade da palavra: vivo” (BEAUVOIR, 1980, p. 47-48). A personagem do conto em questão só se descobre como ser humano em razão dos papéis que sua condição de mulher e fêmea a relega.

Era do que parecia ter sido avisada: enquanto fosse impessoal, seria filha dos deuses, e assistida pelo que tem que ser feito. Mas, tendo visto o que os olhos, ao verem diminuem, arriscava-se a ser um ela-mesma que a tradição não amparava. Mas era tarde demais para recuar. Só não seria tarde demais se corresse. Mas correr seria como errar todos os passos, e perde o ritmo que ainda a sustentava, o ritmo que era seu único talismã, o que lhe fora entregue à orla do mundo onde era para ser sozinha – à orla do mundo onde se tinham apagado todas as lembranças, e como incompreensível lembrete restara o cego talismã, ritmo que era de seu destino copiar, executando-o para a consumação do mundo. Não a própria. (LISPECTOR, 1998b, p. 89).

Existe uma certa aceitação desse ritmo por parte da menina. A despeito de sua individualidade, existe uma lei a ser seguida e que ela não pode negar, pois isso resultaria num negar-se a si mesma enquanto mulher (social) e enquanto fêmea (natural). Podemos perceber uma referência a forças divinas que protegeriam os que obedecem sem contestar e se afastam daqueles que não aceitam a sua limitação humana, limitação que se torna maior por tratar-se aqui de um “destino de mulher”. A menina, ao mesmo tempo em que contesta esse destino, aceita-o. Como um Édipo, ela é tão culpada quanto inocente. Como a galinha do conto “Uma galinha”, também presente na obra *Laços de família* (1960), ela sente que “[...] se fosse dado às fêmeas cantar, ela não cantaria mas seria muito mais contente” (LISPECTOR, 1998b, p. 32).

O momento em que a menina de “Preciosidade” se encontra sozinha com dois desconhecidos na rua, e esses a tocam como um homem toca uma mulher, desemboca no momento em que ela toma consciência desse destino e o aceita com toda a angústia que há em se aceitar o inexplicável da vida. Esse titubear entre a aceitação e negação de um destino está presente não apenas nas personagens femininas da autora, contudo torna-se mais evidente nestas pelo fato de as limitações, nesse sentido, serem maiores. Mas, apesar de, para os homens, as possibilidades de escolha se expandirem, também eles encontram-se acuados: “Mas pela pressa com que a magoaram soube que eles tinham mais medo do que ela” (LISPECTOR, 1998b, p. 90).

Mister é atentarmos para uma simbologia muito importante ao entendimento do texto. Em todo momento, os sapatos da personagem principal são citados. Relacionados à trajetória a ser seguida, seu barulho incomoda a menina e, no instante em que ocorre seu encontro como os homens na rua, é o som dos sapatos dela e dos deles que se

misturam remetendo a um caminhar inevitável, apesar de incômodo:

Os sapatos dos dois rapazes misturavam-se ao ruído de seus próprios sapatos, era ruim ouvir. Era insistente ouvir. [...] ela os ouvia e surpreendia-se com a própria coragem em continuar. Mas não era coragem. Era o dom. E a grande vocação para um destino. Ela avançava, sofrendo em obedecer". (LISPECTOR, 1998b, p. 88).

Há um caminho a ser seguido tanto pelos homens quanto pelas mulheres. E o caminho dela, ao cruzar-se com o deles, serve de ritual de iniciação no mundo da feminilidade e do destino de mulher. Tanto que, após o encontro com o masculino, a menina resolve reclamar à família seu direito de ser reconhecida como mulher e como fêmea: "- Preciso de sapatos novos! Os meus fazem muito barulho, uma mulher não pode andar com salto de madeira, chama muita atenção!" (LISPECTOR, 1998b, p.93).

Importante relacionarmos os dois parágrafos finais do conto com dois outros textos de Clarice: o já citado "Uma galinha", também de *Laços de família* (1960); e o conto/crônica "O ovo e a galinha", de *A legião estrangeira* (1964). A metáfora da galinha enquanto representante da mulher nos textos clariceanos é ponto pacífico entre os críticos. Essa relação torna-se perceptível, por exemplo, ao compararmos os textos em questão. Vejamos os dois últimos parágrafos de "Preciosidade":

Até que, assim como uma pessoa engorda, ela deixou, sem saber por que processo, de ser preciosa. Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo.  
E ela ganhou os sapatos novos (LISPECTOR, 1998b, p. 93).

Em "Uma galinha", encontramos a história de uma galinha que, num dia de domingo, resolve fugir da casa da família que a almoçaria. O homem da casa persegue-a pelo telhado até que a captura. A galinha, então, põe um ovo e, a partir daí, é tida como algo precioso que deve ser preservado. "A galinha tornara-se a rainha da casa" (LISPECTOR, 1998b, p.32). Todavia, o seu destino, apesar de adiado, é inevitável: "Até que um dia mataram-na , comeram-na e passaram-se anos" (LISPECTOR, 1998b, p. 33). Enquanto depositária da vida que precisava seguir seu curso, a galinha foi mantida viva, veículo que era, sua preciosidade estava em servir ao ovo.

Isso se repete também em "O ovo e a galinha", da obra *A legião estrangeira*: "Fora de ser um meio de transporte para o ovo, a galinha é tonta, desocupada e míope. Como poderia a galinha se entender se ela é a contradição de um ovo? [...] a galinha é sempre a tragédia mais moderna. Está sempre inutilmente a par" (LISPECTOR, 1987, p. 52). Essa

incapacidade para compreender e essa obstinação em obedecer são necessárias para que algo maior se faça, algo inalcançável ao entendimento humano. Para as mulheres isso se torna mais evidente, já que elas são as depositárias do ovo.

Ainda em “O ovo e a galinha” outro trecho nos chama atenção:

Ou é isso mesmo que eles querem que me aconteça, exatamente para que o ovo se cumpra? É liberdade ou estou sendo mandada? Pois venho notando que tudo o que é erro meu tem sido aproveitado. Minha revolta é que para eles eu não sou nada, eu sou apenas preciosa: eles cuidam de mim segundo por segundo, com a mais absoluta falta de amor; sou apenas preciosa (LISPECTOR, 1998b, p. 56).

Eis a tragédia moderna que é a galinha: inutilmente a par das razões científicas e lógicas que nada explicam ou modificam o andamento da trajetória humana: nascer, crescer, reproduzir e morrer. E, nisso, nos identificamos com os bichos, como as galinhas, cavalos e baratas tão comuns nas obras de Clarice Lispector. Eis a tragédia humana de estar sempre à procura de entender se está ou não no comando. No caso das mulheres, tão próximas ao mesmo tempo dos instintos e da razão, tão preciosas que são ao curso da vida, isso se torna muito mais evidente.

Caímos, então, no título do conto foco de nossa análise: preciosidade. A menina, ao passar pelo rito de consciência de sua feminilidade, torna-se mulher e deixa de ser preciosa. Já a narradora de “Uma galinha”, diz ser preciosa por que depositária do ovo-vida.

No já citado *O Segundo Sexo*, Beauvoir (1967) expõe três etapas cruciais em que a mulher vai formando-se socialmente como mulher: a passagem da infância à adolescência, a procriação e a velhice. Nesses três momentos a mulher passa pela angústia de reconhecer suas limitações sociais impostas pelo patriarcado. A escritora francesa defende a tese de que ser mulher é uma imposição mais social que biológica; sendo assim, seus exemplos nos servem, principalmente, porque põem em foco a angústia gerada pelo questionamento e a aceitação de um destino. Vistas, então, como meio de procriação e de satisfação dos desejos masculinos, a mulher, nessas três fases citadas, passa por um momento de perda da individualidade e da noção de seu valor. Em “Preciosidade”, temos, assim, a menina que começa a tornar-se mulher e que “[...] presente nessa mudança uma finalidade que a arranca de si própria; ei-la jogada num ciclo vital que transborda sua própria existência” (BEAUVOIR, 1967, p. 48). A partir do momento em que ocorre essa transformação, ela deixa de ser preciosa para tornar-se novamente no momento em que, já adulta e pronta para procriar, carregará o ovo-vida.

Assim, a mulher é “preciosa” nos momentos em que a capacidade de procriação se torna evidente e a possibilidade de perpetuação da vida se manifesta em seu corpo.

Sendo assim, em “Preciosidade”, a evidência de uma condição feminina de aceitação e contestação dos papéis impostos pela sociedade. Essa condição, contudo, evidencia um incompreensível “estar no mundo”, pois assim como a menina do conto não consegue compreender até que ponto existe a escolha e até que ponto existe um destino, o ser humano, seja homem ou mulher, encontra-se perdido nesse emaranhado incompreensível de sensações que ora explodem em soberba e ora desembocam em humilhação. Em Clarice Lispector, a condição feminina parece ser o caminho mais visível para o trágico da existência humana.

#### **4.2 Dona Ritinha e Angela Pralini: destinos em confronto**

Em “A partida do trem”, segundo conto de *Onde Estivestes de Noite*, mais uma vez a personagem central é uma velha. Aliás, nessa narrativa há duas personagens principais, Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo e Ângela Pralini. A primeira tem setenta e sete anos e a segunda é quarenta anos mais jovem. As duas estão em um mesmo trem em direção à fazenda de seus respectivos familiares. É nesse cenário de viagem que as mulheres irão trocar experiências.

Algo de dona Jorge B. Xavier se repete em Dona Maria Rita: o sobrenome pomposo. Como a protagonista do primeiro conto da obra, temos uma mulher idosa pertencente à classe-média alta, porém, diferente da primeira, a senhora de “A partida do trem” possui um nome seu.

Meu nome é Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo – Alvarenga Chagas era o sobrenome do meu pai, acrescentou em pedido de desculpas por ter que falar tantas palavras só em dizer seu nome. Chagas, acrescentou com modéstia, eram as Chagas de Cristo. Mas pode me chamar de dona Maria Ritinha [...] (LISPECTOR, 1999a, p. 21).

Mesmo tendo um nome, este ainda demarca uma ligação com o sexo masculino, pois se seus dois primeiros sobrenomes vieram do pai, supomos que os últimos vieram com o casamento. Assim como a Senhora Jorge B. Xavier, dona Maria Rita é definida para a sociedade pelo pai e pelo marido aos quais pertence (u), ainda que a mulher, ao dizer o nome, tente explicá-lo “em pedido de desculpas por ter que falar tantas palavras só em dizer seu nome”. De que se desculpa? Seria do fato de carregar no nome extenso

a estirpe abastada? Seria por saber que tais nomes não a definem? As duas coisas talvez, já que, após se apresentar e se explicar, a senhora pede para que a moça a chame de “dona Maria Ritinha”, designação muito mais simplificada, íntima e desligada do destino paterno e marital.

Dona Ritinha e Ângela conversam em meio a suas considerações acerca de si e para si mesmas. No caso da jovem, a senhora é o acesso a um futuro que se presentifica, mas que, no entanto, é rechaçado com rebeldia. O espelho, corriqueiro na obra clariceana, se insinua não fisicamente, mas sua função é realizada pela circunstância que se impõe. Em viagem, uma olhando para a outra, elas visualizam a si mesmas. Para dona Maria Ritinha, no entanto, o espelho mais a acusa que a redime, pois nada pode ser feito, “Chega-se a um ponto – e o que foi não importa. Começa uma nova raça. Uma velha não pode comunicar-se” (LISPECTOR, 1999a, p.19). Já a moça, tendo possibilidades, aproveita a figura dos anos da outra para se refletir no espelho do tempo e dos destinos em comum. Envelhecer é inevitável, mas Ângela não pretende fazê-lo do mesmo modo que a mulher a sua frente.

Para evitar o protocolo imposto ao destino feminino, Ângela já havia dado o primeiro passo. Ao abandonar o esposo e procurar refúgio no campo, ela está, de certa forma, abandonando a vida feita a qual ela devia adaptar-se. Diferente de Ana, de “Amor”, ou da própria dona Ritinha, Ângela afirmava não caber naquele destino.

Dionisiacamente, do mesmo modo de G.H., a jovem procura a desordem, a vida orgânica e primitiva:

- O prazer sofrido de se coçar! Pensou Ângela. Eu, hein, eu que não vou nessa nem noutra – estou livre!!! Estou ficando mais saudável, oh vontade de dizer um desaforo bem alto para assustar todos. A velha não entenderia? Não sei, ela que já deve ter parido várias vezes. Eu não caio nessa de que o certo é ser infeliz, Eduardo. Quero fruir de tudo e depois morrer e eu que me dane! me dane! me dane! Se bem que a velha é capaz de ser infeliz sem saber. Passividade. Eu não vou nessa também, nada de passividade, quero é tomar banho nua no rio barrento que se parece comigo, nua e livre! (LISPECTOR, 1999a, p. 29).

Esse “prazer sofrido de se coçar” metaforiza a experiência de provar o desregramento, atraente e perigoso, que causa prazer, mas, ao mesmo tempo, leva à dor. Optando por não ficar com Eduardo, a moça escolhe posicionar-se fora do senso comum. Enquanto a maioria das mulheres ficaria com o conforto do homem e da casa constituídas, do futuro previsível e da família, Ângela pretende se contatar com uma força primordial assustadora, sedutora e desconhecida.

Dona Maria Rita representa o caminho estipulado, a passividade presente mesmo na incapacidade de se perceber sem escolha e infeliz.

Xavier (1998) afirma que a família na obra clariceana é identificada com a passividade. Segundo a autora, é através da relação familiar que a mulher encontra seu destino traçado e sua incapacidade de se afirmar enquanto sujeito.

Clarice Lispector questiona, com muita ironia, este modelo familiar onde a mulher, condenada à imanência, fica reduzida ao espaço privado [...]  
A separação entre público e privado, com frequentes referências à casa, ao lar e à família – familiar significando não estranho e, portanto, não perigoso – se insere no sistema de gênero, tão presente na sociedade brasileira. (XAVIER, 1998, p. 27).

Ficar com Eduardo seria não arriscar quanto ao futuro e ao que esperavam de Ângela. Concomitantemente, ficar com esse homem é anular-se e caber num “destino de mulher” cuja construção não foi arquitetada por ela, portanto, muito mais arriscado no âmbito individual. O espaço privado da casa e da família é assim a anulação da figura feminina frente ao público e, principalmente, frente a ela mesma.

A relação familiar de Dona Maria Rita também é esmiuçada. Em fase diferente daquela vivida por sua companheira, ela já passou pelo percurso de viver com um homem, ter filhos e ser responsável por um lar. A narrativa se centra no momento em que, passado tudo isso, Ritinha está viúva, seus filhos estão crescidos e ela já não ocupa um espaço na vida privada (familiar). “Começa uma nova raça” e Dona Ritinha, já sem casa para organizar nem filhos para educar, “não fazia nada, fazia só isso: ser velha” (LISPECTOR, 1999a, p. 26).

Morando na mesma casa, Dona Maria Ritinha e a filha se relacionam com dificuldade. Esta, representante de uma geração mais moderna, dedica-se veementemente ao trabalho e seu laço afetivo com a mãe não vai além de um beijo frio na hora da despedida na estação. Já aquela, desejava que a filha ficasse e esperasse a partida do trem, contudo sabia que, no papel que cada um tinha que representar, isso seria improvável. “O caráter institucional da família impede um autêntico relacionamento; as normas sociais são as responsáveis pela distorção dos laços afetivos” (XAVIER, 1998, p.28). Mãe e filha estavam por demais apegadas às máscaras e convenções para que o afeto fosse gratuito e verdadeiro entre elas.

Além disso, o fato de a senhora ter mais apego ao filho Nandinho que a filha, repete uma arenga muito própria às mulheres nessa idade. A filha possui aquilo que a mãe não mais acessa: a juventude e a possibilidade da escolha. Terminada a sua raça,



começada a nova, simbolizada na filha, a senhora se vê atraída, enganada e fadada a esperar a morte. Esse sentimento não se aplica ao filho porque este, enquanto homem, não ameaça substituí-la. A revolta, geralmente, é dirigida a outras mulheres, vistas como elo de um destino que a alcançou e do qual ela só tomou consciência, muitas vezes, tarde demais.

A atitude da mãe em relação à filha adulta é muito ambivalente: no filho é um deus que procura; na filha encontra um duplo. O "duplo" é um personagem ambíguo: assassina aquele de quem emana, como se vê nos contos de Poë, no *Retrato de Dorian Gray*, na história que conta Marcel Schwob. Assim a filha, tornando-se mulher, condena a mãe à morte; e, no entanto, permite-lhe sobreviver a si mesma. As condutas da mãe são muito diferentes segundo apreende, no desenvolvimento do filho, uma promessa de ruína ou de ressurreição (BEAUVOIR, 1968, p. 355-356).

Esse desalinho entre mãe e filha pode ser encontrado em outros textos de Clarice Lispector. Certo que, em vários casos, esse entrave é mais suspeito que evidenciado, todavia em um de seus contos esse sentimento é frisado. Em "Laços de família", do volume de mesmo nome, o relacionamento de Catarina e sua mãe é ironizado, a começar pelo título. "Como se "mãe e filha" fosse vida e repugnância" (LISPECTOR, 1998b, p. 97), as duas compartilham o amor e seu reverso. Apesar do convívio mais ameno que no caso de dona Ritinha e a filha, insinua-se, a todo tempo, certo despeito, certa ameaça entre Catarina e Severina que respingam no marido/genro e no filho/neto. Ao acometer a família da filha de exigências e conselhos, que mais parecem acusações, Severina quer reavivar o *locus* perdido. Ela sabe que, no seu caso, já não há a tal saída (tão procurada pela Senhora Jorge B. Xavier) nem o seu lugar no círculo social e familiar (como também constata dona Rita), lugar esse ocupado agora pela filha.

Em "Laços de Família", há novamente o cenário de uma estação de trem e uma viagem. Claro que, diverso de Rita Alvarenga e sua "*public relations*", existe entre Catarina e Severina um contato afetivo, ainda que reduzido e realizado por convenção social.

A ironia acerca desses laços familiares tão desgastados e embusteados repete-se também em "A partida do trem". Não por acaso a filha de Dona Rita trabalha com relações públicas. A escolha dessa profissão ironiza o tão recorrente conflito entre o público e o privado, entre o social e o individual, bem como revela as máscaras que disfarçam nossa busca por transcendência e nossa ligação com a natureza.

Outros elementos simbolizam a ânsia por transcender e por se renovar. Além do cenário de viagem, que em si já denota isso, Clarice Lispector refere-se a recorrente

numerologia do sete<sup>13</sup>.

- Angela, disse ela, uma mulher nunca diz a idade, por isso só pode lhe dizer que é muita mesmo. Não, com você – posso chamar de você? - com você vou fazer uma confidência: tenho setenta e sete anos.
- Eu tenho trinta e sete, disse Angela Pralini.  
Eram sete horas da manhã (LISPECTOR, 1999a, p. 27).

A referência a este numeral no conto se repetirá: “Viu? Viu como você está renascendo? Sete fôlegos de gato. O número sete acompanhava-a, era seu segredo, a sua força” (LISPECTOR, 1999a, p. 32).

O sete é tido como o número místico. Basta-nos lembrar das várias aparições em textos bíblicos (perdoar setenta vezes sete, os sete selos, sete trombetas de Jericó), no budismo (os sete emblemas do Buda) e também nos textos gregos (as sete portas de Tebas, as sete Hespérides). Sua simbologia está ligada ao conhecimento, à passagem de ciclo e ao desejo de totalidade (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 826-831).

Angela vê na presença do número uma espécie de indício, de confirmação mística para o ciclo novo que ela pretende iniciar. Ela, que em outro ponto do texto pede um sinal de Deus, ou seja, busca transcender-se, desamarrar-se das convenções e disfarces sociais que não são capazes de lhe fornecer a completude.

Deus, pensou Angela, se você existe, se mostre! Porque chegou a hora. É nesta hora, é nesse minuto e neste segundo.  
E o resultado foi que ela teve que disfarçar as lágrimas que lhe vieram aos olhos. Deus de algum modo lhe respondera. Ela estava satisfeita e engoliu um soluço abafado. Como viver magoava. Viver era uma ferida aberta. Viver é ser como o meu cachorro. Ulisses não tem nada a ver com Ulisses de Joyce. Eu tentei ler Joyce mas parei porque ele era chato, desculpe, Eduardo. Só que um chato genial. Angela estava amando a velha que era nada, a mãe que lhe faltava. Mãe doce, ingênua e sofredora. Sua mãe que morrera quando ela fizera nove anos de idade. Mesmo doente mas com vida servia. Mesmo paralítica (LISPECTOR, 1999a, p.34)

Ao invocar Deus, pedir-lhe um sinal, a personagem evidencia a sua busca por transcendência que presentifica em tudo, mas também parece ser criada. Essa ideia da criação de Deus repete-se em crônicas de Lispector, por exemplo em 'Perdoando Deus', de *A Descoberta do Mundo* (1975); e em entrevistas, como a citada no capítulo anterior<sup>14</sup>. Em ambos os casos, a ideia faz parte de uma das simbologias da escrita da autora, pois,

<sup>13</sup> No capítulo anterior, já chamamos a atenção para a simbologia do número sete em outro conto clariceano, “O corpo”, da obra “A Via Crucis do Corpo”.

<sup>14</sup> No segundo capítulo desse estudo, fizemos uma observação acerca da ligação de Clarice Lispector com o transcendente e o sobrenatural, entendidos como marcas do Absoluto.

assim como pode denunciar uma descrença na existência de Deus, visto que a autora apresenta provas subjetivas que podem ser rechaçadas, vaticina a crença em um Deus onipresente que pode ser encontrado a partir das possibilidades de abertura do humano para o divino, visão que pode desembocar numa certo misticismo ingênuo. Essas noções contraditórias que se encontram no conceito do que é o divino e do que é Deus, por falhas que possam ser frente a um leitor mais questionador, na verdade, são consoantes a essa escrita tão ligada à “tensão harmônica dos contrários em luta em todos os aspectos da realidade cósmica” (SOUZA, 2001, p.123).

Assim, isso que é, a um só tempo, criação e descoberta de Deus aparece tanto no discurso e nas personagens clariceanas como também nas declarações pessoais da autora. Curiosamente, o trecho acima, em que Angela pede provas da presença do divino mistura a ficção a dados da biografia de Clarice Lispector. Assim como Angela, a autora tinha um cachorro chamado Ulisses ao qual era muito apegada. Essa justificativa acerca de sua ligação com James Joyce também foi dada pela autora, mas em relação ao título de seu primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem*, que vinha com uma epígrafe retirada da obra *Retrato do Artista Quando Jovem* (1916), do escritor irlandês. Mas a autora negou a influência joyceanas em sua escrita.

Outro dado de Angela que se alinha à vida de Lispector é que as duas perderam a mãe aos nove anos de idade. O querer tê-la viva ainda que doente e parálitica denuncia um desejo que é de sua criadora, cujo nascimento tinha como propósito salvar a genitora da doença e da paralisia, como pregava a crença judaica a qual a família pertencia. Esse fato, aliás, marcaria profundamente a vida de Lispector e ela relataria isso, por exemplo, em “Restos de um carnaval” e outras crônicas de *A Descoberta do mundo* (1984).

As personagens, a espera da prova da existência de uma força criadora, viram uma espécie de blefe com o leitor, já que essa conversa entre criador (ser humano) e criatura (Deus) acabará por se transformar futuramente entre autor (criador) e personagem (criatura) na temática de um *Um Sopro de Vida* (1978), obra em que Angela Pralini reaparece como personagem.

[...] Mas consigo ver, embora mal e mal, Ângela de pé junto a mim. Ei-la que se aproxima um pouco mais. Depois senta-se ao meu lado, debruça o rosto entre as mãos e chora por ter sido criada. Consolo-a fazendo-a entender que também eu tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado. Antes tivesse eu permanecido na imanesença do sagrado Nada. Mas há uma sabedoria da natureza que me faz, depois de criado, mover-me sem que eu saiba para que servem as pernas. Ângela, eu também fiz meu lar em ninho estranho e também obedeco à insistência da vida. Minha vida me quer escritor e então escrevo. Não é por escolha: é íntima ordem de comando (LISPECTOR, 1999b, p.25)

No pequeno excerto de *Um Sopro de Vida* (1978), vislumbramos o momento em que o autor, após algumas páginas em que reflete sobre sua vida e a seu ato de escrever, começa a formar Ângela Pralini. Nesse instante, ele tenta consolar a sua personagem por meio de uma identificação. Com a crença de que escreve para salvar, provavelmente, a si mesmo, o autor-escritor-personagem da obra, realiza, através de Ângela, uma purificação de si mesmo, que se estende ao leitor e, pelo que se indica, à própria Clarice Lispector<sup>15</sup>.

Outro momento de “A partida do trem” quebra as regras do que é a literatura e do que a é vida. Em determinado ponto, Lispector cita a si mesma enquanto autora do conto anterior, “À procura de uma dignidade”, já analisado aqui.

A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava. Fazia a velha gritar: tem! que! haver! uma! saííída! E tinha mesmo. Por exemplo, a porta de saída dessa velha era o marido que voltaria no dia seguinte, eram as pessoas conhecidas, era a sua empregada, era a prece intensa e frutífera diante do desespero. Angela se disse como se mordesse raivosamente: tem que haver uma porta de saída. tanto para mim com para dona Maria Rita (LISPECTOR, 1999a, p. 32).

Em meio a seus pensamentos, Angela cita o texto como se fosse leitora e julga a autora como a responsável pela situação em que se encontra a Senhora Jorge B. Xavier. Todavia, logo abandona essa postura e, tentando indicar uma saída para a velha, devolve a culpabilidade à personagem que não consegue escapar pela via mais comum: os elementos da vida cotidiana (marido, pessoas conhecidas, empregada) identificadas com o encobrir da transcendência.

Os momentos de identificação das personagens começam pela comparação entre as duas velhinhas, para logo chegar também à Angela. Em nada adianta apontar uma solução para o conflito trágico que cerca a Senhora Jorge B., pois Angela bem sabe que também ela está entre seu destino social de mulher e sua individualidade e, por isso, procura aquilo que ultrapassa a superficialidade da vida cotidiana.

Ao querer contato com o divino, a personagem denuncia o quanto o contexto em que vive não é suficiente para torná-la completa. Como quem afirma a existência de algo além desse mundo cujas leis, regras e normas são incompatíveis com sua essência, ela chama de Deus essa força maior a qual pertencem às forças da natureza que, apesar de

---

<sup>15</sup> É imprescindível lembrar que em *A Hora da Estrela* ocorrerá um mesmo desvelar da criação literária encarnada nas elucubrações de Rodrigo S.M. e sua Macabéa.

as máscaras sociais tentarem evitar, são pressentidas e acabam por irromper no instante capturado pela ficção. Ao mesclar dados do ficcional como o não-ficcional, a autora nos põe frente à verve de vida que corre por dentro de toda ficção. Uma espécie de catarse se realiza aí, já que, identificando-se com sua personagem, Lispector nos leva a identificar-se com ambas, todos nós em busca de uma saída.

O trágico se movimenta entre as duas personagens de “A partida do trem” e circunda a situação narrada. Em Angela existe a possibilidade de uma fuga do impasse trágico, tanto que, ao largar dona Maria Rita no trem, a jovem estaria desmanchando, ao menos ali, o conflito. Já a velha vai esmaecendo no decorrer da narrativa e, em certo ponto, apenas percebemos lapsos de pensamentos soltos em meio ao turbilhão formado pelas considerações de Ângela. Repentinamente, descobrimos que há muito não ouvimos dona Ritinha e que ela está adormecida, o que é mais uma simbologia para sua passividade perante a vida.

Lembrando do espelho imaginário citado anteriormente, com o término da narração, apenas Ângela é capaz de ver-se e refletir-se e, quem sabe, definir-se, saindo do trem em busca daquilo que almeja. Ritinha apaga-se, nada mais observa ao espelho, é apenas o reflexo negado daquela que se olha (Ângela), em coisa alguma lhe serve mirar-se, pois “perdera o objetivo de maior alcance. Ela já era o futuro” (LISPECTOR, 1999a, p.25).

Analisando mais detalhadamente dona Maria Rita sentimos que há uma resignação desesperada parecida com a da senhora Jorge B. Xavier. Mas, ao contrário, Ritinha não transgride nem mesmo em pensamento as regras. Enquanto aquela quer Roberto Carlos e sustenta ao menos os desejos sujos em relação a ele, colocando, dionisiacamente, a sua sexualidade em evidência; esta tenta escapar de seus questionamentos, aceita revoltosamente sua velhice e utiliza subterfúgios banais para se manter um tanto digna aos olhos alheios:

Dona Maria Rita olhou de novo para o próprio anel de brilhantes e pérola no seu dedo, alisou o camafeu de ouro: “Sou velha mas sou rica, mais rica que todos aqui no vagão. Sou rica, sou rica.” Mas bem sabia, ah bem sabia que era uma velhinha qualquer, uma velhinha assustada pelas menores coisas (LISPECTOR, 1999a, p.22).

Se não lhe servia sua importância social, se ela não conseguia se definir por este meio, procura outras vantagens que a fizessem menos indigna:

Parecia ter vergonha. Vergonha de ser velha? Em algum ponto de sua vida deveria com certeza ter havido um erro, e o resultado era esse estranho estado de vida. Que no entanto não a levava à morte. A morte era sempre uma tal surpresa para quem morria. Tinha, porém, orgulho de não babar nem fazer pipi na cama, como se essa forma de saúde bravia tivesse meritoriamente sido resultado de um ato de vontade sua [...] Ela – bem, ela se elogiava a si mesma, considerava-se uma velha cheia de precocidade como criança precoce. Mas a verdadeira intenção de sua vida, ela não sabia (LISPECTOR, 1999a, p. 28).

Essa busca por dignidade vista nas velhinhas dos dois primeiros contos de *Onde Estivestes de Noite* denuncia uma situação própria das mulheres. Estando fadada a “ser” apenas dentro do âmbito social e familiar, elas têm suas individualidades sufocadas por um conjunto de coisas que não sanam seus questionamentos e que, de certo modo, as condenam a um fim em si mesmas.

Em “Ruído de Passos”, publicado na obra *A Via Crucis do Corpo*, mais uma vez, a velhice feminina é deslindada. Dona Cândida Raposo, de oitenta e um anos, tem desejos sexuais e sente-se atormentada com o fato de estes persistirem.

Na visão social, em certa altura da vida, o sexo torna-se algo adormecido e, no caso do gênero feminino, essa “verdade” é associada à imagem digna que uma senhora deve ter. A coletividade que sussurra na mente da idosa faz com que ela se ache diferente e se assuste consigo.

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.  
 — 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? (LISPECTOR, 1998a, p. 54-55)

Ao procurar um médico, a mulher, após o susto da descoberta de uma sexualidade contínua e premente, decide apaziguá-la por meio da masturbação, uma atividade que lhe causa vergonha não só pela questão do inconsciente coletivo, que citamos anteriormente, mas também pela solidão que o ato evidencia.

Clarice Lispector enfatiza, logo de início, o quão forte é a pulsão sexual na personagem:

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 (LISPECTOR, 1998a, p. 55).

Os elementos da natureza expressam as forças de sedução do mundo. O cheiro das plantas, dos animais, a chuva germinando a terra, tudo se seduzindo e se fecundando. Ter contato com essas forças aproxima o ser humano do desconhecido, do mistério que está em toda vida. Interessante perceber que citando a música de Liszt no mesmo parágrafo dessas sensações um tanto quanto libidinosas, a autora não só nos informa da sensibilidade da personagem, bem como, põe na arte essa mesma sensação que provem de cheirar uma flor. Que sensação seria essa? A resposta é difícil de ser dada, mas não se pode negar a necessidade de um instinto que perpassa todas essas situações. Outro detalhe soma-se ao conjunto: senhora, quando jovem, era linda. Ela também fazendo parte desse mundo de sedução.

Do mesmo modo que em “À procura de uma dignidade”, Cândida fica surpresa ao saber que a libido permanece mesmo na terceira idade. Contudo há algo que se diferencia entre essas duas experiências: a luta travada pela senhora Jorge B. Xavier é de uma tragicidade mais aprofundada. Pela extensão do texto e pelas metáforas construídas, há um detalhamento desse conflito entre indivíduo e coletividade e, por consequência, do trágico.

Luís Augusto Fischer (2001), no artigo “Indivíduo contra a massa: Nelson Rodrigues trágico”, explicita como se dá na obra do autor fluminense a tragicidade, esta germinando do conflito entre o indivíduo e a coletividade. Em certo ponto de seu estudo, o crítico afirma que “[...] a tragédia de Nelson Rodrigues lida com a mesma ambigüidade histórica, no plano social ou da recepção, que já estava presente nos gregos – a apresentação da trajetória de um indivíduo que afronta solitariamente seu destino individual [...]” (FISCHER, 2001, p. 88). O herói trágico moderno é uma amostra de uma coletividade e se destaca por um “deslocamento da massa” (FISCHER, 2001, p. 89). O texto literário é expressa e aprisiona o embate trágico e, como na tragédia grega, sua individualidade é exposta, possibilitando, no plano da recepção, uma identificação e uma purgação. Assim também ocorre nos contos clariceanos. O que se altera, na maioria dos casos, é a intensidade desse embate entre o coletivo e o individual.

Em relação à sexualidade, a luta solitária travada por Cândida, comparada àquela

empreendida pela senhora Jorge B. Xavier, é mais resignada, apesar de tão solitária quanto. Se a primeira encontra um modo de lidar com isso, conseguindo um alívio por meio da masturbação, a segunda não acha meios de remediar, mesmo que temporariamente, sua situação.

Outro ponto a ser analisado através do comparativo entre essas duas narrativas é a significação da morte. Em “À procura de uma dignidade”, a morte é o último gesto da personagem na busca por desamarrar o conflito. Esse final nos remete, de certa forma, a algo presente na tragédia grega, não no sentido de que para ser trágico deve haver morte e, sim, no que concerne à lembrança da mortalidade e da limitação humana que a perpassavam. A proximidade da morte era um meio de lembrar ao herói grego da impossibilidade de alcançar os deuses.

Em alguns textos de Clarice Lispector, a morte é introduzida por um “então”, pela conjunção “e” ou pela junção das duas palavras, fazendo de sua aparição algo repentino, porém não assustador. Ao menos para o narrador das histórias, a morte é realmente algo natural, parte do curso da vida. Como exemplo, citamos “Viagem a Petrópolis”, do volume *A Legião Estrangeira* (1964), “À procura de uma dignidade” e *A Hora da Estrela* (1977).

Em “Ruído de Passos”, após o primeiro episódio de masturbação, dona Cândida sente vergonha e chora por sua solidão. O narrador faz um jogo com as palavras “morte” e “vida”: “Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a bênção da morte” (LISPECTOR, 1998a, p. 55). A vida é, assim, associada à tristeza, enquanto a morte é adjetivada como bênção. Há ainda um tom ambíguo na expressão “é a vida” que evidencia essa associação.

O conflito trágico feminino é posto aqui de modo raso. Não há um detalhamento e, como os outros da obra a que pertence, a objetividade é maior e dá indícios de uma tentativa de tratar a temática do corpo com uma canhestra naturalidade. Dizemos “canhestra” porque, vez ou outra, o narrador evita certas palavras, o que acusa um receio ou vergonha de estar contando fatos que beiram ao vulgar. Em “Ruídos de Passos”, por exemplo, apesar de trabalhar com a masturbação, a palavra não é utilizada nenhuma vez.

Em “Explicação”, primeiro texto de *A via crucis do corpo*, a autora faz uma justificativa envergonhada da obra “Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha” (LISPECTOR, 1998a, p. 10). Ou em:

Hoje é dia 12 de maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha. Então disse ao editor: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome



bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma (LISPECTOR,1998a, p. 10-11)

O que isso indica? Apesar de a crítica associar essa explicação com o desconforto da autora por estar produzindo por encomenda, há outras questões que provavelmente subjazem o tom defensivo do texto. Arêas (2005), ao analisar esse livro, declara que os contos e crônicas da obra primam por um desvelamento da criação literária e de seu elo com a realidade. Cremos que essa característica desemboca numa maior identificação entre leitor-autor-obra, mas, ao mesmo tempo em que os aproxima, repele-os, dada a estranheza das narrativas. Nesse movimento, incluímos Clarice, pois ela mesma, em sua justificativa, afirma ser inútil negar que as histórias ali contidas não ocorreram ou poderiam ocorrer com ela e com seus próximos.

Desse modo, despreziosamente intencional, a autora, ao citar os filhos, o dia das mães e a vergonha, acaba por revelar um sentimento que acompanha o mundo feminino: falar de sexo é um tabu. Se o é, muitas vezes para os homens, imaginem para as mulheres, tão despreparadas para isso. Esse receio de que os filhos leiam os textos é resquício dessa incapacidade tão nossa de tratar com essas questões.

Beauvoir (1968) refere-se a esse despreparo de nossa sociedade para o sexo. Ela cita exemplos de como a formação sexual é quase nula e que as crianças acabam por mistificar as relações sexuais, a concepção e o parto. Essa mistificação é compreensível, dada a dificuldade das crianças em lidar com esse elemento que rodeia, mas não adentra de todo seu mundo. No caso das meninas, isso pode tornar-se assustador, já que elas são educadas para uma passividade incômoda no sexo. Ser penetrada, invadida por um outro ser que nela se forma, sofrer a dilaceração do parto espantam-na. Por isso, não é sem uma dosagem grande de surpresa, ignorância e vergonha que a mulher trata desses temas, ela que foi criada para conceber o sexo com os véus do romantismo e do misticismo.

Persiste o empasse entre a natureza e a cultura, as normas sociais vigentes e as questões da existência humana. Como afirmado anteriormente, a mulher é, pela sua situação de liame, propensa a vivenciar esse conflito. Numa sociedade em que os processos naturais do corpo e da vida são encarados com espanto, conseqüentemente o embate entre a natureza e a cultura passa pelo grotesco.

O corpo materno, durante a gestação, sofre brutas mudanças, tornando-se muitas vezes, repugnante perturbando a imaginação alheia. O aparelho reprodutivo

feminino é infinitamente complexo. Sua albumina do sangue, seus dejetos uterinos e as mornas placentas são transformados pelo sistema social num felpudo e dócil parto rosa– bebê. A menstruação e o parto, assim como a morte, são tabus considerados, um espetáculo de horror e miséria perante a sociedade. Surgem dessa forma, os hospitais e os produtos descartáveis. O espanto e o terror que estão presentes na origem e morte humana são travestidos, pois aquilo que temos consciência poderia nos levar à loucura. A matriz humana, assim como a natureza que fazemos parte, é grotesca (SANT'ANNA; SEGANTINI, 2007) <sup>16</sup>.

A vergonha que acompanha Lispector será também de Cândida Raposo e acompanha todo o volume de *A Via Crucis do Corpo*. Ratificamos isso, por exemplo, no fato de a palavra “vergonha” e suas variações aparecerem, ao todo, doze vezes na obra, ou seja, quase uma vez para cada texto.

O livro fica marcado pelo grotesco. Na entrelinha do riso e da pena, os ocorridos narrados e as personagens evidenciam a ilogicidade de um mundo que nos atravança na impossibilidade de encontrar o sentido.

A libido, as relações sexuais e as experiências do corpo fazem parte de um universo de coisas não totalmente abarcáveis pela razão humana. Através do corpo e do sexo mantemos contato com uma força desconhecida que, apesar de sabermos de sua existência e desejarmos alcançá-la, só conseguimos tocá-la por um lapso de tempo. Por isso, o tema de *A Via Crucis do Corpo* já é em si uma impossibilidade de sentido.

Sobre essa impossibilidade de sentido presente na abordagem do tema “sexo e corpo”, Beauvoir (1968, p. 44) explica:

É preciso dizer que mesmo uma informação coerente não resolveria o problema; apesar de toda a boa vontade dos pais e dos professores, não se poderia pôr em palavras e conceitos a experiência erótica; esta só se compreende vivendo-a; qualquer análise, por mais séria que fosse, teria um aspecto humorístico e deixaria de desvendar a verdade.

Esse “aspecto humorístico”, aliás, cômico, está na obra. Lispector é consciente do desvendamento inviável da verdade e, por isso, opta por explorar o cômico como forma de fazer vivenciar essas experiências. Através dessa artimanha estilística, ela nos depara com o trágico. Assim, o riso e o humor em Clarice Lispector transitam pelo assustador, irônico, zombeteiro e desolador. Mais um dos entrelaçamentos dos opostos tão presentes em sua literatura.

Por exemplo, o tom jocoso de “As maninhaças de dona Frozina” encobre de uma despreensão maliciosa o cerne do texto. O narrador nos apresenta dona Frozina como

---

<sup>16</sup> Revista Eletrônica sem paginação.

uma viúva chistosa, de um jogo de cintura inocente e feminino e, se não for arriscado dizer, de uma delicada malandragem.

Viúva desde os vinte e nove anos, não casou novamente e criou os filhos sozinha. De espírito jovial, cheia de tiradas, ela vai vivendo e transformando em piada as suas dificuldades: “Ganha-se pouco”, diz ela, “mas é divertido” (LISPECTOR, 1999a, p. 68).

A sexualidade da mulher na velhice se repete, só que, dessa vez, com uma leveza própria dessa senhora bonachona e caricata. Em meio à caracterização da personagem e às curiosidades acerca das “artes de berliques e berloques” (LISPECTOR, 1999a, p. 69) usadas por ela como forma de sobreviver, a narradora imagina a pergunta:

— D. Frozina, como é que a senhora arrumou sua vida sem homem?, quero lhe perguntar.  
A resposta seria:  
— Maninganças, minha filha, maninganças.

As maninganças que tanto servem para resolver a questão do pouco dinheiro, também dão conta da libido retraída pelos anos e a viuvez. A resposta e a pergunta imaginárias são tanto o reconhecimento da existência de uma sexualidade latente, porém ocultada pelas exigências sociais, como também a obediência a essas exigências, pois, a sexualidade não se realiza efetivamente. A situação intermediária da personagem é delineada e o trágico nascido desta é velado por um humor mascarado, tanto quanto o é a sociedade em relação ao sexo, à velhice e à mulher.

O elemento dionisíaco em Frozina é também acobertado. A velhinha se intitula “viúva virgem”, não utiliza decotes, usa mangas compridas, é católica e carola. Todavia, apesar de manter suas rezas diárias, acaba por cochilar no meio da oração. Contraditoriamente, a senhora não se espanta nem se martiriza com essa falta, o que para a maioria das carolas seria uma pequena blasfêmia. Ao invés disso, a velha responde com um desdenhoso gesto de descaso e um “- Ah, minha filha, cada um que pegue o dele” (LISPECTOR, 1999a, p. 68). O sonho que a personagem tem pertence vaticina esse tom de quebra com a convenção. A senhora sonha com o Cristo Redentor de braços cruzados, “como se dissesse: vocês que se arranjem, estou farto” (LISPECTOR, 1999a, p. 68) e essa aparição do inconsciente traz o sagrado e o profano a um mesmo plano.

O mundo secreto apontado é arrematado nos três últimos parágrafos do texto. No antepenúltimo, a narradora cita o verbete “maninganças” do Pequeno Dicionário Brasileiro

da Língua Portuguesa. Nessa significação do termo, a expressão “manobra misteriosa” e a palavra “prestidigitação” relacionam a personalidade de dona Frozina a uma capacidade manejar seus conflitos.

Um último detalhe é oferecido quase como *post scriptum*: “D. Frozina quando era pequena, lá em Sergipe, comia acocorada atrás da porta da cozinha. Não se sabe por quê” (LISPECTOR, 1999a, p. 69). Índícios de uma personalidade cheia de engenhos de sobrevivências. A cena cria a imagem de alguém que, ao se alimentar escondida, presente a necessidade de se defender da exposição ao mundo. Frozina já exercitava o jogo de uma vida secreta. Além disso, a autora reafirma a nordestinidade da velhinha. Essa informação, aliás, já utilizada anteriormente como uma espécie de delimitador:

E ela se agarra aos santos. Os santos já estão enjoados dela, de tanto ela abusar. De “Nossa Senhora”, nem se fala; a mãe de Jesus não tem sossego. E, como vem do norte, vive dizendo: Virgem Maria! A cada espanto. E são muitos os seus espantos de viúva ingênua (LISPECTOR, 1999a, p. 68).

Através de um “Virgem Maria!” típico dos nordestinos, Clarice Lispector alude indiretamente a uma particularidade de suas personagens femininas, o sobressalto. Em muitos textos, ela futiliza a galinha para metaforizar essa marca: “Uma galinha”, de *Laços de Família* e “Uma história de tanto amor”, de *Felicidade Clandestina* (1971).

A cena evoca também uma simpatia muito difundida pelo nordeste brasileiro. Diz-se que aquele que pretende ganhar beleza deve, durante a infância, comer cabelouro atrás da porta da cozinha. Cabelouro é uma parte da carne que precisava de esforço, até mais que isso, exigia paciência e resignação para ser comida. Elástica, essa espécie de nervo não era facilmente mastigável. A atitude expressa duas condutas: uma relacionada ao sexo enquanto parte desassociada dos crivos sociais e outra ao casamento, prática convencional que garante o funcionamento das outras engrenagens da sociedade. Na tentativa de comer o tal pedaço, a pessoa, geralmente mulher, fazia o esforço em busca da beleza que garantiria o poder de sedução advindo desta, algo tido como importante para quem procura arranjar um casamento. Esse “seduzir” já foi abordado num momento anterior, quando analisávamos dona Cândida Raposo e sua “vertigem de viver”.

Talvez a referência possa parecer longínqua, todavia não esqueçamos que Clarice Lispector passou toda a infância em Pernambuco e teve contato com os elementos da cultura nordestina. Além disso, não esqueçamos de Macabéa, alagoana como dona Frozina e que, como ela, trazia uma ingenuidade, um recato, um alheamento e um desejo

de beleza.

Observando como a beleza é vista em *A Hora da Estrela*, percebemos que a falta dela se constitui um dado importante na obra. Macabéa era feia, desengonçada e tinha pudor de olhar-se nua. A paixão dessa moça pela figura de Marilyn Monroe representa uma vontade de sedução e de encantamento da qual é privada.

Na natureza, os animais e plantas possuem modos particulares de sedução que passam por se tornar mais belo ao olhar do cortejado. Em cada cultura, também o ser humano realiza o mesmo engenho e cada povo, dentro do seu conceito de beleza, exercita a sedução num processo até a realização do ato sexual. Assim, o tornar-se belo para seduzir pertence tanto à seara da natureza quanto a da cultura. No caso das comunidades humanas, principalmente as ocidentais, esse artifício transformou-se uma espécie de opressão e o belo foi metamorfoseado em normas e regras. É sobre a mulher que recai a responsabilidade de seduzir por meio do belo. As revistas estampando símbolos sexuais idealizados, como Marilyn Monroe, reafirmam a exigência e exclusão daquelas que não tomam seu lugar nesse mecanismo.

A suprema necessidade para a mulher é seduzir um coração masculino; mesmo intrépidas, aventureiras, é a recompensa a que todas as heroínas aspiram; e o mais das vezes não lhes é pedida outra virtude senão a beleza. Compreende-se que a preocupação da aparência física possa tornar-se para a menina uma verdadeira obsessão; princesas ou pastoras, é preciso sempre ser bonita para conquistar o amor e a felicidade; a feiúra associa-se cruelmente à maldade, e, quando as desgraças desabam sobre as feias, não se sabe muito bem, se são seus crimes ou sua feiúra que o destino pune (BEAUVOIR, 1968, p. 33).

Nessa exigência, como saber qual a medida do belo a ser atendida? Como saber se aquela ou esta beleza merece vitória na disputa por um casamento e uma família? Talvez possamos redarguir que esse pensamento não mais é concernente à atualidade, entretanto, todos os direitos adquiridos e toda a independência apregoada não se destronou o casamento e os filhos de sua importância enquanto meio de assegurar um posto na sociedade e, não é de se velar que, na maioria dos casos, a independência financeira, sexual e profissional têm se tornado mais um acúmulo de funções e uma condição para aquela que não quer mais apenas ser mulher, mas, sim, mulher moderna.

Clarice Lispector escreveu durante bastante tempo para colunas femininas. Sob pseudônimo, a autora dava dicas de etiqueta, organização e economia domésticas, educação dos filhos, moda e beleza. Por esse meio, ela estreitava seu contato com essas urgências do destino feminino. Em algumas dessas dicas, achamos protótipos de textos

que figurariam em sua produção literária e vice-versa. O contato entre esses dois veículos geraria, por exemplo, textos como “A quinta história”, de *A Legião Estrangeira*, cujo embrião encontramos em uma de suas dicas femininas. A escrita clariceana retira do banal e do corriqueiro seu material e expõe os impasses do trágico que rodeiam a mulher, esse ser do cotidiano.

Macabéa e sua falta de atributos, dona Cândida Raposo e sua formosura deixada no passado, dona Maria Rita e sua boca que “outrora devia ter sido cheia e sensível” (LISPECTOR, 1999a, p.19) são resquícios de um mecanismo no qual a frustração da beleza resulta no malogro da sexualidade.

Detenhamo-nos novamente em D. Frozina. Exemplo da mulher que executa seus papéis de sogra, mãe e avó com eficiência, ela é retratada não na iminência de uma crise - como é corriqueiro nos textos da autora - e, sim, no seu exercício constante de ir “driblando a dor pela vida afora” (LISPECTOR, 1999a, p. 68). Desse manejo, dona Frozina consegue moldar sua máscara tragicômica. O humor sendo uma maneira de agarrar a alegria.

A tragicidade presente no texto não chega a se realizar, fica no entorno, pois Lispector não elabora um enredo. Há a construção do perfil da personagem e os bosquejos de narrativa constituem-se em um modo de circunscrevê-la. Tanto é que a escritora transforma em metáfora-justificativa um desses episódios: “Dona Frozina, excelentíssima senhora, quem está farta da senhora sou eu. Adeus, pois. Cochilei no meio da reza” (LISPECTOR, 1999a, p. 69).

Se atentarmos bem, após o momento em que foi flagrada dormindo durante a oração, “deixando os santos à toa” (LISPECTOR, 1999a, p.68), a velhinha encerrou o assunto com um desdenhoso “Ah, minha filha, que cada um pegue o dele” (LISPECTOR, 1999a, p.68). Ao se afirmar também cochilando no meio da reza, a autora está aludindo ao não desenvolvimento da narrativa. O texto ficará por isso mesmo e cada um que pegue o seu. Deixando-nos “à toa”, à porta do trágico que se faz presente, mas não se realiza enquanto conflito. Como um prestidigitador, ela mostra e oculta ao mesmo tempo, ficando na entrelinha, um ardil da sua escrita ilusionista.

Um interstício recorrente em sua literatura é o trânsito entre o cômico e o trágico. O conto “O corpo”, como demonstramos no capítulo anterior, usa muito esse artifício. O riso presente nele é incômodo, a tristeza é claudicante. O movimento do enredo e a elaboração das personagens nos lembram a tristeza presente na alegria dos *clowns*, ou seja, há uma humor, uma graça, que nasce da fatalidade. O velho dito “rir para não

chorar” convive com o “chorar de rir”. Nessa história de amor, ciúme, morte, alienamento e misticismo, o sorriso no canto da boca reflete o incômodo.

Arêas (2005) compara a personagem Macabéa, de *A Hora da Estrela*, a um clown. Na comparação, a pesquisadora enumera alguns contatos de ambos que estendemos às mulheres de “O corpo”, de *A Via Crucis do Corpo*.

A alienação presente em Macabéa já pode ser vista, em menor grau, em Carmem e Beatriz. Dizemos em menor grau porque, pela posição social um tanto quanto mais privilegiada, o que pode indicar maior acesso ao estudo, as duas protagonistas têm seu esvaziamento interior mais mascarado. Além disso, o contato com o sexo em algumas de suas facetas (bigamia e homossexualismo) torna Carmem e Beatriz menos assustadiças perante a vida e seus mistérios, suas urgências e suas exigências.

Os contrastes que sustentam o trágico são evidenciados logo na caracterização das duas mulheres. “Beatriz comia que não era vida: era gorda e enxundiosa. Já Carmem era alta e magra” (LISPECTOR, 1998a, p. 21). E a sensação de incompletude aparece na bigamia de Xavier; no fato de, mesmo com as duas mulheres, querer uma prostituta; nas eventuais relações homossexuais que Carmem e Beatriz mantinham; nas compras desnecessárias que faziam e nas comilanças praticadas. Os excessos e contrastes sustentando a aparição do trágico “onde fatos, objetos, pessoas e palavras parecem ser uma coisa só, elementos denunciadores de um universo mágico que a escrita apenas presente” (FERREIRA, *apud* XAVIER, 2008, p. 2).

As figuras femininas do conto diferem do convencional, já que não é comum duas mulheres aceitarem dividir o mesmo homem. Porém, o que poderia demonstrar uma liberdade perante as regras sociais estabelecidas, enfatiza o conflito do qual nem se pode fugir nem aceitar completamente. A aparição de uma outra mulher desperta em Beatriz e Carmem o sentimento de posse, resguardo da família e de uma posição dentro do meio, afinal, as duas juntas funcionavam como “a mulher de um homem”. Tanto que, na análise das atitudes dessas personagens, deparamo-nos com o protótipo da heroína clariceana:

[...] ignora a própria razão de viver e é condenado a uma solidão incurável. A contemplativa intuição do sobrenatural, assim como a ativa resposta do ódio são, porém, caminhos insuficientes de redenção. A personagem hesita entre duas alternativas igualmente infaustas: a consciência que se perde e a inconsciência que se nulifica (SÁ, 1993, p.49).

Beatriz e Carmem fazem parte daquelas personagens cujas características acima descritas juntam-se ao estabamento e ao alheamento cômico. Claro que o narrador é

que nos faz perceber isso, porque as duas mulheres são incapazes de vislumbrar o tragicômico da situação e a contradição de suas vidas.

O esquema textual continua, como em outros textos clariceanos, elaborando um jogo de interstícios e de afirmativas que negam e negações que afirmam. Um exemplo é que se “Os três na verdade eram quatro, como os três mosqueteiro” (LISPECTOR, 1998a, p.22), poderiam ser três mesmo ou apenas dois, pois Carmem e Beatriz constituíam um uno, uma sendo o duplo da outra, personalidades contrárias que convivem em cada ser. Socialmente, ambas representavam o papel comum ao “destino de mulher”, responsáveis pelo lar, por cuidar do marido e deixar a cargo deste o título de chefe. “A identidade social e institucional de esposa se sobressai, negligenciando as identidades individuais das personagens” (XAVIER, 2008, p. 4).

A tensão entre grotesco e sublime nesse conto torna o trágico perceptível ao leitor. Todavia, o grotesco acaba se sobressaindo e, agregando elementos *kitsch*, a autora iguala a aura da ficção à da realidade. Notamos isso na recorrência com que esses elementos exagerados da cultura de massa emergem e apresentam o *nonsense* do nosso mundo.

Um dia Xavier veio do trabalho com marcas de batom na camisa. Não pôde negar que estivera com a sua prostituta preferida. Carmem e Beatriz pegaram cada uma um pedaço de pau e correram pela casa toda atrás de Xavier. Este corria feito um desesperado, gritando: perdão! perdão! Perdão! (LISPECTOR, 1998a, p. 24).

A cena é de um cômico caricato. A camisa suja de batom, a mulher que corre atrás do marido armada com um pau (geralmente um rolo de macarrão), cada um encenado um tipo engessado dentro da cultura. Numa espécie de *commedia dell'arte*<sup>17</sup>, as personagens típicas em uma cena típica misturam o trágico e o cômico, deixando para nós leitores a identificação através do riso angustiante, lembrando-nos que “La sonrisa del humorismo no está libre; nace más bien “esa sonrisa que se contiene aún...un dolor”<sup>18</sup> (KAYSER, 1964, p. 62-63).

<sup>17</sup> A *commedia dell'arte* teve seu auge no final do século XVI, na Itália. De início tinha caráter experimental, pois trazia atores profissionais que representavam improvisadamente em cima de uma situação pré-definida. O termo, com o passar do tempo foi se cristalizando como uma comédia de tipos, já que o improviso foi dando lugar a um número restrito de cenas e personagens. Assim “o processo acabou gerando a petrificação psicológica dos heróis, pois [...] consolidada a sua personalidade, transformavam-se em autênticos tipos, assumindo modalidades imutáveis ou padronizadas de comportamento, como o amoroso, o velho ingênuo, o soldado fanfarrão, o pedante, os criados astutos, etc [...]” (MOISÉS, 2004, p. 82).

<sup>18</sup> O sorriso do humor não é livre, nasce antes " daquele sorriso que ainda contém... uma dor "(KAYSER, 1964, p. 62-63).



Essa dor que se alia a esse sorriso é um veículo de reflexão acerca desses papéis estipulados e da alienação. Homens e mulheres presos a convenções e roteiros que os aprisionam e não os deixam transcender (como Xavier, Beatriz, Carmen e, até mesmo, a prostituta). No entanto, o medo, a estupidez e a prepotência infrutífera tornam-lhes incapazes de achar um jeito de escapar.

No caso das mulheres, os meios de superação desse conflito são ainda menores e o trágico mais perturbador. Se para o homem há um cardápio de opções dentro desse esquema normativo sócio-cultural, para as mulheres isso é muito mais restrito. Mesmo as de nossa atualidade têm que se deparar com as cobranças e as rotinas que as empurram para o “destino de mulher”. Além disso, já nos referimos a como a cultura e a natureza são postas em embate a sua frente e isso as faz perceber a existência de uma força para além desse mundo em que estão inseridas. Essa percepção se dá, principalmente, por suas experiências corporais únicas (menstruação, ovulação, gravidez, parto, amamentação e menopausa) que tanto as definem como animal ligado à natureza, como parte integrante de uma sociedade baseada nas células familiares.

As oposições, que são fundamentação do movimento da tragédia clariceana, podem ser vistas mesmo dentro desse esquema de tipos. É assim que, apesar de encarnar o “super-homem” (LISPECTOR, 1998a, p.24) e um machista, Xavier gostava da prostituta “porque dizia muito palavrão. E chamava-o de filho da puta. Ele aceitava tudo” (LISPECTOR, 1998a, p. 25). Ou seja, Clarice Lispector tenta demonstrar que negar algo não é, necessariamente, afirmar o seu oposto e que a complexidade humana vai além das estereotipações. Extrapolar esses estereótipos é sobrepor-se à aparência e chegar à essência e ao fundo de mistério existente em todas as coisas com vida.

Em “As águas do mar”, de *Onde Estivestes de Noite*, o desejo por transcender é o foco. O encontro entre o mar e a mulher, ambos adjetivados como o mais ininteligível das existências não humanas e o mais ininteligível dos seres vivos, respectivamente. Um representando a natureza, o outro representando a existência mais complexa. Mais uma vez, de um ato corriqueiro, surge uma experiência mística e mítica. Essas duas existências cheias de profundidade se reconhecem e se conectam.

O mar na obra de Clarice Lispector é um elemento carregado de significação. Talvez a descendência judaica da autora justifique essa aparição mística, pois, ela conta, em uma de suas crônicas, que, quando criança, o pai levava as irmãs e ela uma vez ao ano para tomar banho de mar. Eles acordavam antes do dia raiar e, nas primeiras luzes do sol, molhavam-se e, com as mãos em concha, bebiam um pouco da água salgada.

Depois iam para casa com o sal no corpo e só após uma hora retiravam-no. O ritual era uma purificação e uma bênção, uma proteção para o resto do ano.

O contato das personagens clariceanas com o mar é recorrente. Dois exemplares são Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, repetindo o gesto de sua autora e bebendo com as mãos em concha a água; e Lóri, de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), cuja cena na praia relembra aquela reproduzida em “As águas do mar”.

O mar, por seu significado místico, pelos mistérios que o cercam e por sua grandeza e força estupefaciente é tido como algo acima da compreensão humana. Além disso, seu estado imprevisível e sua suscetibilidade às influências lunares criam no imaginário uma junção de temor e encantamento. A mulher, por sua vez, como todas as fêmeas, é regida por ciclos de fertilidade. Nela o humor é variável como as marés sob as fases da lua.

Uma união mítica se realiza. Querendo vivenciar o absoluto e fundir-se a ele, a mulher experimenta um breve apaziguar da incompletude humana. “E era isso o que lhe estava faltando: o mar por dentro como líquido espesso de um homem. Agora ela está toda igual a si mesma” (LISPECTOR, 1999a, p.89). Reparamos que no excerto, há referência novamente ao sexo como modo de experimentar a mesma sensação.

Em certo ponto do texto, a narradora focaliza a figura de um cão na praia. Ele é admirado por sua liberdade. Esse ser é livre “porque ele é o mistério vivo que não se indaga” (LISPECTOR, 1999a, p. 88). A mulher, em contraponto, tem “sua parte de liberdade de cão nas areias” (LISPECTOR, 1999a, p. 88) quando, como no momento narrado, é guiada pelo “mistério vivo” de seus instintos sem procurar entendê-los.

Com a praia vazia nessa hora da manhã, ela não tem o exemplo de outros seres humanos que transformam a entrada no mar em simples jogo leviano de viver. Ela está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização. Nessa hora ela se conhece menos ainda do que conhece o mar. Sua coragem é a de, não se conhecendo, no entanto, prosseguir. É fatal não se conhecer, e não se conhecer exige coragem (LISPECTOR, 1999a, p. 88-89).

A personagem só vivencia isso porque está sozinha. Não há outros que possam pressioná-la ou suggestioná-la a agarrar-se novamente ao mundo social, não há outros executando os roteiros de vida que arrancam o miticismo desse contato com as origens ctônicas.

Mergulhar no mar é mergulhar na existência, ato ansiado e temido. A última frase do trecho expõe o trágico: precisamos compreender, mas só nos aproximamos dessa

compreensão abandonando nossas regras e tudo aquilo que convencionamos chamar de vida e conhecimento. Isso exige coragem. Fingir essa harmonia com o mundo e, conseqüentemente, consigo não é necessário, é nocivo e vão, e as personagens clariceanas nos mostram isso. Ao mesmo tempo em que somos incapazes de compreender, somos atraídos pela compreensão.

A análise desse conto nos é útil enquanto apreensão de um instante em que se percebe as complexidades geradoras da tragicidade nas personagens femininas de Clarice. Encontramos aí, o contraste, a incompletude, o desejo de compreensão e a impossibilidade de compreender, a suspensão instantânea da identidade cultural e o impasse inconciliável donde advém o trágico.

Nessas experimentações de conhecimento e liame com o absoluto, a mulher funciona como uma via ainda aberta. Dulcinéia da Mata Ribeiro Monteiro (1998, p.115) afirma que:

O patriarcado não conservou as mitologias que uniam as polaridades, preferiu *negar* um dos pólos, é bom ou é mau. O oposto só é visto em relação ao certo ou ao verdadeiro, onde sempre a rivalidade se apresenta. O feminino é capaz de unir opostos, como a Lua ele não é constante, move-se e penetra nas trevas trazendo luz [grifo da autora].

O que antes fazia parte da essência das coisas passa, então, a ser entendido como algo a ser evitado e temido. A metafísica ocidental do bom, do belo, que institui como dominante o indivíduo masculino, branco, de classe social alta e cristão vai de encontro a uma natureza diversificada em que os opostos servem para gerar equilíbrio e harmonia.

Nessa conjuntura, o feminino mantém-se como um *locus* em que o primitivo ainda persiste. No entanto, por mais que possa existir aí uma retomada do primordial, na verdade, se reafirma a impossibilidade de se voltar atrás e de se ignorar as origens.

O instinto sexual é uma dessas marcas de nosso vínculo com as potências da natureza. É pelo sexo que a vida assegura seu impulso e continuidade. A mulher está profundamente mergulhada nessa força, seja em seu inicial jogo de sedução, seja no produto final, na concepção. Todavia, a cultura ocidental preza por domesticar esse instinto estipulando o local, a hora e o modo apropriado para o sexo, algumas vezes, atrelando-o ao casamento, à instituição da família e condenando o que sai desse mecanismo como prejudicial e até diabólico.

Não é de se estranhar que em muitas narrativas de origem, a mulher esteja associada a essas forças tidas como malignas. Eva é aquela que seduz Adão a cair em falta, a provar da árvore do conhecimento e a descobrir a nudez e a sexualidade. Nas

narrações judaicas, Lilith é a primeira mulher criada, porém, é expurgada porque não aceitava ficar embaixo de Adão no ato sexual. Renegada, aparece identificada com a esposa do demônio. Algumas versões chegam a afirmar que ela se travestiu na cobra que fez Eva pecar.

Na mitologia grega, Pandora é a primeira mulher e foi criada com o intuito de servir aos planos vingativos de Zeus contra Prometeu, por este ter roubado o fogo sagrado. Sedutora e bela, contudo, curiosa, temperamental e desobediente, o presente que parecia divino transforma-se em suplício. Além de importunar os homens com exigências, Pandora trazia consigo uma caixa que não deveria ser aberta. Dominada pelos próprios caprichos, ela abre a caixa libertando as desgraças humanas que Zeus havia ali colocado.

São variadas as figuras que servem para ligar a mulher aos mistérios da vida. As bruxas, as feiticeiras, as fadas, as ninfas, os monstros mitológicos, todas conectadas às forças da natureza e ao uso da magia.

O dionisismo grego também tinha em sua origem uma visão do feminino como caminho para os mistérios do mundo e da criação. Como já dissemos no primeiro capítulo desse estudo, eram as mulheres as primeiras a serem arrebatadas pelo deus. Beauvoir (1980), ao falar sobre os mitos e suas relações com o feminino, faz a seguinte afirmativa:

Quando os homens sentem necessidade de mergulhar de novo no seio da vida vegetal e animal, apelam para a mulher como anteu que tocava a terra para fazer suas forças. Através das civilizações racionalistas da Grécia e de Roma, subsistem os cultos ctônicos. Eles desenvolvem-se, em geral, à margem da vida religiosa oficial; acabam mesmo, como Elêusis, por assumir a forma dos mistérios; seu sentido é inverso ao dos cultos solares em que o homem afirma sua vontade de separação e espiritualidade; mas são o complemento destes. O homem busca arrancar-se da solidão pelo êxtase; esse é o fim dos mistérios, das orgias, das bacanais. No mundo reconquistado pelos homens é um deus masculino, Dioniso, que usurpa as virtudes mágicas e selvagens de Ichtar, de Astarté, mas são ainda as mulheres que se desencadeiam em torno de sua imagem: menadas, tíades, bacantes incitam os homens à embriaguez religiosa, à loucura sagrada. [...] Ainda hoje as festas populares caracterizam-se por explosões de erotismo; a mulher não aparece nelas simplesmente como objeto de gozo, mas sim como meio de atingir a *hybris* em que o indivíduo se supera (BEAUVOIR, 1980, p. 193).

A mulher constitui um elo com as forças primordiais. É através dela que a natureza pode se colocar em contato com a vida humana já socializada. Esses ritos citados no trecho acima afirmam que, mesmo na vigência do patriarcado, são elas que continuaram possuindo a marca da transcendência e do transbordamento necessário e temido. A mulher traz a marca da *hybris*<sup>19</sup>, por isso sua imagem é tão associada ao mistério e ao

---

<sup>19</sup> “violência feita a si mesmo e aos deuses” (BRANDÃO, 1996, p. 11). V. Primeiro capítulo dessa

perigo.

Assim, subjugar o feminino é também subjugar a sexualidade e a natureza. De acordo com Monteiro (1998, P. 34), “Este feminino demoníaco revela a repressão do feminino na sociedade dominada pelos valores patriarcais, que tem buscado o poder e o controle das forças da natureza”.

As histórias de *A Via Crucis do Corpo* giram entorno desse preceito. A maioria dos contos trata da difícil relação das personagens com essas questões e grande parte dos contos são protagonizados por mulheres. Elas percebem, por meio de seu sexo, uma falta que não conseguem suprir, uma incompatibilidade entre o mundo erguido ao seu redor e suas inclinações instintivas. A sexualidade desregrada inclina-se ora para numa tentativa de fugir do instintivo e natural, ora procurando agarrar-se a ele.

O trágico aparece nessa luta entre essas duas facetas humanas que estão em desequilíbrio e que, apesar de ansiarem por harmonia, não se consegue meios de fazê-lo.

É muito recorrente nas personagens desse livro a percepção da quebra do *métron*, não no sentido que os gregos concebiam, mas numa leitura moderna, carregada de uma subjetividade complexa própria de nossa época.

Se reavaliarmos as tragédias do século V a.C., o herói cometia o erro trágico (*hamartía*) num meio termo entre culpa e fatalidade. Desse erro, vir-lhe-ia a cegueira da razão (*até*) e ele se depararia com a pena por esse ato. Esse processo não deixa de evidenciar que a tragédia sustenta-se de um contato tentador e perigoso com o conhecimento. É por meio dessa experiência que o herói passa do desconhecido ao conhecido, não apenas nas consequências das ações, mas também no reconhecimento de sua limitada condição humana. A vida se mostra crua em sua faceta mais atormentadora para o homem: a mortalidade.

Na modernidade essa essência se mantém, mas agora num outro contexto. Num mundo despovoado de deus e do mito, o herói está mais sozinho. Preso num espaço cujas regras ele criou e das quais não pode mais se desvencilhar, o herói ainda depara-se com a mortalidade a lembrar-lhe da existência de um mundo desconhecido, temido e que, no entanto, está dentro dele, faz parte de sua constituição. A quebra do *métron* se constitui na negação e na afirmação desse desconhecido.

Os heróis e heroínas clariceanas são flagrados no instante em que, dissociados do grupo, põe em questionamento as regras socioculturais. Esse debate entre natureza e

cultura é também uma contenda entre individualidade e coletividade. “Em síntese, *tragikon* descreve, na maioria das vezes pejorativamente, algo ou alguém que excede, ou especialmente quer exceder, as normas humanas comuns aplicadas a todos os outros” (MOST, 2001, p. 23).

A situação intermediária se mantém: não há culpa nem a isenção dela. Isso ocorre porque inevitavelmente essas forças contraditórias se enfrentariam e a peleja não pode ser solucionada, pois não há como optar por apenas uma delas. Assim, as personagens de Clarice Lispector tentam, a todo custo, empreender fuga do momento em que o embate se forma. Agarram-se a subterfúgios vários para escapar e, geralmente, escolhem aqueles mais fúteis e rasos. Elegem, então, o conserto de objetos domésticos, a compra de uma echarpe, o *status* social e outros “motivos” que se afastem o mais possível de uma transcendência e um aprofundamento. Nisso, os laços afetivos e familiares, transmutados em lubrificante das engrenagens sociais, não se constituem um refúgio e, se retornam para o lar e a comunidade, fazem mais por medo que por amor.

Se em *Laços de Família* o cenário do trágico era a família e seus laços afetivos, em *A via Crucis do Corpo* a cena será o corpo e a sexualidade. Encontramos personagens que se debatem entre o comedimento e o desejo, entre sexo e gênero e outros pontos relativos ao desacordo entre sexo e sociedade.

Para as mulheres, a questão sexual implica em si um conflito. Educadas para exercer sua sexualidade para o casamento e a procriação, elas são impelidas ao recato e à moderação frente ao próprio corpo e ao sexo como fonte de prazer.

[...] todas as particularidades dos corpos singulares devem ser amenizadas até o desaparecimento e à conformidade a um modelo impessoal. A conveniência ordena às mulheres da boa sociedade que sejam discretas, que dissimulem suas formas com códigos, aliás variáveis segundo o lugar e o tempo. O peito, as pernas, os tornozelos, a cintura são, cada qual por sua vez, objeto de censuras que traduzem as obsessões eróticas de uma época e se inscrevem nas imposições da moda. Os cabelos, signo supremo da feminilidade, devem ser disciplinados, cobertos, enchapelados, por vezes cobertos com véu. A mulher "tal como deve ser", principalmente a jovem casadoura, deve mostrar comedimento nos gestos, nos olhares, na expressão das emoções, as quais não deixará transparecer senão com plena consciência. A mulher decente não deve erguer a voz. O riso lhe é proibido. Ela se limitará a esboçar um sorriso. Pode - em certas ocasiões deve - deixar rolar as lágrimas, coisa proibida à virilidade, demonstrando, assim, que é acessível ao sentimento e à dor, cujo "ministério", segundo Michelet (historiador francês do século XIX), lhe pertence. (PERROT, 2003, p.15)

O conto intitulado “Miss Algrave”, retrata uma mulher extremamente puritana que mora sozinha e vê por toda a cidade onde mora, Londres, sinais de concupiscência. Seu

recato é tão exagerado que ela vive a escrever cartas de protesto para o *Times*, reclamando da falta de vergonha dos moradores. A classificação do que é sem vergonha e pecaminoso vai desde o beijo entre namorados ao arrulhar dos pombos e às crianças.

Mas Ruth se transforma. Seu trabalho a fim de moralizar as pessoas e a cidade é vencido por um episódio bizarro: certa noite, um extraterrestre a visita em seu quarto e faz amor com ela. A partir daí, ela entrega-se às experiências sexuais desregradamente.

A epifania, comum aos contos e romances clariceanos, dá-se de um modo curioso. O cotidiano é de onde brota geralmente o evento epifânico na maioria dos textos e, a partir de um evento banal, a personagem tem um momento de revelação de sua vida e, logo depois, esse momento é sufocado e sua vida retorna ao que era antes. Em “Miss Algrave”, a iluminação não virá do cotidiano. O evento que a tira de sua rotina é estranho, bizarro e fora da realidade. Além disso, após a epifania, Ruth não mais é a mesma, ela torna-se outra, “Ela parecia um uivo” (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

Essa diferença entre as epifanias de obras como *Laços de Família* e *A Via Crucis do Corpo* está, prioritariamente, no tema que perpassa as duas obras. Enquanto o primeiro confronta família e individualidade feminina, o segundo defronta o sexo enquanto instituição social e o sexo instintivo. Além disso, *A Via Crucis do Corpo* traz histórias carregadas de experiências místicas e míticas, como as de G.H., aliadas ao grotesco e ao *kitsch*.

Dessa forma, encontramos na obra contos e crônicas cheias de episódios que quebram a logicidade do real justamente em sua linha de contato com a irrealidade e o *nonsense*. Tanto que em alguns pontos da leitura, sentimos a incômoda identificação com esse mundo e essas mulheres demonstradas em meio a contradições e vazios.

No caso de miss Algrave, seu puritanismo é a via pela qual ela desemboca na quebra do *métron*. Ela afasta-se do restante dos mortais e nega o sexo como parte da constituição humana.

A solidão da personagem é dilacerante e sua luta é vã. Por mais que ela tente privar-se dos estímulos sensoriais que a circundam, a todo momento eles se apresentam seja na natureza ou na sociedade em que vive. Só após o encontro com Ixtlar, o ser de outro planeta, Ruth é capaz de abandonar o estado cerceador em que se encontra.

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. Até Mrs. Cabot tinha um gato. Ruth Algrave não tinha bicho nenhum: eram bestiais demais para o seu gosto. Nem tinha televisão. Por dois motivos: faltava-lhe dinheiro e não queria ficar vendo as imoralidades que apareciam na tela. Na televisão de Mrs.

Cabot vira um homem beijando uma mulher na boca. E isso sem falar no perigo da transmissão de micróbios. Ah, se pudesse escreveria todos os dias uma carta de protesto para o Time. Mas não adiantava protestar, ao que parecia. A falta de vergonha estava no ar. Até já vira um cachorro com uma cadela. Ficou impressionada. Mas se assim Deus queria, que então assim fosse. Mas ninguém a tocara 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 (LISPECTOR, 1998a, p. 14-15).

O trágico aqui é abrandado e, por que não dizer, abandonado, pois uma solução é encontrada. O conflito em “Miss Algrave” mantém-se apenas enquanto há a luta entre instinto e norma social. Importante lembrar que Ruth hiperboliza as amarras sociais de moral e discricção vigentes em sua comunidade. Até mesmo a dose de permissividade que há em torno do sexo, aquela dose que permite o possível para a sobrevivência, é execrada por ela.

Talvez alguns se interroguem acerca da validade deste pensamento de restrição da sexualidade feminina, alegando que, na atualidade, a mulher possui liberdade sexual e é mais resolvida quanto à relação sexo e prazer. Porém, essa libertação não se deu a todas as mulheres e muitas ainda carregam o resultado de anos de repressão. Além disso, ocorre ultimamente o movimento contrário ao anterior. Muitas, agarrando-se a possibilidade de viver o sexo de modo menos culposos, têm formulado como regra a falta de limites. Se antes a sexualidade era um meio de reprodução e manutenção do casamento e da família, agora é fonte de prazer e de exploração do corpo ainda tão desconhecido e por tanto tempo ocultado.

Hodiernamente, encontramos a associação mulher/prazer em quase tudo. Nas novelas, propagandas, programas de TV e músicas, vemos as mulheres exibindo a sensualidade e o corpo como objeto de prazer. Infelizmente, esse prazer, apesar da liberdade, na maioria dos casos não as pertence mas é, mais uma vez, relegado aos homens. Muitas são as pesquisas que comprovam que a relação sexual para elas tem sido mais frequente, com maior número de parceiros, contudo ainda sem acesso ao orgasmo, poucas afirmam ter tido um. As antigas amarras ainda existem. O conflito se mantém. O destino de mulher pode ter ganhado outras acepções, mas, os resultados, em sua maioria, continuam os mesmos: a não vivência da sexualidade, a relação sexo como satisfação do parceiro e da reprodução, a obrigação de um instinto maternal e a responsabilidade pela imagem moral da família.

Mas Ruth Algrave seria uma exceção? Na verdade, o conto não gira entorno disso,



mas de algo que penetra dentro dessa questão. Sua solidão e sua infelicidade advindas do apregoamento exagerado da pureza e da moral são exemplos da negação imposta ao sexo, imposição que leva ao vislumbamento das disparidades entre natureza e cultura.

Não deixa de ter uma ironia, um humor acre, o fato de a liberação de Ruth só ocorrer pela intervenção de um elemento sobrenatural. Arêas (2005), em sua análise da obra *A Via Crucis do Corpo*, afirma:

Por exemplo, os relatos que abrem o livro, “Miss Algrave” e “Via Crucis”, entremeados por “O corpo”, podem ser considerados exemplos maiores de intenções e procedimentos. O primeiro rebate no terceiro, enquanto versões grotescas e absolutamente cômicas da Anunciação bíblica, o que ecoa na velha tradição medieval [...] (ARÉAS, 2005, p. 64).

Ruth Algrave recebe sua anunciação profana. Um ser sobrenatural declara a sua comunhão com o divino, não no contexto puro que ocorreu com a Virgem Maria, mas sendo Deus entendido como a força desconhecida que rege a natureza, a vida, a morte e o sexo. Maria de Nazaré recebe a visita de um anjo que lhe anuncia a intervenção do divino em seu corpo encarnada em criança concebida sem pecado e fruto da visita do Espírito Santo. Ruth recebe a visita de um ser sublime-grotesco que lhe anuncia o sexo como interação com o divino. O prazer, usualmente tido como pecado, é transformado em presença do Deus e, diferente do caso bíblico, desse contato não nascerá uma criança, desassociando sexo de procriação.

A personagem acima encontra no sexo uma possibilidade de contatar-se aos mistérios e as forças ocultas da vida. A relação sexual e as experiências envolvidas nelas, principalmente em *A via crucis do corpo*, servirão recorrentemente como meio de transcendência. Parece que Lispector compartilhava um pouco da ideia de Bataille (2000) quando este afirma que aquilo que “um ser possui no fundo de si mesmo de perdido, de trágico, a 'maravilha ofuscante' só pode ser encontrado numa cama” (BATAILLE, *apud* BEAUVOIR, 1980, p. 193).

Os símbolos propagadores de conceitos cristalizados são postos à prova. Os opostos presentes, não somente na mulher, mas em toda a humanidade, são colocados numa dinâmica de negação e afirmação que os coadunam em partes de um todo. Nada que espante para uma autora que já afirmou ser demais o sangue para negá-lo.

Ao retomar a história de Maria por um outro viés, que é o tema do conto “Via crucis”, Clarice Lispector aproxima o divino do humano, sua arte traz a um mesmo convívio o dionisíaco e o apolíneo. Além, é claro, de nos levar a reavaliar o mundo que

nos rodeia, aprisiona e que foi criado por nós. A autora, de certa forma, evocando o problema de uma releitura perigosa da história da Virgem Maria, tida como “[...] a idealização da feminilidade, enquanto boa esposa e mãe” (MONTEIRO, 1998, p.56).

As personagens clariceanas nos lembram a trágica condição humana de estar fadado ao erro.

Em “Praça Mauá”, há um olhar peculiar sobre o conceito de feminilidade e de feminino. Luísa é uma garota de programa que trabalha numa boate chamada “Erótica”. Seu codinome de trabalho é Carla e seu melhor amigo é o travesti Celsinho, mais conhecido como Moleirão. Os dois eram muito amigos, contudo o problema surge quando se interessam pelo mesmo homem.

Antes de chegar ao ponto de discordância entre os dois, o narrador traça um perfil das personagens. Luísa é casada, pouco vê o marido por causa do trabalho, dorme durante muito tempo deixando a casa aos cuidados de uma empregada, gasta todo o dinheiro em roupas e jóias, é muito vaidosa e bonita. Já Celsinho era de família nobre, mas “abandonara tudo para sua vocação” (LISPECTOR, 1998a, p. 62), usava apenas alguns acessórios femininos, como batom e cílios postiços, adotou uma menina de quatro anos e cuidava dela com dedicação.

Luísa e Celsinho são muito diferentes. Ela um tanto quanto fria, egoísta e preocupada com a aparência. Ele, cuidadoso e maternal. Essas diferenças marcarão o embate entre eles, que só se iniciará com a disputa pelo mesmo objeto de desejo.

[...] Então Carla disse:

— É tão bom dançar com um homem de verdade. Celsinho pulou:

— Mas você não é mulher de verdade!

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

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

Carla virou Luísa. Branca, perplexa. Tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima. Perplexa, olhando para Celsinho que estava com cara de megera (LISPECTOR, 1998a, p. 64).

Celsinho não é mulher, mas deseja sê-lo. Seu sexo é masculino, porém ele se sente como pertencente ao outro gênero. Pensando ser mulher, o corpo possui traços femininos “Tinha quadris largos e, de tanto tomar hormônio, adquirira um fac-símile de seios” (LISPECTOR, 1998a, p. 62). Na busca por assumir uma identidade feminina, o travesti assume-a também socialmente, construindo laços maternos com uma criança e

enchendo de zelos o lar que a cerca.

Ao afirmar que Carla não é mulher de verdade pela ausência de habilidades que são socialmente tidas como próprias da mulher, Celsinho está reafirmando o conceito social de mulher, aquela que toma conta da casa, cozinha, é mãe e devotada ao mundo do marido.

Observamos dois conflitos: um gira em torno do corpo e o outro em torno do psicológico. Celsinho, que se sente mulher, não pode assumir-se como tal devido às limitações orgânicas. Carla é mulher, mas está fora do padrão comportamental estabelecido, o que permite a Celsinho vingar-se dela alegando ausência de traços sociais e culturais que a caracterizariam.

O conto nos joga no rosto a pergunta: o que é ser mulher? O trágico se instaura no conflito entre os vários conceitos do termo. Tanto Celsinho, quanto Carla estão aprisionados entre o ser e não-ser. Deste modo, se o final da narrativa apresenta apenas Carla, já travestida em Luísa, perplexa e atingida em sua feminilidade, isso nada impede que tenhamos a intuição de que também Celsinho estava ferido em sua feminilidade e, por isso, atacara, como é comum a vingança àqueles que foram acuados.

Outro ponto importante deve ser analisado: a questão do duplo. Tanto Luísa quanto Celsinho possuem uma dupla identidade. Esse manejo é feito, principalmente, em relação à Carla, que passa de uma personalidade à outra demarcando uma vida dupla. As brincadeiras linguísticas demarcam bem essa situação “Carla era uma Luísa preguiçosa. Chegava de noite, na hora de se apresentar em público, começava a bocejar, tinha vontade de estar de camisola na sua cama. Era também por timidez. Por incrível que parecesse, Carla era uma Luísa tímida” (LISPECTOR, 1998a, p. 61). Essa dupla Carla/Luísa é reforçado quando, depois de sair da boate, sozinha na rua, não é mais Carla que está ali, mas Luísa suspirando fundo pela ofensa.

Em Celsinho não ocorre a mesma brincadeira entre os dois nomes. Apesar de também possuir um codinome, se transformando em outro na noite paulista, a narradora se refere a ele sempre como Celsinho e deixa o sentido do duplo por conta de seus conflitos de um corpo de homem com a mente de mulher.

A revelação do duplo reforça o conceito de trágico aqui defendido. Essas duas facetas colocadas em convívio expõem a complexidade do ser humano em conflito com ser e o não ser, entre vida pública e vida privada, entre natural e cultural, entre puro e impuro. Tanto é que se estende aos “figurantes” do espaço em que a narrativa se desenrola “O "Erótica" estava cheio de homens e de mulheres. Muita mãe de família ia lá

para se divertir e ganhar um dinheirinho" (LISPECTOR, 1998a, p. 64). O trecho não desassocia a vida diurna da noturna dessas mulheres que, se à luz do dia atendem às necessidades da família; à noite, obedecem aos mistérios do sexo tirando deste diversão e dinheiro.

Esse par formado por dia e noite é bastante desenvolvido no conto "Onde estivestes de noite", analisado no capítulo anterior. A noite evoca os instintos e é mais propensa à suspensão das regras sociais com vigência maior à luz do dia. Aliás, a marca do transcendental, da presença do absoluto, se fará através de um elemento noturno na frase final do conto "Praça Mauá": "E no céu as estrelas" (LISPECTOR, 1998a, p.65). Essa mesma marca reaparecerá na noite do nascimento da criança do conto "Via Crucis", agora associando ao perigo da noite uma acepção mais sublime.

As máscaras, as quais já aludimos serem comuns na escrita da autora, estão também nos adereços e disfarces utilizados por Luísa e Celsinho. Ele fazendo uso de cílios postiços e batons, ela pintando próximo aos lábios uma pintinha com lápis, uma alusão àquela utilizada por Marilyn Monroe<sup>20</sup>.

Essa nova recorrência à Marilyn nos impulsiona a refletir um pouco mais acerca do que ela representa. Marilyn é o maior símbolo sexual do século XX. Desejada pelos homens, invejada e admirada pelas mulheres, ela parecia ser livre para exercer sua sexualidade. Todavia, essa pseudo-liberdade nada mais a tornou que objeto de desejo. Seu final solitário e decadente esclareceu o fundo de aprisionamento que existia em sua "liberdade", válida apenas enquanto meio de vender uma imagem que possibilitasse o lucro com o novo perfil feminino que se delineava.

Outra máscara usada por Luísa nos relembra uma imagem muito conhecida: o vestido longe de mangas compridas é uma arma de erotização e sedução "[...] parecia uma freira. Fazia isso de propósito para excitar os homens que queriam mulher pura" (LISPECTOR, 1998a, p.64). Reaviva-se o par "santa/prostituta" tão recorrente no imaginário. Em Luísa convivem os dois estereótipos. Entretanto, Clarice Lispector não se restringe a utilizá-la como opostos. Demonstrando que aquela que corresponderia ao arquétipo da prostituta se veste de freira para instigar o desejo masculino, a autora nos sugere o potencial de atração que existe na figura da santa.

É nas inversões e nas combinações dos conceitos tidos como opostos pelas regras da sociedade e pelo imaginário, que a escrita clariceana não apenas denuncia os

---

<sup>20</sup> Marylin Monroe também tinha vida dupla: a Norma Jeane Dougherty, recatada e amorenada, e o sex-símbol Marilyn, ousada e loura.

problemas ocasionados pelas rotulações e enquadramento. Indo além da denúncia, a escritora nos faz perceber o trágico de nossa condição, encurralados na incompletude e na impossibilidade.

“Ele me bebeu” traz novamente a disputa entre um homossexual e um hetero. Serjoca é o maquiador de Aurélia Nascimento. Amigos, eles costumam sair juntos. Um dia encontram um homem pelo qual ambos têm interesse. O despeito e a disputa crescem entre Aurélia e Serjoca:

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 ao 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 Afonso (LISPECTOR, 1998a, p. 43-44).

A máscara retorna como elemento presente na narrativa. Serjoca é o responsável pela máscara de Aurélia Nascimento, a maquiagem que representa a sua imagem para a sociedade. Tanto que, quando este se nega a traçar as linhas do rosto da amiga, ela sente que perdeu sua identidade, agora tinha apenas uma “cara só de carne”. A mulher apaga-se, não mais se atreve a entrar na disputa por Afonso, perdera a sua identidade e sua feminilidade.

Outro elemento que volta à cena nesse texto é o espelho. Assim como em “À procura de uma dignidade”, nele, Aurélia constata seu destino trágico, confronta quem ela é com o que ela representa. A maquiagem a tornava uma diva, sedutora, a autorizava a agir, a sentir um lugar “seu” no mundo. “No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to” (LISPECTOR, 1998a, p. 44). Perdendo sua máscara, ela torna-se humana, nasce para a possibilidade de uma compreensão dos véus que encobrem o mundo em que ela vive e dos disfarces que ela utilizava.

O título “Ele me bebeu” insere o grotesco na narrativa, presente também na destruição do rosto frente ao espelho que transita entre a realidade e a irrealidade. O conto, como toda a obra em que está inserido, explicita o sem sentido das regras que regem a sociedade e a falta de harmonia entre essas e a constituição humana. O grotesco aparece, então, como a via que leva até essa constatação e ao aparecimento do trágico.

Reafirmamos que a tragicidade na obra de Clarice Lispector utiliza os opostos

como matéria. O grotesco, muitas vezes em jogo com o sublime, aliando-se ao *kitsch*, causa o estranhamento necessário para a constatação desses conflitos entre instinto e cultura.

Em “A língua do P”, a autora utiliza uma brincadeira de linguagem muito comum e risível para abordar uma temática séria e trágica, na acepção popular do termo. Cidinha, professora de inglês, prepara-se para viajar aos Estados Unidos pela primeira vez. Em direção ao aeroporto, dentro de um trem, ela encontra dois homens que a olham com lascívia. De repente, percebe que eles conversavam em outra língua: era a língua do P. “A linguagem era aquela que usava, quando criança, para se defender dos adultos” (LISPECTOR, 1998a, p.68). Ao traduzir a conversa entre os dois, a professora descobre que eles pretendem estuprá-la. Amedrontada, ela ouve os detalhes do plano.

Cidinha resolve, então, agir como “mulher da vida”, pois assim poderia refrear o desejo dos homens. Ao tomar essa atitude, transforma-se em outra, utiliza seu contraponto, ela que é moça virgem, prega à cara a máscara da prostituta e assume o papel proibido que, no momento, a salva. Mais uma vez, o jogo com as identidades e com os papéis sociais estipulados para o feminino.

O duplo também se repete. Ao sair do vagão, levada pelos policiais, uma moça carregando malas, ao entrar no trem, cruza com Cidinha e lança-lhe um olhar de desprezo. Após passar alguns dias na cadeia vivendo a vida da prostituta que ela resolveu encarnar,

Cidinha é liberada e descobre, enfim, numa banca de jornal a notícia de que o crime do qual seria vítima, aconteceu à moça que a olhara repressivamente.

Pois foi na esquina da rua Figueiredo Magalhães que viu a banca de jornal. E pendurado ali o jornal O Dia. Não saberia dizer por que comprou. Em manchete negra estava escrito: "Moça currada e assassinada no trem". Tremeu toda. Acontecera, então. E com a moça que a desprezara. Pôs-se a chorar na rua. Jogou fora o maldito jornal. Não queria saber dos detalhes. Pensou:  
— É pé. Opo despestipinopo épé impimplaplacápávelpel.  
O destino é implacável (LISPECTOR, 1998a, p. 70).

A ironia que se repetirá em *A Hora da Estrela* é ensaiada aqui. Na novela em questão, Clarice insinua que a previsão dada a Macabéa pela vidente havia sido trocada com a cliente que tinha sido atendida antes da nordestina. “[...] Faz tempo que não boto cartas tão boas. E sou sempre sincera: por exemplo, acabei de ter a franqueza de dizer para aquela moça que saiu daqui que ela ia ser atropelada, ela até chorou muito, viu os

olhos avermelhados dela?” (LISPECTOR, 1998 d, p. 77). No entanto, quem acaba sendo atropelada é Macabéa, logo após sair do consultório de Madama Carlota, depois desta ter lhe prometido um futuro glorioso.

Essa ironia em relação ao destino nos lembra a tragédia grega em que este é mais perceptível: *Édipo Rei*, de Sófocles. Nessa peça, após o oráculo prever para Édipo que se casaria com a própria mãe e mataria o próprio pai, o jovem tenta fugir acreditando que seus verdadeiros pais são aqueles que o criaram. Contudo, a tentativa de fuga não impede que a previsão se confirme. Ironicamente, querendo punir o causador das desgraças que acometeram sua cidade, ele descobre que é a si mesmo que deve punir, pois fora ele que havia matado o rei da cidade (seu pai) e casado com a rainha (sua mãe). De certa forma, há um duplo em Édipo: aquele que é culpado porque matou um homem, deixou uma mulher viúva e, depois, casou-se com ela. E aquele que é inocente, que, sem saber, caiu no que o destino o havia imposto.

O riso sarcástico do destino de Édipo pode ser encontrado na tentativa de se apossar dos mecanismos do destino de Madama Carlota e de Macabéa. A primeira, sendo charlatã, consegue acertar uma previsão, todavia, o atribui à pessoa errada. A segunda, estupidamente acreditando nas palavras da vidente, é atropelada logo à saída do local. A fatalidade não deixa de realizar-se. Por mais que se tente burlá-lo, ele encontra um meio, geralmente com zombaria, de se efetivar. A tragédia de Édipo já avisava.

Em “A língua do P”, Cidinha também se conecta à crueldade do destino. A moça que a desprezara com o olhar, pensando ser Maria Aparecida uma “mulher da vida”, aquela que, como ela, era correta e respeitável, assumiu o seu papel na cena do estupro, cena que deveria ocorrer fosse quem fosse que encenaria o papel de vítima. A penúltima frase do conto dita na língua do p, “Épé. Opo despestipinopo épé impimplaplacápávelpel” (LISPECTOR, 1998a, p. 70), troça com a situação. A última frase, ri da professora de línguas que tem que traduzir a crueldade: “O destino é implacável” (LISPECTOR, 1998a, p.70).

Essa identificação entre Aparecida e a moça currada pode ser interpretada como uma despersonificação das duas mulheres. No instante em que assumem o lugar dedicado a outras (Cidinha transforma-se em prostituta, a moça em Cidinha), tomam para si o destino de todas as mulheres, pois, quer sejam elas a santa ou a prostituta, estão sujeitas à violência que surge numa sociedade em que o sexo é tabu e a mulher é tida como objeto de satisfação do desejo masculino. Como o herói na tragédia grega, “[...] o

que ele ignora e desconhece (sua identidade pessoal) é, todavia, justo o que ele sabe e decifra (sua identidade genérica, humana)” (PIRES, 2001, p. 105).

Um detalhe interessante: Clarice Lispector mantém o uso do grotesco e do *kitsch* nesse conto. Além da própria língua do p, que, exposta assim no texto nos evidencia uma perda de senso de um mundo que, para fugir de si mesmo, acolhe a criação de uma linguagem alternativa “A língua do “p” não tinha explicação” (LISPECTOR, 1998a, p.69). Essa linguagem é um tipo de brincadeira utilizada pelas crianças, estas que, geralmente, nas obras clariceanas, percebem que também os adultos estão deslocados, sem respostas e amedrontados diante do mundo. O segundo detalhe vem do uso de um outro dado da realidade dentro da ficção: Cidinha vê a notícia sobre a moça do trem no jornal *O Dia*. Esse jornal existe na realidade e é muito popular. A autora com o uso desses dois fatores aproxima sua ficção do real e deixa o leitor mais apto a identificar-se com o texto.

Voltemos à oposição aglomeradora entre santa e prostituta. Ela pode ser vista também em “É melhor que arder”. O enredo apresenta uma freira que fora para o convento por imposição da família, no entanto, sua verdadeira vocação é para o sexo.

Encontramos em Clara, a freira que, na verdade, traz em si a vontade de viver como prostituta. Mesmo dentro do convento, entre freiras e padres, a moça vê por todos os lados insinuações sexuais. O gesto de receber a hóstia pelas mãos do padre ou o corpo quase nu de Cristo na cruz davam-lhe vertigem. Mesmo mortificando-se, numa tentativa de abafar o pecado, ela não conseguia fugir desses sentimentos. Um dia, o padre, após ouvir sua confissão, avisa-lhe “- É melhor não casar. Mas é melhor casar do que arder” (LISPECTOR, 1998a, p. 72). Decidida a sair do convento e realizar seus desejos mesmo que através do casamento, Clara casou-se e foi “[...] passar a ardente lua-de-mel em Lisboa” (LISPECTOR, 1998a, p. 73).

O conto apresenta uma tragicidade aliada a uma resolução aparente do conflito. Ao final do enredo, podemos achar que o trágico não se deu porque a personagem conseguiu solucionar a questão. Ocorre que o trágico está, novamente, atrelado ao destino. Clara não possui outra alternativa para seus instintos que o de casar. Com a leitura, percebemos que o casamento não se deu por um amor que pudesse fazer com que ela e o noivo se sentissem escolhendo um ao outro, mas sim, como se ambos se agarrassem a um escape, uma forma de conter os desejos e de atender ao dionisíaco. “Então uma noite ele lhe disse: — Sou rico, o botequim dá bastante dinheiro para nós nos casarmos. Queres? — Quero, respondeu grave” (LISPECTOR, 1998a, p. 73).



Em vários trechos do conto, Clarice Lispector evidencia que o embate entre as forças da natureza e as normas sociais. Uma característica em especial afilia Clara ao animalesco: seu excesso de pelos. Certo que a autora deixa como possível explicação para o fato a origem portuguesa da mulher, pois os portugueses costumam ser cabeludos. No entanto, o modo como esse traço é apresentado mostra que a explicação parece ser gratuita, porém a exibição do traço não. Dessa forma, há uma marca do bestial que suavemente se instala ao final do conto quando a autora conta que a personagem retornou da lua de mel já grávida e que, ao longo do tempo, teve quatro filhos, todos cabeludos. Como um bicho que não contém sua vontade de sexo quando está no cio, assim Clara casa para conter seu ardor e logo engravida. Seus filhos, peludos como a mãe, trazem dela a hereditariedade do ardor.

Não encontramos em *A Via Crucis do Corpo* apenas o contato entre aquilo que no homem é natureza e o que é cultura, mas também o sagrado e o profano se achegam, misturam-se e, numa dinâmica de negar-se e afirmar-se, expõe-nos o quão sem saída estamos nós diante do mundo.

“Via Crucis” é um conto que transforma o nascimento do Cristo num evento tão humano e tão divino como o é a vida. A protagonista é Maria das Dores, uma alusão às dores do parto e da vida, comuns tanto à Maria bíblica quanto a esta. A personagem descobre-se grávida apesar de virgem e o que se opera no enredo é uma espécie de recontar da história bíblica de um modo mais humanizado.

O cerne da narrativa é o mesmo, contudo, como o conto de Clarice Lispector narra os nove meses de gestação, revelando os preparativos para o nascimento da criança, são nesses detalhes não citados pela Bíblia, que a autora aproxima a Sagrada Família das outras famílias comuns.

Há o fato de Maria das Dores assumir a identidade de Maria de Nazaré e seu marido a de São José, essa identificação acaba por provocar uma extensão do Cristo como aquele que representa toda a humanidade.

O trágico existente na paixão de Jesus é, assim, o trágico de todos os homens, todos filhos de Deus e filhos dos homens, todos lutando contra um mundo feito contra sua constituição dupla e complexa.

Como um herói, Cristo insurgiu-se contra as normas que regiam sua sociedade, solitariamente encaminhou-se para seu destino e foi mortal como todos os outros, seus iguais.

[...] o mundo trágico é o “mundo da queda”, quando o homem deixa de viver em harmonia com os deuses e com a natureza. Aqui começa a história propriamente dita dos homens, história comandada pelo Destino ou pela Providência, o Destino sendo exatamente o mesmo, no mundo grego, que a Providência no mundo cristão. Destino e Providência são duas perspectivas, duas facetas da mesma identidade absoluta, e não por acaso encontramos também duas figuras exemplares, Prometeu e Cristo, que representam prototipicamente, cada um em seu universo mitológico, o mesmo conflito trágico entre afirmação da particularidade e a vitória das forças universais (ZUZUKI, 2001, p. 41-42).

Mas e quanto à mulher, o que essa aproximação entre Cristo, enquanto herói trágico, e a humanidade, enquanto raça marcada pelo trágico, revela-nos sobre as personagens femininas?

Maria das Dores sabe que, sendo ela a Virgem Maria daquele Messias, cabe-lhe a tarefa de observar-lhe o caminho sem, no entanto, nada poder fazer. Aqui o trágico é visto também num tempo que revela um outro texto cujo protagonista não é mais a mãe e, sim, o filho. Essa Maria preocupa-se com o destino do rebento e, conseqüentemente, com o seu. Ela antevê que terá de reproduzir a pose da Pietá, que Michelangelo retratou em nas dores diante da inexorabilidade do destino.

O mundo que a cerca, e no qual viverá seu filho, a manterá aos pés da cruz que ele carregará e fará dessa posição de espectadora a sua própria cruz, como o fazem as mães que veem os filhos irem para a guerra.

A uma amiga mais íntima Maria das Dores contou a história abismante. A amiga também se assustou:

— Maria das Dores, mas que destino privilegiado você tem!

— Privilegiado, sim, suspirou Maria das Dores. Mas que posso fazer para que meu filho não siga a via crucis?

— Reze, aconselhou a amiga, reze muito. (LISPECTOR, 1998a, p.30)

“Via Crucis” nos expõe uma outra faceta do trágico feminino, agora em seu contato com o trágico de toda humanidade, sejam as mulheres ou os homens, sejam as mães, os pais ou os filhos. “Não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. Todos passam” (LISPECTOR, 1998a, p.33).

## 5.0. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tragédia grega já apresentava em sua essência a exposição de conflitos humanos complexos que indicavam uma condição tensa e inconciliável, visto que os seres ali retratados se viam entre o ato consciente e o destino paralisante, entre o homem

e os deuses.

As observações acerca dessa característica da tragédia levaram muitos estudiosos, em sua maioria filósofos, a estudarem aquilo que chamamos de trágico. Muitas são as concepções do termo e grande parte aponta para uma tensão entre as duas forças existentes no homem: a humana e a divina. Assim, o ser humano estaria sempre experimentando em busca de encontrar o sentido de sua própria existência e arriscando-se a quebrar regras para sentir-se completo. Na Grécia antiga, essa desobediência era feita contra os deuses. Na atualidade, está na fuga das regras sociais que não só são insuficientes para gerar a transcendência e ofertar um sentido para a vida, como também abafam tanto um quanto o outro.

As personagens de Clarice Lispector são retratadas nesse momento de percepção do esvaziamento de sentido do mundo que as cerca e da constatação de que é preciso transcendê-lo. O trágico está, então, na *impossibilidade* de livrar-se dos limites impostos pela sociedade e pela cultura e na *necessidade* de buscar uma sensação de completude e de sentido.

A sociedade e a cultura ocidentais primam pelo correto, pelo belo, pelo bem e são unilaterais na visão de mundo que ofertam aos seus membros e constituem modos limitados, atrofiantes e alienantes para um ser feito de uma natureza ambígua. Clarice Lispector utiliza, então, a contraposição entre esses opostos como modo de expor a impossibilidade e as necessidades das quais falamos no parágrafo anterior. Assim, a autora fornece o sublime e o grotesco como via para configurar o trágico em suas obras.

A recorrência de personagens femininas nos textos clariceanos apontam para uma observação do feminino como terreno propício para a visualização do trágico. A mulher encontra-se com maior força na tensão entre natureza e sociedade, pois é um ser para o qual as regras limitadoras são mais rígidas, bem como as forças da natureza são mais evidentes em suas experiências de vida, principalmente as corporais (ciclos menstruais, gravidez, amamentação, parto, menopausa).

As duas obras escolhidas para nosso estudo, *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*, são aquelas em que essas peculiaridades da literatura clariceana são mais explicitadas.

Sendo assim, as personagens femininas desses dois volumes são retratadas no instante em que seus “destinos de mulher”, ou seja, seus papéis dentro do mecanismo sociocultural, são colocados em tensão com sua essência ligada aos mistérios da

natureza e da transcendência. O corpo é o palco da tragédia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Da autora:

LISPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

\_\_\_\_\_. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

\_\_\_\_\_. **A legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

\_\_\_\_\_. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

\_\_\_\_\_. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. Literatura e magia. In.: MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia (org.). **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

Fortuna crítica:

ALMEIDA, Joel Rosa de. **A experimentação do grotesco em Clarice Lispector**: ensaios sobre literatura e pintura. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, Gregory Magalhães. **A trilogia romanesca trágica de Clarice Lispector**. Revista.doc, ano X, n. VII, p. 61-73, jan.- jun. 2009. Disponível em <<<http://www.revistapontodoc.com/7.htm>>>. Acesso em: jun.2010.

FORTES, Maria Teresa. Construção da personagem: Clarice Lispector e Nelson Rodrigues. In: PONTIERI, Regina (Org.). **Leitores e Leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004.

IANNACE, Ricardo. **Retratos em Clarice Lispector**: literatura, pintura e fotografia. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

KAHN, Daniela Mercedes. Identidade e esquema corporal em “A Geléia Viva”, de Clarice Lispector. In: PONTIERI, Regina (Org.). **Leitores e Leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004.

PIRES, Lúcia. **A trajetória da heroína na obra de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Dantes, 2006.

RODRIGUES, Liciany. **A tragicidade na personagem infantil clariceana**. 2007.38 f. Monografia (Especialização em Estudos linguísticos e literários) – Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA, Sobral.

ROSEMBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: FAPESP, 2006. (Ensaio de Cultura; 17).

SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice Lispector**. 2. ed. São Paulo: Vozes, 1993.

TERRAZAS, Carolina Hernandez. **La náusea literária contemporânea em Clarice Lispector**. 2002-2004. 307 f. Tesis (Doctorado in Teoría de la Literatura y Literatura Comparada) – Universitat de Barcelona, Barcelona.

XAVIER, Elódia. Clarice Lispector: “A família como vai?”. In.: \_\_\_\_\_. **O declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1998.

XAVIER, Márcia Cristina. **Do vermelho da paixão ao sangue da morte**: as personagens femininas do conto O corpo, de Clarice Lispector. XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural em Artes. Bahia ,n. 3, vol.1, Ago/2007- Jul/2008. Disponível em <<<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/MARCIA%20CRISTINA%20XAVIER.pdf>>> Acesso em: maio/2009.

ZANELLO, Valeska. **O amor (e a mulher)**: uma conversa (im)possível entre Clarice Lispector e Sartre. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, ano 3, n. 15, p. 531-539, set.-dez. 2007.

Geral:

ARISTÓTELES. A arte poética. In.: BRUNA, Jaime (org.). **A Poética clássica**: Aristóteles, Horácio e Longino. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad.: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultura, 1988. (Col. Os pensadores).

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987. Col. Linguagem e cultura.

BATAILLE, Georges. **La literatura y el mal**. Buenos Aires: El Aleph, 2000.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos.** Trad.: Sérgio Milliet. 10 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. (Vol. 1)

\_\_\_\_\_. **O segundo sexo: a experiência vivida.** Trad.: Sérgio Milliet. 2 ed. Rio de Janeiro: Difusão europeia do livro, 1967. (Vol. 2)

BRANDÃO, Juanito de Sousa. **Teatro Grego: tragédia e comédia.** 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mitologia Grega.** Vol.II. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 21 ed. Trad.: Vera da Costa e Silva *et. al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

DETIENNE, Marcel. **Dioniso a céu aberto.** Trad.: Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FISCHER, Luís Augusto. Indivíduo contra a massa: Nelson Rodrigues trágico. In.: Rosenfield, Kathrin (org.). **Filosofia e literatura: o trágico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (Filosofia política- série III, n.I).

FORTE, Bruno. **A porta da beleza: por uma estética teológica.** Trad.: Afonso Paschotte. São Paulo: Ideias&Letras, 2006.

GUREVICH, Aaron. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In.: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (orgs.). **Uma história cultural do humor.** Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

HORTA, Guida Nedda Barata Parreiras. Dioniso, deus da loucura e da “alma selvagem”. In.: PESSANHA, Nely Maria; BASTIAN, Vera Regina Figueiredo (Orgs.). **Vinho e Pensamento.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime.** Tradução: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAREKI, Krishnamurti. **Kierkegaard, o trágico antigo e o moderno:** uma releitura da Antígona, de Sófocles. Revista eletrônica do grupo PET “Existência e Arte”. São João del Rei, ano IV, n. IV, p. 1-14, jan.- dez. 2008.

KAYSER, Wolfgang. **Lo grotesco:** su configuración em pintura y literatura. Buenos Aires: Nova, 1964.

KÜHNER, Maria Helena. O espelho em que os rostos se dividem. In.: \_\_\_\_\_; JACOBINA, Eloá (orgs.). **Feminino e masculino no imaginário de diferentes épocas.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2000.

MACHADO, Roberto. **O nascimento da tragédia**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, Dulcinéia da Mata Ribeiro. **Mulher: feminino plural**: mitologia, história e psicanálise. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Origem da Tragédia**: Proveniente do espírito da música. Tradução: Marcio Pugliesi. São Paulo: Madras, 2005.

MEIRELES, Cecília. Mulher ao espelho. In.: **Obra poética**. 3 ed. São Paulo: Nova Aguilar, 1986.

MELLO, Suzanna Teixeira Mendes de. A presença dionisíaca na tragédia grega: os diversos níveis da expressão do mito em Eurípedes. In.: PESSANHA, Nely Maria; BASTIAN, Vera Regina Figueiredo (Orgs.). **Vinho e Pensamento**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. In.: Rosenfield, Kathrin (org.). **Filosofia e literatura**: o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (Filosofia política- série III, n. I).

MOUTINHO, Ana Viale. Sincronizando o kitsch. **Revista Mealibra**, nº 8, série 3. Centro Cultural do Alto Minho, Viana do Castelo, Junho, 2001. Disponível em: << <https://bdigital.ufp.pt/dspace/bitstream/10284/747/1/kitsch.pdf>>> Acesso em: maio de 2011.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In.: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003.

RICOEUR, Paul. **Nas fronteiras da filosofia**. Trad.: Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 1996.

RODRIGUES, Antônio Medina. **O humor dos deuses**. Revista da USP, São Paulo, ano 1, n. 1, p.85-91, mar.-abr.-mai.1989. Disponível em: << <http://www.usp.br/revistausp/01/10-medina.pdf>>>. Acesso em: maio de 2009.

ROSA, Marco Aurélio. Comentários sobre a banalidade do trágico. In.: Rosenfield, Kathrin (org.). **Filosofia e literatura**: o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (Filosofia política- série III, n. I).

ROSENFELD, Anatol. **Texto e Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates).

\_\_\_\_\_. **Texto e Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates, v. 254).

SANT'ANNA, Antônio Vargas; SEGANTINI, Karina Pedigoni. **Tomai, comei; isto é meu corpo**: A resistência do grotesco. Da Pesquisa: Revista de investigação em Artes. Santa

Catarina, ano 5, n. 3, vol.1, Ago/2007- Jul/2008. Disponível em <<[www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/numero1/visuais.htm](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/visuais.htm)>> Acesso em: jul/2011.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. Atualidade da tragédia grega. In.: Rosenfield, Kathrin (org.). **Filosofia e literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (Filosofia política-série III, n. I).

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_ ; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ZUZUKI, Márcio. A tragédia e a verdade de Laocoonte. In.: Rosenfield, Kathrin (org.). **Filosofia e literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (Filosofia política-série III, n.I).