



PROFANAS EPIFANIAS EM CONTOS DE *A VIA CRUCIS DO CORPO*, DE CLARICE LISPECTOR¹

Fernando de Moraes Gebra* (UFFS)

Introdução

Em 1974, sob encomenda, Clarice Lispector publicou um livro de contos que parece, à primeira vista, destoar da sua produção ficcional anterior. Trata-se de *A via crucis do corpo*, que apresenta uma preocupação mais explícita com questões sexuais. Neste ensaio, discuto as irrupções da sexualidade da protagonista de "Miss Algrave", relacionadas às dimensões do sagrado e do profano, considerando, ainda, os demais contos de *A via crucis do corpo*.

O transbordamento da sexualidade aparece em muitos dos contos que compõem *A via crucis do corpo*, com destaque para "O corpo", "Ele me bebeu", "Ruído de passos", "Antes da ponte Rio-Niterói", "Praça Mauá", "A língua do 'p'", "Melhor do que arder", "Mas vai chover" e "Miss Algrave". Bígamos, homossexuais, travestis, prostitutas, senhoras de idade, secretárias constituem a galeria de personagens dessas narrativas, classificadas por Clarice Lispector, na "Explicação" do livro, da seguinte maneira:

Eu mesma espantada. Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas (1998, p. 11).

Na explicação, Clarice revela a gênese dos contos de *A via crucis do corpo*: seu editor, o poeta Álvaro Pacheco, havia proposto que ela escrevesse três histórias que "realmente aconteceram" (1998, p. 11). As três primeiras histórias escritas foram "Miss Algrave", "O corpo" e "Via crucis", nas quais se misturam o sagrado e o profano, relacionando os prazeres sexuais ao corpo e sangue



de Cristo. A *via crucis*, de nítida dimensão religiosa, passa a ser a *via crucis* dos vários corpos protagonistas dessas narrativas, que precisam passar por experiências sexuais, para libertar os seus recalques: "Não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. Todos passam" (1998, p. 33).

O período de escrita dessas histórias, como se menciona na explicação, e também pelas marcas temporais inseridas nos contos, é de sexta-feira, 10 de maio, a segunda-feira, 13 de maio, passando pelo domingo, dia das mães, data enfatizada pela autora que "não queria que meus filhos lessem (as histórias) porque eu teria vergonha" (1998, p. 11). Clarice propôs ao editor que escrevesse sob pseudônimo de Cláudio Lemos, nome com as mesmas iniciais de Clarice Lispector:

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. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que me parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta. (1998, p. 12).

Destaco o uso da palavra "inliberta". É possível perceber que as personagens de Clarice Lispector vivem encarceradas no seu mundo pequeno-burguês, sem ter coragem de romper certos padrões de comportamento. Essas personagens até se deparam com experiências de epifanias que podem tirá-las dessa cegueira, dessa recusa de enxergar seus duplos, os fantasmas de suas sexualidades adormecidas. Entretanto, para evitar sofrimento, preferem acreditar numa ilusão de felicidade de seus mundos seguros, regressando a eles. A ilusão de felicidade faz parte da estrutura psíquica dessas personagens de *Laços de família*. Os laços familiares tornam-se grilhões que prendem o sujeito nas máscaras das hipocrisias do mundo pequeno-burguês. Como se vê pelo próprio discurso da autora, ela apresenta preocupações com a opinião dos outros, a inliberta quer se libertar dos grilhões. E o resultado é contundente: explosões de sexualidade e corpos derramados, como afirma Ana Cristina Chiara, na orelha da edição da Rocco de *A via crucis do corpo*. Segundo a autora, o corpo é o protagonista: "O corpo nos seus desarranjos pulsionais, na tirania de seus desejos, nas fraturas e feridas, nos seus êxtases. O corpo como bênção e maldição. Como tudo que excede, o que



sobra, mas que não chega nunca a suprir a falta primordial. Enigmático e severo, óbvio e exultante”.

1 A via crucis do corpo como duplo de *Laços de família*

Nos contos da autora de *A paixão segundo GH*, a assunção de uma sexualidade hetero ou homossexual parece perturbar os narradores e as personagens. Em Clarice, as “horas perigosas” do conto “Amor”, como grande parte das narrativas inseridas em *Laços de família* (1960), perturbam as personagens femininas, pois ao se verem sós no final da tarde, sós consigo mesmas, dão vazão ao afloramento de uma sexualidade recalcada, de uma pulsação de vida que exige satisfação a todo custo.

O exame dos contos de *Laços de família* permite afirmar que as personagens passam de um espaço tópico (espaço cosmogônico, casa, lar) para um espaço atópico (espaço caótico), tendo que se deparar com seu duplo, figurativizado ora por outra pessoa, animal ou objeto, responsável pela epifania do sujeito, ora pelo lado imanente de sua personalidade. No primeiro caso, a personagem adquire uma iluminação súbita ao se deparar com algo diferente, que sai da sua rotina, como um cego mascarando chicletes em um ônibus, em “Amor”, as rosas sensuais na sala de estar, em “Imitação da Rosa”, um búfalo enjaulado no Jardim Zoológico, em “O búfalo”. Pessoas, animais e objetos funcionarão como um duplo dessa personagem, pois apresentam características buscadas ou negadas por ela. Por meio do congelamento do tempo e da petrificação do espaço, como ensina Greimas (2002) em *Da imperfeição*, ocorre uma fratura no percurso gerativo de sentido, pois a personagem sai do percurso cosmogônico e rotineiro que vinha seguindo, para se defrontar com seus temores mais secretos, a partir da iluminação, da visão do/com o outro.

A paixão dos corpos, temática explícita em *A via crucis do corpo*, mas já delineada em outras obras de Clarice Lispector, necessita da presença do outro, da fusão do sujeito na massa viscosa da barata, ao adentrar o quarto da empregada. É preciso metamorfosear-se em outro, em Rodrigo S. M., para contar a vida de outro, de Macabea (*A hora da estrela*). É necessário conhecer outras realidades, a da empregada de *A paixão segundo GH* e os sentimentos contemplativos de Pequena Flor, que valoriza o instante fugaz:



[...] pois nem de longe seu profundo amor pelo explorador ficaria desvalorizado pelo fato de ela também amar sua bota. Há um velho equívoco sobre a palavra amor, e, se muitos filhos nascem desse equívoco, tantos outros perderam o único instante de nascer apenas por causa de uma suscetibilidade que exige que seja de mim, de mim! que se goste, e não de meu dinheiro. Mas na umidade da floresta não havia desses refinamentos cruéis, e amor é não ser comido, amor é achar bonita uma bota, amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha. Pequena Flor piscava de amor, e riu quente, pequena, grávida, quente. (2009, p. 74-75).

No livro *Da imperfeição*, Greimas relaciona as categorias de /perfeição/ e /imperfeição/ aos eixos do /eterno/ e /efêmero/, respectivamente. Dito de outra forma, a fratura no percurso gerativo de sentido, com a introdução da isotopia da fruição estética, relacionada a experiências sinestésicas (visuais, olfativas, gustativas, auditivas e táteis) remete à essência do sujeito. No capítulo referente à análise do romance *Os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier, Greimas caracteriza o momento da apreensão estética da personagem Robinson como a suspensão do tempo e a petrificação do espaço (2002, p. 26). Logo adiante, afirma que essa apreensão estética não se trata de uma troca da isotopia textual, mas sim de uma fratura entre a realidade cotidiana e o “momento de inocência” do sujeito (2002, p. 26).

A iluminação súbita também pode ocorrer no segundo caso do confronto da personagem com seu duplo, como percebe no conto “Miss Algrave”. Em “O estranho”, Freud sustenta que o duplo pode aparecer como sombra no espelho, como rosto que não é perfeitamente identificável, provocando a sensação de algo não familiar ao sujeito, embora contenha um conteúdo latente relacionado a algo familiar, sobretudo o recalque de sensações desagradáveis. Trata-se do duplo aspecto das experiências psíquicas, resultante da divisão entre o ego e o que é inconsciente e reprimido (1989, p. 253). Nesse caso, ao invés de se deparar com algum elemento do mundo exterior, a personagem começa a se dar conta de conteúdos recalcados no seu aparelho psíquico.



Freud postula que há em nós conteúdos latentes de que fazem parte experiências traumáticas da infância e que permanecem por muito tempo recalçados, porém, em dado momento, emergem à superfície, causando sensação de estranheza ao indivíduo. O conto "Miss Algrave", na sua estrutura, deixa pistas de que esses conteúdos já estavam presentes na protagonista.

2 A *via crucis* da escrita

A "Explicação" pode ser lida como um ensaio sobre o fazer literário de Clarice Lispector. Nesse pequeno texto, a escolha de um determinado nome para pseudônimo parece não ser gratuita, pois em um conto com fortes vestígios autobiográficos, há um homem chamado Cláudio Brito. Trata-se de "O homem que apareceu", que encontra a personagem/narradora/autora "sábado de tarde, por volta das seis horas" (1998, p. 35), quando esta vai comprar coca-cola e cigarros. Ao reconhecer nesse homem um antigo colega da Cultura Inglesa, a narradora o convida para ir à sua casa e lá ambos procuram entender os vazios que os assolam: "Via-se que havia fracassado. Como todos nós" (1998, p. 38). Durante o diálogo que estabelecem, percebe-se um dado autobiográfico de Clarice: "Vou lhe dar um livro de história infantil que eu uma vez escrevi para os meus filhos" (1998, p. 39). Como é sabido, a autora começou a escrever literatura infantil a pedido de um dos seus filhos. Outro elemento importante desse conto refere-se ao questionamento de Cláudio Brito à narradora por essa se preocupar tanto com a literatura, ao que ela nega:

- Eu também entendo você.
 - Você? a você só importa a literatura.
 - Pois você está enganado. Filhos, famílias, amigos, vêm em primeiro lugar.
- Olhou-me desconfiado, meio de lado. E perguntou:
- Você jura que a literatura não importa?
 - Juro, respondi com a segurança que vem de íntima veracidade. E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura (1998, p. 37).

É possível inferir em "Por enquanto" uma resposta ao questionamento feito por Cláudio Brito em "O homem que apa-



receu”, isto é, nesse outro conto com elementos autobiográficos, a personagem/narradora/autora acaba por impacientar-se tanto com o culto da obra de grandes escritores como também com o culto à sua própria imagem e obra: “Por falar em Machado de Assis, estou com saudade dele. Parece mentira mas não tenho nenhum livro dele em minha estante. José de Alencar, eu nem me lembro se li alguma vez” (1998, p. 47).

Em “Dia após dia”, a narradora/autora também manifesta seu ponto de vista acerca da sua imagem e obra, em um discurso que se opõe à censura que recebera de uma pessoa que lhe telefonara para questioná-la sobre *A via crucis do corpo*, que se estava então sendo gestado: “Quando cheguei em casa uma pessoa me telefonou para dizer-me: pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense se isto vai acrescentar alguma coisa à sua obra” (1998, p. 50). A pessoa não é identificada pela narradora, que se impacienta com a institucionalização que quer reger a produção literária: “Pois é. Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, tenho mais em que pensar” (1998, p. 50).

O mote do conto “Por enquanto”, de estrutura autobiográfica semelhante a “Dia após dia”, é composto por uma sequência ensaística da autora: “Viver tem dessas coisas: de vez em quando se fica a zero. E tudo isso é por enquanto. Enquanto se vive” (1998, p. 45). Os argumentos para esse mote são configurados no próprio andamento da história, que apresenta coincidência entre enunciação e enunciado, pois os fatos são narrados à medida que ocorrem. Vida e morte parecem ser as duas grandes pulsões que estruturam a narrativa, pois no parágrafo seguinte ao que chamei de mote do conto, a narradora comenta ter recebido um telefonema de uma moça chorando, “dizendo que seu pai morrera” (1998, p. 45).

Trata-se de um conto com maior recorrência de monólogos interiores. A narradora sente-se extremamente solitária na tarde de domingo, dia 12 de maio, dia das mães. A narrativa caracteriza-se pela constante referência à passagem das horas misturada à evocação de acontecimentos passados, não tão distantes da enunciação, e à projeção de desejos em um futuro imediato. Nesse vaivém temporal, são evocados os seguintes acontecimentos: o telefonema da moça anunciando a morte do pai, a visita de um dos filhos no dia das mães e a ida a uma festa de aniversário na sexta-feira à noite. Como se nota, também





esse conto abrange um período de tempo de sexta a domingo e, diferente de "O homem que apareceu", em que a narradora se encontra na companhia de uma amiga e de Cláudio Brito, nesse, o encontro tem que ser consigo mesma, a partir de inúmeros questionamentos sobre a existência: "Trabalhei o dia inteiro, são dez para as seis. O telefone não toca. Estou sozinha. Sozinha no mundo e no espaço. E quando telefone, o telefone chama e ninguém atende. Ou dizem: está dormindo" (1998, p. 45).

A solidão é marcada pela lenta passagem dos minutos e pelo telefone que não toca. Durante todo o conto, observam-se os seguintes horários: "são dez para as seis", "são seis e cinco", "são seis e meia", "são vinte para as sete", "são dez para as sete", "faltam três minutos para as sete". O tempo parece escorrer lentamente, causando grande ansiedade na narradora, que espera para as oito horas da noite uma visita: "Mas agora quem estava dormindo já acordou e vem me ver às oito horas" (1998, p. 46).

Nos contos de *A via crucis do corpo*, as personagens apresentam distintas vivências com relação ao tempo. Os contos "O homem que apareceu", "Por enquanto" e "Dia após dia", por conta das suas estruturas ensaísticas, estabelecem o lugar de enunciação da autora, que quer romper os grilhões que escravizaram desde sempre a mulher em uma estrutura patriarcal e em um espaço privado de rígido controle dos corpos femininos. Esses três contos forneceriam elementos para uma análise das demais narrativas, onde os corpos das personagens aparecem em seus desarranjos passionais. Nesse sentido, as categorias de tensão e relaxamento da Semiótica tensiva são importantes para se compreender os estados passionais dessas personagens.

Em seu estudo sobre a canção "Paciência", de Lenine, Luiz Tatit (2001) estabelece novas categorias de sentido a partir dos estudos da chamada "Semiótica Tensiva" e propõe uma articulação dos conceitos de tensão e relaxamento, fundamentais para o entendimento das relações de alteridade entre as personagens de *A via crucis do corpo*. As categorias de "intensidade" e "extensidade" são analisadas pela semiótica tensiva, em modelo proposto por Fontanille e Zilberberg, e adaptado por Luiz Tatit.

Para Tatit, "a semiótica de hoje considera que qualquer evento na cadeia discursiva pode ser focado como um ponto tensivo em que colidem forças antagônicas representadas pelas categorias (ou valências) intensidade /vs/ extensidade" (2001, p. 121). Para o semioticista, as paixões humanas podem ser apresentadas nos textos ora inclinando-se para a intensividade, ora



para a extensividade. Conforme Tatit, na articulação entre a temporalização do texto e seus aspectos tensivos, podemos afirmar que, enquanto a intensidade pressupõe apressamento do tempo ou antecipação de algo, a extensividade propõe o adiamento do tempo ou o retardar de algo (2001, p. 119).

Como se observa em "Por enquanto", no tempo anterior à enunciação, a narradora se encontra na presença de outras pessoas (na festa de aniversário) e na companhia do filho, durante o almoço. Esse acontecimento permite perceber uma Clarice contra as imposições do mercado e da mídia no que se refere ao dia das mães: "Eu tinha pedido para ele não sucumbir à imposição do comércio que explora o dia das mães. Ele fez o que eu pedi: não me deu nada. Ou melhor me deu tudo: a sua presença" (1998, p. 45).

A busca da essência em detrimento dos valores estabelecidos por uma sociedade burguesa, alicerçada na aparência e no desejo de possuir, parece nortear as reflexões da narradora nesse conto, e também da autora em dois contos de *Laços de família*. Tanto em "A menor mulher do mundo" como em "Começos de uma fortuna", é possível perceber uma Clarice interessada em desmascarar as intenções de personagens mais preocupadas com o ter do que com o ser, que desejam, no primeiro conto, possuir Pequena Flor, uma mulher minúscula descoberta por um colonizador europeu no meio da África: "Foi, pois, assim que o explorador descobriu, toda em pé e a seus pés, a coisa humana menor que existe. Seu coração bateu porque esmeralda nenhuma é tão rara. Nem os ensinamentos dos sábios da Índia são tão raros" (2009, p. 70).

No caso do segundo conto, cuja focalização se encontra no adolescente Artur, este apenas estabelece valores de uso nas relações, a ponto de se angustiar por ter que pagar a entrada no cinema para Glorinha com dinheiro emprestado de seu amigo: "Mais tarde, porém, indagou-se se tinha ou não sido explorado. E sua angústia foi tão intensa que ele parou diante da vitrina com uma cara de horror" (2009, p. 109). Em Artur, o desejo de acumular dinheiro sobreleva-se às possibilidades de gastá-lo: "Pelo visto, do momento em que tivesse dinheiro seria obrigado a empregá-lo em mil coisas" (2009, p. 108).

Clarice avalia disforicamente essas relações reificadas, marcadas pela exploração do homem como objeto do próprio homem, a ponto de encontrar a plenitude na presença do filho, isto é, no ser em oposição ao ter, representado pelos valores





mercadológicos com sua avalanche de propagandas visando à compra de presentes no dia das mães.

Mais do que a literatura, a presença dos filhos apresenta uma dimensão que atinge as esferas do sagrado. Em “Por enquanto”, há duas recorrências dos filhos da narradora a partir das evocações do passado: na primeira, a narradora descreve o almoço do dia das mães; na segunda, demonstra sentir saudades dos filhos. Em ambos os casos, aparece o símbolo carne, recorrente nos demais contos: “A carne estava tão dura que mal se podia mastigar. Mas bebemos um vinho rosé gelado. E conversamos” (1998, p. 45); “Estou com saudade. Saudade de meus filhos, sim, carne de minha carne. Carne fraca e eu não li todos os livros. La chair est triste” (1998, p. 47). É importante frisar o duplo sentido da carne neste conto: alimento mal cozido e corpo duro e morto. No sentido conotativo, opõe-se à carne fraca e triste do segundo trecho, referente à vida, marcada pela “melancolia que me mata aos poucos” (1998, p. 47).

A presença do outro parece preencher vazios existenciais da narradora, pois o desejo de comunhão com o próximo é tão forte a ponto de ela perceber na cozinheira medo e insegurança e desejar “beijar seu rosto preto e liso mas ela não entenderia” (1998, p. 46). A cozinheira é descrita com “noventa quilos de insegurança, noventa quilos de medo” (1998, p. 46). Beijar a cozinheira seria, em um nível simbólico, compartilhar medos e inseguranças, sentimentos comuns à humanidade. O motivo da aproximação da patroa ao universo da empregada apresenta-se também em *A paixão segundo G.H.*, em que a protagonista vive a experiência epifânica com a barata no quarto da empregada. Para Benedito Nunes, é a barata que permite a G.H. sair de sua vida cotidiana e alcançar o “clímax de sua existência”. Para o filósofo:

O confronto com a barata marca o início de uma ruptura não apenas com essa maneira de viver, mas com a engrenagem – com o sistema geral dos hábitos mundanos. Mediador de violenta e completa desorganização do mundo humano, o animal exterioriza as forças traiçoeiras que solapam a estabilidade desse mundo e que desalojam G.H. do círculo da existência cotidiana. (1973, p. 48-49).



A experiência epifânica, marcada por uma iluminação súbita, ou ainda por uma fugaz contemplação estética, pode ser entendida como um estado transitório de fusão entre sujeito e objeto. G.H. precisa fundir-se com a massa branca da barata para percorrer sua via crucis, seu processo de autoconhecimento, sua paixão, no sentido de *pathos*, necessário para sua libertação. Tal como a paixão de Cristo e sua *via crucis* pelo caminho da libertação da humanidade, a narradora de *A paixão segundo G.H.* precisa se libertar de sua existência cotidiana, para compreender outra maneira de significar sua existência. O mesmo ocorre com as personagens de *Laços de família*, mas como discutido anteriormente, as personagens femininas de contos como “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, “Amor” e “A imitação da rosa” obtêm contato com uma experiência que inicia uma ruptura com essa engrenagem de vida, como mencionado por Benedito Nunes, porém preferem recuar ao organizado mundo familiar.

A volta ao espaço cosmogônico, após a experiência epifânica, não ocorre em *A via crucis do corpo*, pois nessas narrativas percebe-se uma metamorfose das personagens após a iluminação súbita e o contato conflitante com o outro. Em alguns contos desse livro, a mulher precisa transitar pelos polos da virtuosidade e do pecado, algumas vezes para sobreviver em uma sociedade machista que vê o corpo da mulher como algo frágil, relacionado à natureza, às pulsões desgovernadas e, portanto, passível de ser abusado e violentado, como ocorre com a professora de inglês Cidinha, do conto “A língua do ‘p’”: “Queriam dizer que iam currá-la no túnel... [...] Se resistisse podiam matá-la. Era assim então [...] Matá-la com um punhal. E podiam roubá-la” (1998, p. 68). A estratégia de sobrevivência da personagem diante do perigo iminente consiste em fingir ser prostituta: “Então pensou: se eu me fingir de prostituta, eles desistem, não gostam de vagabunda” (1998, p. 69). Cidinha precisa representar, mas essa representação não seria fingimento, pois faz parte de um conteúdo latente adormecido, relacionado à estrutura do recalque. A personagem acaba mostrando um lado desconhecido de si mesma, marcado pelo desarranjo pulsional: “Então levantou a saia, fez trejeitos sensuais – nem sabia que sabia fazê-los, tão desconhecida era ela de si mesma – abriu os botões do decote, deixou os seios meio à mostra. Os homens de súbito espantados” (1998, p. 69). Trata-se do segundo tipo de confronto do sujeito com seu duplo, em que o eu se depara com um conteúdo recalçado, o desconhecido de si mesmo.





Curiosamente, nessa passagem do /não-saber/ para o/ saber/, a *performance* da personagem, marcada em um plano consciente pelo fingimento, revela conteúdos latentes reprimidos: "O que a preocupava era o seguinte: quando os dois haviam falado em currá-la, tinha tido vontade de ser currada. Era uma descarada. Epe sopoupu upumapa puputapa. Era o que descobrira. Cabisbaixa" (1998, p. 70). O autorreconhecimento (ser uma puta) vem cifrado no conto com a língua do "p", tal como outros fragmentos em que dois homens planejam estuprar a protagonista. Linguagem que as crianças utilizam para que os adultos não possam compreender seus segredos, no conto, a língua do "p" assume a dimensão de um segredo macabro entre os dois homens: o estupro seguido de assassinato quando o trem passasse por um túnel. O narrador, durante todas as recorrências dessa linguagem cifrada, traduz para o narratário os diálogos dos dois homens, porém, no fragmento anteriormente citado, em que Cidinha se reconhece como uma puta, não é feita a tradução dessa linguagem, talvez por reforçar a não aceitação da protagonista ao deflagrar conteúdos que apontam para um desejo recusado socialmente.

Outras vezes, o trânsito pelos polos da virtuosidade e do pecado acontece pela necessidade que a mulher tem para trabalhar fora de casa, recorrendo à prostituição e assumindo outra identidade, tal como ocorre com a ambígua Luísa-Carla, Luísa no espaço doméstico e Clara no espaço público. Trata-se do conto "Praça Mauá", com uma estrutura de enredo marcada por descrições da personagem ambígua no espaço da casa e no cabaré, onde Luísa precisava transformar-se em Carla: "Por incrível que parecesse, Carla era uma Luísa tímida. Desnudava-se, sim, mas os primeiros momentos de dança e requebro eram de vergonha. Só 'esquentava' minutos depois. Então se desdobrava, requebrava-se, dava tudo de si mesma" (1998, p. 61). Destaco o verbo desdobrar, que indica a transformação da mulher contida em uma dançarina de cabaré.

A dubiedade também aparece na personagem Celsinho-Moleirão, que usa batom e cílios postiços, que adota um nome masculino intensificado pelo sufixo -ão, mas com aproximações fonológicas de /mulheirão/. O conflito entre Celsinho-Moleirão e Luísa-Carla somente se instaura no final do conto: "Foi assim que aconteceu o que aconteceu" (1998, p. 64). Carla (por questões profissionais) interessa-se por "um homem alto e de ombros largos" (1998, p. 64), desejado por Celsinho (o narrador utiliza



Celsinho no lugar de Moleirão para indicar que o desejo ia além de questões profissionais). Motivado por ciúme, Celsinho afirma que Carla não era uma mulher de verdade, pois não sabia nem fritar um ovo, reiterando o discurso cristalizado na sociedade patriarcal, que atribui à feminilidade as funções passivas e domésticas: “Carla virou Luísa. Branca, perplexa. Tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima” (1998, p. 64). Dessa forma, mesmo quem transgredir a sociedade patriarcal, transitando pelo gênero feminino, acaba por legitimar esses valores.

3 A eucaristia no corpo e sangue de Miss Algrave

No caso específico “Miss Algrave”, o narrador descreve minuciosamente as transformações ocorridas com a personagem que passa a ser uma “imprópria para menores de dezoito anos” (1998, p. 19), a partir da experiência com um ser extraterrestre de nome Ixtlan. Nesse conto, o narrador focaliza Ruth Algrave em três momentos: anterior, concomitante e posterior à transformação. No livro *Da imperfeição*, Greimas descreve, no capítulo “As fraturas”, vários textos em que se dá a relação sujeito e objeto. E divide essa relação em três etapas: “o que precede o encontro entre sujeito e objeto (momento de disjunção), o próprio encontro em sua breve duração (momento de fusão de papéis) e o que segue (retorno à disjunção), distinguindo os efeitos de sentido produzidos em cada uma dessas etapas” (2002, p. 10).

O momento “anterior à transformação” é homólogo ao momento de disjunção, pois Ruth se apresenta disjunta de sua dinâmica sexual, por conta da estrutura do recalque. Em ensaio sobre Graciliano Ramos, intitulado “Os bichos do subterrâneo”, Antonio Candido aponta para “o homem dilacerado, isto é, a duplicação, a formação de uma alma exterior que adquire realidade e projeta o desdobramento do ser” (1992, p. 82). O desdobramento de personalidade relaciona-se ao processo de autoconhecimento do sujeito:

Quando a clarividência e o senso de análise, em relação a nós e aos outros, atingem o máximo, dá-se na personalidade uma espécie de desdobramento. Passam a colidir no mesmo indivíduo um ser social, ligado à necessidade de ajustar-se a certas normas





convencionais para sobreviver, e um ser profundo, revoltado contra elas, inadequado, vendo a marca da contingência e da fragilidade em tudo e em si mesmo. Daí a incapacidade de viver normalmente e o nascimento de culpa, ou de autonegação (1992, p. 81-82).

A colisão no mesmo indivíduo de um “ser social” adaptado às normas sociais e “um ser profundo” em constante revolta com o meio corresponde ao conceito de desdobramento que propus em minha Dissertação de Mestrado:

[...] a duplicação do eu, em dois lados de sua personalidade, um lado mais próximo da manifestação, aquele que é apresentado no convívio social, e o mais próximo da imanência, aquele que é escondido nas profundezas do inconsciente, que se vale de mecanismos repressivos para evitar que este lado se manifeste (2003, p. 143).



Mesmo no “momento anterior à transformação”, encontram-se elementos referentes à colisão de duas forças no indivíduo: o ser social, que precisa se ajustar a certas normas sociais para sobreviver, e o ser profundo, que se revoltará contra esses padrões de comportamento e reconhecerá a fragilidade em si mesmo e em tudo o que o cerca, tal como propõe Antonio Candido acerca do desdobramento. No caso de Miss Algrave, ajustar-se às normas sociais implicaria recusar qualquer apelo erótico. Porém, essas percepções parecem invadir os sentidos de Miss Algrave: ela vê prostitutas e uma estátua de Eros nas esquinas do Picadilly Circle, sente cheiro de álcool quando passava por *pubs*, chegara a ver um casal se beijando na televisão. Não é possível recusar a realidade, ela está ali, teimando em se mostrar a todo o momento, a ponto de a personagem optar por se enclausurar e tentar apagar esses vestígios eróticos que tanto a incomodam por meio de cartas de protesto ao jornal *Time*. Há um lado manifesto, ou ainda, um ser social que precisa se adequar a padrões que ela acreditava como virtuosos. O próprio hábito alimentar adquire uma dimensão religiosa, pois Miss Algrave opta por comer frutas e legumes em detrimento da carne, que





apresenta uma dimensão simbólica do corpo nesses contos de Clarice Lispector: “Nesse dia tinha feito suas compras de comida: legumes e frutas. Porque comer carne ela considerava pecado” (1998, p. 13).

A colisão do ser social com o ser profundo, conforme comentado anteriormente, começa a ser delineada no “momento anterior à transformação”, em duas passagens do conto marcadas pelo simbolismo da carne. No sábado, dia do acontecimento polarizador do conto, do ritual de passagem para o despertar da sexualidade recalcada, a personagem, livre da rotina do trabalho, opta por comer camarão: “Depois foi almoçar e permitiu-se comer camarão: estava tão bom que até parecia pecado” (1998, p. 14). Comer camarão implica transgredir preceitos de uma alimentação ausente de carne. O segundo episódio refere-se à sua ida ao Hyde Park. Lá, ao invés de ler Bíblia, a que se propusera, opta por contemplar o sol:

Então dirigiu-se ao Hyde Park e sentou-se na grama. Levava uma Bíblia para ler. Mas – que Deus a perdoasse – o sol estava tão guerrilheiro, tão bom, tão quente, que não leu nada, ficou só sentada no chão sem coragem de se deitar. Procurou não olhar os casais que se beijavam e se acariciavam sem a menor vergonha (1998, p. 15).

Como se percebe pelo fragmento citado, a expressão “tão bom”, referente ao prazer em saborear o camarão reaparece no momento de contemplação do sol. Apesar de uma recusa de olhar a realidade marcada pela erotização dos corpos, o real vem transfigurado no sol, que passa a ser bom, quente e, principalmente, guerrilheiro. Destaco em “Miss Algrave” o uso do adjetivo “guerrilheiro”, comum nesse contexto de publicação de *A via crucis do corpo*, isto é, o ano de 1974, época da ditadura militar que teve como oponentes movimentos de guerrilha, como a do Araguaia, movimento ocorrido entre o final da década de 1960 e início da década de 1970. Ser a favor de um momento guerrilheiro representava, naquela época, opor-se ao regime autoritário militar, que legitimava uma ordem, a partir de um poder normativo e repressivo. As guerrilhas, como antipoder, representavam a tentativa de desordem dessa ordem preestabelecida como forma de resistência a esse autoritarismo. O uso da palavra “guerrilheiro” no conto não é gratuito: configura-se



como um desejo da personagem que quer (ainda que inconscientemente) se libertar dos paradigmas preestabelecidos.

Embora o narrador demonstre saber tudo o que se passa com a personagem, narrando sua história depois que esta ocorreria, opta por não fazer intrusões, deixando sugerido que a personagem passará por uma transformação, como se verifica nas passagens acima comentadas e nos fragmentos abaixo:

Seu dia, sexta-feira, fora igual aos outros. Só aconteceu sábado de noite. Mas na sexta fez tudo igual como sempre (1998, p. 13).

No dia em que aconteceu era sábado e não tinha portanto trabalho (1998, p. 14).

Perto do Savoy hotel quase foi atropelada. Se isso acontecesse e ela morresse teria sido horrível porque nada lhe aconteceria de noite (1998, p. 14).

Miss Algrave sentia-se muito feliz, embora ...Bem, embora (1998, p. 15).

Estava assim deitada na cama com a sua solidão. O embora (1998, p. 16).

Nos cinco fragmentos supracitados, o narrador se encontra em um tempo posterior ao acontecimento anunciado ("Só aconteceu sábado de noite", "No dia em que aconteceu era sábado", "Se isso acontecesse"). O primeiro fragmento serve para contrastar o "sábado de noite", momento de realização do acontecimento transformador, com a vida rotineira de Miss Algrave ("Mas na sexta fez tudo igual como sempre"). No momento anterior à transformação, o narrador descreve Miss Algrave em seus aspectos físicos. Sabemos que se chamava Ruth, descendente de irlandeses, seu pai fora pastor protestante, sua mãe morava em Dublin com o filho casado com "uma verdadeira cadela chamada Toozi", era ruiva, tinha sardas, pele muito clara, era muito bonita, porém reprimia sua sexualidade, como se pode ver no seu penteado: "usava os cabelos enrolados na nuca em coque severo" (1998, p. 14). O coque já demonstra prisão, fechamento, enclausuramento; misturado ao adjetivo "severo", demonstra um



rigor de conduta, cuja explicação se encontra no recalque resultante de um trauma de infância descrito pelo narrador logo no início do conto. O narrador situa a ação narrativa após o acontecimento transformador (“Por isso não contou nada a ninguém”) e afirma que “Ela era sujeita a julgamento” (1998, p. 13). Como se vê ao longo do conto, no momento anterior à transformação, Ruth Algrave é marcada pela censura, pelo julgamento de si e dos outros, no que se refere ao controle dos corpos. A explicação de tal postura, de inclusive escrever cartas de protesto para o jornal *Time*, indignando-se contra situações que ela considerava imorais, provém de um episódio traumático da infância:

Embora a atormentasse uma lembrança horrível: quando era pequena, com uns sete anos de idade, brincava de marido e mulher com seu primo Jack, na cama grande da vovó. E ambos faziam tudo para ter filhinhos sem conseguir. Nunca mais vira Jack nem queria vê-lo. Se era culpada, ele também o era (1998, p. 13).

No inconsciente de Ruth Algrave, tanto a avó como sua grande cama representam a esfera do sagrado, daquele espaço que não poderia ser profanado, mas que o foi quando a então menina Ruth resolve brincar de marido e mulher com o primo Jack. Ambos violam o interdito, a lei instaurada e a própria Ruth, já adulta, culpa a si e a Jack, recusando vê-lo, como se recusasse ver a realidade, tão negada e recalcada. No conto de Clarice, a punição é muito forte, pois provém da própria pessoa que será atormentada por “uma lembrança horrível”.

O enredo de “Miss Algrave” prende o leitor, curioso em saber o que realmente aconteceu. Nos três primeiros fragmentos citados sobre o foco narrativo, há recorrência do verbo acontecer. Nos dois primeiros, a ação é apresentada como concluída, no pretérito perfeito do indicativo, enquanto no terceiro fragmento, valoriza-se muito o acontecimento, quando o narrador supõe que, se Miss Algrave tivesse sido atropelada, a transformação não teria ocorrido, como se vê pela expressão “teria sido horrível”. Os dois últimos fragmentos anunciam que, por detrás da máscara do pudor, de uma sensação que prefiro chamar de ilusão de felicidade, já que marcada também por uma solidão, há um “embora”, uma conjunção concessiva que indica uma opo-



sição que existe no jogo das máscaras e dos conteúdos mascarados, que apenas estavam adormecidos esperando um agente de transformação. Este será um ser extraterrestre de nome Ixtlan que, não encontrando resistência, já que a janela do quarto de Ruth estava aberta, penetra no quarto da solteirona e a desperta para a sexualidade.

No momento “concomitante à transformação”, equivalente ao momento de fusão, o objeto extraterrestre se funde ao sujeito “Miss Algrave”. Ixtlan, o agente transformador, adentra o corpo de Miss Algrave em uma noite em que ela dormia de janela aberta: “Sentiu que pela janela entrava uma coisa que não era um pombo” (1998, p. 16). Miss Algrave estava habituada a receber a visita de pombos na janela do seu quarto: “Como deixava arroz cru na janela, os pombos vinham visitá-la” (1998, p. 16).

É interessante notar a ambiguidade do símbolo da pomba, que representa a sublimação dos aspectos instintivos do ser humano. Na simbologia pagã, “que valoriza de modo diverso a noção de pureza, não a opondo ao amor carnal mas associando-a a ele, a pomba, ave de Afrodite, representa a realização amorosa que o amante oferece ao objeto do seu desejo” (2005, p. 728). Chevalier e Gheerbrant também enfatizam o caráter feminino evocado pela imagem da pomba: “Todo esse simbolismo provém, evidentemente, da beleza e da graça desse pássaro, de alvura imaculada, e da doçura do seu arrulho (2005, p. 728). Dessa forma, sagrado e profano associam-se na figura dessa ave, caracterizada no conto, simultaneamente, como inocente e imoral: “Eram enviados por Deus. Tão inocentes. Arrulhando. Mas era meio imoral o arrulho deles” (1998, p. 16).

No “momento da transformação”, Miss Algrave não recebe a visita dos pombos, mas sim de um ser extraterrestre. Da mesma forma que ocorre em “A via crucis”, uma encenação paródica da sagrada concepção, Miss Algrave recebe a visita de um ser misterioso que se apresenta da seguinte maneira: “Eu sou um eu”, ou ainda, “Vim de Saturno para amar você”. O extraterrestre é descrito da seguinte maneira:

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
(1998, p. 17).

É por meio de Ixtlan que se operará uma transformação em Miss Algrave, como se percebe também pelo simbolismo das cores. No manto roxo do extraterrestre, estão presentes o ouro e a púrpura e, no “momento posterior à transformação”, abundam as recorrências do vermelho no sangue derramado no lençol, nas refeições regadas com “carne sangrenta” e “vinho tinto italiano”, no desejo de “comprar um vestido bem vermelho”, este último reiterado duas vezes. O *Dicionário de símbolos* aponta a cor violeta como o equilíbrio entre os sentidos, representados pelo vermelho, e o espírito, pelo azul. Tal como o arcano da Temperança, cuja lâmina do Tarô apresenta a imagem de um anjo que segura dois vasos (um azul e outro vermelho), “entre os quais há uma troca de fluido incolor, a água vital” (2005, p. 960). Se o violeta se situa entre o mundo sensível e o inteligível, é possível afirmar que essa cor se apresenta como um meio para a passagem entre esses dois mundos, como corroborado pelos autores do *Dicionário*, quando sustentam que o roxo se situa do lado oposto ao verde, significando “a passagem outonal da vida à morte, a involução” (2005, p. 960). Os autores esclarecem que se trata de uma morte simbólica, “não da morte enquanto estado, mas da morte enquanto passagem” (2005, p. 960).

Das descrições dos ritos e iconografias em que o violeta se faz presente, destaco a representação de Jesus Cristo vestindo uma túnica violeta durante o sacrifício da paixão, “ou seja, quando ele assume completamente a sua encarnação, e que, no momento de realizar o seu sacrifício, esposa em si mesmo inteiramente o Homem, filho da terra, que irá redimir, com o Espírito celeste, imperecível, ao qual retornará (2005, p. 960). Ora, o sacrifício está relacionado ao corpo e ao sangue de Cristo, simbolizados na eucaristia. Em *A paixão segundo G.H.*, posso afirmar que se trata de um ritual muito próximo da paixão de Cristo, pois implica uma longa travessia interior, a ponto de o sujeito se fundir à massa viscosa da barata. Nos contos de *A via crucis do corpo*, é o corpo que será sacrificado para se redimir das amarras que desde sempre o escravizam.

Os grilhões começam a ser rompidos em “Miss Algrave”, na sexta-feira, data da paixão de Cristo, o encontro com Ixtlan e a consequente abertura de Ruth para os prazeres carnais ocorre no sábado de Aleluia, hino religioso muito bem desempenhado pela





solteirona no domingo: "Como era domingo, foi ao canto coral. Cantou melhor do que nunca e não se surpreendeu quando a escolheram para solista. Cantou a sua aleluia. Assim: Aleluia! Aleluia! Aleluia!" (1998, p. 19). Já na segunda pela manhã, resolveu não mais trabalhar como datilógrafa. Nos contos de *A via crucis do corpo*, em que os dados autobiográficos se fazem presente, a narradora/autora faz referências aos dias de sexta-feira, sábado, domingo e segunda. Em "Por enquanto", a ancoragem temporal do domingo permite verificar que se trata do dia das mães, que no Brasil ocorre no segundo domingo do mês de maio. Em "Miss Algrave", cujo enredo é ambientado em Londres, o narrador situa o leitor também no mês de maio, época da primavera no hemisfério Norte, dado importante que fica implícito no conto, mas que será necessário para a compreensão do afloramento da sexualidade da protagonista: "Era maio. As cortinas se balançavam à brisa dessa noite tão singular" (1998, p. 15). Já em "Dia após dia", que dialoga com "Por enquanto", também por fazer referência ao dia das mães, o leitor fica sabendo que o dia das mães naquele ano ocorreu no dia 12 de maio: "Ontem, dia 12 de maio, Dia das Mães, não vieram as pessoas que tinham dito que vinham" (1998, p. 49). Além disso, o sentido de liberdade, desejo latente em todos os contos, relaciona-se ao dia da promulgação da Lei Áurea, que extinguiu a escravidão no Brasil: "Hoje é dia 13 de maio. É dia da libertação dos escravos. Segunda-feira. É dia de feira livre" (1998, p. 49). Dessa forma, tanto a autora, a "inliberta" da "Explicação", como as personagens criadas por ela, começam a se libertar desses grilhões. O corpo começa a transgredir as normas sociais e as imposições de uma ideologia patriarcal, como fica visível em "Miss Algrave", quando no domingo, na hora do almoço, comeu carne e bebeu vinho tinto: "A carne sangrenta era ótima. E tomou vinho tinto italiano. Era mesmo privilegiada. Fora escolhida por um ser de Saturno" (1998, p. 18).

A morte simbólica de uma Miss Algrave atormentada por uma culpa na infância e descrita com "os cabelos enrolados na nuca em coque severo" permite o afloramento do seu duplo, que já estava presente durante toda a narrativa, porém que emerge a partir do "momento da transformação". Não se trata de uma mágica operada por um elemento sobrenatural, aliás, nem se tem certeza da existência de Ixtlan, já que o narrador assume o ponto de vista da personagem em sua experiência epifânica. Trata-se de uma transformação gradual, em que a protagonista vai aos poucos percebendo suas componentes recalçadas, como



é possível ver quando ela percebe o sol “tão guerrilheiro, tão bom, tão quente” e quando “permitiu-se comer camarão” (1998, p. 14). Já no início do conto, o leitor é informado de uma experiência traumática da infância, o que reforça o argumento de que esses conteúdos eróticos já estavam ali, adormecidos, à espera que algo os tirasse da latência.

Ainda na imagética do manto de Ixtlan, ressalta-se um roxo resultante da mistura de “ouro mau e púrpura coagulada”. Chevalier e Gheerbrant ressaltam que a cor ouro é um símbolo solar (2005, p. 671). O sol atua no conto como um actante indiciador das transformações nos valores axiológicos da personagem. Se no “momento anterior à transformação”, Miss Algrave já enxerga o sol de maneira intensa (“tão guerrilheiro, tão quente, tão bom”), no “momento posterior”, essa nova mulher “deitou-se na grama quente, abriu um pouco as pernas para o sol entrar” (1998, p. 19). Vale lembrar que o sol é equiparado ao guerrilheiro. De acordo com o *Dicionário de símbolos*, o sol é fonte de luz, calor e vida. A luz irradiada por ele representa o conhecimento intelectual, pois o próprio Sol é a inteligência cósmica (2005, p. 842). Abrir as pernas para o sol entrar permite, ao mesmo tempo, uma leitura paródica, do desejo reprimido da solteirona que agora passa a viver uma sexualidade de maneira desregrada, como uma leitura ritualística, que a que venho propondo neste ensaio, descrevendo os elementos simbólicos, responsáveis pela construção identitária da personagem.

Se o ouro pode ser lido como um símbolo solar e se o sol representa a inteligência cósmica, não é de se estranhar que as vestes de Ixtlan, o agente transformador, tenha colorações de púrpura, representando a transmutação, a passagem entre o mundo sensível e inteligível, a temperança, e também de ouro, porém trata-se de um ouro mau, um ouro um tanto apagado, o que diminui, ao invés de reforçar a simbologia positiva dessa cor. O *Dicionário de símbolos*, no verbete “Ouro”, registra algumas acepções que destaque: 1) “Para os bambaras, o ouro simboliza também o fogo purificador, a iluminação” (2005, p. 670); 2) “Na tradição grega, o ouro evoca o Sol e toda a sua simbólica fecundidade-riqueza-dominância, centro de calor-amor-dom, foco de luz-conhecimento-brilho” (2005, p. 671); 3) “Esta significação espiritual, de princípio e cosmológica do metal amarelo, reaparece e se explicita com o mito da serpente-arco-íris. Com efeito, a serpente que morde a própria cauda, símbolo de continuidade [...] vem a ser também o senhor do ouro e o próprio ouro” (2005, p. 670).



Considerando a primeira acepção do símbolo ouro, o conto apresenta a iluminação desse fogo purificador: “Deus iluminava seu corpo” (1998, p. 18). Na segunda acepção, relaciona-se o ouro ao Sol, pois este possibilita uma nova luz, uma nova visão que Miss Algrave terá no “momento posterior à transformação”, uma nova forma de conhecimento, uma aprendizagem a partir do ritual profano com o ser extraterrestre. A protagonista passa a considerar-se dotada de outros dons: “tinha outros dons” (1998, p. 20). Porém, apesar de se considerar “mesmo privilegiada” por ter sido “escolhida por um ser de Saturno” (1998, p. 18), a protagonista não terá os mesmos dons de Maria, de “A via crucis”, conto que relê parodicamente a história bíblica da sagrada concepção. Ao perguntar a Ixtlan se ficará grávida, obtém uma resposta negativa. Como se vê, não é um ouro intenso, mas um ouro mau, um lusco-fusco, que não fornece à protagonista todos os dons, impedindo-a, por exemplo, do dom da maternidade, da fecundidade, advindas da concepção divina.

A terceira acepção relaciona o ouro com a serpente que morde a própria cauda, indicando a circularidade de natureza mítica da *via crucis* pela qual passam as personagens do livro. No caso específico de “Miss Algrave”, completa a iconografia de Ixtlan “uma coroa de cobras entrelaçadas, mansas pelo terror de poder morrer” (1998, p. 17), posta sobre a cabeça do ser sobrenatural. A coroa “participa não só dos valores da cabeça, cimo do corpo humano, mas dos valores do que sobrepuja a própria cabeça, um dom vindo de cima” (2005, p. 289). Por apresentar uma forma circular, “indica a perfeição e a participação da natureza celeste, de que o círculo é o símbolo” (2005, p. 289). A circularidade também se apresenta no símbolo da serpente que morde a própria cauda, identificada ao ouro. Na coroa, também símbolo de “elevação, poder, iluminação” (2005, p. 289), ou ainda do “grau o mais elevado da evolução espiritual” (2005, p. 290), encontram-se “cobras entrelaçadas”. Segundo o *Dicionário de símbolos*, numa leitura psicanalítica da serpente, esta é vista como um “vertebrado que encarna a psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso” (2005, p. 815). Para os autores do *Dicionário*, “renegar a vida original e a serpente que a encarna equivale a renegar todos os valores noturnos de que ela participa e que constituem o limo do espírito” (2005, p. 824-825).

No conto em análise, esses aspectos obscuros, incompreensíveis e misteriosos da alma humana são desvelados no ritual de transformação realizado por Ixtlan. As serpentes da coroa de



Ixtlan e contida no lado imanente de Miss Algrave misturam-se ao seu lado manifesto, irrompendo do seu interior ao exterior. Dessa forma, o simbolismo da serpente não contém apenas elementos disfóricos, pois:

Este é também o momento em que o pensamento ocidental aceita voltar-se com interesse que ultrapassa o exotismo para as culturas ditas primitivas ainda sobreviventes no planeta, principalmente na África, na América, na Oceania, em todo lugar em que se fala de animismo. Embora para um ocidental dos dias de hoje a serpente não passe de um objeto de repulsa, nessas regiões preservadas ela permaneceu um arquétipo completo que mantém vivas e aceitas as suas valências positivas. (2005, p. 825).

As "valências positivas" mencionadas pelos autores do *Dicionário de símbolos* referem-se aos elementos primitivos contidos nos seres humanos. Esses elementos são tão recalcados, que conseguem apenas romper as censuras impostas pelas estruturas sociais quando atingem o espaço primitivo, mítico, mágico e ritualístico. Ora, somente no espaço do quarto, distante da vida cotidiana e rotineira, onde ocorre o ritual de passagem, manifestam-se os desejos da solteirona.

É possível afirmar que o "momento da transformação" é regido por uma simbologia que inclui as cores ouro e violeta, as serpentes, a coroa, o manto e as experiências sinestésicas, presentes na descrição de Ixtlan: "Seu contato era frio como o de uma lagartixa, dava-lhe calafrios" (1998, p. 17). Como visto anteriormente, as experiências sinestésicas relacionam-se ao momento de fruição estética. No conto em análise, o campo semântico tátil abunda no momento de iluminação súbita da personagem: "você está me sentindo", "frisson eletrônico", "contato era frio", "calafrios", "nunca tinha sentido o que sentiu". Como ocorre nos textos analisados por Greimas, em *Da imperfeição*, congela-se o tempo e se petrifica o espaço, a ponto de a personagem viver intensamente a experiência sexual: "Ela queria que não acabasse nunca. Como era bom, meu Deus. Tinha vontade de mais, mais e mais" (1998, p. 17). O discurso indireto livre traz o sagrado para





a dimensão do profano, enquanto a intensificação do desejo é marcada pela reiteração do advérbio “mais”.

Ao mesmo tempo em que a experiência sexual provoca em Miss Algrave a possibilidade de vivenciar plenamente essa sexualidade recalcada a partir de uma culpa instaurada na infância quando deitava com o primo na cama grande da avó, traz em seu bojo a curta duração. Como estudado por Greimas, a estesia relaciona-se ao efêmero. A consciência da efemeridade do contato com o extraterrestre tenciona em Miss Algrave sua experiência com o tempo: “Era bom demais. Tinha medo que se acabasse. Era como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado” (1998, p. 17). A partir da experiência epifânica, instaura-se o caos na relação de Miss Algrave com o espaço. Além disso, os estados de relaxamento do “momento anterior à transformação” são substituídos por estados de tensão no “momento posterior à transformação”, pois a personagem passa a viver uma longa espera por esse ser sobrenatural, que lhe anunciara o retorno “na próxima lua cheia” (1998, p. 17).

A lua cheia faz parte da espacialização ritualística da personagem e, juntamente com as figuras ouro e violeta, as serpentes, a coroa, o manto e as experiências sinestésicas, possibilita o ritual de passagem de Miss Algrave, a transformação de estados dessa personagem. A lua atravessa fases diferentes e mudanças de forma: “É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo da transformação e de crescimento” (2005, p. 561). O *Dicionário de símbolos* ainda registra a lua como “símbolo dos ritmos biológicos, o tempo vivo, do qual ela é medida, por suas fases sucessivas e regulares” (2005, p. 561), destacando-a como “regente dos ciclos hebdomadário e mensal” (2005, p. 562), marcado pelo movimento cíclico. Considerando essas acepções, destaco a presença de um tempo circular que parece romper a crosta do tempo lógico-racional presente no “momento anterior à transformação”, ou seja, os elementos da natureza (lua, serpente, pombos) e o ser sobrenatural (Ixtlan) instauram outra lógica, diferente daquela que regia a cotidianidade da protagonista.

A existência de Miss Algrave, anteriormente marcada pelo recalque dos desejos sexuais, a ponto de se sentir ofendida pela humanidade em suas pulsões desregradadas e escrever constantes cartas de protesto para o *Time* toda vez que se deparava com situações que a incomodavam, passa a ter nova significação após



a experiência epifânica com Ixtlan. A carne e o vinho passam a fazer parte das refeições da solteirona: “Então, no domingo, comeu *filet mignon* com purê de batata. A carne sangrenta era ótima. E tomou vinho tinto italiano” (1998, p. 18). A paródia ao sacramento religioso não é gratuita, podendo ser lida como a instauração de um novo discurso, aquele que questiona a ordem preestabelecida por um discurso instaurador da mesmice.

O renascimento da protagonista revela-se fundamental na constituição do ritual de passagem sofrido por ela no contato com o extraterrestre, trazendo à personagem a perda da virgindade e a descoberta interior. Dessa forma, considerando o ritual um momento de transformação, mesmo que abrupta, podemos afirmar que Miss Algrave passa de um estado de desconhecimento de sua sexualidade para um estado de conhecimento dela. Passa a explorar, assim, sua carga erótica despertada pelo extraterrestre, por meio da prostituição, já que Ixtlan viria somente na próxima lua cheia:

Foi o seguinte: não aguentando mais, encaminhou-se para o Picadilly Circle e chegou-se a um homem cabeludo. Levou-o a seu quarto. Disse-lhe que não precisava pagar. Mas ele fez questão e antes de ir embora deixou na mesa de cabeceira uma libra inteira! Bem que estava precisada de dinheiro. (1998, p. 19).

Como visto anteriormente, em alguns dos contos de *A via crucis do corpo*, a mulher precisa transitar pelos polos da virtuosidade e do pecado. Para transitar no espaço público, muitas vezes precisa se prostituir como Luísa-Carla de “Praça Mauá” ou fingir-se prostituta para não ser estuprada em um trem, como é o caso de Cidinha de “A língua do ‘p’”. Com Miss Algrave, a situação não é muito diferente: nesse conto, há um agente transformador que desperta a protagonista de um estado de recalque para uma vida sexual desregrada. A mulher, nesse conto, tem uma transformação sexual súbita – embora já em latência houvesse desejos recalcados – e não consegue lidar com sua sexualidade exacerbada. A transformação faz-se visível no seu vocabulário, nos seus hábitos alimentares e na forte simbologia do vermelho (“vestido bem vermelho”, “carne sangrenta”, “vinho tinto italiano”) que além de implicar o sangue derrama-



do, representado pelo “lençol manchado de sangue”, simboliza os aspectos carnis situados no outro extremo da cor violeta, que, como discutido anteriormente, representa a temperança, o equilíbrio entre o carnal e o espiritual. No caso da protagonista do corpo, como o próprio nome sugere, há uma morte no ritual de passagem com o extraterrestre, morte representada pelo túmulo presente no sobrenome da protagonista, como bem observado pelo filho de Clarice Lispector no conto “Dia após dia”: “Contei-lhe que meu primeiro conto se chamava ‘Miss Algrave’. Ele disse: ‘grave’ é túmulo” (1998, p. 50).

Nos contos de *A via crucis do corpo*, as personagens se transformam ao se depararem com seus duplos, representados ora por outras personagens, ora por conteúdos recalçados. As mulheres precisam se libertar dos grilhões do universo patriarcal, mas essa libertação, essa morte simbólica, pode lhe custar caro, com a experiência de uma sexualidade que transborda os limites dos espaços conhecidos pelo sujeito.

Considerações finais

Como abordo neste ensaio, *A via crucis do corpo* apresenta personagens cuja sexualidade transborda os limites impostos pela sociedade patriarcal. A estrutura de recalque, muito presente em contos de *Laços de família*, dá origem ao transbordamento sexual, presente nos contos de *A via crucis do corpo*. A ruptura não ocorre abruptamente de uma obra para outra; esse eu que narra, esse “eu a inliberta” da explicação do livro, já deixara rastros em outros contos (“A menor mulher do mundo” e “Começos de uma fortuna”, por exemplo) de uma tomada de consciência acerca das relações reificadas presentes em um sistema capitalista, que reduz o ser humano a objeto de uso, a uma peça de uma engrenagem. Subterraneamente, vai-se delineando o projeto ideológico clariceano, que vai desaguar em *A hora da estrela*, romance centrado numa personagem pertencente a outro estrato social, a nordestina retirante de nome Macabéa que também passa por sua *via crucis* que, como foi visto no conto de mesmo nome, “todos passam” (1998, p. 33).

Em *A via crucis do corpo*, a carne, degustada por Miss Algrave sem o sentimento de culpa no “momento após a transformação”, pode ser relacionada ao corpo, não apenas ao corpo de Cristo, que é mais um que passará por uma *via crucis*, segundo a autora. Já o vinho tinto relaciona-se ao sangue derramado no



lençol, que Miss Algrave acredita ser a prova cabal da perda de sua virgindade. Em "Miss Algrave", corpo e sangue são ofertados na eucaristia, no ritual profano conduzido pelo extraterrestre de Saturno. Esse elemento de nome Ixtlan, em seu discurso direto, utiliza uma frase presente no discurso bíblico: "Eu sou um eu", que encontra eco no pensamento da solteirona, no ápice do seu prazer sexual: "Ela pensava: aceitai-me! Ou então: 'Eu me vos oferto'" (1998, p. 17).

É essa a eucaristia ofertada por Clarice Lispector: uma visão que decompõe as estabilidades que as convenções sociais e religiosas oferecem, ao impor normas de conduta e comportamento tanto para mulheres, homossexuais e travestis, considerados seres à margem de um centro ficcionalizado pelo discurso dominante. A partir do que chamei de ritual de passagem, Miss Algrave consegue se ver como mulher, e o narrador, no "momento posterior à transformação" não a chama mais de Miss Algrave, como no "momento anterior à transformação"; passa apenas a se referir a Ruth como "ela", marcando o gênero feminino, e ressaltando a consciência desse gênero: "Ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia" (1998, p. 19). Essa sequência pode ser o discurso do narrador ou da personagem principal do conto "Miss Algrave" e é de fundamental importância para a discussão das construções das identidades de gênero em contos da autora, relacionadas às dimensões do sagrado, a partir de experiências epifânicas. Dito de outra forma, essa frase pode ser considerada mote de muitos contos da autora, por trazer a reflexão sobre o momento em que pacatas donas de casa começam a se enxergar como mulher por meio de uma iluminação súbita.

Na escrita dessas histórias, como é possível perceber pelos contos com sequências ensaísticas, Clarice Lispector, pelo uso da paródia, problematiza o discurso bíblico. Como é sabido, o discurso religioso, ancorado na Bíblia, estabelece uma culpa desde sempre atribuída à mulher, pois em Gênesis, é Eva quem oferece o fruto proibido a Adão, é ela quem o incentiva ao pecado. A mulher passa a ser identificada à tentação, ao corpo marcado pelos ciclos menstruais e, portanto, ao lado instintivo, à natureza, em oposição ao homem que teria o controle da razão e precisaria exercer o controle do feminino. Clarice propõe uma reformulação desse paradigma que inferioriza a mulher, que a coloca sob o jugo do masculino, parodiando justamente aquele discurso



primeiro que instaura uma ordem e é, por outro lado, pleno de contradições: o discurso religioso.

Referências

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 19. ed. (Coord. Carlos Sussekind). Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *História de uma neurose infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. p. 233-270. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17). p. 237-69.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Prefácio e Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

RESUMO

No presente ensaio, parto da leitura dos contos inseridos em *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector (1920-1977). Desenvolvo um estudo analítico do conto "Miss Algrave", tendo em vista as relações entre o sagrado e o profano, que envolvem o ritual da eucaristia e a *via crucis* de Cristo, parodiados nesse livro e estendidos a uma dimensão profana, que abarca as *vias crucis* de personagens despidas dessa ordem do sagrado. A partir dos pressupostos de Greimas, acerca das experiências estéticas, descrevo os símbolos presentes no ritual de transformação de Miss Algrave. Tal como nos demais contos de *A via crucis do corpo*, em "Miss Algrave", o sujeito se depara com componentes recalcadas de sua personali-



dade. As estruturas de recalque, presentes em contos de *Laços de família* (1960), também serão contempladas neste trabalho. Essas estruturas são substituídas pelo afloramento de uma sexualidade que transborda os limites impostos pela sociedade patriarcal dos anos de 1970. O exame das condições de produção do discurso ficcional de *A via crucis do corpo* toma como *corpus* três contos de viés autobiográfico, nos quais verifico a presença de estruturas ensaísticas de uma consciência autoral preocupada em romper os grilhões que prendem o feminino no espaço privado. Palavras-chave: Epifania. Estesia. Ritual. Identidade. Sexualidade.

ABSTRACT

In this essay, I propose a reading of short stories inserted in *A via crucis do corpo* (1974), by Clarice Lispector (1920-1977). I develop an analytical study of the short story "Miss Algrave" in view of the relationship between the sacred and the profane, which involves the ritual of the Eucharist and Christ's *Via Crucis*, parodied in this book and extended to a secular dimension, which encompasses the ways of crucis characters stripped of the holy order. From the assumptions of Greimas, about aesthetic experiences, I describe the symbols in Miss Algrave's ritual transformation. As in other short stories of *A via crucis do corpo*, in "Miss Algrave", the subject is facing components of his/her repressed personality. The structures of repression, present in stories of *Laços de família* (1960), also included in this work, will be considered in this study. These structures are replaced by the outcrop of a sexuality that overflows the limits imposed by the patriarchal society of the 1970s. The study of the conditions of production of the fictional discourse of *A via crucis do corpo* takes three autobiographical tales, in which I note the presence of structures of consciousness essayistic copyright worried about breaking the chains that hold women in the private space.

Keywords: Epiphany. Aesthesia. Ritual. Identity. Sexuality.

Notas

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR, 2009), é Professora Adjunta da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: o duplo nos estudos literários e a construção das identidades nacionais e intersubjetivas nas literaturas brasileira, hispano-americana e portuguesa do século XX.

² O presente ensaio faz parte do projeto de pesquisa *O duplo em narrativas de línguas portuguesa e espanhola do século XX*, financiado por editais de fomento da Fundação Araucária e da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

