

Por entre desentendidos corpos graves: a fragmentação falida da identidade corporal em Clarice Lispector

É preciso escrever líquido ou gasoso, justamente porque a percepção e opinião ordinárias são sólidas, geométricas.

Gilles Deleuze

Ao principiar a ladeira da fragmentação da *poiesis* narrativa de Clarice Lispector, encontra-se o paralelepípedo constituinte de *A via crucis do corpo*: o pacto evidenciado na *explicação*¹ que inicia esse amálgama de contos enlaçados pela dialética literária palavra-comércio.

É perceptível, nesse texto inicial da obra, o conflito entre o ato libertador da palavra-quarta-dimensão e a exposição mercantil da mesma ao preço alienado do comércio editorial, fomentador do descondicionamento² inserido na alternância entre o engajar-se e o marginalizar-se do indivíduo-personagem nos canônicos e estabilizados *loci uiuendi* sociais.

Nessa circunstância, compreende-se a utilização de um discurso literário ancorado em uma estética falida de personagens em crise e embrutecidas pelo teor *kitsch*³ no qual AVCC⁴ é inserida, projeto literário singular e experimentador de Clarice. Lispector experimenta a literatura em seus *personagens*. Seus personagens experimentam uma pitoresca e nunca vista antes Clarice. Via crucis de mão dupla.

¹ *Explicação* inicia o referido livro com a voz narrativa da própria autora, com o objetivo de inteirar o leitor sobre a origem de *A Via Crucis do Corpo* ao dizer que três contos inseridos na obra foram escritos sob encomenda de Álvaro Pacheco, seu editor na Artenova, sendo eles: *Miss Algraveö*, *O Corpo* e *Via Crucisö*.

² HANSEN, João Adolfo. Uma estrela e mil pontas. **Língua e Literatura**. São Paulo: Departamento de Letras/FFLCH-USP, v.17, p.107-122, 1989.

³ O termo *kitsch* origina-se a partir do vocabulário dos artistas alemães de Munique em torno da década de 60 do século XIX, tomando como base a negação do autêntico, artificialidade e representação copiada, encontrável nas artes plásticas e visuais, música, literatura até o *design* e profusão de materiais relativos ao cotidiano. A noção do referido termo é expandida em 1930 com Theodor Adorno, Hermann Broch e Clement Greenberg, que postulam a definição de *kitsch* como a oposição ao caráter inovador da arte moderna de vanguarda. O primeiro insere o termo no seio da indústria cultural e de produção de massa; o segundo opõe a arte criativa às imitações convencionalizadas orientadoras da produção *kitsch* e o terceiro, por sua vez, define o "estilo" como arte da cópia, das "sensações falsas" e da obediência às regras acadêmicas. (Fonte: Itaú Cultural)

⁴ AVCC: legenda para *A Via Crucis do Corpo*.

A partir da exibição grotesca dos que são modelados pelas narrativas diante do pórtico hedonístico adornado pelo sexo e violência, é possível alcançar a transgressão da sexualidade na reconfiguração metamorfoseada do indivíduo frente ao seu anarquismo pulsante. Chega-se, então, ao *epifânico* feminino de AVCC: o ato sexual como a *geopolítica do prazer*.⁵

O primeiro conto da referida coletânea, *Miss Algrave*, evidencia a problemática do dilaceramento da moralidade inicial inserido na personagem homônima, cujo desejo sexual estartado a partir do encontro erótico com um homem de Saturno torna-se elemento epifânico da libertação pessoal relativa à humanidade e suas adjacências que ofendem Miss Algrave.

*Costumava jantar num restaurante barato em Soho mesmo. Comia macarrão com molho de tomate. E nunca entrara num pub: nauseava-a o cheiro de álcool, quando passava por um. Sentia-se ofendida pela humanidade.*⁶

O detalhe da cor vermelha que aparece no prato através do *molho de tomate* ó sempre consumido com a simplicidade metódica de uma vida sem sobressaltos e desejo de mudança ó denuncia já a ânsia por uma vemelhidão, mesmo que ainda não pulsante em espasmos de sangue-vida, mas um substituto *fake* do princípio movente que passará a fazer parte de sua dieta hedonística.

Interessante perceber o tom lúdico do qual se vale a narradora a fim de evidenciar os contornos físico-psicológicos da personagem em questão: utiliza-se o sobrenome *Algrave*, sobre o qual é possível estabelecer uma pequena exegese sobre o termo. *Algrave: all grave*. Toda grave, toda òtúmuloö⁷ em sua aparente retidão moral, em seu pudor transgredido pelo apetite libidinoso. Sua alma e seu corpo dilacerados pela própria falência do *aisthesis*⁸ ó necessitando de um ser do planeta cuja luz, melancólica e sem força, evoca as tristezas e provações vitais ó estão quebrantados pelo desejo⁹.

Após o encontro com Ixtlan, Ruth Algrave, sob o domínio do impulso de pequenas mortes, opta pelo dilaceramento do seu pudor ó fragmentação de sua proto-

⁵ HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Jornal do Brasil*, p.10.

⁶ LISPECTOR, Clarice. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.14.

⁷ “Grave” e “túmulo” como possíveis traduções do termo em língua inglesa *grave*.

⁸ Gr. Clássico αἴσθησις, εως, ἦ: sensação, percepção, conhecimento. In: *Diccionario Manual Griego clásico-español*. Barcelona: Ed. Vox, 2000.

⁹ Referência à epígrafe utilizada por Clarice em AVCC.

persona ó diante do enlaçamento de corpos. Erotismo humano de Algrave. Erotismo Fantástico de Ixtlan.

A transformação físico-moral da personagem é infiltrada por caracteres simbólicos construídos por Lispector. Como exemplo, a troca da entrada de pombos em sua janela pelos *primeiros passarinhos que começavam a pipilar com doçura, ainda sem alvoroço*¹⁰ e a mudança em seu cardápio ó *menu* corporal.

Então, no domingo, na hora do almoço, comeu filet mignon com purê de batata. A carne sangrenta era ótima. E tomou vinho italiano. Era mesmo privilegiada. Fora escolhida por um ser de Saturno.

A autora utiliza-se de substantivos que remetem à coloração avermelhada para dar voz à metamorfoseada Miss Algrave, elemento narrativo que se inicia pudico e se engolfa na prostituição por desejo. Corpo-substantivo em *metafórico sangue escarlate*¹¹ que permeia a superfície líquida do vinho italiano amargo e restrito em relação à língua e à epiderme sólida de carnes sangrentas.

Em meio a uma sintaxe fragmentada, o corpo tem como combustível a coloração vermelha da carne sangrenta e do vinho italiano, fato este que pode evidenciar a simbologia fundamental do princípio de vida: incorpora-se brilho, força, poder à vida inicialmente mesquinha da personagem para que seja possível haver a redenção centrípeta diante do fogo central humano.

Levando em consideração o caráter simbólico das obras clariceanas, invoca-se a atenção para os dois elementos em destaque, atrelados à cor vermelha: carne e vinho. O primeiro metaforiza a representação da fragilidade em seu caráter transitório de humanidade e divindade em um mesmo significante. O segundo atua como um tropo do conhecimento e da iniciação, em função do êxtase que proporciona, além de representar a vida e a imortalidade, assim como nos rituais dionisíacos da Grécia Antiga.

A voz narrativa, ao finalizar o conto, insiste na relação sangue-corpo presente em seu baluarte feminino:

¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 18.

¹¹ LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 18.

*Tinha certeza de que ele aceitaria. Era casado com uma **mulher pálida** e insignificante, a Joan, e tinha uma **filha anêmica**, a Lucy. Vai é se deliciar comigo, o filho de uma cadela.*¹²

A partir do recurso à adjectivação patológica das mulheres ó esposa e filha ó de Mr. Clairson, é possível dizer que Clarice faz referência a indivíduos sem sangue e, por conseqüência, sem corpo sensível. No momento em que a narradora recorre ao *kitsch* da última sentença, germina a antítese entre o corpo sanguíneo e o corpo anêmico, isto é, a existência de fato como mulher ou não. Sangue que vivifica uma aparente *kalokagathía* corporal.¹³

Nesse sentido, Ixtlan seria o responsável por esses elementos vitais e iniciáticos de Miss Algrave, ao mesmo tempo em que desempenharia, por se tratar de um *ser de Saturno*¹⁴, um papel específico e de importância *sine qua non* em relação à personagem com a qual se relaciona: ele seria o encarregado de libertá-la de sua prisão interior, de seus laços terrestres de moralidade.

Observando, agora, o *poiéo*¹⁵ na qual se respalda a literariedade do conto òEle me bebeuö¹⁶, é perceptível a construção de uma estética do *desfazimento* de uma personagem liquidificada por meio de seu processo de maquilagem passiva excessiva e ininterrupta.

É. Aconteceu mesmo.

Serjoca era maquilador de mulheres. Mas não queria nada com mulheres. Queria homens.

E maquilava Aurélia Nascimento. Aurélia era bonita e, maquilada, ficava deslumbrante. Era loura, usava peruca e cílios postiços. Ficaram, amigos. Saíam juntos, essa coisa de ir jantar em boates.

(...)

E assim corriam as coisas. Um telefonema e marcavam encontro. Ela se vestia bem, era caprichada. Usava lentes de contato. E seios postiços. Mas os seus mesmos eram lindos, pontudos. Só

¹² LISPECTOR, Clarice. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 20.

¹³ Gr. : princípio do bem e da beleza, do nobre e do elevado. Conceito platônico bastante empregado nas artes do Ocidente. Friso a questão da *aparente* , visto que, em realidade, a personagem em questão não apresenta absolutamente nenhum caráter ó tanto físico quanto moral ó elevado, culminando na prostituição desejada, e não arbitrária.

¹⁴ LISPECTOR, Clarice. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.18.

¹⁵ Gr. , : verbo fazer, construir (verbo que deu origem ao substantivo *poiesis* ó)

¹⁶ LISPECTOR, Clarice. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. pp.41-47.

usava os postigos porque tinha pouco busto. Sua boca era um botão de vermelha rosa. E os dentes brancos, grandes.

Aurélia Nascimento. Florescimento de um ouro *kitsch* alicerçado em cabelos loiros, peruca, cílios postiços, seios postiços, lentes de contato, a boca como um botão de vermelha rosa e os dentes brancos e grandes. Há, assim, o nascimento de uma alteridade espelhada em um dos ícones *kitsch* do cinema hollywoodiano: Aurélia Monroe¹⁷.

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

(...)

Saiu da banheira pensativa. Enxugou-se com uma toalha enorme, vermelha. Sempre pensativa. Pesou-se na balança: estava com bom peso. Daí a pouco ele me tira também o peso, pensou.

Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada.

- Então ó então de súbito deu uma bruta bofetada no lado esquerdo do rosto. Para se acordar. Ficou parada olhando-se. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se.

E realmente aconteceu.

No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to.

Além da emersão de tal alteridade espelhada em Marilyn Monroe, há a imersão da própria personalidade pseudo-aureliana na *dóxa* de uma modernidade em crise, desfeita por consequência do caráter *kitsch* em que tudo é escoltado pelo inautêntico.

Dessa forma, o maquiador assume a função de disfarçar o corpo em supra tronco ó o rosto ó, que é a expressão máxima da individualidade do sujeito: é o corpo em evidência, fragmentado, liquidificado por uma película que molda um outro ser à *persona* inicial, assim como na personagem Luísa/Carla do conto *Praça Mauá* que, após ser ferida em sua feminilidade, despoja-se da personalidade de Carla ó seu nome inventado para a sua prostituição falida e desfalecida ó para retornar ao estágio inicial-cíclico de Luísa.¹⁸

¹⁷ Referência jocosa a Marilyn Monroe.

¹⁸ LISPECTOR, Clarice. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.64-65.

É interessante perceber que, a partir de sua própria visão no espelho, Aurélia Nascimento executa, de fato, o seu ato de nascer oriundo da libertação da película que se grudara ao rosto, espécie de vestimenta da subjetividade, alferes Machadiano¹⁹ que só percebe a perda de sua individualidade a partir de sua visão despojada de trajés específicos em seu espelho.

No caso da personagem clariceana, a projeção de alteridade está localizada especificamente no rosto ó metonímia corporal, ao contrário da personagem machadiana, cuja máscara impregnara-se no corpo em totalidade. Aurélia reconhece o seu processo de diluição e o aceita, brotando para a vida. Entretanto, ainda estabelecendo um fugaz diálogo entre os dois espelhos (o de Machado e o de Clarice), Jacobina reconhece o mesmo processo, mas não o tolera, preferindo ceder à formalização constitutiva de sua individualidade pelo *alter* para culminar no *nihil*.

Um outro ponto que merece destaque é o fato de Aurélia, após sair da banheira ainda imersa em seu fluxo de consciência, enxugar-se com uma *toalha enorme, vermelha*. Retorna-se à questão do vermelho presente na narrativa como uma espécie de *hypónoia*²⁰ fundamental do princípio de vida: a personagem, dessa forma, encapela-se em uma superfície vital transliterada pela simbólica coloração do referido objeto.

Clarice Lispector, utilizando-se de um discurso que evidencia a deteriorização de identidades através do matiz *kitsch* no qual se ancoram, enlaça, na obra em questão, personagens liquidificados que se encontram sob a égide falida de um mundo cujo engajamento é impossível.

O desconcerto do leitor é inevitável frente à tensão *sui generis* de um aglomerado de sensações marginalizadas pela tríade autor-texto-leitor. O paradigma literário é desfeito em uma tipologia que tange o naturalismo de realidades, para que o

õCarla virou Luísa. Branca, perplexa. Tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima. Perplexa, olhando para Celsinho que estava com cara de megera.

Carla não disse uma palavra. Ergueu-se, esmagou o cigarro no cinzeiro e, sem explicar a ninguém, largando a festa no seu auge, foi embora.

Ficou em pé, de preto, na Praça Mauá, às três horas da madrugada. Como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio. Era verdade: não sabia fritar um ovo. E Celsinho era mais mulher que ela.

A praça estava às escuras. E Luísa respirou profundamente. Olhava os postes. A praça vazia.

E no céu as estrelas.õ

¹⁹ Referência ao personagem Jacobina, do conto *O Espelho*, de Machado de Assis.

²⁰ Gr. clássico : suposição, suspeita, ficção, pensamento, sentido, significação. Termo utilizado por Plutarco que pretender dizer a õsignificação ocultaõ, õsentido subjacenteõ sendo utilizado na interpretação, por exemplo, dos mitos de Homero como personificações de princípios morais e/ou forças de caráter sobrenatural.

incômodo gerado pela pulsante energia da obra clariceana possa ser incorporado à mais vil sinapse da consciência.

Cultivemos a *microsociologia*²¹ de uma cosmogonia opressora em que o desfazimento do indivíduo é fatal. Por eles. Por todos.

Pela sordidez humana diante da impotência oriunda da humanidade.

²¹ JOSEPH, Isaac. *Erving Goffmann e a microsociologia*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2000.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor. W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BROCH, Hermann. Notas sobre el problema del kitsch. In: DORFLES, G. (org) et al. *El Kitsch ó Antología del mal gusto*. Barcelona: Lúmen, 1973.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Uma estrela de mil pontas. *Língua e literatura*. São Paulo: Departamento de Letras / FFLCH ó USP, 1989.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Jornal do Brasil*, s/d.

JOSEPH, Isaac. *Erving Goffmann e a microssociologia*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2000.

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

PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.