

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

Rosina Bezerra de Mello Santos Rocha

Clarice Lispector em “*A via crucis do corpo*”:
um diálogo entre Literatura, Psicologia Junguiana e Teologia

Juiz de Fora
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Rosina Bezerra de Mello Santos Rocha

Clarice Lispector em “A via crucis do corpo”:
um diálogo entre Literatura, Psicologia Junguiana e Teologia

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários. Área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Orientadora: Prof^a Dr^a Teresinha Vânia Zimbrão da Silva

Coorientador: Prof. Dr. Paulo Ferreira Bonfatti

Juiz de Fora

2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rocha, Rosina Bezerra de Mello Santos.

Clarice Lispector em "A via crucis do corpo" : um diálogo entre Literatura, Psicologia Junguiana e Teologia / Rosina Bezerra de Mello Santos Rocha. -- 2020.

102 f.

Orientadora: Teresinha Vânia Zimbrão da Silva

Coorientador: Paulo Ferreira Bonfatti

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2020.

1. Clarice Lispector. 2. A via crucis do corpo. 3. Literatura. 4. Psicologia. 5. Teologia. I. Silva, Teresinha Vânia Zimbrão da, orient. II. Bonfatti, Paulo Ferreira, coorient. III. Título.

Rosina Bezerra de Mello Santos Rocha

Clarice Lispector em "A via crucis do corpo":

Um diálogo entre Literatura, Psicologia Junguiana e Teologia

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários. Área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em: 17/12/2020

BANCA EXAMINADORA

Teresinha Zimbrão

Profª Drª Teresinha Vânia Zimbrão da Silva - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Teresinha Zimbrão

Prof. Dr. Paulo Ferreira Bonfatti - Coorientador
Centro Universitário Academia

Teresinha Zimbrão

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires
Universidade Federal de Juiz de Fora

Teresinha Zimbrão

Prof. Dr. Walter Melo Junior
Universidade Federal de São João Del-Rei

À minha filha amada

AGRADECIMENTOS

Toda a força de minha fé e gratidão ofereço a Deus;

Sou imensamente grata à minha filha, por seu amor, sua paciência, sua compreensão e sua habilidade em me inspirar e encorajar;

Aos meus professores, os de ontem e os de hoje; àqueles que fizeram a diferença em minha vida;

À minha orientadora, Teresinha V. Zimbrão da Silva, que pacientemente me conduziu até aqui;

Ao meu Coorientador, Paulo Ferreira Bonfatti, que gentil e delicadamente iniciou-me na descoberta de Jung;

À Equipe do PPG-Letras, tão atenciosos e pacientes, prestativos e colaborativos, sempre carinhosos em tratar, receber, esclarecer e acalmar nossas aflições, ansiedades e dúvidas;

Aos colegas de mestrado e novos amigos conquistados, pelo incentivo e encorajamento nos momentos mais difíceis;

À querida Ana Paula Mendes, que não permitiu que eu perdesse a prova ou desistisse no caminho;

Aos amigos incentivadores;

A todos os que, de algum modo, participaram dessa minha jornada.

“Tomar o corpo como ponto de partida e fazer dele o fio condutor, eis o essencial”
(NIETZSCHE, 1995).

RESUMO

Neste trabalho, foram colocadas em diálogo interdisciplinar três áreas do conhecimento que, até o momento, pouco conversaram no ambiente acadêmico: a Literatura, a Psicologia Junguiana e a Teologia. A obra literária em estudo é de autoria da escritora Clarice Lispector, foi publicada originalmente em 1974, é composta por treze contos, cujo principal tema norteador é o sexo, e se intitula *A via crucis do corpo*. A reflexão proposta tem como base questões relacionadas à encenação na linguagem, ao processo de individuação e de autoconhecimento das personagens e à compreensão do sagrado como em estreita interação com a materialidade corpórea. O corpo é entendido como mediador do sagrado e o trabalho procura mostrar a relação das personagens com os seus respectivos corpos, o processo de autodescobertas e de descoberta do mundo, enfim, a sofrida *via crucis* do corpo percorrida por elas, e narrada nos contos até realizarem o seu *religare* consigo mesmas e com a vida, e assim renascerem e ressuscitarem da morte, como o próprio Cristo, referência implícita no título da obra.

Palavras-chave: Clarice Lispector. A via crucis do corpo. Literatura. Psicologia Junguiana. Teologia.

ABSTRACT

In this work, three areas of knowledge were placed in an interdisciplinary dialogue that, until now, had little talk in the academic environment: Literature, Jungian Psychology and Theology. The literary work under study is authored by the writer Clarice Lispector, was originally published in 1974, is composed of thirteen stories, whose main guiding theme is sex, and is entitled *A via crucis do corpo*. The proposed reflection is based on questions related to staging in language, the process of individuation and self-knowledge of the characters and the understanding of the sacred as in close interaction with corporeal materiality. The body is understood as a mediator of the sacred and the work seeks to show the relationship of the characters with their respective bodies, the process of self-discovery and the discovery of the world, in short, the suffered via the body's crucis traveled by them, and narrated in the stories until carry out their *religare* with themselves and with life, and thus be reborn and resurrected from death, as Christ himself, implicit reference in the title of the work.

Keywords: Clarice Lispector. The body's crucis path. Literature. Jungian Psychology. Theology.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1.1	MINHA VIA CRUCIS	9
1.2	A VIA CRUCIS DE CLARICE LISPECTOR.....	14
1.3	A VIA CRUCIS DA PESQUISA	18
2	O CAMINHO DA CRIAÇÃO	20
2.1	O JOGO POLIFÔNICO DO AUTOR-NARRADOR-PERSONAGEM.....	21
2.2	O CAMINHO É A ENCENAÇÃO	25
3	O CORPO É O CAMINHO	32
3.1	“MISS ALGRAVE”: O CAMINHAR PARA A VIDA	34
3.2	O CORPO: ANIMA E ANIMUS	48
3.3	RUÍDO DE PASSOS E MAS VAI CHOVER: O CONFLITO.....	57
3.4	A PERSONA EM: <i>ELE ME BEBEU E PRAÇA MAUÁ</i>	61
3.5	A DESCOBERTA.....	66
4	O SAGRADO E O CAMINHO	70
4.1	A SIMBOLOGIA DA CRUZ.....	71
4.2	O CORPO E O SAGRADO	72
4.3	VIDA E MORTE	75
4.4	A PARÓDIA E O SAGRADO	77
4.4.1	O menino-Deus	78
4.4.2	Maria das Dores-Mãe	81
4.4.3	Tempo e espaço	84
4.4.4	O caminho das cores	86
4.4.5	Outros caminhos simbólicos	88
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
	REFERÊNCIAS	99

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Não encontro caminhos
Fáceis de andar.
Meu rosto vário
Desorienta as firmes pedras
Que não sabem de água e de ar.
(Cecília Meireles)¹*

Dizem, e eu acredito, que nesta vida estamos de passagem. Somos andarilhos por caminhos desconhecidos, ora agradáveis, outras vezes hostis, mas estes sempre nos oferecem a possibilidade de aprendizado. Somos aprendizes nas estradas por nós percorridas. Ainda que a expressão título da obra escolhida para esta análise nos reporte ao sofrimento de Jesus, carregando a própria cruz em direção ao Monte Calvário, lugar em que foi executado. Acredito que nem sempre a cruz ou a estrada significam sofrimento, a maioria das vezes elas (a cruz e a estrada) querem dizer aprendizado, crescimento interior, ressignificação da própria existência, consequência de escolhas pessoais. A rosa (flor) é bela, porém só desfruta de sua beleza e perfume aquele que enfrenta seus espinhos.

Apresento, então, a título de introdução desta pesquisa, um pouco da minha trajetória nesta vida de andarilha (errante), seguida de alguns aspectos do percurso vivido por Clarice Lispector e o caminhar desta pesquisa.

1.1 MINHA VIA CRUCIS

Sempre fui uma menina que gostava de livros, plagiando a obra homônima. Para explicar a escolha do meu objeto de estudo, senti a necessidade de relatar como cheguei até a obra de Clarice Lispector e qual foi a minha trajetória, a minha *via crucis*.

Creio que devo esclarecer, antes de tudo, o porquê da escolha desta obra específica, já que li todas. Nasci em família católica, na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro e, como sempre repete meu pai, em berço de ouro. Ressalto que o ouro é metal e seu estado natural é duro e frio, como era o ambiente da minha casa paterna, onde fui criada.

¹ MEIRELES, Cecília. Inscricão. In: MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, p. 51.

Conforme ocorria em todas as famílias do círculo social dos meus pais, cresci cercada de livros, frequentando museus, cinemas, teatros, shows no Canecão, circos internacionais, balés e óperas no Teatro Municipal e todos os pontos turísticos e parques da cidade. Algumas de minhas festas de aniversário foram comemoradas na Confeitaria Colombo de Copacabana, em salões de restaurantes de hotéis ou de clubes, não havia casas de festas. Éramos sócios do Clube Caiçaras, na Lagoa Rodrigo de Freitas, no coração da cidade do Rio de Janeiro; do Clube Petropolitano e do Clube 85, ambos em Petrópolis, onde tínhamos casa de veraneio.

Viver não foi um mar de rosas. Saí de casa aos 19 anos, para não enlouquecer ou virar uma *Christiane F... drogada e prostituída*. Salvei-me, por minha conta e risco. Até hoje agradeço a mim mesma por isso, pela coragem, pela minha capacidade de mudar, de transformar a realidade sempre que necessário, em vez de sucumbir a ela. Sair de casa foi a decisão mais importante e difícil da minha vida. Dar esse passo adiante significou romper com todas as amarras que me impediam de ser eu mesma.

Sofri, desde os dois anos de idade até os dezenove, todos os abusos que uma pessoa pode sofrer, todos aqueles classificados pela Organização Mundial da Saúde – OMS. Sofri abusos dentro de casa e também alguns praticados por conhecidos da família. Sou classificada pela OMS como uma sobrevivente. Como sei? Uma amiga de longa data, assistente social, estudou meu caso e apresentou como dissertação em uma pós na Pontifícia Universidade Católica – PUC-RIO, em 1996. Meu analista, o quinto a me atender depois que minha filha nasceu, estudou, durante 10 anos, minha capacidade de resiliência e apresentou o caso em congresso de Psicanálise, em 2006. Minha identidade está preservada nos dois casos. Tenho seguido meu caminho doloroso com passos firmes, alegria e coragem. O pior deixei para trás faz muito tempo...

Tive avó. Duas. Uma de sangue e outra de coração. Minha avó materna, eu não conheci, morreu cedo. Elas gostavam de contar histórias. Eu adorava ouvi-las. Aprendi a ler na idade normal, não sou uma superdotada. Os livros eram o meu melhor refúgio. Pedia-os sempre como presente de Natal. Sonhava em ser escritora. Na verdade, sonhava muito. O sonho era melhor do que a realidade. Sensível, alegre, inteligente e criativa me apaixonei pelos livros e pelos estudos.

A escola era o melhor lugar do mundo! Sou professora! Até hoje estudo, aprendo e ensino. Não saí da escola!

Na casa da vovó de coração, mãe da minha madrasta, havia muitos livros. E, um por um, fui lendo os livros daquela imensa estante. Não podia levá-los para casa, eles eram leitura de final de semana. Em casa, tinha meus próprios livros. Aos 12 anos, já havia lido todas as coleções de estórias infantis, fábulas, clássicos da literatura infanto-juvenil, narrativas mitológicas, Monteiro Lobato e as obras de Machado de Assis, J.J. Cronin e José de Alencar. Da estante da minha avó de coração, passei para a estante da minha tia de coração. Lá conheci Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Cecília Meirelles, Nelson Rodrigues (que lia escondido) e Herman Hesse. O livro *Contos* foi o primeiro, seguido de *Sidarta*, *Obstinação*, *Gertrud*, *Demian*, o *Lobo da Estepe*, *O jogo das contas de vidro*, *Sobre a guerra e a paz...* enfim, a obra toda. Como gostava de poesia passei por Vinícius de Moraes, Augusto Schmidt, Neimar de Barros, Olavo Bilac, Fernando Pessoa... e continuei. Foram tantas as obras lidas, que não me lembro de todos os títulos e nem de autores. Li inclusive os *Best Sellers*, principalmente, romances policiais, como os de Agatha Christie, Sidney Sheldon, Maurice Leblanc... e tantos outros. Alguns escondidos do meu pai e emprestados por alguém da família, como meu tio, irmão de papai. De Khalil Gibran toda a obra, e aos 15 anos (1977) conheci Clarice Lispector, Carlos Castañeda, Richard Bach, e... Eu não parei de ler. Li obstinadamente, tudo que pude. Li obras completas.

Meu caso com Clarice começou com *Laços de família* e *Perto do coração selvagem*, depois *Um sopro de vida*. A identificação foi imediata. Sempre choro. Vivo cada um dos questionamentos de suas personagens ou digressões do narrador. Li todos. Tenho todos, mas hoje, em minha casa, apenas *A via crucis do corpo*, os demais estão com minha filha, que assaltou minha estante quando mudei para Petrópolis. E ainda assalta, quando vem me visitar.

É claro que, com a minha caminhada, *Laços de família* havia de ser o primeiro... Minha trajetória, nada fácil, parecia estar descrita e embaralhada em diversas passagens dos contos do livro. Não menos rebelde do que Joana, protagonista de *Perto do Coração Selvagem*, era meu temperamento. Sempre acreditei que uma andorinha poderia começar um verão! Cada vez que uso um desses ditos populares, é meu pai brigando comigo que me vem à memória. Somos água e vinho. Meu pai, um ditador dentro de casa, na rua, um *lord*. Eu, um

pássaro de rapina, como a águia, ou um felino, como um tigre. Nunca me subjuguiei, não cedi. Quase enlouqueci, é verdade, mas já disse, salvei-me!

Fiz o curso normal, magistério. Formei-me professora em 1980. Durante os três anos de estudos, apaixonei-me por Psicologia, Sociologia e Filosofia. Como boa leitora e com uma personalidade obstinada, mergulhei em Piaget, Freud, Nietzsche, Rousseau, Weber, Adorno, Benjamin... até que, em 1988, resolvi cursar Teologia. Comecei fazendo o *Mater Ecclesiae*, estudo teológico para formação de catequista de nível Pós-Médio, com três anos de duração. Emendei no superior de Teologia, ofertado pela Diocese do Rio de Janeiro em parceria com a PUC-RIO.

Nessa época, não havia bacharelado em Teologia reconhecido pelo MEC. Era necessário apresentar a monografia ao curso de Filosofia, para receber o título de Filósofa. Exatamente no ano em que deveria escrever meu trabalho monográfico, minha filha adoeceu, ela tinha apenas 6 anos. E deixei para trás o diploma.

Foram dois anos de peregrinação aos melhores médicos especialistas e estudiosos para descobrir a razão e a doença da minha filha. Por fim, nada descobriram. Para mim, era psicossomático. A melhora dela foi alcançada com aulas de teatro, sapateado, jazz e homeopatia. Pouco antes de minha filha completar 30 anos, um médico conseguiu dar um diagnóstico: doença de Crohn. Doze anos após minha desistência do certificado de Filosofia, veio o reconhecimento de Teologia como curso superior. Fiquei sem o diploma. O valor do estudo continua em mim. Ainda em 1988, comecei a dar aulas de catequese e crisma. Só parei em 2006. Faltou tempo e vontade.

A vida anda, a roda gira e não parei de ler, de estudar, de sonhar, de trabalhar, de aprender... Minha filha cresceu, formou-se. Hoje é Psicanalista. Entramos no mesmo ano na Faculdade. Ela em Psicologia, na PUC-RIO, e eu no curso de Letras. Não na PUC, pois não tinha dinheiro para bancar os dois cursos. Dessa vez, tenho o diploma. Não vou dizer que me encantei com a Literatura, pois já era, obsessivamente, encantada. Descobri e apaixonei-me pela Teoria Literária. Tive excelentes professores apaixonados que me influenciaram.

Nessa minha jornada confusa e cheia de obstáculos, encontrei nova motivação para estudar mais e mais. E, entre idas e vindas, cheguei ao mestrado,

mais um degrau a ser alcançado. O que escolher? Como escolher? Por que escolher?

A primeira escolha foi o objeto de pesquisa, seguida da Instituição. Mais um passo em realização de um sonho. Em seguida, a linha de pesquisa e a temática com as quais me identifiquei conduziram-me a este estudo. Escrevi o projeto. Trabalhando feito louca em três lugares e cursando disciplina isolada, no mestrado em Juiz de Fora, estudei para a prova. Li toda a bibliografia recomendada durante as madrugadas. Passei nas avaliações.

Por que Clarice? Por que *A via crucis do corpo*? Por que Psicologia Junguiana? Por que Teologia?

Escolhi Clarice Lispector pela identificação com a escrita, com a linguagem, com as temáticas místicas e profundas das questões cotidianas não padronizadas, porém extremamente humanas, carnis e, ao mesmo tempo, transcendentais. *A via crucis do corpo* foi a obra escolhida em função da minha própria trajetória de vida, sempre matando um leão por dia em busca de realização pessoal e de superação, resiliente. Muitas vezes, eu sou meu pior inimigo. É uma luta constante. A escolha de Jung se deu primeiro em função da orientadora; segundo, do processo de individuação, do caminho em busca de “mim-si-mesma” que vivi na pele, na carne, no corpo, na alma; da relação da linguagem simbólica e da possibilidade de relação com o sagrado.

É a minha relação com o sagrado, com a fé, que sustenta meu caminhar. Sempre estudei em colégio católico. A religião ensinada na escola, ora por padres, ora por freiras, sempre foi libertadora. A religião vivida em casa, opressora, mortífera. Aliás, até sair de casa, convivia com relações esquizofrênicas em diferentes aspectos da minha vida. Flanei entre dois mundos. Bastava atravessar o portão de casa. Dentro de casa havia um mundo sombrio. Na rua, na escola, um mundo luminoso e rico de possibilidades. Apenas para ilustrar, o que era permitido hoje dentro de casa, dali a um segundo, não o era mais. No minuto seguinte, já era tudo outra coisa. Ambiente doente, relações doentias de ciúme, ódio, intolerância, violência, insegurança...

Minha mente curiosa, sensível e inteligente precisava compreender, explicar, formar juízo de valor. Precisava aprender a se adaptar a qualquer cenário. A fé em um Deus, aquele ensinado na escola, era, e ainda é, meu sustento. É a luz no meu caminho. Eu precisava conhecer melhor esse Deus. Fui

estudar para conhecê-lo. Fui estudar para conhecer meu caminho; para aceitar a minha cruz; para curar meu corpo e minha alma. Fui estudar para tornar-me quem sou: Rosina.

Assim como eu, cada uma das protagonistas de *A via crucis do corpo* percorreu caminhos não muito fáceis de andar, mas que as conduziram ao encontro de si, que as equilibraram na sua relação com o corpo, com o interno e o externo. A minha via crucis não foi a delas, nem vice-versa. Vitoriosamente, cada uma de nós carregou sua cruz e a transformou em vida.

1.2 A VIA CRUCIS DE CLARICE LISPECTOR

A trajetória de vida da autora parece ter sido tão dolorosa quanto aquela vivida por suas personagens. Nascida na Ucrânia, em Tchechelnik, em 10 de dezembro de 1920, em um vilarejo tão pequeno que não figura no mapa, chegou com a família a Maceió, no Brasil, em 1922, antes de completar dois anos de idade. Sua família fugiu dos russos, que no início do século XX, perseguiram os judeus e infligiam-lhes duras penas. Sua família era descendente de valorosos místicos judeus e seu pai um matemático e estudioso das escrituras. Antes do período de perseguição, a família foi próspera (NUNES, 1989; GOTLIB, 1995).

Gotlib (1995) narra que para fugir dos ataques dos russos bolcheviques que cobriam de sangue a Ucrânia, a família deslocava-se de um vilarejo a outro. Contudo, não escapou de ser vítima, embora tenha sobrevivido. Como consequência da violência sofrida, a mãe de Clarice contraiu sífilis, provavelmente, quando foram atacados em 1919. Na época, havia uma superstição popular, na região, de que a geração de um filho poderia curar uma mulher de uma doença. Clarice, então, foi concebida, talvez em março de 1920, com a esperança e a missão de curar sua mãe.

Fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe (LISPECTOR, 1984, p. 110-111).

Os Lispector chegaram ao Brasil em 1922 e viveram em Maceió durante três anos, quando mudaram-se para Recife, onde Clarice passou a infância até 12 anos. O hábito de contar histórias surgiu em razão da tentativa da menina de levar magia e alegria a sua mãe doente, buscando fazê-la rir com sua criatividade e desejando um milagre. Sua mãe faleceu em 1930. Clarice falhou mais uma vez em sua missão salvífica. Escreveu e contou histórias até seus últimos instantes. “Eu escrevo para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (LISPECTOR, 1978, p. 11).

Os conflitos internos que nasceram da bagagem sofrida da família e, posteriormente, pelos caminhos dolorosos percorridos pela própria autora cunharam na alma da escritora uma personalidade inquieta e questionadora e de certa forma selvagem, como a protagonista de *Perto do coração selvagem*, seu primeiro livro, publicado em 1943 (NUNES, 1989). Certa vez, em uma entrevista, a ficcionista declarou escrever para si. Para poder sentir sua alma falando, cantando ou chorando. A crítica a entendia como autora mística e sua escrita era vista como profunda, introspectiva, penetrante, complexa, capaz de descrever a alma humana. Também era percebida como excêntrica e desajustada socialmente (NUNES, 1989; GOTLIB, 1995).

Clarice Lispector morou em diferentes países e cidades do mundo enquanto foi esposa de diplomata, porém sempre se sentiu estrangeira nesses lugares. Sempre se viu como uma *outsider*. E viver longe do Brasil, que para ela representava sua terra natal, em especial, longe do Rio de Janeiro, era um profundo sofrimento (NUNES, 1989; GOTLIB, 1995).

A escrita de Clarice Lispector era vista pelos críticos como muito mais espiritual do que artística e fortemente vinculada ao sagrado e à criação, embora afirmasse, desde os 21 anos, que nada há acima do homem, influenciada, supostamente, por Spinoza e só fosse mencionar o nome de deus em sua obra *A maçã no escuro*, publicada em 1961, e culminando em *A paixão segundo G.H.*, de 1964, quando parece encontrar Deus nas entranhas da barata (GOTLIB, 1995).

Esse preâmbulo serviu para tentar demonstrar a íntima relação de sua escritura criativa e ficcional com as inquietações de sua alma. Muitas vezes era uma escrita biográfica. Suas personagens se confundiam com suas histórias pessoais. Também carregada de uma linguagem simbólica e sagrada,

mergulhada em manifestações seculares, profanas (NUNES, 1989; GOTLIB, 1995).

O livro de contos *A Via Crucis do Corpo*, de Clarice Lispector, publicado em 1974², é, talvez, o primeiro livro da autora escrito "por encomenda", "às pressas", "por dinheiro". Na época de sua publicação, o livro foi alvejado negativamente e, segundo alguns críticos, a qualidade literária fora mantida, embora outros mais radicais o chamassem de "lixo", conforme comentou a própria autora em seu prefácio/explicação (LISPECTOR, 1974, p. 10).

E ela foi crucificada. Gotlib (1988b, p. 161-95) preferiu entender a obra em estudo como a inauguração de uma nova linguagem, subvertendo o próprio sistema de representação de Clarice Lispector. Para Abdala Jr e Campedelli, Clarice "lutava contra a palavra petrificada" (1988, p. 202). Já Emanuel de Moraes afirmou: "é um dos livros que não deveriam ter sido escritos" e acrescentou "é lixo literário" (1974 *apud* REGUERA, 2006, p. 47). Olga de Sá (1979, p. 243) o considerou "um desvio" no conjunto da obra de Clarice. Hélio Pólvora (1974) o descreveu como "a arte de mexer no lixo". Bruna Becherucci (1974 *apud* SANTOS, 2002) afirmou em artigo para a revista *Veja* que a obra era lixo sim. Esses foram alguns exemplos ilustrativos de como ocorreu a recepção da obra em estudo, e do modo como a ficcionista foi crucificada.

A explicação para a rejeição da crítica, segundo Nunes (1989), Gotlib (1995) e Reguera (2006), seria a temática adotada nos contos do livro: a sexualidade. Essa fora uma exigência do editor Paulo Pacheco. Sua intenção era que Clarice Lispector publicasse um livro erótico, muito em moda na época. Parece ter ocorrido uma insensibilidade por parte de alguns críticos que não perceberam a opção da escritora em abordar a sexualidade humana com seus mistérios e conflitos individuais por meio das sensações corpóreas, físicas, como se estas espelhassem a alma das personagens.

Essa possibilidade de interpretação da escrita de Clarice Lispector ganha fundamentação tanto em Nunes (1989) quanto em Reguera (2006). Eles comentam que, para abordar o assunto solicitado, Clarice Lispector trabalhou a linguagem de tal modo que criou o que eles chamaram de encenação. Tal perspectiva considerava dois aspectos: a simulação ("parecer" e "não-ser") e a

² A edição em estudo é a original, a 1ª edição, publicada em 1974, comprei uma unidade em 1977.

dissimulação (“não-parecer” e “ser”), conforme esclarece Reguera (2006, p. 21, grifos da autora). O recurso da encenação foi a forma dissimulada encontrada pela ficcionista para atender às exigências do mercado e do editor (escrever por encomenda e sobre sexualidade), e ainda assim exercer o espírito crítico e problematizador que sempre a caracterizou adotando, simultaneamente, uma postura estética diferenciada e política (REGUERA, 2006, p. 22-23).

Destaca-se que, se de um lado a narradora encena algum sofrimento ao escrever sobre o tema exigido pelo editor, tal como registrado na epígrafe bíblica tirada às *Lamentações de Jeremias*: “Por essas cousas eu ando chorando. Os meus olhos destilam águas” (LISPECTOR, 1974, p. 8), ou ainda na explicação/prefácio: “vão me jogar pedras” (LISPECTOR, 1974, p. 10), em alusão à pecadora bíblica Madalena, de outro, há uma satisfação dissimulada, sugerida tanto na epígrafe bíblica dos *Salmos*, “A minha alma está quebrantada pelo teu desejo” (LISPECTOR, 1974, p. 8, Salmos 119, 2), quanto pelas palavras de empolgação e desafio no prefácio/explicação: “Mas – enquanto ele me falava ao telefone – eu já sentia nascer em mim a inspiração” (LISPECTOR, 1974, p. 9).

Nas palavras de Gotlib (1995, p.415-16), a *via crucis* de Clarice Lispector ao escrever esta obra foi marcada pelo sentimento de inadequação, pela necessidade de vender seu texto, por sentir-se profanada pela obrigação de escrever sobre sexo. O livro é considerado pela biógrafa como um desvio na retórica clariceana, como uma experimentação literária. Nesse sentido, Reguera (2006, p. 37) ressalta que o dilema vivido por Clarice Lispector entre escrever por “encomenda”, e escrever por “impulso”, seguindo sua livre inspiração, aponta para a possibilidade de que a paródia exercitada na escrita do livro seja também entendida como uma forma de subverter e se revoltar contra as normas. A ficcionista encontrava-se tão obediente que não podia recusar o pedido de seu editor, nem mesmo não atender aos apelos mercadológicos que, nas palavras de Gotlib (1995, p. 415) era “sexo e mais sexo”.

Por outro lado, a expressão utilizada para dar título ao livro, revela também um percurso que pode ter sido tão doloroso quanto prazeroso. Note-se que a expressão, *via crucis*, pode alcançar múltiplos significados. *Via* é caminho, é trajetória; *crucis* é cruz, refere-se ao sacrifício, ao sofrimento. A *via crucis* percorrida pela ficcionista para tratar do tema espinhoso (sexo) foi de invenção e reinvenção, de simulação e dissimulação, revestindo-o com características de

sagrado, profano, sublime e banal, que passam pelas citações bíblicas da epígrafe, pelas referências contidas no prefácio/explicação e culminam, talvez, na paródia da natividade, terceiro conto do livro em estudo.

1.3 A VIA CRUCIS DA PESQUISA

Analisando a minha trajetória pessoal frente às críticas na recepção da obra e a trajetória da escritora, vem à minha memória a pergunta que me foi feita pelo Professor Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires, na banca de qualificação deste mestrado: qual o ponto de intersecção entre mim e a obra?

Naquele momento, fiquei sem graça, pois não saberia explicar, embora soubesse bem o que nos unia. Por sugestão da minha orientadora, a resposta seria dada na conclusão do estudo. Salva pelo gongo!

Contudo, havia, sim, um fio condutor que norteou tanto a pesquisa como a escrita da ficcionista e a construção das personagens protagonistas: o corpo.

Toda a percepção de mundo das personagens era corpórea. A concretude do corpo era o fio condutor das sensações causadas pela experiência do viver cotidiano. Essa experiência, embora sujeita a julgamento pelo olhar exterior, não era, de fato, julgada interiormente pelas protagonistas. Era apenas vida pulsante. Suas ações e escolhas no decorrer da trajetória narrativa tinham a força das águas que abrem e forjam seu caminho em direção ao mar, em direção ao seu destino.

É notória a presença de uma força pulsante que atua na transformação dessas protagonistas. Até mesmo a narradora-personagem-autora, criada para narrar os contos em primeira pessoa, torna suas sensações físicas manifestação de sua alma. Em todos os contos da obra, há sempre presente uma posição de não-aceitação do existente, de contundente oposição à realidade e, conseqüentemente, uma intensa e crescente busca de si mesmo, fazendo-as seguir um caminhar, um movimento em direção ao existir. A sexualidade, e sua vivência, é apenas uma das manifestações físicas da subjetividade. O processo pelo qual passam as personagens é realizado por meio de uma profunda transformação, de descobertas e, principalmente, por uma espécie de *religere* com o próprio corpo, com sua essência.

A partir dessa reflexão observei que a questão norteadora deste estudo poderia ser formulada da seguinte maneira: Quais são as forças interiores que movem cada personagem na sua relação com o corpo? Na minha concepção, influenciada por minha vivência, levantei a hipótese de que esta força poderia estar relacionada à capacidade de resiliência. Essa possibilidade é apenas uma suposição.

Parti então para traçar um objetivo que me conduzisse a uma resposta satisfatória para a minha pergunta. Analisar as possíveis forças motrizes que conduzem as personagens em busca da autorrealização passou a ser o objetivo geral.

Para percorrer este caminho e chegar ao meu objetivo, foram traçados os seguintes objetivos específicos: analisar à luz da Literatura as estratégias estéticas adotadas pela ficcionista para construir a obra em estudo; compreender o processo de realização das personagens na busca pelo encontro de si-mesmo à luz da Psicologia Junguiana; e, analisar o conto *via crucis* com apoio da Teologia.

A escolha da obra fora aceita, a análise dos contos elogiada, a escolha do viés teórico aprovada, faltava ampliar a conexão entre meu ponto de vista e a teoria. Era necessário organizar os capítulos de modo a construir um diálogo entre as áreas do conhecimento escolhidas por mim: Literatura, Psicologia Junguiana e Teologia. Seguindo esta ordem, após a introdução, estuda-se a linguagem encenada presente nos contos onde atua o narrador-personagem-autor; a seguir apresenta-se uma análise dos contos a partir do conceito junguiano do processo de individuação; depois se faz uma análise do conto *via crucis* pelo olhar da Teologia; por fim, são apresentadas as considerações finais.

Assim, inicia-se o caminho da autora-narradora e de suas personagens em busca do autoconhecimento, pois ao contrariarem seus instintos, seus impulsos, elas se distanciam de si mesmas, até que, através de sofrida *via crucis*, de algum modo conciliando-se com sua instintividade e impulsividade, desafiando as normatizações, atingem o seu *religare* e alcançam a experiência do renascimento, da ressurreição, tal como o Cristo.

2 O CAMINHO DA CRIAÇÃO

*O todo sem a parte não é todo;
A parte sem o todo não é parte;
Mas se a parte o faz todo sendo parte,
Não se diga que é parte, sendo todo.
(Gregório de Matos).³*

O livro a ser estudado é composto por 13 contos que podem ser considerados 14, se incluída a explicação da autora, e 15, se considerarmos o livro como um todo. A ideia de considerá-lo um todo partiu da leitura de Nunes (1989, p. 15) para quem toda a obra de Clarice Lispector, embora “com a unidade múltipla que as distingue, constitui as partes dispersas de um conjunto narrativo único”.

Na obra em estudo, três contos foram encomendados: “*miss algrave*”, “*o corpo*” e “*via crucis*”. A base para a construção dessas três histórias foi ofertada pelo editor, pois eram fatos noticiados (uma inglesa que afirmou ter dormido com um extraterrestre, uma mineira que pensava ter engravidado do Espírito Santo e o argentino que morava com duas mulheres). O tema geral deveria ser: sexo. A criação e o nome dos contos são frutos da imaginação da escritora. O prazo para a entrega da encomenda foi de três dias. A solicitação foi feita numa sexta-feira e no domingo os três primeiros contos estavam prontos.

Ressalta-se que os títulos dos contos estão, originalmente, grafados em letras minúsculas e, nesta pesquisa, tal peculiaridade foi mantida, pois a obra consultada é a primeira edição, publicada em 1974.

Neste capítulo, contudo, o foco será a análise da construção de uma dissimulação, de uma encenação, de um sofrimento do ato de escrever, já citada no item 1.2 deste estudo. Para realizar esta análise, foram destacados quatro contos, a saber: o prólogo, denominado pela autora de *explicação* e os contos *o homem que apareceu*, *por enquanto* e *dia após dia*.

O aspecto mais relevante dessas narrativas é a marcação enfática da encenação do sofrimento vivido pelo narrador-personagem-autor que se apresenta no papel de um(a) escritor(a), posicionando-se na voz de um eu-narrador. Neles, a metalinguagem é a ferramenta principal da encenação. Os

³ MATOS, Gregório de. [1636-1696]. Ao Braço do Mesmo Menino Jesus Quando Apareceu. *Vida em poesia*. Disponível em: <<http://www.vidaempoesia.com.br/gregoriodematos.htm>> Acesso 20 set 2020.

demais contos do livro são narrados em terceira pessoa e analisados nos capítulos posteriores.

É, então, a partir dessa construção de encenação de um drama pessoal que a presente análise trouxe como base o jogo polifônico e a encenação metalinguística.

2.1 O JOGO POLIFÔNICO DO AUTOR-NARRADOR-PERSONAGEM

Uma das mudanças nas características das narrativas literárias do final do século XIX e que se consolidaram no início do século XX foi a importância atribuída à voz narrativa como elemento de expressão do homem, refletindo o posicionamento do ser no mundo. Na literatura brasileira não foi diferente. Um exemplo dessa busca pela postura ideal da voz narrativa é a mudança da atitude do narrador nas obras de Machado de Assis. Nas obras de Clarice Lispector, isso também ocorreu.

Gotlib ensina que no conto literário, “a voz que fala ou escreve só se afirma enquanto contista quando existe um resultado de ordem estética” (GOTLIB 2006, p. 13), isto é, há um autor/narrador/criador. Nos contos em estudo, foi observada a presença constante desse autor-narrador-criador-personagem.

Em *a via crucis do corpo*, a junção da ficção com a realidade, uma constante nas obras de Clarice Lispector, ocorre de forma mais explícita na *explicação* e nos contos *o homem que apareceu*, *por enquanto*, *dia após dia*. Nestes, são encontradas situações em que a autora narra sobre si mesmo, sobre o ofício e o sacrifício de escrever. Martins (1988, p. 14) explica, em seu estudo sobre o narrador na obra clariceana, que a autora “constrói sua obra centrada no experimentalismo da voz narrativa”. Na explicação, há explícita referência ao ato criativo: “os artistas sabem das coisas” (p. 9).

Conforme já dito, desde a explicação e nos os três contos citados, narrados em primeira pessoa, a ficcionista se põe na voz narradora como se quisesse, deliberadamente, organizar o texto, viver o seu próprio cotidiano, enquanto constrói e projeta a narrativa. Parece perceber-se vivendo enquanto descreve e analisa seu ato criativo, além de assumir uma postura crítica da própria escrita. Martins (1988) ensina que a metalinguagem usada pela ficcionista

finda por anular os limites entre autoria, personagem e crítica, tornando-se simultaneamente narradora e protagonista de sua obra.

Nesse conjunto de contos, a voz da narradora conduz a sequência de fatos alternando-os com um monólogo interior, ou mesmo com a voz de um personagem, como ocorre em *o homem que apareceu* e *dia após dia*. Há um constante diálogo polifônico.

Já na *explicação* observa-se a presença da metalinguagem. O espaço metalinguístico e metaficcional são desdobramentos de diferentes estâncias narrativas. Há uma preocupação com a sequência temporal e espacial que acrescenta a dimensão realista e existencialista à narrativa, transcendendo ao aspecto autor-narrador-personagem. Isso ocorre também nos contos em que a autora-narradora-personagem aparece e, de algum modo, busca um diálogo e uma maior proximidade com o leitor, falando sobre sua intimidade, posicionando-se como um ser histórico, que habita em um tempo e um espaço. É possível observar a mesma necessidade de desestabilização das convenções da crítica literária, e fingido sofrimento, conforme ilustram os fragmentos a seguir:

Era sábado de tarde, por volta das seis horas. Quase sete. Desci e fui comprar coca-cola e cigarros. Atravessei a rua e dirigi-me ao botequim do português Manuel (p. 45). Um dos meus filhos está fora do Brasil, o outro veio almoçar comigo. (...) eu tinha pedido para ele não sucumbir à imposição do comércio que explora o dia das mães. Ele fez o que pedi: não me deu nada. Ou melhor, me deu tudo: a sua presença (p. 59). Trabalhei o dia inteiro, são dez para as seis. O telefone não toca. Estou sozinha. (p. 60). Hoje é dia 13 de maio. É dia da libertação dos escravos. Segunda-feira. É dia de feira livre (p. 63).

Por esses fragmentos, observa-se que a autora-narradora-personagem pretende incluir o leitor na sua realidade subjetiva e cotidiana. Esse eu-narrativo parece querer “ouvir” o leitor, ou tornar o leitor partícipe dos seus conflitos, apresentados também na *explicação*. Incluir o leitor no tempo do narrador-personagem é também uma forma de dar-lhe voz. Obriga o leitor-interlocutor ao diálogo, quebra a percepção do monólogo narrativo. Segundo Martins (1988, p. 20), “os fatos só passam a ter vida literária depois de narrados”. Daí a necessidade de construir uma simulação de diálogo com o leitor.

Com relação à presença da metalinguagem, o narrador-personagem constantemente demonstra o conflito por ele vivenciado no uso de suas ferramentas de trabalho, tais como a palavra, a máquina de escrever (no caso da

autora), a ausência de assunto, o peso da obrigação (escrever por encomenda), revela seus sentimentos de ansiedade, medo, desânimo e solidão. O ato de escrever tornou-se um sacrifício. “Meus dedos doem de tanto bater à máquina. Com a ponta dos dedos não se brinca. É pela ponta dos dedos que se recebem os fluidos” (LISPECTOR, 1974, p. 60).

Retratar a rotina, expor a solidão e comentar as dificuldades, são fatores que possibilitam o diálogo entre a voz autor-narrador-personagem e o leitor. São esses momentos que abrem a possibilidade de comunicação entre a intimidade do eu-narrador com o mundo externo. Nessa polifonia, ou metafofia, a via de comunicação é próprio corpo revelado nas cenas cotidianas, como “fazer pipi” (p. 59), “trocar de roupa” (p. 47), beber café, coca-cola, vinho. Parar para comer, fumar, ligar o rádio, ouvir “Danúbio Azul” (LISPECTOR, 1974, p. 64).

Tais marcações do cotidiano também remetem à transitoriedade da vida. Nada é para sempre. O tempo da narrativa, característica do conto, é o ontem. O hoje e o agora foram processados, são finitos, passam com as horas.

No conto *por enquanto*, há intensa marcação das horas. Tal passagem permite dupla interpretação: a ansiedade de querer que o tempo passasse mais velozmente para que o dia chegasse ao fim; ou o desejo inverso: que o tempo demorasse a passar, pois estava rápido demais. Foram destacadas do texto algumas passagens com as marcações das horas: “são dez para as seis. O telefone não toca. Estou sozinha. Sozinha no mundo e no espaço” (p. 60). Mais adiante: “são seis e cinco” (p. 60); após novos relatos de ações corriqueiras como comer, tomar banho... “são seis e meia. Liguei meu rádio de pilha” (p. 61); e prossegue: “são vinte para sete. E para que é que são vinte para as sete?” (p. 61). Depois de um telefonema: “Já são dez para as sete” (p. 62); fuma um cigarro, sente-se melhor e diz: “são cinco para as sete” (p. 62).

A ambiguidade no sentido do falar das horas permanece. O sentimento de ansiedade ou angústia é constante. Talvez quisesse apenas quebrar a monotonia? “Se me descuido, morro. É muito fácil. É uma questão do relógio parar” (p. 62). A vida para com as horas? Será que o eu-narrativo espera por algum evento que quebre o tédio? Será a demonstração de cansaço ao fim de um dia de trabalho? Essas são indagações que podem ser provocadas no leitor-interlocutor ao participar tão intimamente do diálogo interior do autor-narrador-personagem.

O conto termina com mais uma olhada no relógio: “Faltam três minutos para as sete. Ligo ou não ligo a televisão? Mas é tão chato ver televisão sozinha. Mas finalmente resolvi e vou ligar a televisão. A gente morre às vezes” (p. 62).

Seguindo essa linha de raciocínio, Gotlib (1995) explica que a marcação temporal dos fatos, a preocupação com a sequência dos acontecimentos são um procedimento de dissimulação. Reguera (2006) complementa ao afirmar que a mistura de ficção e realidade da vida pessoal da autora, constante na sua obra, tornam a escrita clariceana mais próxima do leitor e permite diferentes interpretações, não apenas aquelas proferidas pela crítica literária.

Há outro aspecto que pode ser destacado na marcação das horas e na descrição das ações como comer, fumar, ouvir, beber: as sensações passam pelo corpo. A ansiedade simulada no olhar as horas também é descrita nesses mesmos atos que envolvem o corpo. As sensações são vividas e experimentadas por meio dos cinco sentidos. É físico e psíquico simultaneamente.

Segundo Nunes (1989), desde o lançamento de seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, Clarice Lispector surpreendeu pela densidade psicológica de sua narrativa, caracterizada por minuciosa descrição de múltiplas experiências psíquicas. Para o autor, sua concepção de mundo das personagens sempre estava relacionada à temática existencial. Isso não foi alterado na obra em estudo, ao contrário, em todas as narrativas há questões existenciais íntimas. Cada protagonista, incluindo a narradora-personagem-autora, revela passo a passo a sua *via crucis*.

Nos contos analisados neste capítulo, ao expor seus sentimentos, comentar fatos cotidianos, o eu-narrador-personagem-autor estabelece um cruzamento de vozes distintas, algumas vezes em forma de discurso direto livre. Observe:

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. Respondi:
— Já pedi licença a meu filho, disse-lhe que não lesse meu livro. Eu lhe contei um pouco as histórias que havia escrito. Ele ouviu e disse: está bem (p. 64).

Em outros fragmentos, a polifonia se estabelece diretamente entre o eu-narrador-personagem-autor com seu íntimo, uma voz subjetiva, uma voz da consciência, que parece conversar tanto com o narrador quanto com o leitor.

Sexta-feira de noite fui a uma festa, eu nem sabia que era o aniversário do meu amigo, sua mulher não me dissera. Tinha muita gente. Notei que muitas pessoas se sentiam pouco à vontade.

Que faço? telefono a mim mesma? vai dar um triste sinal de ocupado, eu sei, uma vez já liguei distraída para meu próprio número. Como acordo quem está dormindo? como chamo quem eu quero chamar? o que fazer? Nada: porque é domingo e até Deus descansou. Mas eu trabalhei sozinha o dia inteiro (p. 60).

Esses recursos metalinguísticos e polifônicos constituem-se em ferramentas úteis para a construção da encenação e, de algum modo, reforçam o jogo da encenação comentado na próxima seção.

Ao findar sua tarefa de escrever os contos encomendados, a autora-narradora-personagem abre o conto *dia após dia* com a seguinte explicação: “Hoje, 13 de maio, segunda-feira, dia da libertação dos escravos – portanto da minha também (...)” (LISPECTOR, 1974, p. 11). E finaliza com uma simples expressão: “e agora acabei” (p. 68). Nessa segunda-feira, dia treze maio, a autora-narradora-personagem dá a entender que finalizou sua obra.

Estar livre da obrigação, cumprir o seu papel, o alívio, a suposta dor, tudo é encenação.

2.2 O CAMINHO É A ENCENAÇÃO

O primeiro passo para criar sua encenação, para trabalhar sua linguagem, para construir e compartilhar com o leitor seu drama pessoal foi o jogo polifônico. Essa foi a ferramenta mais usada para a construção do cenário, o pano de fundo da sua via crucis pessoal.

Nas palavras de Gotlib (2006), esse jogo polifônico construído pela autora é parte integrante dos atos de encenação, tornando os contos o palco onde ocorre a mistura de realidade e ficção, em especial, nos relatos destacados neste capítulo, a lembrar: *explicação, o homem que apareceu, por enquanto e dia após dia*.

A encenação é narrada desde o momento em que a autora-narradora-personagem recebeu o telefonema/convite. Conforme o editor foi propondo a escrita de três histórias, a autora sentiu a inspiração despertar-lhe o interesse. “eu já sentia nascer em mim a inspiração” (LISPECTOR, 1974, p. 9). Logo em

seguida, afirma ficar chocada com a realidade dos fatos por ela narrados, simulando uma contrariedade. Já foi comentado no início deste estudo (item 1.2) que a crítica jogou pedras em Clarice Lispector. Sua escrita causou tamanha estranheza que a própria autora sentiu necessidade de dar uma *explicação*. Reguera (2006) considera essa *explicação* como uma forma de encenação, na qual a ficcionista ‘finge’ (grifo nosso) uma preocupação inexistente de fato. Essas ocorrências ficam muito claras nos fragmentos selecionados e citados:

Era assunto perigoso. Respondi-lhe que não sabia fazer história por encomenda. (...) 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. (...) este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão (LISPECTOR, 1974, p. 9-10).

Assim, desde a abertura do livro, denominada por Clarice de *explicação*, a autora encena um diálogo com o leitor. Posiciona-se também como vítima de sua condição de escritora obrigada a escrever sobre um tema que não desejaria.

Nesse sentido, Reguera (2006, p. 37) ressalta que a obediência de Clarice às ordens do editor pode representar uma encenação da morte da escritora criativa e o nascimento da escritora por encomenda. Seria esta a única via salvífica no caso? Segundo Clarice, “que podia fazer? Senão ser vítima de mim mesma” (LISPECTOR, 1974, p. 10).

Clarice Lispector tinha consciência de que sua escrita sempre conteve elementos autobiográficos, por isso, ao longo da *explicação*, fez questão de esclarecer que a sexualidade desviante de suas personagens, não representava experiências pessoais ou familiares. E escreveu: “se há indecência nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos” (LISPECTOR, 1974, p. 09).

Para Reguera (2006), as observações da autora na *explicação* parecem justificar o caráter desviante de sua escrita, conforme a crítica assinalou. Ela sugere ao editor usar um pseudônimo, Claudio Lemos, porém seu editor rejeita a ideia. Ao final da *explicação*, Clarice Lispector assina apenas C.L. Para Reguera (2006), essa atitude demonstra uma resistência. Ao mesmo tempo em que Clarice Lispector se vê tentada a aceitar a proposta do editor, não apenas pelo dinheiro, ela compreende os padrões literários valorizados pelos críticos.

Simultaneamente, percebe-se um jogo entre autor e personagem, obra-texto-contexto, autor-leitor-editor, um jogo de cena.

Gotlib (1995, p. 417) analisa esse jogo fingido como alguém “que não quer fazer, mas faz; que recusa, mas aceita”. Entre os 13 contos da obra há a reescrita de alguns mais antigos. Essa reelaboração da escrita é entendida por Reguera (2006) como um anúncio da simulação da aceitação, buscando mudar não apenas a própria linguagem, mas também o rótulo que a crítica lhe atribuía de autora consagrada, monstro da literatura, escritora mística.

Nas palavras de Franco Junior (1999, p. 197),

A via crucis do corpo foi considerado pela grande maioria dos que se detiveram sobre ele um fracasso, um erro, um mau momento da literatura de Clarice. É compreensível que assim seja. Encarcerada por público e crítica sob o rótulo de escritora densa, voltada para as questões do espírito, estigmatizada como escritora metafísico-mística, Clarice já vinha reagindo, via escrita, contra este tipo de rotulação. Além disso, pode-se dizer que poucos foram os que souberam ler na sua obra algo que se rebela contra a própria tradição que anima a recepção no sistema literário brasileiro e, também ocidental.

Franco Jr (1999), no fragmento acima, parece compreender a escolha da autora. Compreende a mudança como uma estratégia estética para quebrar os padrões literários vigentes. A demonstração de sua consciência e intencionalidade pode ser exemplificada pelos recortes apresentados a seguir: em dois outros contos nos quais a autora se personifica no narrador-personagem, a encenação tem continuidade, como ocorre nos seguintes fragmentos de *o homem que apareceu e dia após dia*:

Olhou-me desconfiado, meio de lado. E perguntou:

— Você jura que a literatura não importa?

— Juro, respondi com a segurança que vem da íntima veracidade. E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais que a literatura (p.48).

Pois é. Sei lá se esse livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, tenho mais em que pensar (p.65).

A digressão presente no conto *por enquanto* narra fragmentos da sexta-feira (dia da encomenda), do sábado, véspera do dia das mães, da presença do filho no almoço de domingo, o dia das mães, e a ansiedade em que a autora-narradora-personagem estava mergulhada: dividida entre o trabalho (a escrita dos contos encomendados), a solidão do ofício e o cansaço.

Essa narrativa difere das outras três (*explicação, o homem que apareceu e dia após dia*) por apresentar um foco narrativo apenas em primeira pessoa. A ênfase está no eu-narrativo-personagem-autor, nas suas inquietações. Apesar disso, o recurso de fazer perguntas e a descrição dos fatos são de tal modo elaborados que encenam um diálogo com o leitor. Trazem o leitor para dentro da cena, como se ele estivesse ali, naquele lugar, ouvindo e acompanhando os passos da autora-narradora-personagem.

A primeira frase, a abertura do conto já estabelece um padrão de intimidade: “Como ele não tinha nada o que fazer, foi fazer pipi. E depois ficou a zero mesmo. Viver tem dessas coisas: de vez em quando se fica a zero. E tudo isso é por enquanto. Enquanto se vive” (p. 59).

A cena corriqueira construída nos contos, além de trazer a encenação do sacrifício da escrita, traz as dores de um corpo físico, matéria do escritor: “meus dedos doem de tanto eu bater à máquina. Com a ponta dos dedos não se brinca. É pela ponta dos dedos que se recebem os fluidos” (LISPECTOR, 1974, p. 60).

No jogo da encenação, o ato criativo do escritor causa esgotamento físico. O corpo padece pelo desgaste do ofício. “Fui me deitar. Eu tinha morrido” (p. 51). Mais adiante: “a gente morre às vezes” (p. 62). Faz parecer que o ato criativo esgota as forças vitais do corpo físico. “Como eu tenho repetido à exaustão, um dia se morre. E morre-se em vermelho e branco” (p. 63).

A encenação é também reforçada no conto *dia após dia*. Nele ressurgem algumas questões já apresentadas na *explicação, o homem que apareceu e por enquanto*. Eles dialogam entre si, seja com a repetição de fatos cotidianos, seja com a presença de Cláudio, agora Cláudio Brito, seja com a sequência das datas, seja com a referência a Danúbio Azul. Tais contos trazem em si a história da criação de uma história. Seus percalços, suas vozes, seus silêncios.

Há um conto que destoa dos demais. Seu autor-narrador não figura como personagem. Contudo, conversa todo o tempo com o leitor contando um “causo”. Faz lembrar o narrador machadiano. Ele usa da metalinguagem para falar do ofício de escrever a história narrada e da polifonia para confundir o leitor, simulando uma confusão no ato de narrar “mas eu estou confundindo tudo ou é o caso que é tão enrolado que se eu puder vou desenrolar” (LISPECTOR, 1974, p. 73). Comenta introduzindo sua opinião sobre os fatos, sobre as ações das

personagens “... assustada com a morte como criança tem medo do escuro: a morte é de grande escuridão. Ou talvez não” (LISPECTOR, 1974, p. 74).

Reguera (2006) comenta que o conto *antes da ponte rio-niteroi* é uma reescrita de dois outros publicados como crônica, no Jornal do Brasil, em 1973, “Um caso complicado” e “Um caso para Nelson Rodrigues. Neste conto, a encenação é marcada com mais ênfase pelo tom irônico da autora-narradora, a escritora, como se autodenomina “Peço desculpa porque além de contar os fatos também adivinho e o que adivinho aqui escrevo, escritora que sou por fatalidade” (LISPECTOR, 1974, p. 73).

Reguera (2006) comenta que a autora-narradora-escritora constrói sua cena de modo ambivalente, comentando, descrevendo, apresentando as ações, jogando um olhar irônico nos seus comentários, às vezes até sarcástico, como pode ser observado em: “alegria que não percebeu que era patética” (LISPECTOR, 1974, p. 74).

Este jogo de cena é característica das obras clariceana, conforme explica Reguera (2006). São a ambivalência e a ironia que caracterizam o caminho escolhido para a anunciação dos fatos narrados. Durante todo o desenrolar da história, a autora-narradora-escritora encena a confusão, finge perder o fio da meada “Não posso negligenciar detalhes cruéis. Mas onde estava eu que me perdi?” (LISPECTOR, 1974, p. 74) e mais adiante “Acho que me perdi de novo” (LISPECTOR, 1974, p.75).

De encenação em encenação ocorre a construção de um jogo polifônico no qual a autora-narradora-escritora convida personagens e leitores a também dialogarem. Mais uma vez, Lispector parece brincar com a linguagem, com a escrita que pretende ser realista, mas, na verdade, nas palavras de Reguera (2006, p. 184) corresponde a um “realismo às avessas”, associado à (dis)simulação ao narrar os fatos que pretende que sejam semelhantes à realidade, por meio da voz da autora-narradora-escritora e das outras vozes que são embaralhadas.

Todo esse jogo polifônico, toda essa encenação, toda a metalinguagem de que a ficcionista faz uso tem como fim a escrita, a produção criativa, ainda que por encomenda.

Nas personagens clariceanas, a inquietude da alma da própria Clarice parece fazer sempre a pergunta: o que fazer? Sua amiga e secretária, Olga

Borelli, relatou que a todo instante Clarice se perguntava: “E agora?” (GOTLIB, 1995, p. 441). Também em sua obra a pergunta ecoa, tal como no conto *o corpo*: “E agora? Agora tinha que se desfazer do corpo. O corpo era grande. O corpo pesava. (...) E agora? Disse um dos policiais” (LISPECTOR, 1974, p. 34-35); ou no conto *ruído de passos*: “o que faço? O que fazer?” (LISPECTOR, 1974, p. 60); ou ainda em *explicação*: “Que podia fazer? senão ser vítima de mim mesma” (p.10). Apenas nessa obra, a palavra ‘agora’ é citada doze vezes.

Assim, inicia-se a viagem de suas personagens em busca da paz, da imortalidade, da sabedoria, da realização, do autoconhecimento, do si-mesmo, da ligação com o cosmos, com o universo, com o sagrado, da completude, do esvaziamento, como ocorre em *Ele me bebeu*. No misticismo, a redução da criatura ao seu próprio nada é prenúncio da ação de Deus. Na busca incessante, percorrem o caminho do esvaziamento, “do romanesco e do sagrado” (NUNES, 1989, p. 155).

Presas a um cotidiano ordinário, limitante, entediante, a degeneração da condição ou da qualidade de vida das personagens é condicionada pelo enquadramento a que se obrigaram; pela obediência cega a padrões impostos. São os instintos que as regatam.

Após algum evento extraordinário, essas personagens experimentam, de algum modo, uma realidade que ultrapassa o comum e, então, renascem, ressuscitam, tal como o que acontece no conto de abertura. É a vontade de poder lançando-se para si mesma. É a abertura do universo para o projeto de completar-se, de tornar-se.

A repressão imposta pelos modelos sociais é questionada e transgredida. A relação com o corpo e com a sexualidade vivida pelas personagens conduz a uma experiência nada convencional. É como se a “felicidade fosse clandestina” (grifo nosso) também nos contos em estudo por se tratar de um tema tabu, assunto proibido. Por essa razão, a primeira frase que abre o primeiro conto do livro é: “Ela era sujeita a julgamento” (LISPECTOR, 1974, p. 15). O mesmo julgamento a que Lispector se expôs ao aceitar escrever o livro. “Vão me jogar pedras” (LISPECTOR, 1974, p. 10).

As personagens vivenciam profundas crises existenciais como também a autora-narradora-personagem dos contos em análise neste capítulo. Pouco a pouco, cada uma delas, entrega-se à consciência do próprio corpo como caminho

para o seu *religare* com a vida. É uma constante nas obras clariceanas essa exarcebação do momento interior que provoca a crise existencial e a busca pelo desconhecido de si mesmo.

Assim, em *O homem que apareceu*, a solidão da personagem é aplacada e, ao mesmo tempo, compartilhada com e pela presença do homem que aparece no dia das mães. O homem estava tão deprimido, pensando em suicídio. “Você não vai se suicidar coisa alguma, interrompi-o. Porque é dever da gente viver. E viver pode ser bom. Acredite (LISPECTOR, 1974, p. 50).

A questão/tensão vida e morte estão sempre presentes nas narrativas. Parece simbolizar o ciclo vital. Ou ainda, a vida em espiral, uma vez que a cada novo ciclo há uma profunda transformação nas personagens. Os aspectos que unem os contos são vários, além dos mencionados. Há elementos comuns a todos eles além do sexo: a cor vermelha, a morte, a cor branca, a transformação radical do personagem principal após um evento, a solidão, o sentimento de fracasso diante da vida, o sepultamento do eu, ou do desejo, ou da (in)capacidade de reagir e de agir na vida. Esses elementos estão sempre presentes, como bem exemplificam os fragmentos a seguir:

[...] nós todos somos fracassados, nós todos vamos morrer um dia! Quem? Mas quem pode dizer com sinceridade que se realizou na vida? O sucesso é uma mentira (p. 49). [...] eu tinha morrido (p. 51). [...] Um dia se morre. E morre-se de vermelho e branco (p. 63). [...] por que me deixaram sozinha no domingo? (p. 66) [...] o telefone não toca. Estou sozinha. (p. 60) [...] a gente morre às vezes (p.62) (LISPECTOR, 1974, p. 49-66).

A relação com o imprevisto possível é sempre marcada pelo elemento surpresa uma vez que as forças propulsoras não são, necessariamente, conscientes. “Viver tem dessas coisas: de vez em quando se fica a zero. E tudo isso é por enquanto. Enquanto se vive” (LISPECTOR, 1974, p. 59).

Para analisar o resultado dessa força criadora que impulsionou a ficcionista na obra em estudo, o próximo capítulo traz uma análise dos contos principais, aqueles solicitados pelo seu editor e outros reescritos ou criados pela autora para compor o livro. Também nestes contos o tema é o sexo e o caminho para o encontro com a autorrealização é o corpo.

A análise, contudo, tem como base teórica os conceitos junguianos de individuação, *persona*, sombra, *animus-anima* e *self* como forma de identificar a força que move as personagens na busca da individuação.

3 O CORPO É O CAMINHO

Qualquer coisa experimentada fora do corpo, num sonho, por exemplo, não é experimentada, a menos que a “incorporemos”, porque o corpo significa o aqui e agora (JUNG, 1930).⁴

Este capítulo tem por finalidade analisar o processo de autoconhecimento e individuação vivido pelas personagens de oito contos da obra em estudo. Essas protagonistas têm suas vidas totalmente transformadas a partir de um evento que as “reconecta” com o centro de seu próprio ser. Elas são descritas e apresentadas nas narrativas como pessoas frustradas com o seu cotidiano monótono. Uma das razões para a melancolia é a ausência de realização pessoal. Elas parecem distante daquilo que realmente são, ou desejam ser e viver.

Os dois primeiros contos encomendados, *miss algrave* e *o corpo*, são analisados com maior riqueza de detalhes, procurando estabelecer uma conexão entre a Psicologia Junguiana e a Literatura. O terceiro conto encomendado, *via crucis*, é analisado mais criteriosamente no próximo capítulo, no qual há uma correlação entre o campo da Teologia e o da Literatura. Os outros seis contos que aparecem são brevemente estudados. A análise dos contos apresentados aqui tem como finalidade mostrar o caminho percorrido, *a via crucis* vivida por suas personagens ao encontro de sua realização, sempre relacionando essa trajetória ao processo de individuação de Jung.

O processo de individuação é uma concepção do desenvolvimento da personalidade humana explicado por Jung⁵, e descrito por Samuels, Shorter e Plaut (1988, p. 107) da seguinte maneira: é o processo pelo qual “uma pessoa torna-se si mesma, inteira, indivisível, e distinta de outras pessoas ou da psicologia coletiva (embora também em relação com estas)”.

Esse processo de desenvolvimento da personalidade é complexo e não linear. É dialético e caminha de modo processual e ocorre em estágios da vida

⁴ JUNG, C.G. [1930]. Seminário sobre visões. Trad. P. Sandor, Texto apostilado, in: Farah Rosa Maria. FARAH, R. M. Introdução. In: ZIMMERMANN, E. B. (org). *Corpo e Individuação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

⁵ Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por ‘individualidade’ entenderemos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio si-mesmo. Podemos, pois, traduzir ‘individuação’ como ‘tornar-se si-mesmo’ (Verselbstung) ou ‘o realizar-se do si-mesmo’ (Selbstwerwirklichung). (JUNG, C. G. *O Eu e o Inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1978).

pertinentes ao próprio desenrolar do processo. Samuels, Shorter e Plaut (1988) esclarecem que, para Jung, o processo de individuação é um conceito chave. O fim desse processo é a pessoa tornar-se ela mesma, única, indivisível e, ao mesmo tempo, distinta das demais. Isso significa que a pessoa consegue realizar seu potencial de ser o que é, pois cada um é um ser único e, simultaneamente, reconhecer-se como alguém comum que vive e atua em uma coletividade, influenciando e sendo influenciada pelo grupo, “a individuação não exclui do mundo, mas aproxima o mundo para o indivíduo” (JUNG, *apud* SAMUEL; SHORTER; PLAUT 1988, p. 108). O caminho da individuação que a pessoa vivencia está interligado a outros processos, conforme explicam Samuels, Shorter e Plaut (1988). Ao longo da análise, os conceitos de outros processos são apresentados.

No conto de abertura do livro, a protagonista, Miss Algrave, percorre um longo caminho de autodescoberta e superação até encontrar-se com seu corpo, aceitar sua sexualidade, realizar seus desejos a partir de uma experiência sensorial, descrita pela personagem como um contato com um ser de Saturno. Ela agora sabia que “ser mulher era uma coisa soberba” (LISPECTOR, 1974, p. 23).

As duas esposas de Xavier, do segundo conto encomendado, ao descobrirem a traição do marido, não aceitam a existência de uma quarta pessoa, alterando o triângulo amoroso. Descobrem a possibilidade de uma relação homossexual e buscam a realização, eliminando Xavier.

Maria das Dores, uma senhora virgem e casada, descobre-se grávida de um marido que nunca a tocou por ser impotente. A possibilidade de viver a maternidade transforma marido e mulher que passam a acreditar no milagre da vida.

A curva da vida, representada pela velhice, também se faz presente no desejo das senhoras Cândida Andrade, no conto *ruído de passos*, que, aos 81 anos, ainda desejava ter prazer e aprende a obtê-lo sozinha com seu próprio corpo. Ela “tinha vertigem de viver” (LISPECTOR, 1974, p. 69). Satisfez-se. “Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a bênção da morte. A morte” (p.70); e, Maria Angélica, de 60 anos, no conto *mas vai chover*, que decide “comprar” o prazer

com um jovem de 19 anos. “Ele era a força, a juventude, o sexo há muito tempo abandonado” (LISPECTOR, 1974, p. 96).

As dificuldades em perceber a própria identidade foram bem marcadas pelas personagens Carla (nome de guerra), mulher tímida e frágil com nome de batismo Luisa, do conto *praça mauá*, local onde ambos se prostituíam. Também Aurélia, do conto *ele me bebeu*, tinha dificuldades com sua identidade. Cidinha e Madre Clara não encontravam felicidade na vida que levavam. Em cada pequena narrativa prossegue a *via crucis*, a busca das personagens até se encontrarem com a própria identidade.

Santin (1992) destaca que o homem experimenta a vida cotidiana por meio do seu corpo e desse modo é capaz de construir uma consciência e uma imagem corporal. Para o autor, o ponto de convergência, de apreensão e de compreensão do mundo é o corpo. Para Jung, o corpo é uma expressão objetiva e concreta da psique humana. “O que o corpo faz, experimenta, necessita – todos esses aspectos refletem imperativos psicológicos. O corpo então pode ser considerado um ‘corpo sutil’” (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 1988, p. 56) Aceitar o próprio corpo de modo consciente, como forma de evoluir em uma relação consigo mesmo é uma necessidade para o pleno desenvolvimento psicológico e para a individuação (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 1988).

Assim, pode-se entender que para vivenciar plenamente o processo de individuação é fundamental uma relação de aceitação também do próprio corpo, uma vez que as experiências cotidianas passam pelas vias sensoriais do corpo.

Essa é uma das razões pelas quais é possível afirmar que o caminho é o corpo!

3.1 “MISS ALGRAVE”: O CAMINHAR PARA A VIDA

Grave significa, em inglês, sepultura, túmulo. Pode ser usado também como adjetivo – pesado, ameaçador, sério, sombrio, escuro. *Algrave* pode ser entendido como “toda sepultada”, condição inicial da personagem. A riqueza do conto “*miss algrave*”⁶, desenvolvido por Clarice, revela um “EU” poético, sob a dialética de significante e significado, obrigando ao crítico/ leitor a usar seu

⁶ O título do conto foi grafado originalmente em letras minúsculas, o nome da personagem, no interior do conto, em letras maiúsculas. Essa característica foi mantida.

conhecimento intuitivo ao mesmo tempo em que busca uma comunhão sincrônica com a obra, obrigando-o a uma reflexão existencial tão profunda quanto a que passa a própria personagem.

Constantemente o “EU” poético apresenta-se em conflito com seus desejos e sentimentos. Ele desvela e desnuda de forma explícita e escancarada toda a sua monotonia aparente: [...] seu dia fora *igual* aos outros [...] fez tudo *igual* como *sempre* [...] se ela morresse teria sido horrível porque *nada lhe aconteceria* de noite [...] nada tinha a fazer [...] (LISPECTOR, 1974, p. 15-18, grifo nosso). Tal mesmice é oposta ao turbilhão que ferve dentro da personagem.

Para concretizar a mesmice dos seus dias a autora ainda recorre a vocábulos que são repetidos inúmeras vezes: depois, sempre, igual, nada, também, costumava, ainda, entre outras. Serão destacadas algumas passagens como, por exemplo: [...] Foi depois do almoço ao trabalho [...] costumava jantar [...] depois rezou [...] depois saiu [...] nada lhe aconteceria [...] depois foi almoçar [...] depois foi para casa [...] (LISPECTOR, 1974, p. 16-18)

Sua realidade exterior fazia oposição à efervescência contraditória do seu universo interior: [...] era datilógrafa perfeita. Seu chefe nunca olhava para ela [...] era uma mulher muito bonita. Orgulhava-se muito do seu físico [...] nunca ninguém havia tocado seus seios [...] tomava banho só uma vez por semana [...] para não ver o seu corpo [...] (LISPECTOR, 1974, p. 16-17).

Considerando a organização sintática do conto *miss algrave* percebe-se a utilização de períodos curtos, em sua maioria, com orações simples, que impõem ao leitor o acompanhar da monotonia, da morosidade ou da lentidão com que o “tempo” custa a passar para a personagem. Entrando, assim, no “tempo” da personagem.

Outro recurso utilizado é a marcação das horas, no transcorrer lento dos fatos corriqueiros sem nenhuma expressão ou significação que quebrassem a rotina. Uma vida sem sentido, “morta”, “sepultada” (grifo nosso). Dessa forma, aos poucos, o narrador revela com onisciência a visão de mundo e a vida da sua personagem, mostra a sua experiência social e ideológica, descortinando a situação do cotidiano: [...] Solteira, é claro, virgem, é claro. [...] comer carne ela considerava pecado [...] sentia-se ofendida pela humanidade [...] seu pai fora pastor protestante [...] até as crianças eram imorais [...] sentia pudor por seus pais não terem tido pudor [...] (LISPECTOR, 1974, p. 15-19).

À medida que a apresentação do universo ideológico e psicológico da personagem e os seus conflitos internos vão ganhando força, suas emoções e sentimentos vão sendo expressas por vocábulos que se explicam por si só, tais como: julgamento, realidade, verdade, fantasma, pecado, vomitar, náusea, horrível, terrível, vergonha, solidão... Palavras estas que são repetidas em diferentes circunstâncias durante a narrativa, marcando sua presença, sua constância no universo emocional da personagem e deixando claro o quanto era distorcida a autoimagem da protagonista.

Ressalta-se que essas palavras também podem fazer correlação com a situação de morte, sem a energia vital, *algrave!* Remete à descrição do espaço da morte na tradição judaica, onde habita a sombra e de onde ninguém volta. “[...] A solidão a esmagava [...] terrível não ter uma só pessoa para conversar [...] era a criatura mais solitária que conhecia [...] ficava curtindo a solidão [...]” (LISPECTOR, 1974, p. 18-19).

As palavras náusea e vomitar surgem em um momento narrativo no qual a personagem parece repelir e reprimir as forças que teimam em empurrá-la para uma realização do desejo exagerado e incontrolável. Nunes (1989) entende que, após o sofrimento resultante do conflito interno, há uma ruptura, uma espécie de *Hybris*, um sentimento exagerado de culpa, resultante do desejo excessivo e insaciável que provoca a mudança na trajetória da personagem. Ressalta-se que a culpa cristã é consequência de contrariar a vontade de Deus. A *hybris* corresponde à infinitude do desejo (NUNES, 1989).

Com objetivo de esclarecer a *hybris* como um conceito literário, Calazans (2009) explica que seu significado, originário da palavra grega, expressa aquilo que transcende o limite do humano. É o excesso, o descomedimento. Dentro da religiosidade grega, a *hybris* correspondia a uma violência, um ultraje, uma transgressão aos ditames naturais.

O conceito literário de *hybris* é, comumente, aplicado ao protagonista da tragédia, conforme ensina Calazans (2009). O herói da tragédia transgride as leis morais vigentes e desafia as proibições. A desobediência o conduz à queda, ainda que não ocorra um desfecho trágico.

Fazendo uma analogia com a obra em estudo, a autora-narradora-personagem quebrou os padrões estéticos estabelecidos da literatura vigentes (transgressão), foi duramente criticada (queda), tratou de assunto proibido

(desafiou leis morais) e, a força sobre-humana que a impulsionou parece ter sido a mesma que impele os protagonistas das tragédias a cumprirem o seu destino. Não há possibilidade de resistência, de não cumprimento da ordem interna.

Segundo Nunes (1989), a náusea simboliza uma estranheza em relação ao mundo exterior, uma não-aceitação da realidade circundante, uma rejeição ao que está posto, um tédio, um vazio, uma percepção de inutilidade do seu passado histórico. Todas essas sensações, embora psicológicas, são percebidas no corpo e revelam a repugnância pelo existir.

Já a palavra vômito ou o ato de vomitar revela o sentimento desesperado de expelir aquilo que há dentro do seu universo interno (NUNES, 1989). No caso de *Miss Algrave*, ela rejeitava tudo o que se relacionava ao prazer físico, corporal. Era, contudo, uma negação do intenso desejo de obter satisfação. Era a busca, o desejo incontrolável de se lançar no caminho...

O caminho aqui citado corresponde ao impulso inconsciente e não controlável de dar prosseguimento ao processo de individuação. Miss Algrave, ao rejeitar seu corpo e a si própria negando seus desejos, suas vontades e vivendo presa dentro de uma *persona* criada para mostrar-se irrepreensível socialmente, rejeita completamente ser o que é. Desse modo, tem o desenvolvimento de sua personalidade paralisado, impedido de prosseguir. Porém o caminho para a autorrealização é o processo de individuação. É com o desenvolver desse processo que a pessoa se torna ela própria. Aceitar o próprio corpo pode representar um começo.

Contribuiu para o conhecimento do conflito interior da personagem a forma como o narrador comenta os fatos, como se subsidiasse a reflexão da própria personagem. São exemplos os fragmentos destacados a seguir: “Miss Algrave sentia-se muito feliz, embora... bem embora” (p.18); e mais adiante, “Como é que a rainha permitia? Mistério” (p.19); “estava assim deitada na cama com sua solidão. O embora” (p. 19) (LISPECTOR, 1974, p. 18-19, grifo nosso).

A ideia de tempo passado, nostálgico, marcada pelos verbos sempre no pretérito, ora perfeito, ora imperfeito ou mais-que-perfeito, colabora com a percepção de um sentimento de profunda melancolia, de desgosto pela ausência de um fato presente que represente a vida aqui e agora. O uso do tempo verbal no pretérito, seja ele no modo indicativo (perfeito, imperfeito ou mais-que-perfeito) ou no subjuntivo, serve para dar ênfase à melancolia e a inexpressividade de sua

vida presente. Eis apenas alguns deles: “[...] morava em Londres [...] sabia [...] aconteceu [...] passava [...] comia [...] escrevia [...] acordou [...] se acontecesse [...] fizera [...] pendurara [...]” (LISPECTOR, 1974, p. 15-19).

A prioridade dada ao pretérito imperfeito induz à ideia de que “não acaba”, “não tem fim”, não há perspectiva de final para sua rotina massificante. A personagem já age automaticamente, de forma mecanizada e leva o leitor a pensar que isso não mudará. Também sua autoimagem é sempre refletida no passado e na maioria de forma imperfeita, inacabada: [...] Seu primeiro nome era Ruth [...] descendia de [...] era ruiva [...] tinha muitas sardas e pele clara e fina que parecia [...] os cílios também eram ruivos. Era uma mulher bonita. [...] Era uma pessoa privilegiada [...] (LISPECTOR, 1974, p. 15-19, grifo nosso).

Observa-se que ao olhar-se no espelho, Miss Algrave vislumbra um pouco do que é. Percebe-se bela e privilegiada. No entanto, suas ações cotidianas são vazias. Não correspondem à vitalidade do seu interior.

De acordo com Jung (1991) o mundo que o indivíduo reconhece e pensa ser a realidade circundante é criado pela sua própria psique e a ele está subjugado. “Somos subjugados por um mundo que foi criado por nossa psique... a realidade que experimentamos diretamente é a realidade psíquica que se encontra entre as essências desconhecidas do espírito e da matéria” (JUNG, 1991, p.401). Essa realidade criada por fatores psíquicos conduzem as ações humanas para o bem ou para o mal, nas palavras de Jung (1991). As ações que guiem o destino pessoal para o bem são aquelas que nos conduzem à evolução do processo de individuação. Para o mal, seriam aquelas que nos afastam ou paralisam esse processo. A diferença entre o que Miss Algrave estava sendo (exterior) para aquilo que ela via refletido no espelho (interior) pode ser interpretada como a potencialidade do seu ser, aquilo que ela poderia ser caso completasse seu processo de individuação.

O comportamento de Miss Algrave parece contradizer a importância natural de olhar-se no espelho e reconhecer-se. Bonfatti (2020), em entrevista, destaca que a delicadeza do refletir(-se) também pode ser observada nas crenças e tradições povo brasileiro:

Sendo a imagem refletida no espelho a imagem da alma, não se deve olhar um vasilhame com água no fundo, pois lá deve **estar o demônio** que lhe levará para o inferno. A criança que olha o espelho custa a falar. Quebrar um espelho dá sete anos de azar.

Quando se olha espelho à noite pode-se ver o diabo. Em casa de mortos, deve-se cobrir os espelhos durante três dias. A moça que deseja saber do futuro esposo deve acender uma vela e rezar a *Salve Rainha* no dia de Santa Luzia (a santa protetora dos olhos, das *janelas da alma*) para ver a imagem do futuro esposo no espelho.

No entanto, as ações praticadas por Miss Algrave não a conduziam a um estado de evolução no seu processo de individuação, ao contrário, parecem tê-la paralisado.

O processo de individuação é, na perspectiva junguiana, uma busca pela integração entre o consciente e o inconsciente. É uma força instintiva que impulsiona a pessoa na direção de sua realização, fazendo a diferenciar-se dos demais. A consumação desse processo leva o indivíduo à sua completude, a não ser mais uma pessoa dividida (JUNG, 1991), como se encontrava Miss Algrave no fragmento anterior.

No início deste capítulo, foi comentado que o processo de individuação é processual e dialético. Ao olhar-se no espelho e perceber aquilo que “era”, dá a ideia de que Miss Algrave por um instante vislumbra sua identidade essencial, porém, permanece investida da *persona*, sem coragem para, neste momento, despojar-se dessa máscara social.

Persona, na perspectiva junguiana, é a “parte” da própria personalidade que a pessoa utiliza para enfrentar/ confrontar o mundo (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 1988). É, por assim dizer, a máscara que se usa socialmente. Aquilo que se mostra ao mundo. Muitas vezes, a *persona* é também uma forma de defesa contra as hostilidades sociais (SILVEIRA, 1981).

A sociedade de meados do século XX, contexto do livro, determina as necessidades do homem ao mesmo tempo em que o ilude e frustra com a falsa sensação de poder de escolha ofertado ao consumidor, dita os comportamentos mais aceitáveis, o modo de vestir, tudo. Em *miss algrave*, a perda de identidade, de sacralidade é anunciada logo no primeiro período e de forma absoluta: “Ela era sujeita a julgamento” (LISPECTOR, 1974, p.15).

É a “aura” de sacralidade que, ao envolver os fatos da vida de uma pessoa, a torna única. A dissolução da aura atinge dimensões sociais, na vida individual da protagonista. Esta quebra causa o mesmo efeito que é confirmado pela perda de credibilidade a que Miss Algrave fica exposta: “[...] se contasse, não

acreditariam porque não acreditavam na realidade. [...] mas ela [...] sabia da verdade” (LISPECTOR, 1974, p. 15).

A fragmentação é fruto do distanciamento que o homem tomou do corpo ao priorizar a razão em detrimento da intuição e dos instintos, como diz Santin (1992). Para Jung, a fragmentação é também consequência do distanciamento da psique. O excessivo culto ao corpo não conduz a uma aproximação de si mesmo (BONFATTI, 2020, em entrevista). Assim, o presente parece estar reservado apenas ao medo, aos fantasmas e aos desejos reprimidos (na primeira parte do conto): “[...] onde os fantasmas existem [...] solteira, é claro, virgem é claro [...]” (LISPECTOR, 1974, p. 15).

Esses fantasmas podem ser relacionados ao que Jung (1978) denominou de sombra. A sombra representa algo que a pessoa é e rejeita em si. Aquilo que ela não quer assumir como parte de si mesmo. É tudo aquilo que a consciência rejeita, não aceita. Já a *persona* representa um personagem inconsciente, uma espécie de máscara psicológica adaptativa e relacional ao mundo externo. São os papéis desempenhados pelas pessoas no mundo e que, por vezes, o indivíduo não se dá conta da existência desses papéis, por serem inconscientes. Nesse sentido, ao ficar ligado a esse “personagem” psicológico inconsciente, ocorre o distanciamento de si mesmo e a paralisação do processo de individuação. Para a pessoa entrar em contato com o conteúdo da própria sombra, é necessário que ela se desidentifique com a *persona* (BONFATTI, 2020, em entrevista).

Desse modo, a *persona* também cumpre o papel correspondente à defesa do mundo interior de uma pessoa. Quando a pessoa se desidentifica com a *persona*, ela se depara com o lado obscuro do próprio ser. A sombra é parte integrante da personalidade, porém representa o conjunto do que não é aceito, do que é considerado repugnante, do que é reprimido e projetado sobre os outros. Esse conjunto é composto por elementos tais como as fraquezas, a imaturidade, os complexos reprimidos, as forças negativas. Embora esses aspectos não sejam bem vistos, a sombra também possui traços positivos representativos das potencialidades ainda não desenvolvidas por impossibilidades externas ou por ausência de energia (JUNG, 1987).

Em outras palavras pode-se dizer que a sombra é uma parte obscura da personalidade. Uma parte do psiquismo onde a luz da consciência não consegue

alcançar. Tudo aquilo que não faz parte da consciência está na sombra (BONFATTI, 2020, em entrevista).

Todo o conteúdo da sombra de Miss Algrave parecia ser rejeitado por ela, bem como ela rejeitava tudo a sua volta, tudo quanto desejava e não assumia. Também por estar sem esta energia vital, Miss Algrave não tinha forças para reagir e desenvolver suas potencialidades, e parecia viver à sombra de tudo que ela poderia ser. Miss Algrave não se permitia quase nada! Porém, desejava ardentemente, e sentia como se fosse uma personalidade estranha a ela própria, outra pessoa dentro dela. Essas referências lembram a concepção de lugar dos mortos. O lugar dos mortos representa o inconsciente para Jung (1986). A sombra é na psicologia junguiana o inconsciente pessoal e coletivo, representando seu lado obscuro e, ao mesmo tempo, fundido ao inconsciente coletivo. Muitos aspectos da sombra estão concentrados no corpo (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 1988).

De acordo com Conger (1994, p. 107) “o nosso corpo é a nossa sombra na medida em que ele contém a história trágica das mil maneiras como estancamos e reprimimos o fluxo espontâneo da energia vital até que o nosso corpo se transforma num objeto morto”. Isso significa dizer que o corpo como sombra é aquela parte inconsciente que a pessoa não aceita, não reconhecida e não-utilizada, que não é admitida nem está disponível no consciente. Talvez, por essa razão, Miss Algrave não suportasse olhar o próprio corpo “tomava banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver seu corpo nu, não tirava nem as calcinhas nem o sutiã” (LISPECTOR, 1974, p.17). A sombra é o lugar dos desejos, dos instintos e das emoções incompatíveis com os padrões sociais impostos.

Suas lembranças, de um tempo em que parecia mais livre e autêntica, também são descritas no passado como parte de um tempo tão remoto, que nem sonhar com algo novo e diferente se justificaria. Nesse fragmento narrativo, percebe-se que, por alguma razão, houve a interrupção do processo de individuação. A personagem recorda momentos de plena felicidade, equilíbrio e liberdade. “[...] embora a atormentasse uma lembrança horrível: quando era pequena, com uns sete anos de idade, brincava de marido e mulher com o primo Jack, na cama grande da vovó. [...] nunca mais vira Jack nem queria vê-lo [...]” (LISPECTOR, 1974, p. 15). Aqui também se observa que, na infância, a relação

com o corpo parecia normal, repleta de curiosidade natural para a idade. A sexualidade, embora precoce, parecia ter seu foco na continuidade da vida e não no sexo, pois “faziam de tudo para ter filhinhos sem conseguir” (LISPECTOR, 1974, p. 15).

Tolhida da consciência de sua individualidade, nem o seu prenome ela usava. Observa-se novamente a paralisação do processo de individuação, marcada pelo desconhecimento de tudo o que ela (a personagem) poderia vir a ser. E a perda da própria identidade. O nome é um predicado, uma descrição sucinta sem significado da coisa ou da pessoa. Ele singulariza e individualiza entre iguais. É a marca simbólica que contribui para a construção das identidades individuais e coletivas. O processo de individuação particulariza tanto quanto o nome próprio. Jung (1991) explica que o ser único não pode ser classificado de maneira geral. Precisa ser individualizado.

O nome próprio é entrelaçado ao sujeito, à enunciação e à história pessoal, familiar e social. Ruth é nome bíblico. Em hebraico “*Re’ut*” significa amiga, companheira. Tudo o que a personagem não era, pois viva em profunda solidão, salvo a atenção generosa que dava a uma vizinha.

Pelas críticas iniciais que a personagem faz aos costumes dos tempos “modernos” (grifo nosso), podemos interpretar como uma terceirização da culpa pelo seu sentimento de inadequação a esse mundo que a despersonaliza, pois se encontrava submetida ao poder da mecanização e massificação da rotina que lhe era imposta. Para Jung (1991), a terceirização da culpa remete à sombra. Ela (a sombra) remete a tudo o que está inconsciente e de que nos envergonhamos. Diz respeito também aos próprios fracassos, é um problema moral e social, pois quanto mais severa for a sociedade ou o recalque que impomos aos nossos desejos, maior será a culpa. Seus desejos e necessidades eram igualmente sepultados e sufocados, seja por força autoimpositiva, seja por padrões sociais aos quais ela não pertencia. Seus conflitos internos caíam em constante contradição: desejava e rejeitava tudo o que o mundo ao seu redor, falsamente, pretendia lhe oferecer.

A satisfação dos seus anseios só seria atendida mediante um preço. Miss Algrave está tão dominada pela ideologia de “seu tempo” (grifo nosso) que perceber em si algo que fosse diferente desse padrão lhe causava náuseas, pudor, vergonha. O sentimento de vergonha pode ser interpretado também como

uma negação dos seus desejos mais inconscientes. Essa vergonha pode vir carregada de profundo sentimento de culpa. A culpa, na perspectiva junguiana, pode ser um sentimento necessário usado para evitar que se projetem para o mundo exterior os conteúdos da sombra (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 1988).

[...] comer carne ela considerava pecado. [...] via mulheres esperando homens na esquina, só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro! Era demais para suportar. E aquela estátua de Eros, ali, indecente. [...] costumava jantar num restaurante barato [...] nauseava-a o cheiro de álcool (LISPECTOR, 1974, p. 15-16).

Bonfatti (2014) acrescenta que a paralisação do processo de individuação é prejudicial à saúde do corpo e da psique. Miss Algrave acreditava que todas as suas tentativas de liberação estariam condenadas ao fracasso. Esse processo de negação do conteúdo da sombra indica um estado paralisante de individuação. Se, como já foi comentado, a sombra expressa algo que a pessoa não tem o desejo de ser, pode-se dizer que ela é uma manifestação automática e inconsciente. Nesse sentido, Bonfatti (2020), em entrevista, explica que os conteúdos da sombra são difíceis de assimilar, pois se revelam autônomos e afetam a vida da pessoa sem seu consentimento ou vontade. Miss Algrave repelia tudo quanto desejava ardentemente.

[...] permitiu-se comer camarão: estava tão bom que até parecia pecado. [...] o sol estava tão guerrilheiro, tão bom, tão quente [...] ficou só sentada no chão sem coragem de se deitar. Procurou não olhar os casais que se acariciavam e se beijavam sem a menor vergonha (LISPECTOR, 1974, p. 17, grifo nosso).

Os recortes em destaque revelam também que a personagem não assimila adequadamente suas projeções inconscientes, as projeções que estão relacionadas à sombra. De acordo com Samuels Shorter e PLaut (1988), Jung esclarece que todas as pessoas possuem uma sombra. Quanto menos a pessoa assimila sua sombra na vida consciente, mais pesada, densa e negra ela se torna (a sombra). Porém, caso um aspecto da sombra se torne consciente, existe a possibilidade de o indivíduo conseguir assimilá-la. Desse modo, ela se torna menos autônoma. Por outro lado, quando está isolada, não é lançada sobre a consciência e, portanto, não é assimilada, ela pode subitamente emergir da inconsciência. O mundo externo atraía tanto Miss Algrave quanto a assustava. Farah (2011) destaca que a não assimilação do conteúdo da sombra, ou o

isolamento daquilo que somos, causa o desequilíbrio físico, corporal e não apenas na psique.

São tantas as passagens que revelam a individuação paralisada, a violência das características repressivas e irracionais que levam o leitor a acreditar que Miss Algrave está, de fato, morta, sepultada – tamanha a impossibilidade de se libertar e de desenvolver livremente suas potencialidades de felicidade. No entanto, Samuels Shorter e Plaut (1988) esclarecem que a morte simboliza uma transformação, uma passagem de uma condição não adequada para uma mais adequada, renovada. Esses movimentos, morte/renovação, são inerentes à experiência do cotidiano da vida. No caso de Miss Algrave, ela ainda não tinha consciência de sua condição inadequada. Mais uma vez, nota-se o processo de crescimento e maturação de suas potencialidades paralisado: a individuação foi interrompida.

A obsessão de Miss Algrave era o pecado da carne, a negação da própria sexualidade. Ela não via televisão, não namorava, não tirava a roupa nem para tomar banho, não se olhava no espelho, tinha vergonha do sexo que seus pais fizeram quando lhe conceberam, até a relação sexual dos animais ela repudiava.

Todavia, como o processo de individuação não pode ser evitado, ou ainda, do cumprimento do próprio destino também não se pode fugir, Miss Algrave vive um momento “mágico” (grifo nosso). A experiência de Miss Algrave é ficcional. Como não se pode compreender a possibilidade longe do conceito de necessidade, Miss Algrave encontra a possibilidade de ser feliz pela presença de uma realidade extraordinária que no texto é representada e denominada de “IXTLÁN”. Ela cria para si um princípio de realidade demonstrado por um fenômeno sobrenatural – o ser de Saturno que vem com o vento – e que se torna “in-separável” de determinadas situações sociais a que a personagem se insere a partir de então.

[...] sentiu que pela janela entrava uma coisa [...] eu sou um eu [...] vim de saturno para amar você [...] comeu filet mignon [...] bebeu vinho [...] não tinha mais nojo de bichos [...] não tinha mais repulsa pelos casais [...] deitou-se na grama quente [...] não posso mais esperar (LISPECTOR, 1974, p. 20-23).

Miss Algrave, guiada pela lembrança de uma possibilidade de felicidade, encontra o caminho da contestação da sociedade que a reprimiu, desprezou e massacrou e cria para si própria uma nova identidade – diferencia-se e distancia-

se de sua existência anterior, recriando e reinventando seus valores. Torna a si própria moeda de troca. Está, desse modo, perfeitamente inserida no contexto social: virou mercadoria.

Assume as rédeas de sua existência e deixa de ser alienada para ser a crítica e a senhora de sua própria vida. Viver agora é urgente, é sua única necessidade, é seu único desejo, é sua única possibilidade. Bonfatti e Barros (2016) explicam que o processo de individuação é obrigatório, não há como impedir. Há nele um elemento instintivo que não se pode negar. Para Jung (1991, p. 330), “toda vida é a realização de um todo (...) é somente sua realização que confere um sentido à vida”. O único caminho é a revolução que promove dentro de si e, conseqüentemente, a desconstrução do mundo ao seu redor na forma como ela o percebia e experienciava. Ela escreve sua própria história, encontra seu espaço, é Feliz.

[...] sempre pagara e sempre fora infeliz. Agora acabara-se a infelicidade. Ixtlan! Volte logo! Não posso mais esperar! Venha! Venha! Venha! [...] o que importa é que você está sentindo [...] começou a suspirar [...] tinha vontade de mais [...] ser mulher era uma coisa soberba [...] abriu um pouco as pernas para o sol [...] pagar-lhe-iam muito bem [...] aprendera que valia muito [...] não ia mais trabalhar como datilografa, tinha outros dons [...] chegando de propósito, pela primeira vez na vida, bem atrasada (LISPECTOR, 1974, p. 20-23).

A ficcionista do conto utiliza-se das marcações e repetições até o momento em que acontece o inusitado, o fato novo, a mudança, a transformação na vida e no Eu da personagem. Com isso, pode-se pensar que a intenção da redundância e das repetições era demonstrar a verossimilhança da paralisia da vida da personagem com a vida real. O recurso literário da verossimilhança entre paralisia e vida real é uma imagem ficcional, porém relacionada ao processo de individuação da personagem que ficou paralisado.

A partir de um fato inusitado, de “uma noite singular”, a calma, o mero estado de reconhecimento, a normalidade, o domínio de si e dos fatos cotidianos, tudo fora quebrado; não há mais espaço para a repetição. A sensação de estranhamento, o medo, aquilo que não podia ser visto passa a ser o lugar onde “o que importa é que você está me sentindo” (LISPECTOR, 1974, p.20). Sente quem vive. Experimenta quem ousa viver, aquele que se arrisca, que se lança. O vencedor, o vitorioso que chegou a si mesmo.

De acordo com Bonfatti (2007), a completude alcançada pela aproximação entre consciência e si-mesmo permite o retorno a um estado original, aquilo que se é por inteiro, e que pode ser também compreendido e representado pela ligação ou *religere* à imagem divina. O autor explica que para a psicologia essa união/completude é representada pela “integração de aspectos diferentes e conflitantes da personalidade” (p. 85).

A ruptura com a mesmice ou com o lugar obscuro, ainda que tenha ocorrido através de um personagem imaginário, invisível ao próprio protagonista do conto, introduziu o diálogo na narrativa como uma forma de interação ou de demonstração de diálogo interno do personagem com a sua própria existência que ganha, assim, novo significado. Ao dialogar, ao interagir com o desconhecido, com o estranhamento do fato novo, a personagem conhece-se a si mesma. A personagem se “desenterra” (grifo nosso), retira-se de seu túmulo, de seu mundo sombrio e escuro, nasce para a vida, desperta para a luz, e toma banho de sol! Nas palavras de Jung: “não há sombra sem sol, nem sombra (no sentido inconsciente pessoal) sem a luz da consciência” (JUNG, 1962 *apud* FORDHAM, 1978, p. 48).

As palavras repetidas na primeira fase do conto que demonstravam a inércia ganham agora um novo sentido. O “nunca” e o “sempre” representam, na segunda fase, a eternidade, a repetição não rotineira, de constante transformação, de inovação. “[...] ela nunca tinha sentido o que sentiu [...] tinha medo que acabasse [...] queria que não acabasse nunca [...] era o domínio do ‘aqui e agora’ [...]” (LISPECTOR, 1974, p. 21).

Miss Algrave dá curso ao seu processo de individuação, encontra-se plena, inteira, capaz de viver tudo o que ela é.

O reconhecimento da própria sombra, a dissolução de complexos, liquidação de projeções, assimilação de aspectos parciais do psiquismo, a descida ao fundo dos abismos, em suma, o confronto entre consciente e inconsciente, produz um alargamento do mundo interior do qual resulta que o centro da nova personalidade (SILVEIRA, 1981, p. 99).

Ao analisar a utilização desse recurso pela autora da obra, parece que houve uma vinculação entre o estilo e ideologia da autora com sua própria concepção da realidade. Como se a autora quisesse nos mostrar que a Vida só está presente quando há a quebra de rotina, de repetição, de modelos pré-

estabelecidos. É a ruptura com o padrão, com a normalidade que produz conhecimento.

Analisando este aspecto, ressalta-se que a diferença básica entre texto literário e não literário advém, exatamente, da ruptura com os padrões de repetição, de mesmice, de rotineiro, de superficialidade, de mera informação. O texto literário é aquele que rompe, que choca, que produz o novo, o diferente, o estranhamento, que induz ao conhecimento, à reflexão e não à mera repetição.

Observando por esse prisma, o conto em estudo pode servir de metáfora para a representação dos efeitos produzidos pelos textos ou obras de caráter meramente informativo, largamente utilizado pela mídia – primeira parte do conto; e para a representação da vida que pulsa e transforma as pessoas quando elas enfrentam, ainda que com medo, o desconhecido, o inusitado, o novo, tão bem caracterizado pelo desenrolar dos acontecimentos e das ações da personagem na segunda parte do conto:

[...] Deus iluminava seu corpo [...] não queria mais escrever nenhuma carta de protesto [...] era uma mulher realizada [...] a carne sangrenta era ótima [...] como era bom viver [...] deleitava-se [...] ser mulher era uma coisa soberba [...] não posso mais esperar! [...] aprendera que valia muito [...] (LISPECTOR, 1974, p. 20-24).

A ideia de Deus iluminado o corpo da personagem nos remete ao conceito de *self* em Jung. No processo de individuação, a imagem de Deus é representada, em Jung, como *self*. Bonfatti (2014) explica que, por essa razão, esse conceito contém em si todos os opostos e transcende a visão cristã trinitária, masculina, espiritual e apenas boa. O *Self* é incognoscível.

Miss Algrave erradia energia vital. Passou a viver sua sexualidade, reestabelecera sua relação com o próprio corpo, que antes, nem aceitava olhar. Nas palavras de Silveira (1981, p. 100), caminhando no processo de individuação, “O centro da personalidade estabelece-se agora no *self*, e a força energética que este irradia englobará todo o sistema psíquico”. O encontro pessoal com o *self* torna possível a diferenciação e unidade da personalidade.

O conceito de diferenciação para Jung, segundo Silveira (1981), está diretamente relacionado ao processo de individuação, que é quando a pessoa se torna ela própria. Assim, quanto mais a pessoa é indivíduo, mais seu comportamento difere daquelas normas e padrões de comportamentos sociais,

mais se distingue dos preceitos, costumes e valores coletivos. Isso ocorre sem que a pessoa deixe de ser parte desse mesmo coletivo, pois está inserida em um contexto cultural e social em particular. O processo de individuação supõe tanto a diferenciação quanto o compartilhamento do coletivo.

Nesse conto de abertura, a ficcionista representou o conflito interior que a maioria das mulheres pode vivenciar acerca da própria sexualidade e na conseqüente relação com o corpo, marcado como o caminho para a satisfação, para a felicidade, para a libertação e para o autoconhecimento. Essa percepção da relação com o eu-físico e o eu-psíquico é recorrente nos demais contos.

3.2 O CORPO: ANIMA E ANIMUS

No conto “*o corpo*”, a descrição grosseira do corpo das três personagens mostra que a relação com a essência de cada *persona* começa pelo aspecto corporal.

A primeira parte do conto revela a existência de um triângulo amoroso aparentemente bastante estável. Xavier, comerciante bem sucedido, vive, na mesma casa, com duas mulheres que se respeitam e aceitam a situação com considerável naturalidade. A estabilidade das relações amorosas entre Xavier, Carmem e Beatriz é rompida quando elas descobrem que existe outra mulher na vida de Xavier: uma prostituta que ele visitava periodicamente. A partir de então, Carmem e Beatriz vão se afastando – pouco a pouco – de Xavier, ao mesmo tempo em que vão se tornando mais unidas.

A monotonia do cotidiano aliada à decepção sofrida pelas duas mulheres faz com que elas, depois de uma reflexão sobre a impossibilidade de transcender a morte, decidam antecipar o inevitável, e terminam por deliberar a morte de Xavier – plano executado pelas próprias mulheres. Depois de alguns dias do desaparecimento de Xavier, a polícia é chamada e descobre que ele fora enterrado no jardim de sua própria casa. Surpreendentemente, os policiais decidem que o melhor a fazer é esquecer tudo aquilo e sugerem à Carmem e Beatriz que arrumem suas malas e se mudem para o Uruguai.

Xavier, o bígamo, é descrito como um homem “truculento e sanguíneo, muito forte esse homem” (LISPECTOR, 1974, p. 27), e com características que no decorrer do texto se associam ao touro. Inclusive, há no texto uma relação

direta entre comida e sexualidade: “Xavier bebeu vinho francês e comeu sozinho um frango inteiro” (LISPECTOR, 1974, p.27).

Relacionando este conto com o processo de individuação, é possível observar que a imagem de Xavier descrita na narrativa estabelece uma relação com a projeção do *animus*. O *animus* é um dos elementos descritos por Jung (1978) que compõe a personalidade de uma consciência/ego feminina. Já a *anima*, análoga e inversamente, é uma contraparte feminina psíquica em dinâmica de uma consciência/ego masculino. Em sua descrição acerca do processo de individuação, Jung aponta que entrar em contato e, constantemente, dialogar com o *animus* e com a *anima* é um percurso necessário para esse processo de crescimento psicológico. Cumpre dizer que, mesmo sendo uma instância intrapsíquica, em geral e quando não bem assimilados, tanto *animus* quanto *anima* encontram receptáculos projetivos no mundo externo nas relações. No caso do conto, o que se pretende analisar é a projeção de um *animus* negativo das duas mulheres na figura de Xavier. A *anima* é, então, a imagem psíquica dos aspectos femininos, formando a feminilidade inconsciente no homem e o *animus* é o inverso na mulher (JUNG, 1978).

Fordham (1978) explica que o *animus* é o elemento complementar masculino que complementa o inconsciente de um ego feminino, no caso, de suas duas mulheres. Bonfatti (2020), em entrevista, acrescenta que este “aspecto não deve ser projetado externamente em um homem, e sim assimilado internamente”. A descrição da sexualidade exagerada de Xavier remete a um *animus* primitivo. Embora esse aspecto não seja considerado negativo, quando fixado na perspectiva de uma sexualidade, meramente, animal, instintiva, ele caracteriza uma paralisação do processo de individuação.

Outra associação feita a Xavier é a do super-homem, esta coincide perfeitamente com a metáfora do touro: animal associado à potência sexual, às forças da criação e da natureza. Na mitologia grega o Minotauro de Creta era um ser ávido, que necessitava ser alimentado anualmente por catorze jovens trazidos de Atenas. Na obra, Xavier possui três mulheres – as duas esposas e a amante. O fragmento a seguir parece confirmar a imagem de touro que é construída no decorrer do relato: “Xavier engordou três quilos e sua força de touro cresceu-se” (LISPECTOR, 1974, p.30).

Bonfatti (2020), em entrevista, destaca que a imagem do touro representa a vida instintual. Retratada também quando é descrita a forma como ele se alimenta: “Xavier comia com maus modos: pegava a comida com as mãos, fazia muito barulho para mastigar, além de comer com a boca aberta” (LISPECTOR, 1974, p.30).

Assim, observa-se que descrição de Xavier possui uma constituição cômica. É um homem grosseiro e inculto, o que contribui para o efeito cômico produzido nas ações desse personagem. Outro aspecto a ser ressaltado é a existência, no texto, de uma espécie de “jogo de números”, que muitas vezes parecem ser desnecessários ao conto, mas colaboram para que o efeito cômico se realize com mais intensidade:

Xavier vivia com *duas mulheres*. [...] Cada noite era *uma*. À vezes *duas* vezes por noite. [...] A noite do último tango em Paris foi memorável para os *três*. [...] almoçaram às *três horas*. [...] Xavier tinha *quarenta e sete anos*. Carmem tinha *trinta e nove* e Beatriz já completara os *cinquenta*. [...] Às *seis horas* foram os *três* para a igreja. [...] Os *três* na verdade eram *quatro* [...] Foi uma azáfama a preparação das *três malas* [...] Sentaram-se em *banco de três lugares*. [...] Durante *três dias* ele não disse nenhuma palavra às *duas* [...] Ao teatro os *três* não iam. [...] Às *três horas* da manhã Xavier teve vontade de ter mulher [...] Que se arranjasse com a *terceira* mulher. [...] As *duas* de vez em quanto choravam [...] Na cozinha há *dois facões* [...] *somos duas* e temos *dois facões*. [...] com o auxílio de *duas pás* abriram no chão uma cova. [...] No jardim havia “*Sete pessoas*” (LISPECTOR, 1974, p. 27-37).

Além do aspecto cômico intencional da narradora comentado adiante, merece ser ressaltado o fato de o trio, ser um quarteto. Relacionando aos conceitos junguianos, a quaternidade está relacionada no universo psíquico à representação numérica mínima da diferenciação e integração das partes de uma totalidade. A diferenciação é tornar-se único, reconhecer-se diferente dos demais e ao mesmo tempo, ser total, inteiro, integrado que corresponde a uma integração entre o conteúdo inconsciente e o consciente.

Segundo Bonfatti (2007), para o pensamento junguiano o conceito de quaternidade expressa a decomposição de um todo em quatro partes e, ao mesmo tempo, o próprio inteiro composto pela interação que estas partes estabelecem e vivenciam entre si. “A quaternidade representaria o nível mínimo da diferenciação e integração das partes de uma totalidade” (p. 81). O conceito de tríade corresponde a uma relativa inteireza. Bonfatti (2007) relaciona a tríade a

uma “totalidade imaterial, espiritual, como no caso da Trindade, ou a uma realidade ctônica, instintiva quando se trata de tríades formadas por deuses infernais” (p. 81).

O autor acrescenta que, na perspectiva junguiana, a tríade pode ser considerada uma configuração de quaternidade com defeito, ou talvez um processo de transição para a quaternidade. Nesse sentido, Jung entende a quaternidade como um fator de ordenação do caos, que divide e ordena simultaneamente. Bonfatti (2007) cita como exemplos de ordenação/divisão, as quatro fases da lua, os quatro temperamentos, os quatro elementos, as quatro cores alquímicas. No entanto, ao relacionar a presença de um quarto elemento à narrativa em estudo, observa-se que ele provocou uma ruptura, uma divisão onde aparentemente havia uma suposta harmonia. Talvez fosse possível considerar que a ordem fora alcançada pela decisão das duas mulheres em eliminar Xavier e com ele o quarto elemento.

Por outro lado, a insistente repetição de números, além do efeito cômico, parece querer relativizar fatos que na verdade são fora do comum, como no exemplo: “Às seis horas da tarde os três foram para a igreja” (LISPECTOR, 1974, p.28). Parece haver um esforço, por parte do narrador, em fazer com que uma situação insólita, se torne familiar por meio de recursos atenuantes. Essa relativização do fato incomum funciona também como um recurso de ironia, pois a bigamia é condenada pela maioria das igrejas ocidentais e, no entanto, no conto, o fato de os três amantes terem ido à igreja parece não incomodar a ninguém. Há uma espécie de naturalização de um costume cultural. A única informação que se tem a respeito do olhar alheio é a seguinte: “Todo mundo sabia que Xavier era bígamo: vivia com duas mulheres” (LISPECTOR, 1974, p.27).

A tranquilidade do triângulo amoroso é quebrada porque as mulheres reagiram não aceitando um quarto elemento. Para haver uma compreensão e integração interna completas de cada uma das imagens *anima* e *animus* as relações com o sexo oposto podem ser o palco representativo dessa relação interna. No entanto, ao processarem a informação, em lugar de um julgamento ponderado, as mulheres decidiram seguir por outro caminho, comentado mais adiante.

A ironia resulta do fato de as personagens assumirem com naturalidade o que muitos escondem. Clarice possui o dom, ou a “presença de espírito”, para mostrar o lado virtuoso daquilo que é culturalmente inaceitável: A construção das personagens Carmem e Beatriz, ocorre por meio de oposições. Uma é gorda a outra é magra; uma mal-educada, outra fina, elegante; uma cheia de pudores, outra sem vergonha do corpo; uma romântica, outra cética; uma vingativa outra piedosa; uma líder, outra submissa. Tal fato sugere a ideia de complementação.

A ideia de complementação dos opostos sugere que Xavier tinha sua *anima* projetada nas duas mulheres e não se encontrava com sua *anima* (BONFATTI, 2020, em entrevista). As duas mulheres não suportaram a presença de outra mulher. Elas vivem de modo harmonioso dentro desse triângulo amoroso, pois toleravam/precisavam desse *animus* “primitivo” projetado na figura de Xavier.

Os três parecem formar uma unidade que é ameaçada com o aparecimento do quarto elemento: a prostituta, personagem que desestabiliza o triângulo. A mulher prostituta não é aceita por Carmem e nem por Beatriz que entre si não tinham ciúmes, mas não toleram um elemento alheio ao triângulo harmoniosamente constituído. A ideia de harmonia entre os três amantes está tão presente no conto que, há uma passagem em que eles são comparados a uma famosa composição musical: “Às seis horas da tarde foram os três para a igreja. Pareciam um bolero. O bolero de Ravel” (LISPECTOR, 1974, p. 28).

Bonfatti (2020), em entrevista, explica que a estrutura melódica de Ravel é uma repetição circular constante. A repetição contínua das notas musicais simula uma individuação que não evolui. É semelhante ao processo vivido pelo trio, abalado pela descoberta do quarto elemento.

A presença do cômico-grotesco, manifestada em Xavier, é também bastante perceptível na configuração de Beatriz, personagem que não possui o senso do ridículo: “Beatriz comia que não era vida. Era gorda e enxundiosa. [...] Carmem era mais elegante. Beatriz, com suas banhas escolhia biquíni e um sutiã mínimo para os enormes seios que tinha. [...] Beatriz saiu e comprou uma minissaia” (LISPECTOR, 1974, p. 29).

Essa caracterização de corpos imperfeitos revela a presença de uma imaturidade, o homem inacabado, em processo. O processo está relacionado ao devir, ao vir a ser. Toda pessoa está em processo desde o nascimento. Para

realizar suas potencialidades a pessoa precisa estar em movimento. Nesta análise, há a construção de um paralelo entre os processos vivenciados pelas personagens e o processo de construção/criação da obra. Assim também estava o sentimento da ficcionista em relação à sua obra, grotesca, imatura, inacabada... É o corpo escritural.

O cotidiano está bem assinalado em *o corpo*. A estabilidade conjugal mantida entre as três personagens, rompida pela existência da terceira mulher, somada a certo dissabor provocado pela rotina do cotidiano, confirmam a marcação impiedosa da massificação, do marasmo, da mesmice, da inércia: “E assim era, dia após dia. [...] Passavam-se dias, meses, anos. Ninguém morria” (LISPECTOR, 1974, p. 28).

Por outro lado, é possível interpretar a morte de Xavier como sendo uma forma de transformação, ou uma expectativa de transformação projetada numa dimensão transcendente ou metafísica. Num raciocínio concreto, por exemplo, o pensamento ou ato suicida é uma tentativa (equivocada) de transformação simbólica da vida do sujeito. Simbolicamente, morrer é renascer para uma nova instância psíquica (BONFATTI, 2020, em entrevista). Aqui, não morrer é não transformar nada e matar Xavier é uma tentativa (concreta e não simbólica) de uma transformação de um *animus*.

O “desejo de vingança” aliado à impossibilidade de transcender à morte e à necessidade de busca da felicidade contribuiu para que Carmem e Beatriz antecipassem a morte de Xavier, provocando-a: “Vamos esperar que Xavier morra de morte morrida? [...] Acho que devemos as duas dar um jeito” (LISPECTOR, 1974, p. 32).

Segundo Bonfatti (2020), em entrevista, psicologicamente, o desejo de vingança é uma maneira de as mulheres preservarem o vínculo com o objeto da vingança, no caso, com Xavier. Pergunta-se o motivo pelo qual as duas não abandonaram Xavier. Ou ainda, por qual motivo precisaram matá-lo? Talvez o motivo para não abandoná-lo possa ser explicado pela relação de dependência, já comentada. No entanto, isso não explica o desejo de matar Xavier e muito menos faz sentido com relação ao não abandono.

Dentro da perspectiva junguiana, os símbolos e imagens de morte podem ter seu desdobramento conectado à criatividade, ao crescimento pessoal, à transformação. Tais estados emocionais podem ser experimentados

subjetivamente como parte da vida, pois a morte é também um fato psíquico, faz parte do cotidiano na vida das pessoas, não é apenas o seu final. Assim sendo, pode-se compreender que a morte pode simbolizar tanto um (re)começo quanto uma perda, ambas relacionadas à experiência dos acontecimentos da vida (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 1988).

A decisão tomada pelas mulheres partiu da não aceitação da amante do marido compartilhado. Muitas vezes, aquele elemento esquecido no inconsciente e autônomo surpreende a consciência. A aparente naturalidade com que Carmem e Beatriz decidem e executam o crime resulta em um efeito trágico-cômico.

Foram armadas. O quarto estava escuro. Elas fraquejaram erradamente, apunhalando o cobertor. Era noite fria. Então elas conseguiram distinguir o corpo adormecido de Xavier. [...] estavam exaustas. Matar requer força. Força humana. Força divina (LISPECTOR, 1974, p. 34).

A potência sexual e a energia criadora de Xavier eram tão fortes que a terra, onde ele foi sepultado, tornou-se fecunda e ali floresceram rosas vermelhas. A morte de Xavier é simbolizada em um renascimento, pois seu corpo fecundo transformou-se em adubo para o jardim. Por esse fato narrativo, é possível observar que, embora a concretude do ato da morte não seja uma solução, simbolicamente, aqui, existe uma possibilidade, sempre presente e ainda em germe, de transformação criativa, de uma nova instância do *animus*. A psique sempre apresenta uma possibilidade de renovação criativa (BONFATTI, 2020, em entrevista).

A ação de vingança das mulheres revela uma disponibilidade para uma mudança interna maior do que a possibilidade de elaboração do *animus*. O ato concreto externo de vingança ainda revela uma dificuldade de transformação interna. Indica que o *animus* está projetado ainda em Xavier (BONFATTI, 2020, em entrevista).

Fordham (1978) esclarece que o *animus* pode ser personificado em qualquer figura masculina e depende do estado de evolução da mulher os efeitos que pode provocar nela. Essa personificação projetiva é a não-assimilação interna do *animus*. Aquilo que é tentado “resolver” fora não é “resolvido” internamente (BONFATTI, 2020, em entrevista). Na narrativa em estudo, o efeito parece ter sido negativo. A traição de Xavier despertou nelas um *animus*

agressivo, tirânico e cego de razão. Influenciadas pelo *animus*, as duas mulheres planejaram a morte de Xavier.

Há um momento culminante que, apesar de divertido, reduz toda a narrativa a um silêncio. Este é o momento em que a polícia cava o jardim e encontra o corpo de Xavier. A solução do crime, dada pelo policial, é totalmente inusitada: “Vocês duas [...] arrumem as malas e vão viver em Montevideú. Não nos deem maior amolação. E as duas mulheres disseram: muito obrigada. E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer” (LISPECTOR, 1974, p. 37).

Nesse fragmento o leitor é surpreendido pelo inesperado e ilógico. Ele espera que a polícia incrimine as mulheres, mas há um descaso em relação ao crime que elas cometeram. A atitude da polícia pactua com a ideia de *mundo ao revés*, ideia que coincide com o efeito trágico-cômico dado ao texto. O final inusitado encerra um contra-sentido, que impede a sensação de terror ou piedade, fato que elimina o caráter sério do assassinato. Não há punição, não há transformação... Mudar para Montevideú pode ser uma fuga, uma nova possibilidade psíquica de renovação ou, simplesmente, de repetição. Por isso, não há respostas.

Lispector (1974) parece brincar ou debochar de aspectos religiosos, sem julgá-lo, sem criticá-lo, apenas revelar novas possibilidades: a família é descaracterizada – há 1 homem e 2 mulheres, eles juntos formam “o casal” ou “os casais” e nesse caso seriam três casais, o sexo tornou-se comum entre elas também, embora triste; não há filhos – a função reprodutora do casamento é esquecida, só há sexo, prazer, desejo; a prostituta é o elemento externo desintegrador da família; a igreja e a sociedade são as cúmplices silenciosas dessa relação bígama; e, as mulheres matam com força divina, “Matar requer força. Força humana. Força divina” (LISPECTOR, 1974, p. 34). E, para finalizar, não há juízo final.

O desfecho do conto faz sentir que não se pode extrair nenhuma *moral* da história. Não há catarse, como na tragédia tradicional. Não há respostas. O leitor se encontra diante de um vazio profundo, que só lhe permite não pensar a respeito. Não há o que pensar, logo, a única coisa que lhe resta é rir e sorrir à beira do abismo. De um falso abismo, pois Lispector (1974) expõe ao ridículo as convenções morais e sociais, narrando com tamanha naturalidade o que muitos poderiam julgar pornográfico ou imoral. Não serão as palavras que explicarão ao

leitor as impressões causadas pelo texto, mas o corpo, as sensações causadas pela leitura, o silêncio, o olhar para dentro de si. Mais uma vez, o inusitado muda a vida das personagens. Elas, aparentemente, estão libertas, rompem a barreira da “morte”.

A transformação das personagens femininas, ou a outra crítica encenada na linguagem um tanto quanto irônica do conto parece ser a condição do feminino. Beatriz e Carmem eram passivamente submissas a Xavier. Viviam, assim, acomodadas, resignadas, aparentemente felizes: tinham marido, tinham um homem, uma casa. No entanto, embora tenham tomado a atitude de ‘eliminar’ Xavier, as mulheres não viveram, de fato, um processo de transformação. Permaneceram dependentes da figura de Xavier. Entristeceram, perderam a vontade de viver sua ‘rotina’ e, para elas, as rosas vermelhas que brotaram no jardim sobre o túmulo de Xavier simbolizavam sua força e sua presença junto a elas. Com isso, pode-se observar que não houve a assimilação do *animus*.

A tristeza vivenciada por elas com a ausência de Xavier remete à fala de Samuels, Shorter e Plaut (1988), ao explicarem que, embora as mulheres já aceitassem mais libertamente seus lugares lado a lado dos homens, ao mesmo tempo, desejam apreciar o status e o lugar de igualdade, também desejam permanecer ligadas e harmonizadas com o homem, permanecendo submissas à sua autoridade. Isso significa a não assimilação do *animus*.

O evento que revelou a insatisfação profunda de ambas foi a constatação da existência de uma terceira mulher. A ferida causada por esse fato parece ter sido maior do que o sentimento causado pela traição. Pareceu passar pelo desrespeito, por uma afronta. Isso quebrou a passividade que deixava as mulheres numa perspectiva paradisíaca e sem consciência. O fato de Carmem e Beatriz terem assassinado Xavier sugere uma tentativa equivocada e concreta de transformação. Contudo, elas permaneceram em uma relação que parece ser de cumplicidade simbiótica e sem consciência que só foi modificada com um assassinato. Elas permaneceram em uma relação, agora, com o *animus* negativo, após a reação equivocada de matar Xavier quando descobriram a traição dele com uma prostituta.

Ao partirem unidas, sem que houvesse na narrativa a indicação de uma substituição do *animus*, ainda que estivessem aparentemente libertas da relação com Xavier, não é possível considerar que tenham concluído o processo de

individualização, pois esse processo é individual e elas permaneceram em uma relação de dependência. Matar o *animus* personificado em Xavier é matar aquilo que incomoda e não representa a diferenciação.

3.3 RUÍDO DE PASSOS E MAS VAI CHOVER: O CONFLITO

Ruído de passos e mas vai chover também abordam questões femininas, porém muitas vezes percebidas como tabus: a sexualidade de pessoas idosas, em especial, o desejo sexual feminino. Durante muitos anos, a sociedade tratou a manifestação da sexualidade e o desejo feminino como falta de decoro, como uma manifestação imoral quando não era ignorada. A sexualidade da mulher deveria ficar restrita à procriação com o consentimento do homem (NASCIMENTO-SCHULZE; LEMOS, 2002).

Assim, a repressão expressa no primeiro conto do livro em estudo, *miss algrave*, pode ser entendida como uma representação da repressão imposta a muitas mulheres, ou melhor, à maioria delas. A questão ganha uma dimensão ampliada quando se refere a uma mulher madura, somando-se a esse aspecto a ação de buscar a autossatisfação do desejo sexual, como é o caso de D. Cândida Raposo, 81 anos, protagonista do conto *ruído de passos*. “Um escândalo! Uma indecência!” (grifo nosso) Muitos diriam.

Cândida, cansada de sentir desejo de prazer e não saber como satisfazê-lo, pois seu marido estava impotente, foi buscar orientação médica. Solicitou um remédio que aplacasse o desejo. Entendendo sua situação como algo patológico em razão de sua idade avançada e não tendo como medicá-la, o doutor sugeriu que ela se resolvesse sozinha. Assim o fez, sobrecarregada de vergonha e culpa.

O diálogo com o médico é curto, com frases que ocultam o que se quer dizer. Observa-se pelo diálogo o tamanho da vergonha e da repressão e a percepção de seu desejo como algo fora da normalidade.

- 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 um inferno! (LISPECTOR, 1974, p.69-70).

A observação do narrador logo a seguir complementa a interpretação: “a vida era isso então? Essa falta de vergonha?” (LISPECTOR, 1974, p. 70). E ao final do conto, após Cândida usar o processo solitário, ouve-se a voz narrativa lembrando a voz do médico “É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a benção da morte” (p. 71). No parágrafo seguinte, isolado está a frase. “A morte” (p. 71). O processo vivido por Cândida parece relacionar a morte à situação anterior. A vida é a possibilidade de realização.

Seguindo esse raciocínio, chama a atenção a contradição presente no nome da personagem, Cândida Raposo. Nome e sobrenome remetem a um confronto entre forças opostas, o que está retratado no conflito interior da personagem. Cândida é ingênua, pura, alva, clara, brilhante e vibrante. O prenome simboliza as forças em que pulsa a vida, o desejo e prazer; e, Raposo, o sobrenome, remete a um indivíduo ardiloso, astuto e às forças em que paira a morte, manifestada no recalque e na frustração.

Os conflitos de forças opostas possuem a função de promover a transcendência no processo de individuação. A negação desse conflito representa a paralisação da transformação (BONFATTI, 2020, em entrevista). Jung (2012; 2013) trabalha com o conceito de “função transcendente” em que a partir da vivência de conflitos de opostos pode surgir uma terceira via simbólica, apontando para uma transformação. Nesse sentido, não são mais somente opostos... Mas elementos complementares importantes que se unem transformando uma situação de conflito psíquico para outra instância. Ou seja, a palavra transcendente aqui nada tem a ver com metafísico ou místico, e sim, relacionada a processos psicológicos de transformação a partir do encontro de opostos. Algo importante que faz parte do processo de individuação que a partir dessa união de contrários se direciona para uma busca psíquica de totalidade que é o *self*.

O jogo da encenação permanece nas palavras finais do conto: “depois chorou”, mais adiante, “sempre triste” e “a morte” (p.71). Aquilo que deveria representar a alegria da necessidade e do desejo satisfeitos passou a provocar tristeza e vergonha. Estes provocados pelo peso da cobrança social. Essa cobrança social faz a pessoa criar uma *persona*. Na perspectiva junguiana,

persona é a imagem, ou o papel assumido socialmente. Todavia, quando se fica fixado à *persona* há uma paralisação do processo de individuação. A *persona* é construída a partir de valores da família, religião e cultura. Ela é uma necessidade, pois é com ela que nos relacionamos com o mundo (FORDHAM, 1978).

A vergonha sentida pela senhora pode ser compreendida como consequência de uma formação moral muito rigorosa. Além disso, socialmente, a mulher mais velha é desvalorizada, considerada improdutivo “ninguém me quer mais” (LISPECTOR, 1974, p. 70), e alvo de chacotas, comentários pejorativos “— e se eu pagasse? — Não ia adiantar de nada. A senhora tem que se lembrar de que tem oitenta e um anos de idade” (LISPECTOR, 1974, p. 70), e principalmente quando ela assume uma relação com um homem mais jovem, como ocorre no conto *mas vai chover*.

Embora a temática seja semelhante, o desejo de prazer, o conto *mas vai chover* revela outro modo de solucionar o problema. Maria Angélica de Andrade, 60 anos, viúva, encantou-se com a juventude de um rapaz de 19 anos, entregador da farmácia e o seduziu com presentes caros, como carro, roupas caras, luxo, viagens... A opção por pagar para ter prazer não resolveu a necessidade emocional de afeto, apenas a física e, ainda assim, temporariamente. O rapaz enjoou, revoltou-se e foi embora. Ela ficou novamente sozinha.

Nesse conto, aparecem dois aspectos que merecem consideração: pagar pela companhia de um jovem e a ilusão de acreditar viver um romance. Ambos estão intimamente relacionados ao desejo sexual da mulher madura, idosa.

Mais uma vez, Clarice Lispector se vale de uma narrativa ficcional para tratar de um tema profundamente relacionado à condição humana. Assim como Cândida Raposo, Maria Angélica tinha desejo de prazer. A diferença entre os dois contos está na ousadia da protagonista mais jovem em pagar para ter prazer. Nesse conto, são explícitos os valores sociais contemporâneos relacionados ao jovem, ao consumo, à atividade produtiva em oposição ao que deve ser descartado como inútil. Nesse caso, a mulher idosa, improdutivo tanto para procriar como para o mercado de trabalho. Negar à pessoa idosa a possibilidade de vivenciar a sua sexualidade parece ser a negação do direito de sentir-se vivo. É negar sua existência ou seu direito de ser aceito pelo outro.

A sexualidade feminina ainda é assunto polêmico, tratado com ressalvas e reservas. Parece haver uma proibição, velada, em relação ao prazer da mulher madura. As mulheres que ousam enfrentar o estabelecido pela sociedade são vistas como pervertidas, descaradas, fora dos padrões, inadequadas, até mesmo loucas. São excluídas, de certo modo, do convívio social (SIMÕES, 1998; PATROCÍNIO, 2006).

O corpo jovem é valorizado, na cultura ocidental, principalmente, em relação a aspectos referentes à produtividade, à força e à vitalidade. O corpo jovem é útil. Por outro lado, o corpo da pessoa é idosa não é percebido como possível de ter o vigor necessário para o mercado de trabalho. Ele é socialmente designado de velho. A essa expressão estão agregados outros significados, tais como: fracasso, inutilidade, fragilidade, decadência, entre outros, sendo essa, uma forma até mesmo ofensiva de tratamento. A sociedade define esse grupo de pessoas pelas perdas sofridas ao longo de suas vidas, não se preocupando com os sentimentos gerados. Nesse sentido, o envelhecimento é uma condição muito mais social do que natural. Com isso, a pessoa idosa é, por assim dizer, deixada de lado (SIMÕES, 1998; PATROCÍNIO, 2006).

Nesses contos, as protagonistas, ainda que tristes, negaram-se a abrir mão da sua realização pessoal, da centelha de vida que lhes restava acesa. Elas caminharam em direção à autorrealização, caminharam em seu processo pessoal de individuação. Essas personagens, dentro de uma perspectiva junguiana, parecem vivenciar a chamada função transcendente. Este processo, conforme já dito, considera os opostos que precisavam ser explicitados e vivenciados. Nessas narrativas, as personagens têm contato com conteúdos que, até então, estavam na sombra e decidem incorporá-los: a própria sexualidade. A função transcendente as fez ir além e se desidentificaram com a *persona*. Tudo isso, conseqüentemente, caminhando para o processo de crescimento psicológico que é a individuação (BONFATTI, 2020, em entrevista).

Nos contos analisados a seguir, a vida se manifesta na busca do (re)conhecimento da própria identidade.

3.4 A PERSONA EM: *ele me bebeu e praça Mauá*

Os dois contos analisados nesta seção trazem problemas existenciais relacionados à própria identidade. Neles é retratado o uso de máscara, ou melhor, a criação de uma personagem social como forma de proteger ou ocultar aquilo que se é.

A *persona* é responsável pela imagem social com a qual nos relacionamos com o mundo exterior. A *persona* é um fenômeno psicológico individual e, ao mesmo tempo social. A partir dela, busca-se revelar apenas uma faceta da personalidade aceita pela sociedade e por aquilo que o indivíduo deseja ser reconhecido (FORDHAM, 1978).

Daí a importância de ser traçada uma análise, ainda que breve, à temática abordada em dois contos e que tratam da luta de suas protagonistas em encontrarem-se, em recuperarem suas identidades de modo que possam viver plenamente e realizadas.

No conto *ele me bebeu*, Aurélia Nascimento, protagonista, é insegura em relação à sua imagem corporal e emocional e recorre à maquiagem como um agente transformador, como um suporte para sua insegurança. A máscara/maquiagem, no conto, é representativa da *persona*: O papel/imagem social assumido por Aurélia. O conflito maior aparece quando a personagem percebe-se sem a máscara/*persona*/maquiagem e precisa olhar para dentro de si.

Serjoca, maquilador de mulheres, tornara-se seu amigo, pois sempre que precisava sair, ela o chamava para maquilá-la. Aurélia não sai de casa sem a máscara/*persona*/maquiagem. Serjoca gostava de homens. Ambos eram muito bonitos e Aurélia, quando maquilada “ficava deslumbrante” (LISPECTOR, 1974, p. 53). Ocorreu que, após terem conhecido, por acaso, um homem que se interessou por Aurélia, ele convidou os dois, Aurélia e Serjoca, para saírem. Depois desse primeiro encontro, os três marcaram um novo. Aurélia, ao ser maquilada por Serjoca, percebeu a desfiguração provocada pela maquiagem.

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 Affonso** (LISPECTOR, 1974, p. 56-57, grifo nosso).

O processo de individuação só segue seu curso quando a pessoa é capaz de se desidentificar com a *persona*. Nesse conto, Aurélia se identificou com sua *persona* e não se reconhecia sem ela, havia perdido sua identidade. Seu processo de individuação estava paralisado. Com a *máscara/persona/maquilagem* sentia-se confiante, agradável... A identificação com a *persona*, geralmente, não corresponde à autenticidade do ser de uma pessoa. É uma aparência assumida, inventada, não consciente. A pessoa se apresenta socialmente, na maioria das vezes, para satisfazer as expectativas do outro e não como realmente é (SILVEIRA, 1981).

Durante o almoço, ela ficou a maior parte do tempo calada, anulou-se. Deu espaço para Serjoca, e Affonso começou a olhar o belo rapaz, espontâneo e eloquente. Marcaram novo encontro para a noite. Aurélia recusou alegando cansaço. “Era mentira: não ia porque não tinha cara para mostrar” (LISPECTOR, 1974, p. 57). Em casa, pensativa, chegou à conclusão de que Serjoca lhe tiraria o corpo e o peso também. “O que fazer para recuperar o que fora seu? A sua individualidade?” (p. 57).

Percebe-se no transcorrer da narrativa que Aurélia cria uma ilusão de si concretizada na máscara/maquilagem feita por Serjoca. Isso estabelece na moça uma dependência emocional e uma “desconfiguração” ou desconexão com sua imagem real. Ela identificou-se completamente com sua *persona*, conforme já comentado. A identificação com a *persona* de forma inconsciente torna a pessoa dependente dessa ilusão de ser, criada a partir de um imaginário coletivo. Aurélia é o que acredita que os outros esperam que ela seja. Aurélia valorizou excessivamente sua *persona* e sua consciência passou a se identificar com ela. Aurélia não era mais a Aurélia, era a *persona/máscara/maquilagem* criada por Serjoca.

Ao descrever a personagem, o narrador faz questão de elucidar o problema de Aurélia com sua imagem corporal uma vez que tudo nela era artificial, embora ela fosse naturalmente muito bela.

Era loura, usava peruca e cílios postiços. (...) Ela se vestia bem, era caprichada. Usava lentes de contato. E seios postiços. Mas os seus mesmos eram lindos, pontudos. Só usava os postiços porque

tinha pouco busto. Sua boca era um botão de vermelha rosa. E os dentes grandes, brancos (LISPECTOR, 1974, p.53).

Como demonstra os fragmentos anteriores, Aurélia era uma personagem, tamanha a sua identificação com uma *persona*. A relação de dependência emocional de Aurélia pela imagem de mulher criada por Serjoca e pelos aparatos postiços faz com que ela se prenda ao amigo e à maquiagem que ela faz. Ela não consegue mais viver sem sua máscara/*persona*. No entanto, quando eles passam a competir pelo mesmo homem, o “amigo” a descaracteriza. Aurélia parece sofrer do mal da modernidade, o excesso de culto do corpo físico, da beleza exterior. Ela tornou-se dependente da beleza artificial, fabricada, acostumou-se ao uso da máscara.

Ao olhar-se profundamente no espelho, Aurélia constatou: “ela não era mais nada” (p.57). Aurélia vivencia uma relação de identificação do ego com a *persona*. De acordo com Silva (2008, p. 5) “a máscara vai se colando de tal modo ao rosto, que ao ser “dissolvida”, contra a vontade do indivíduo, este tem a sensação da quase “dissolução” do próprio rosto” (grifo da autora).

De acordo com Bonfatti (2020), em entrevista, o arquetípico do espelho, a questão da imagem refletida e o refletir aparecem em muitas narrativas mitológicas, contos de fadas, sonhos e manifestações artísticas.

O espelho que falava a inexorável verdade da rainha má e madrasta de branca de neve. O reflexo no escudo que possibilitou que Perseu dominasse a medusa. Olhando-se no espelho que Zagreu foi pego facilmente pelos titãs. O reflexo da imagem inebriante de narciso no lago e a inexistência de reflexo da própria imagem nos espelhos dos vampiros sem alma... (BONFATTI, 2020, em entrevista).

Os aspectos revelados pelo reflexo no espelho podem ser alguma forma de contato com a alma (*psique*), conforme explica Bonfatti (2020, em entrevista). “Pode ser o perder-se em si mesmo como Narciso em sua reflexão patológica ou aprofundar-se em si mesmo... Refletir é buscar o que realmente é, olhar para sua própria alma” (BONFATTI, 2020, em entrevista).

No entanto, Bonfatti (2020) em entrevista, destaca que o ato de ver-se, refletir ou conhecer a si mesmo não é um ato exclusivamente racional, pois transcende a metáfora, tornando-se mais símbolo. O refletir é, portanto, “tomar consciência, consciência de todas as nuances da própria alma”.

Jung orienta como o ato de refletir deve ser entendido:

O termo “reflexão” não deve ser entendido como simples ato de pensar, mas como uma atitude. A reflexão é uma atitude de prudência da liberdade humana, face às necessidades das leis da natureza. Como bem indica a palavra “reflexio”, isto é, “inclinação para trás”, a reflexão é um ato espiritual de sentido contrário ao do desenvolvimento natural; isto é um deter-se, procurar lembrar-se do que foi visto, colocar-se em relação e em confronto com aquilo que acaba de ser presenciado. A reflexão, por conseguinte, deve ser entendida como uma tomada de consciência (JUNG, 1983 § 235 nota 9).

Tomar consciência de si mesmo ou da própria alma é um processo arquetípico e irremediavelmente doloroso. Mas, ao mesmo tempo, necessário. Necessário para o próprio crescimento que é o *Processo de Individuação*.

A moça, chocada, esbofeteou a própria face “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” (LISPECTOR, 1974, p. 58). Embora a *persona* de Aurélia tivesse sido o seu rosto durante muito tempo, o evento com Serjoca despertou nela o desejo de conhecer-se. De olhar sua face sem a máscara.

Mas quem é Aurélia? A mulher fabricada? Ou a mulher espontânea que chamou a atenção de Affonso? “Viu a impaciência de Aurélia que batia com os pés na calçada. Interessante essa mulher, pensou Affonso” (LISPECTOR, 1974, p. 54).

Afonso se interessou por Aurélia no justo instante em que ela foi verdadeira, embora estivesse “maquiladíssima” (LISPECTOR, 1974, p. 55) e, na sua insegurança, não percebesse que aquele homem fino, elegante e distinto estava atraído por ela. Disse sentir dor nos pés e, por isso, aceitou a carona, no entanto, não falou dos calos. “escondeu o defeito” (p. 54).

Os encontros revelaram aos poucos as diferenças entre Serjoca e Aurélia. Ele sempre verdadeiro, espontâneo natural, tranquilo e até muito calado no início, não esconde suas fragilidades como não saber comer *escargot*, desajeitado para comer ostras, agiu sem camuflagens, ou seja, agiu sem a *persona*, revelando verdadeiramente aquilo que é. Aurélia, ao contrário, preocupa-se em esconder seus defeitos, como o hálito de alho, com o superficial, perdeu a espontaneidade.

Vale a pena destacar que o nome Aurélia remete à luz dourada da aurora. Aurélia, aos poucos, durante os encontros, percebe ter perdido sua vivacidade,

seu brilho, sua luz natural para o maquiador. O mal-estar provocado pela crise de identidade revelou à Aurélia a perda de sua identidade, isto é, Aurélia tomou consciência de que havia se perdido de si, ou, na perspectiva junguiana, de que estava paralisada no seu processo de individuação.

O encontro diante do espelho, após o banho, apresenta uma Aurélia limpa, nua, de cara lavada, sem maquiagem, sem qualquer adereço postiço. É ato do (re)conhecimento, do olhar para dentro de si e revelador de uma mulher real, “um rosto humano, triste, delicado” (LISPECTOR, 1974, p. 58). A Aurélia, mulher de verdade. Recupera seu brilho! O brilho, no processo de individuação, revela o oposto da sombra. Jogou-se luz sobre a sombra. E desse jogo de opostos, de luz e sombra, tem-se uma totalidade psíquica (*self*) (BONFATTI, 2020, em entrevista).

Aurélia, enfim, descobre que a maquiagem e os adereços postiços e ilusórios apagavam a sua verdade. As palavras de Brandão complementam a análise:

[...] o espelho, [que] *especulando*, vemos o que somos e o que não somos, objeto muito comum em ritos iniciáticos, tem, entre muitas afinidades que se lhe atribuem, a de captar com a imagem, que nele se reflete, a alma do refletido (BRANDÃO, 1987, p.119 *apud* BONFATTI, 2020, em entrevista).

A mesma sorte não teve Luisa, nome de batismo, Carla, nome de guerra, protagonista do conto *praça mauá*. Ela era dançarina no *Erótica* e também fazia programas com os clientes. Era casada, sem filhos e linda! O marido trabalhava de dia e ela de noite, mal se viam. “Carla era uma Luisa preguiçosa” (LISPECTOR, 1974, p.80). Era tímida e excelente dançarina. Celsinho, seu melhor amigo, era um travesti bem resolvido e bem sucedido e de origem nobre. Abandonara tudo para ser feliz. “Não eram rivais. Cada um tinha seu parceiro” (LISPECTOR, 1974, p.81). Seu nome de guerra era Moleirão. Ele havia adotado uma menina de 4 anos e era excelente mãe para a guria.

Joaquim e Luisa/Carla tinham empregada para os serviços domésticos. Certa noite, no auge da festa, *Erótica* lotado, um homem alto chamou Carla para dançar e Moleirão ficou com inveja, pois desejava o homem. Após a dança, Carla comentou com o amigo o quanto era bom dançar com um homem de verdade. Irado e tomado de inveja, Celsinho vociferou: “Mas você não é mulher de verdade!” (LISPECTOR, 1974, p. 83).

Carla se doeu e virou Luisa. Celsinho afirmara que ela não era mulher porque não sabia nem fritar um ovo. E era verdade. Luisa fora “atingida na sua feminilidade mais íntima” (LISPECTOR, 1974, p. 84). Sua subjetividade e autoestima foram atingidas. Também se sentiu atacada na sua autoimagem do ego. O ego da personagem ficou vulnerável. Jung percebe o ego como o centro da consciência, limitado e incompleto, inferior à personalidade inteira. O ego está relacionado a questões como “identidade pessoal, manutenção da personalidade, continuidade além do tempo, mediação entre campos conscientes e inconscientes, conhecimento e testes da realidade” (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 1988, p. 31). Confrontar sua autoimagem a deixou perplexa. O ego identificado com o papel da *persona* se sentiu ferido. E solitária concluiu: Celsinho era mais mulher do que ela (LISPECTOR, 1974, p. 84).

Luisa/Carla rompe com as tradições, ou melhor, com o comportamento que se esperava de uma mulher casada. Ela se prostitui por prazer e sem o conhecimento do marido, que embora ciente de que mulher trabalhava à noite em uma boate como dançarina, não sabia da função extra.

Aurélia teve seu momento de reencontro com sua identidade mais íntima. Luisa/Carla encontra-se sozinha, no meio da rua: e qual delas?

3.5 A DESCOBERTA

Os contos *a língua do “p”* e *melhor do que arder* retomam a temática do desejo sexual feminino reprimido, a busca pela realização, o enfrentamento às tradições e a ruptura com os padrões estabelecidos.

Cidinha, protagonista do primeiro conto, é uma professora de inglês, bem sucedida e perfeccionista. Programou uma viagem aos Estados Unidos para aperfeiçoar-se no idioma. O perfeccionismo de Cidinha revela uma *persona* extremamente rígida. Fordham (1978, p. 47) esclarece que isso ocorre quando há a negação de muitos aspectos da personalidade, “e de tudo o que foi relegado do inconsciente pessoal ou pertence ao inconsciente coletivo”. A *persona* perfeccionista e rígida está mais envolvida em adaptar-se de modo consciente ao coletivo.

No vagão do trem que a levaria de Minas para o Rio de Janeiro, a moça percebe que dois homens entraram, a observaram e falaram entre si em uma

língua estranha. Ao prestar atenção, ela percebeu que falavam a língua do “p”, brincadeira infantil que consiste em introduzir a consoante P seguida pela vogal que acompanha cada uma das consoantes da palavra, por exemplo: vopocêpê = você. O plano dos dois homens era estuprá-la assim que o trem entrasse no túnel e matá-la caso necessário.

Apavorada, ela resolveu fingir que era uma prostituta provocando o desinteresse nela. Ela então subiu a saia, abriu a blusa forjando um decote, aplicou maquilagem e fez trejeitos sensuais. Tão desconhecida que era de si mesmo, a moça nem sabia que poderia imitar uma prostituta. “Ela mal se conhecia. Aliás, nunca se conhecera por dentro” (LISPECTOR, 1974, p. 87). Conseguiu enganar os rapazes. Na estação seguinte, eles denunciaram Cidinha como prostituta e ela foi conduzida à Delegacia, fichada e ficou presa por três dias. Não havia como se explicar.

Em relação à descoberta da Cidinha é interessante pensar, segundo Jung, que na sombra se pode encontrar não só aspectos aparentemente condenáveis do ponto de vista da cultura e da moral vigente, mas também, potencialidades até então desconhecidas. Afinal, na sombra encontram-se aspectos que estão fora do alcance da luz da consciência: sejam condenáveis moralmente ou potencialidades desconhecidas (SILVEIRA, 1981).

Ao ser liberada, já no Rio de Janeiro, compra um jornal e pela manchete descobre que, a moça que entrara no trem quando ela foi presa, havia sido currada e assassinada. A curra é um tipo de crime sexual de estupro no qual participam dois ou mais agentes. Isso torna a vítima mais vulnerável às agressões praticadas. Independente da cultura nacional que, apesar das leis vigentes, ainda atribui à mulher a responsabilidade pela agressão sofrida, o conto retrata o constante medo da violência sexual e o estado de alerta permanente em que vive a mulher. A repressão do desejo sexual não é apenas uma imposição cultural, mas também uma defesa pessoal.

O inusitado do conto é a autodescoberta da personagem. Sua maior preocupação, após o episódio, fora o seu desejo de ser currada. Sentiu-se uma puta, descarada, envergonhada, cabisbaixa. Cidinha descobriu uma parte de si que havia sido ocultada pelo perfeccionismo, que estava na sombra.

Já no conto *melhor do que arder*, o conflito está na consciência plena do desejo e a obrigação de reprimi-lo. Madre Clara foi enviada para o convento por

determinação da família e não por vocação ou vontade própria. Durante anos, cumpriu suas obrigações com dedicação sem reclamar. Porém cansou-se de conviver entre mulheres. Começou então a mortificar o corpo como penitência. O desejo era crescente. Seu corpo ardia. Nem o corpo nu do Cristo na cruz ela podia ver. Confessou-se ao padre. Ele sugeriu que seria melhor casar do que arder. Madre Clara decidiu pedir uma licença. Saiu do convento com o firme propósito de encontrar um marido para casar. O tempo passou sem que o esperado acontecesse. Quando menos esperava conheceu Antônio que lhe propôs casamento. Tiveram 4 filhos homens.

O diferente nesse conto é a plena consciência da possibilidade de encontrar a felicidade. Essa felicidade seria alcançada mediante a aceitação dos desejos do corpo e não na sua repressão, isto é, na assimilação dos opostos, simbolizada pelos sacrifícios e mortificações pelo autoflagelo. Contrariou a vontade da família, da madre superiora, transgrediu. Não abandonou a fé, pois continuava rezando para encontrar um bom marido. A aceitação do seu desejo sexual, carnal, não a impediu de rezar e não pareceu conflitante com sua fé, ao contrário. A função transcendente serviu para estabelecer um vínculo entre os opostos, permitiu que as tensões fossem resolvidas de modo a possibilitar a transformação.

A transgressão de Madre Clara significa romper com as amarras das convenções sociais. Despojou-se de sua *persona*, o papel de madre. Esse despir-se da *persona* era necessário para que Clara pudesse prosseguir na sua individuação.

O que a fazia infeliz era o estilo de vida que levava e que fora escolhido por outros. Ela obedeceu ao comando que lhe deram. Essa obediência passiva a “mortificava”. Mudar de vida e seguir seu destino, conforme sua escolha, isso lhe traria a felicidade. Clara buscou satisfazer-se. O nome Clara parece refletir a clareza com que ela conhecia o caminho e aceitava, sem o peso do pecado carnal. Clara sabia que seus desejos sexuais/carnais eram naturais, faziam parte do seu ser.

Não há como negar que a trajetória dessas personagens em busca de realização pessoal correspondeu a uma via crucis. Almeida (2011) explica que se a pessoa não segue seu caminho, não realiza seu destino, suas potencialidades, quando ela não se torna o que deveria ser, todo o corpo adoece. Adoece o corpo

físico e o 'corpo' mental. A doença, muitas vezes, serve para colocar a pessoa no seu eixo, na sua totalidade, no caminho da sua individuação.

No próximo capítulo, a análise do conto *via crucis* através da paródia da natividade é realizada pelo olhar da Teologia.

4 O SAGRADO É O CAMINHO

*Para mi solo recorrer los caminos que tienen corazón, cualquier camino que tenga corazón.
Por ahí yo recorro, y la única prueba que vale es atravesar todo su largo. Y por ahí yo recorro mirando, mirando, sin aliento
(Dom Juan).⁷*

Neste capítulo, buscou-se trabalhar com duas áreas de conhecimento que, anteriormente, estavam muito distanciadas no ambiente acadêmico, mas que nos últimos anos têm se aproximado: Literatura e Teologia.

Este capítulo tem o propósito de refletir sobre a questão do corpo e do sagrado na obra, *A via crucis do corpo*. Estas dimensões estão presentes na relação das personagens com os seus próprios corpos. Para esclarecimento, o estudo entende como sagrado a interação da espiritualidade/alma com a materialidade do corpo.

Para a melhor compreensão da análise, é apresentada a *via crucis do corpo* vivenciada pelas personagens até realizarem o *religare* consigo mesmas e, então, chegarem ao ponto de renascerem, ressuscitarem. Em seguida, pretendeu-se estabelecer um diálogo entre o conto *via crucis*, que integra o livro em estudo e é o terceiro encomendado, com a reescritura da estória bíblica da Natividade, e a possibilidade do sofrimento anunciado no título do conto, *via crucis*. A via escolhida para a construção desta análise parte da tentativa de explicitar a correlação entre os símbolos judaico-cristãos, expressos na narrativa original do nascimento e morte de Jesus Cristo, tal como descrita nas páginas da *Bíblia*, e a linguagem paródica usada pela ficcionista para narrar a sua versão da estória e concretizar sua encenação.

A presente análise considera a relação humana com o corpo, ou com a sua imagem corporal, evidenciando a tendência das personagens a seguirem modelos sociais que ditam comportamentos, modos de vestir, de ser e de pensar, contrariando seus instintos, suas forças internas, até que, através de sofrida *via crucis do corpo*, elas alcançam a libertação desses paradigmas, dessas máscaras e atingem, assim, o seu *religare* consigo mesmas, com os seus corpos. A análise

⁷ DOM JUAN. Epígrafe. In: CASTAÑEDA, Carlos. *A erva do diabo*. São Paulo: EDIBOLSO, 1976, p. 15.

também considera a possibilidade de relacionar o *religere* de cada personagem ao seu corpo a um evento sagrado, a um renascimento, a uma ressurreição.

4.1 A SIMBOLOGIA DA CRUZ

Desde a introdução deste estudo, as palavras *via* (caminho) e *crucis* (cruz - símbolo universal de mediação entre as dimensões espiritual e material) vêm fazendo explícita referência à missão bíblica de Jesus, relacionada à transformação, podendo também representar o processo humano de autoconhecimento. Cristo é fonte de conexão, de *religere* (do latim, atar com firmeza) entre a morte do egoísmo do 'eu' para o nascimento do outro dentro de si.

Aprofundando a reflexão acerca da simbologia da cruz, Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 309) esclarecem que “a cruz é o mais totalizante dos símbolos”. A cruz, ao apontar para os quatro pontos cardeais representa universalmente o mais importante instrumento e principal símbolo de orientação em diferentes aspectos da vida humana, sejam eles materiais ou espirituais. Uma das funções da cruz é ser síntese e medida. Nela se unem céu e terra, tempo e espaço. Ela simboliza o cordão umbilical com o cosmos, com o centro original. Por natureza, é o símbolo do intermediário, do mediador, da união perene do universo, da comunicação de baixo para cima e de cima para baixo. É a grande via de comunicação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

A cruz é também símbolo da ascensão. Na tradição judaica, simboliza a morte vencida pelo sacrifício. A noção de sacrifício mais comum é a de expiação, isto é, de purificação. Para os cristãos, é o Crucificado, o Cristo, o Verbo, a segunda pessoa da Santíssima Trindade. É a figura de Jesus e se identifica com sua história humana. A cruz reúne em si os quatro elementos: o ar, o fogo, a terra e a água; reporta aos quatro sentidos teológicos da Cruz: o sacrifício (expiação), a redenção, a satisfação e o mérito; a salvação e o Salvador; a humanidade e a divindade; as virtudes da alma e a fé; a caridade e a perseverança. Na figura da cruz está o Cristo: o começo e o fim da evolução criadora. O alfa e o ômega (SARENTHÁ, 1986).

Anunciada desde o *Antigo Testamento*, como o símbolo do sangue dos cordeiros nas portas dos judeus, a cruz cristã tem sentido cósmico e recapitula a

criação. É o polo do mundo. Está presente também na natureza, como no voo dos pássaros ou instrumentos para arar a terra. O homem é também cruz: quando de braços abertos e pés no chão se assemelha a uma cruz (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

E a cruz é a vida. A vida é caminho, é percurso, é viagem realizada no interior do próprio ser. É a busca de si mesmo. Em muitas culturas a viagem é representada pelo Graal. As buscas pelo conhecimento de si possuem inúmeras narrativas, como a viagem de Ulisses, em Odisseia. A *via crucis* que o sujeito percorre e onde este passa por provações preparatórias, como ritos de iniciação, simbolizam o seu desenvolvimento espiritual e encontro com o sagrado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 36).

Para os judeus, a *via crucis* é representada pela busca da terra prometida durante os 40 anos vagando no deserto. Para a família de Clarice Lispector, a *via crucis* pode ser representada pelos anos de fuga, pelo longo caminho percorrido até chegar ao Brasil, estabelecer-se em Maceió, depois Recife e, posteriormente, no Rio de Janeiro.

Para a própria ficcionista, sua *via crucis* pode estar marcada pela missão que lhe foi incumbida e a qual ela não conseguiu cumprir. Seu sentimento de culpa a acompanhou, talvez, ao longo de toda a vida e já comentada no primeiro capítulo deste estudo. Para se redimir, a escritora inventa o que não existe, para, assim, poder possuir a realidade na forma de ficção. Busca o caminho do esvaziamento, “do romanesco e do sagrado” (NUNES, 1985, p. 155).

O sagrado então é expresso pelas imagens e vocábulos que remetem a passagens bíblicas e a símbolos sacros.

4.2 O CORPO E O SAGRADO

Em *Corpo: território do sagrado*, Miranda (2000) apresenta a simbologia do corpo na tradição judaica e sublinha que, no hebraico, corpo e carne são designados pela mesma palavra, *bãsar*, que significa tecido muscular, ou o homem todo. Para os hebreus, a relação entre carne (corpo) e alma é de justaposição, representando a igualdade dos elementos, e não oposição, como ocorre na cultura cristã, que distingue corpo e alma (BORN *et al.*, 1987). Nesse sentido, Miranda esclarece, “feito à imagem e semelhança de Deus, o corpo

humano é postulado desde o princípio do texto bíblico como um território do sagrado” (MIRANDA, 2000, p. 11).

Por essa razão, o corpo não é entendido como um aglomerado de órgãos, vísceras, fluídos e funções. É visto como templo do sagrado, a via da experiência interior, do caminho do conhecimento de si mesmo. É a via concreta, espaço onde a fé e a razão aprofundam-se e realizam-se mutuamente. É no corpo que a concretude da realidade humana e a constituição da personalidade ocorrem. Às partes, ou membros, ou órgãos do corpo são atribuídas funções não apenas físicas, mas psíquicas e espirituais, pela psicologia rudimentar hebraica (BORN et al., 1987). Pode-se citar, por exemplo, a simbologia dos pés, cuja função é fincar o homem à terra, como raízes. Eles assentam o homem ao chão e permitem a postura vertical, a marcha. Os pés estabelecem o contato do homem com a terra, permitem a sua caminhada, sua elevação e ascensão (MIRANDA, 2000).

Born *et al* (1987) explicam que, na teologia de São Paulo, tanto a realidade concreta da vida humana quanto a íntima constituição da personalidade são corporais. Por isso, diz-se que a redenção só estará completa com a ressurreição do corpo, isto é, a vida vivificada, transformada. A morte representa o aspecto perecível do corpo. A vida, o aspecto transcendente, espiritual, sobrenatural. Na psicologia rudimentar israelita, cada atividade psíquica esta relacionada a uma parte do corpo físico.

Nesse sentido, para compreender a origem do pensamento de São Paulo, é possível usar exemplos citando Miranda (2000). O autor explica que na teologia judaica o corpo está em permanente edificação biológica e espiritual. Cada parte do corpo tem uma função nessa construção, simbolicamente designada de árvore das vidas dentro da linguagem bíblica. “O ser humano é uma árvore dos campos” (Dt. 20,19). Essa simbologia expressa a permanente evolução. A (re)apropriação do corpo está relacionada a um processo de evolução individual. Assim, conforme já dito, os pés marcam o caminho que se escolheu trilhar. Também os pés expressam variados sintomas físicos e psíquicos. Sua saúde afeta o humor, a qualidade de vida; as pernas representam as colunas de sustentação do templo e a capacidade de locomoção do corpo.

Os pés criam vínculos sociais e as pernas representam a fecundidade das relações sociais e profissionais. Garantem a autonomia da pessoa, que caminha com as próprias pernas. Os joelhos são entendidos como a sede principal da

força física. Representam a autoridade, o poder social e correspondem à origem de diversas expressões idiomáticas, tal como dobrar os joelhos, ou seja, demonstrar humildade. Do mesmo modo, ter alguém sobre seus joelhos é ato de amor, gesto de intimidade e afeto genuíno. Aliás, a palavra joelho vem do latim *genuculu*, o inocente, o puro, o singelo.

Esses são alguns exemplos da relação atribuída entre corpo físico e corpo psíquico. Os conflitos vivenciados pelas personagens de *A via crucis do corpo* demonstram o profundo distanciamento que estão dos seus corpos, afastadas de suas identidades profundas. Tal distanciamento lança a existência humana no caos. Cidinha, personagem do conto *língua do 'P'*, descobre, chocada, que era uma P., pois tinha sentido vontade de ser currada. Foi conectando-se ao seu próprio corpo e desejos mais intensos que Miss Algrave descobriu-se feliz, radiante e viva, após assumir sua sexualidade e vivê-la intensamente.

Miranda (2000) sinaliza que a vida é governada por leis que estão inscritas na linguagem sutil dos corpos. Para o referido autor, o corpo humano é o instrumento da nossa felicidade. Essa é a busca prioritária em *A via crucis do corpo* e que se torna o fio condutor, a ligação entre todos os contos. As personagens desesperadamente buscam o encontro com a felicidade por meio do seu (re)encontro com o corpo, com o seu lugar de pertencimento e de proteção, com a sua sexualidade reprimida, ou adormecida, ou não realizada, ou trocada. “O corpo é um ser em construção sobre a rocha da identidade divina de cada um” (MIRANDA, 2000, p. 17).

A sacralidade do corpo está descrita, sobretudo, ao longo dos livros da *Torá* ou *Pentateuco*. ‘Adão’, é a palavra hebraica para humanidade. Uma representação do corpo original. Sem os modelos idealizados, narcísicos, causadores da alienação corporal. É o corpo genuíno, divino, aquele que é por excelência a imagem de Deus.

O corpo é também a imagem da cruz. Tal como a cruz, que une o céu e a terra, o corpo edifica-se biologicamente (matéria/terra) e espiritualmente (céu). Por meio do corpo, há a experiência com o sagrado. Essa união entre céu e terra se realiza quando o sujeito encontra sua identidade mais profunda. O corpo é a via natural da experiência do autoconhecimento. Lugar onde fé e razão aprofundam-se e realizam-se mutuamente, completas na imagem simbólica do corpo em cruz (MIRANDA, 2000).

O sagrado, portanto, está sendo compreendido aqui em interação com a materialidade e concretude do corpo, como uma experiência espiritual alcançada através da *via crucis* do corpo.

Considerando essas reflexões sobre o corpo e o sagrado, busca-se a possibilidade de relacionar o *religare* das personagens ao seu próprio corpo, depois de sofrida *via crucis*, como um evento sagrado da ordem do renascimento, da ressurreição. Esse encontro com a vida depois de uma morte simbólica ou não, é o que dá unidade ao livro. Miranda destaca que vida em hebraico é *chayim*, um termo plural, “uma pessoa são muitas vidas” (MIRANDA, 2000, p. 17). Ressalta-se uma curiosidade: o nome de batismo de Clarice Lispector é Chaya, que significa vida, viver.

4.3 VIDA E MORTE

Segundo Miranda (2000), para os antigos hebreus, a morte não simbolizava a separação corpo e alma. A morte representava a perda da força vital, *ruah*, o sopro de vida. Depois da morte o que sobrava era a sombra. A sombra habitava o inferno, lugar de poeira e solidão, terra de onde não se voltava. De lá, somente Deus poderia retirar a sombra e levá-la ao *Xeol*, não mais como um ser vencido, e sim, como um vencedor. A ideia de ressurreição para uma nova vida em união com Cristo teve início após a ressurreição de Jesus. Assim, a morte para os hebreus não era apenas de ordem corporal, mas também o fim da vida da alma religiosa. Essa separação, a ausência da vida em Deus era o aspecto mais sombrio da morte, só comparável ao inferno. A suavização da morte só era possível com uma vida longa, sinal de bênçãos e de valor aos olhos de Deus. A morte também era demonstração de castigo, pois se acreditava que a humanidade fora criada para a eternidade⁸, conforme os relatos do Gênesis (BORN *et al.*, 1987).

O homem, ao perder suas forças vitais não poderia mais agir no mundo dos vivos. Assim, na visão dos antigos hebreus não havia distinção entre corpo e alma, apenas uma justaposição. A morte do corpo significava também a morte da alma. O fim da energia vital, o fim da vida.

⁸ Eternidade: atributo daquele que, embora tendo início, não tem fim, é duradouro.

As personagens dos contos parecem vazias, sem energia, sem o sopro de vida (*ruah*). Em sua maioria, levam uma vida pacata e sem sobressaltos, sem eventos que quebrem a mesmice. De alguma forma, estão amortecidas, anestesiadas. No primeiro conto, *miss algrave*, a personagem está morta, sepultada, conforme o próprio nome diz e já analisado no item 3.1. A palavra inglesa *grave* remete à sepultura, túmulo. É uma expressão também usada para caracterizar algo como pesado, ameaçador, sério, sombrio, escuro. *All* significa todo, tudo. Assim, a palavra *Algrave* foi nesta análise interpretada como toda sepultada, estado em que se encontrava a personagem na primeira parte do conto. Ela percorrerá a sua *via crucis* e renascerá, ressuscitará.

A relação morte/vida é uma experiência constante nos contos. É o caso de Madre Clara que morreu para a vida religiosa para casar-se e ser mãe; e também das esposas de Xavier que restabeleceram sua felicidade inicial matando o marido que as traiu.

Há sempre a ocorrência de um evento que leva ao sentimento de questionamento da realidade existente, provocando uma *via crucis* em direção ao existir, ao *religare* com a vida. Ressalta-se que o corpo é a via, é o caminho, é o instrumento que propicia a vida, o renascimento, a ressurreição, como nos casos das personagens Miss Algrave, Cidinha, Maria das Dores, Aurélia, Cândida Raposo, Luísa/Carla, Celsinho, Serjoca, Maria Angélica, Beatriz, Carmem e Madre Clara.

A palavra “pode”, usada em diferentes situações nos contos em estudo, remete a uma possibilidade e não a uma certeza. Reflete a busca, o desejo, a necessidade de encontrar o caminho para a realização. Como por exemplo, o caso de Maria Angélica, a mulher de 60 anos do conto *mas vai chover*, que arrisca pagar a um rapaz de dezenove anos para satisfazê-la sexualmente e finda abandonada. Eis que o caminho escolhido levou-a ao sofrimento: “(...) ficou ali de pé. Doía-lhe o corpo todo. (...) Parecia uma ferida de guerra. Mas não havia cruz vermelha que a socorresse” (LISPECTOR, 1974, p. 99-100).

Outro exemplo a ser citado é Madre Clara, a freira, de *melhor do que arder*. Ela se sente cansada de viver somente entre mulheres. É aconselhada a mortificar o corpo. “Passou a dormir na laje fria. E fustigava-se com silício. De nada adiantava. (...) Não podia mais ver o corpo quase nu de cristo” (LISPECTOR, 1974, p.92). Decide, então, abandonar o convento, casa-se e tem

quatro filhos, religando-se ao seu corpo, à sua sexualidade antes reprimida. E também Cândida Raposo, de *ruído de passos*, uma senhora de 81 anos. Ela vai ao médico em busca de orientação para aplacar seu desejo de sexo, pois seu marido, idoso, não correspondia mais às suas necessidades. O médico a orienta a buscar a satisfação solitária em um encontro com o próprio corpo.

A necessidade do autoconhecimento é mais uma vez evidenciada no conto *ele me bebeu*. Apesar de linda, Aurélia anulou-se, aniquilou-se, esvaziou-se tanto que Serjoca acabou tomando o seu lugar. Ela precisou olhar para dentro de si para reviver:

Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada. Então – então de súbito deu uma bruta bofetada no lado esquerdo do rosto. Para se acordar. Ficou parada se olhando. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontra-se. E realmente aconteceu. No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to (LISPECTOR, 1974, p.57-58).

Aurélia precisou sofrer a morte simbólica do esvaziamento para renascer e ressuscitar: “Viver tem dessas coisas: de vez em quando se fica a zero. E tudo isso é por enquanto. Enquanto se vive” (LISPECTOR, 1974, 59).

O foco dessa breve análise das personagens, já comentadas nos capítulos anteriores, foi apenas ilustrar a relação entre a realização pessoal e o corpo. Se o homem é imagem e semelhança, seu corpo pode ser o único caminho de felicidade em união com o que em nós transcende a matéria: a alma.

4.4 A PARÓDIA E O SAGRADO

Via crucis é o terceiro conto desse livro e corresponde a uma das três histórias encomendadas por seu editor, todas baseadas em notícias de jornais. O caso original foi a notícia de uma mineira que acreditava ter engravidado pelo poder do espírito santo. No conto, Lispector usa de ironia e bom humor para narrar a história do nascimento de uma criança, parodiando a narrativa da Natividade bíblica sobre o menino Jesus nascido da virgem Maria, e, ao mesmo tempo, problematizando o nascimento do próprio livro.

A paródia, no entendimento dos séculos XX e XXI, é uma forma de criação/recriação/ crítica, uma brincadeira bem humorada, e, contraditoriamente, também

séria. Uma forma de interrogar/ criticar precedentes históricos. Uma transgressão/duplicação textual autorizada (REGUERA, 2006).

Já foi comentada a referência do título, “*via crucis*”, dialogando com um episódio cristão e remetendo ao caminho do Cristo até sua crucificação no monte Calvário, carregando a sua cruz, assumindo assim sua missão salvífica de transformar a morte em vida. Essa missão crística, relacionada à transformação, pode também representar o processo humano de autoconhecimento. Cristo é fonte de conexão, de *religere* (do latim, atar com firmeza) entre a morte do eu conhecido e normatizado, para o nascimento do outro, desconhecido, dentro de si.

4.4.1 O menino-Deus

O menino Jesus é Deus encarnado na crença cristã. O filho é a segunda pessoa da Santíssima Trindade, é Deus feito homem. Ele é considerado a ponte entre Deus e os homens por unir em si duas naturezas: a divina e a humana. É denominado Cristo por ter sido morto na cruz e ressuscitado ao terceiro dia, unindo a terra e o céu, pois sua cruz é o ímã que atrai para si todas as coisas (Jo 12,32). O caminho da cruz é entendido, na cristologia⁹, ao mesmo tempo, um caminho de dor e de amor. É amor de Deus que se aproxima do homem, usando seu próprio Filho como mediador dessa nova união (SERENTHÁ, 1986). A dor do parto e o amor ao filho.

A missão messiânica de salvação está intimamente relacionada à esperança. Ter esperança significa ver como possível a realização daquilo que se deseja; é ter confiança em coisa boa; a esperança é a segunda das três virtudes básicas do cristão (virtudes teológicas ou virtudes da alma), ao lado da fé e da caridade. É encher-se de expectativa, de espera e de fé.

Clarice Lispector, ao aceitar a encomenda, encheu-se de esperança e fé. Esperança de ver sua obra aceita, de receber o dinheiro de que tanto precisava e fé de que conseguiria escrever por encomenda. Maria das dores, protagonista do conto em análise, ao saber que estava grávida, também se sentiu repleta de esperança e fé. Ao aceitar, acolheu a sua cruz. Ao acolher a cruz, deixou algo de

⁹ Cristologia: estudo da personalidade, história e doutrina de Cristo.

si nela e trouxe algo da cruz para sua própria vida. É a vida transformada, a vida nova comentada e pregada nas narrativas bíblicas.

Na figura da cruz está o Cristo: o começo e o fim da evolução criadora. Embora livre, a criação tem sua razão de ser: representar a manifestação da perfeição e do Amor divino. É na cruz que está toda a dignidade da transfiguração de sentido de dor para o amor, o caminho da autêntica felicidade, verdadeira vocação do Homem. A figura pública de Jesus representava o homem livre, aquele que não temia as castas dominantes e o poder; aquele que transgredia as tradições, o revolucionário (GOMES, 1989).

Nesse sentido, Bonder (1998, p. 13) explica que “o ser humano é talvez a maior metáfora da própria evolução, cuja tarefa é transgredir algo estabelecido”. Há dentro do animal moral homem uma dimensão capaz de transgredir possibilitando ao humano a ação co-criadora, ou seja, a evolução.

Na obra em estudo, a presença da metáfora da natividade de modo paródico e transgressor do estabelecido pode ser interpretada como uma redenção. Para a ficcionista, a palavra a redimiu com o recurso da paródia para encenar o seu sacrifício; para a protagonista do conto, a gravidez fez morrer a vida profana e banal que levava ao lado do marido impotente e projetou-a na vida nova, na perspectiva de ser mãe de uma criança divina e colaboradora da criação.

Como já mencionamos, Reguera (2006, p. 37) ressalta que o dilema vivido por Clarice Lispector entre escrever por “encomenda”, e escrever por “impulso”, permite que essa paródia clariceana seja também entendida como uma forma de subverter as tradições literárias. Seja na experiência transgressora da escrita sobre sexualidade com foco nas tormentas internas de suas personagens femininas, seja na necessidade destas encontrarem um caminho de se relacionarem bem com o próprio corpo e se realizarem como pessoas. O corpo é o próprio caminho.

Esse exercício de subversão do já estabelecido é uma via dolorosa. A dor é um sentimento resultante de um dano causado a outrem ou a si mesmo; pode ser causada por um pesar; ou ainda, os sofrimentos provenientes do trabalho de parto; também pode ser entendida como referência aos sete padecimentos da Virgem Maria, a saber: a profecia de Simeão a Maria, ao afirmar que uma espada transpassaria a alma da mãe divina (Lc 2, 35). Em seguida, a fuga para o Egito,

por ocasião da perseguição de Herodes (Mt, 2, 1-8); a perda do Menino Jesus no Templo (Lc 2, 41-51); a ida para o Calvário (Mt 27, 31-33; Mc 15, 20b-22; Lc 23,26; Jo 19,17); a Crucifixão de Nosso Senhor (Mt 27,34-38; Mc 15, 23-28; Lc 23, 33-34; Jo 19,18-34); a descida da Cruz e o sepultamento (Mt 27, 57-61; Mc 15, 42-47; Lc 23, 50-56; Jo 19, 38-42). Na tradição católica, essa lembrança é celebrada sob a denominação de Nossa Senhora das Dores (GOMES, 1989). A protagonista do conto chama-se Maria das Dores.

A espada e a perseguição foram representadas pela crítica negativa que a obra recebeu; a perda do menino Jesus no templo, símbolo do sagrado, é a necessidade de profanar o ato criativo, vendendo-o como mercadoria no templo da arte; a ida para o calvário é a autora assumir o risco de ser condenada pela crítica.

Conforme os relatos do *Gênesis*, a desobediência é considerada uma transgressão moral (BORN *et al*, 1987). Por outro lado, Bonder (1998) defende que a alma tem em si uma necessidade de evolução que a força a romper com os padrões estabelecidos, isto é, a alma possui uma natureza imoral e transgressora. É a explícita possibilidade de escolha: obedecer ou desobedecer a moral vigente. A evolução torna-se possível quando há uma ação manifesta pronta para ser contestada, transgredida, desobedecida. “somos o produto de uma tensão” (BONDER, 1998, p. 21).

Como já foi mencionado, a autora encontrava-se tão fraca (precisava do dinheiro) que não podia recusar o pedido de seu editor, nem mesmo não atender aos apelos mercadológicos. Também se sentiu tentada a experimentar o “fruto proibido” (grifo nosso) e transgredir. Assim como na narrativa bíblica, a ficcionista transgrediu, desobedeceu. Obedeceu aos dois desejos da alma criadora e criativa: “Entregou-se ao prazer de ser e ao de estar sendo” (BONDER, 1998, p. 21).

Observa-se que é necessário não ser nem mais nem menos, apenas o suficiente. Esse cuidado é exatamente o que potencializa o ser, conforme ensina Bonder (2007). Nesse sentido, a linguagem clariceana adotada na paródia foi simples, objetiva, direta. Sem rodeios ou floreios. Cirúrgica.

4.4.2 Maria das Dores-Mãe

No conto paródico de Lispector (1974), Maria das Dores, mulher casada e virgem, mantinha-se nessa condição devido à “impotência” e a “paciência” de seu marido. Clarice Lispector não havia ainda escrito objetivamente sobre sexo, ou produzido algo explicitamente erótico, era como uma virgem que não experimentara esse prazer. Embora seja possível observar que, desde a publicação de seu primeiro romance, em 1943, houvesse um erotismo implícito nas ações de suas personagens (NUNES, 1989; REGUERA, 2006).

Reguera (2006) destaca que em *Via crucis*, depois da Anunciação da gravidez, sobressai a narração de uma dimensão corpórea, carnal, material em oposição aos valores espirituais judaico-cristãos.

Note-se que o ventre virgem é a representação do ventre vazio que pode ser fecundado. É a alma pronta para ser fecundada e participar da ação criadora. A criação desenvolve-se no ventre, ou melhor, no corpo. As leis da tradição e a obediência a elas representam o território do corpo, no entendimento de Bonder (1998).

A alma representa a desobediência que respeita tanto o passado quanto o presente e o futuro, pois, muitas vezes, a opção mais adequada e próxima ao cumprimento da lei é a desobediência à própria lei. Em muitas situações, uma ação que parece errada é a mais acertada. “A unanimidade expressa uma acomodação à verdade absoluta que é insuportável à vida e que tem grande potencial destrutivo. É a alma que detecta isso, são seus interesses que ficam prejudicados nessa unanimidade” (BONDER, 1998, p. 25).

A unanimidade, na obra, é caracterizada pela mesmice. A rotina do casal era monótona e parecia que jamais mudaria, sem uma vida conjugal na sua função primordial: procriar. Ressalta-se em relação à função de procriar, a passagem do Genesis (1,28; 9,1) na qual Deus ordenou aos homens que fossem férteis e que se multiplicassem. Inesperadamente, ela, virgem, engravida. O marido, ao saber da notícia, assume o papel de São José. O casal aceita sua missão e ruma para a fazenda de uma tia, para que a criança nasça em um estábulo, como o filho de Deus. Maria das Dores quer evitar que seu filho siga a *via crucis*, por isso, chama-o de Emmanuel, Deus conosco. O caminho do conhecimento ou do autoconhecimento é doloroso: “o caminho se arranha em

nós, suas paredes atritam contra nossa pele e nos inflige feridas” (BONDER, 2007, p. 39).

Isso ocorre quando não se pede ajuda e ao denominar a criança de Deus conosco, a protagonista invoca a presença do divino para auxiliar na trajetória do menino. O sagrado conduz a pessoa de volta ao real, redime do engano sedutor da fantasia. O conto termina logo após o nascimento do menino, com o seguinte comentário do narrador: “Não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. Todos passam” (LISPECTOR, 1974, p. 44).

Há uma constante intersecção entre realismo e ficção na obra em estudo. O conto começa com um susto que representa uma realidade bem feminina: a menstruação não veio. A mulher, então, procura a ginecologista que, como o anjo Gabriel, anuncia a boa nova: ela estava grávida de três meses. “Maria das Dores se assustou. Mas se assustou de fato” (LISPECTOR, 1974, p. 39). A ausência da menstruação é realidade muito feminina, e sempre provoca um susto. A maternidade é um papel biológico e social que cabe à mulher e, na cultura patriarcal, a função do controle de natalidade e o cuidado com os filhos são atribuições femininas, solitárias (BORN *et al.*, 1987).

Destaca-se que, em épocas remotas, a mulher quando sangrava era considerada impura e permanecia afastada do grupo até que o período menstrual cessasse. A impureza então atribuída é uma contradição, pois o sangue é símbolo de vida e de fertilidade. Na cultura judaica, a maternidade representa a fecundidade, a continuidade e a preservação do povo. A mãe representa também a coletividade. Em sociedades poligâmicas da antiguidade, os filhos eram distinguidos pelo nome da respectiva mãe (BORN *et al.*, 1987).

O amor maternal é representação do amor de Deus por sua criação (BORN *et al.*, 1987). O corpo materno é receptáculo de vida, tal qual a terra e a água. São correlatos de vida e morte, do sagrado e do profano. O útero é o lugar onde o SER é gerado. Dar à luz a um filho, ou a uma obra, seja ela de ficção ou não, é colaborar com a ação criadora do universo. É preciso consentir internamente para criar. É o “sim” de Maria ao aceitar conceber um filho. É o “sim” de Clarice ao seu editor. O nascer de um ser corresponde a desenvolver-se, isto é, sair de um invólucro. No tempo certo, o ser nasce e passa a pertencer à vida e a si mesmo.

A paixão de Cristo, sugerida no título, sua morte na cruz remete a uma necessidade, não a uma opção. Jesus triunfou sobre a morte. A escritora

sobreviveu às críticas. Encontrou um caminho para sua missão. O filho de Maria das Dores recebeu o nome de Emanuel – Deus conosco. Deus pai criador. Todo escritor é um criador.

Na narrativa bíblica, ao desobedecerem à ordem de não comer o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, homem e mulher foram expulsos do paraíso: o homem recebeu o castigo de precisar trabalhar para seu sustento; a mulher passou a sofrer as dores do parto. A noção de pecado na narrativa bíblica do Antigo Testamento é relacionada a uma violação do sagrado, a uma transgressão da vontade Deus. Maria das Dores, até então infértil, desobedecia às ordens do criador de frutificar. O castigo é a morte. O afastamento simbólico da árvore da vida. A perda do paraíso. No conceito judaico, o corpo, representado pela humanidade de Adão e Eva, desejava apenas procriar no território do Éden, no seu lugar de conforto a reprodução era a garantia de imortalidade (BONDER, 1998).

A autora já estava consagrada, bastava-lhe permanecer na repetição de seu estilo. Porém, o corpo não possui outro destino senão obedecer aos ditames da alma e seguir para outro território. Sair da situação de naturalidade e conformismo com as tradições e mudar, desobedecer, transgredir. Tal qual Clarice Lispector o fez. A imortalidade do corpo está vinculada à alma, e esta se encontra comprometida com as alternativas que se apresentam fora do corpo, fora do lugar comum, longe do paraíso confortável e conhecido.

Dando continuidade à encenação e construindo a analogia, pode-se entender o nascimento do menino no conto como símbolo também do sacrifício da escrita desviante da ficcionista, tão criticada, e o desapego que precisou empenhar não se importando com seu nome e sua imagem de escritora consagrada. Preservar tornou-se tão importante quanto transgredir no caminho de evolução do homem e de sua ação criadora. Há também a possibilidade de uma dissimulação do medo. “Sei lá se esse livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra” (LISPECTOR, 1974, p. 65).

Em *via crucis*, o medo do casal, protagonizado por Maria das Dores, era que seu filho, a quem queriam chamar Jesus, também precisasse carregar a cruz, como ocorreu com o Cristo. No simbolismo católico, levar a cruz significa o desprendimento e a entrega total da vida (BORN et al., 1987). A cruz é o reconhecimento da mortalidade. É a expressão do pensamento daquele que não

se autoglorifica e se reconhece dependente do mundo que o rodeia. Fazendo o paralelismo com a paródia, “Mas parecia-lhe que se desse à criança o nome de Jesus, ele seria, quando homem, crucificado” (LISPECTOR, 1974, p. 42). A Virgem Maria aceitou sua missão ao ser interrogada pelo Anjo Gabriel. Disse sim à vontade divina. Clarice disse sim à vontade do editor.

E ela foi crucificada. A crítica não ousou transgredir os caminhos do já estabelecido para um novo olhar, para o surgimento de uma nova forma de vida, para a transmutação da cruz-dor em cruz-amor: ressurreta, redimida. A crítica preferiu comparar o livro com os escritos anteriores e focar no aspecto de ter sido uma encomenda editorial. A ficcionista foi tratada como a pecadora bíblica Madalena, conforme foi analisado no primeiro capítulo deste estudo.

4.4.3 Tempo e espaço

A notícia da gestação improvável e inesperada transformou a vida do casal e a chegada do menino tornou-se o centro do tempo e do espaço. “Era difícil esperar. O tempo não passava” (LISPECTOR, 1974, p. 43). Maria das Dores assumiu o papel de Virgem Maria “Um filho divino. Ela fora escolhida por Deus para dar ao mundo o novo Messias” (LISPECTOR, 1974, p. 40). Seu Marido transformou-se, ao longo do período gestacional, em São José: “deixara a barba crescer e os longos cabelos grisalhos chegavam-lhe aos ombros. [...] arranjava para si um cajado. [...] sua túnica era de estopa. [...] com seu cajado ia meditar na montanha” (LISPECTOR, 1974, p. 43).

A criança divina, nascida sem a intervenção de um homem, conforme é citada no mistério Cristão e compartilhada com os mitos da antiguidade, simboliza a terra orientada para o céu, tornando-se uma terra transfigurada, uma terra de luz. Modelo de ponte entre o celeste e o terrestre (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). O telefonema do editor transformou a vida da ficcionista. A “boa nova” era a encomenda; o sofrimento, o tema.

A sacralidade do tempo é marcada, muitas vezes, pela intersecção de passado e presente. O presente remete à eternidade, à fecundidade, é a vitalidade. Estes são atributos do sagrado. O passado transita em direção à morte. É aquele que finda, que não volta, que espirou, que perdeu sua força vital. Estes são atributos do profano. Três são as dimensões do tempo. A primeira

parte do conto é marcada pelos verbos no pretérito perfeito, fazendo a indicação da conclusão dos fatos. Começa com o susto de Maria das Dores e termina com a constatação de que “ela fora escolhida por Deus para dar ao mundo o novo Messias” (LISPECTOR, 1974, p. 39-40), usando o pretérito mais-que-perfeito.

A segunda parte, como a indicar a evolução da gestação do menino, foi toda redigida com os verbos no pretérito imperfeito. Nesse seguimento, são narrados os fatos que demonstram a espera, o caminho percorrido pelas personagens na sua transformação pessoal enquanto a barriga crescia. Termina quando chega a hora do parto. A terceira parte, se assim é possível considerar, tem os verbos no pretérito perfeito como um modo de narrar a consumação do nascimento da criança. Tem início “às três horas da madrugada” (LISPECTOR, 1974, p. 43).

Há nessa sequência uma alternância entre o pretérito perfeito e o imperfeito, misturando os aspectos de permanência, continuidade e de finitude. O tempo presente caracteriza as falas das personagens em discurso direto, conforme exemplificado no trecho a seguir: “— 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, 1974, p. 41) E o ponto final: “Todos passam.” (LISPECTOR, 1974, p. 44). Para intensificar a dúvida de Maria das Dores em relação ao destino do filho, o futuro do menino foi marcado com o futuro do pretérito: “O que lhe preocupava é que a criança não nasceria em vinte e cinco de dezembro” (LISPECTOR, 1974, p. 41).

O tempo de espera pode representar o tempo de uma trajetória, de uma vida, o tempo da criação. O tempo transforma, transmuta. Chegada a hora de a criança nascer, eles foram para o estábulo. Até vaquinhas havia. Uma estrela grossa faiscava no céu no momento do nascimento do menino. Maria e José, na narrativa bíblica, precisaram peregrinar até Belém para responderem ao recenseamento imposto pelo edito de César Augusto, imperador romano à época. Chegados a Belém, Maria entrou em trabalho de parto e, como eram pobres e a cidade estava repleta de peregrinos, não conseguiram vaga em nenhuma estalagem. Maria deu à luz em um estábulo. A ida do casal ficcional para a fazenda de uma tia faz alusão a essa passagem bíblica. O menino nascido entre os animais, desprovido de luxo ou qualquer símbolo de riqueza, totalmente

entregue e aberto ao seu destino. A preocupação maior da mãe era evitar-lhe a *via crucis*. Também a escritora estava despojada de qualquer vaidade e orgulho pessoal. Totalmente mergulhada na humildade e sem se considerar monstro sagrado.

A estrela é símbolo do espírito, em especial, do conflito entre as forças espirituais e materiais. Elas ultrapassam a obscuridade e podem representar o homem regenerado, radioso como luz (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). A luz é sinal de redenção, alcançada pelo sacrifício de carregar a cruz-dor, no caminho estreito e escuro, superar o peso e a prisão das tradições ultrapassadas e finalizar a trajetória transgressora do encontro com a alma e com o novo. Repete-se: o caminho é o corpo.

4.4.4 O caminho das cores

Além da explícita referência do título à via sacra católica, nesse conto é observável a presença de elementos cuja simbologia pode ser relacionada a aspectos considerados sagrados, tais como: o uso da cor vermelha (o sangue derramado), azul (manto de Nossa Senhora) e branca (a paz), os números cabalísticos, três (símbolo universal da totalidade e da triunidade do ser) e sete (totalidade do universo em movimento, plenitude dos tempos), a repetição de palavras e as incansáveis perguntas relacionadas à noite da natividade: “Mas que posso fazer para que meu filho não siga a via crucis? (...) Mas onde encontrar um estábulo?” E mais adiante: “Quem seriam os três reis magos? Quem lhe traria incenso e mirra?” (LISPECTOR, 1974, p. 40-41).

A cor vermelha é símbolo universal do princípio de vida. Força vital, o poder do sangue e do fogo. De acordo com Heller (2013) foi a primeira cor a ser batizada, pois representa “a mais antiga denominação cromática do mundo” (p.53). Para muitas culturas, o vermelho evoca o calor, a intensidade, a ação, o sangue e a paixão (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). “O frio deixava-lhe as mãos vermelhas” (LISPECTOR, 1974, p. 43). No sangue está a vida de toda a carne, está o dom sagrado da vida (BORN *et al.*, 1987). O sangue do Cristo foi derramado na cruz.

Já o azul, é a mais profunda e imaterial das cores e o conjunto de suas representações simbólicas está relacionado a esses dois atributos. É o caminho

do infinito onde o real se transforma em imaginário, pois desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). Ao sair da médica, Maria das Dores “comprou um casaquinho para o bebê. Azul...” (LISPECTOR, 1974, p. 40) e também o berço era azul. A tia “preparava o quarto com cortinas azuis” (LISPECTOR, 1974, p. 42). O azul é universalmente considerado a cor dos bons sentimentos dominados pela compreensão, pois aqueles que estão sob o domínio da paixão estão representados pelo vermelho. Assim o azul simboliza a simpatia, a harmonia, a amizade e a confiança. Em seu aspecto sagrado, o azul é o céu, a cor do divino, do eterno, de algo que deve durar para sempre. A combinação do azul e do branco simbolizam os valores superiores da verdade, do bem e do judicioso (HELLER, 2013).

Por outro lado, o azul é percebido como uma cor fria, dura. Por tradição, simboliza o princípio feminino plácido, passivo, introvertido ao amor e à ordem. Tornou-se, na idade média, a cor simbólica da Virgem Maria. O Papa Gregório Magno (540-604) determinou, por lei, as normas para as pinturas cristãs no interior das igrejas. A recomendação principal atentava para a simplicidade das imagens, pois o povo iletrado deveria ser capaz de compreender a narrativa contada. A cor das vestimentas deveria auxiliar na identificação das personagens bíblicas. Assim, a cor azul ultramarino, luminosíssimo, é a cor de Maria, Nossa Senhora, Rainha celestial. Caso ela seja representada em ambiente mundano, ela veste vermelho. Geralmente, é Jesus quem veste vermelho, pois ele é Deus. O vermelho é cor simbolicamente masculina, dos reis e da Igreja.

O branco é a cor daquele que vai mudar sua condição. Pode representar tanto o início quanto o fim de um ciclo. Representa a ausência de cor ou a soma de todas as cores. É um valor-limite, cor de passagem, usada nos ritos de passagem: morte e renascimento. Cor da alvorada, da abóbada celeste, anterior a todo começo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). “Maria das Dores tomava grosso leite branco, com o terço na mão” (LISPECTOR, 1974, p. 43). Na simbologia, o branco é a mais perfeita das cores, pois não existe nenhuma concepção de branco com significado negativo. É a cor da ressurreição, da remissão dos pecados. É a cor das vestes do Cristo ressuscitado. O branco é feminino. Representa a clareza e a exatidão. É a cor da verdade. A sacralidade do branco está relacionada tanto à pureza, à inocência quanto ao sacrifício. O branco é imaculado é a cor do Cordeiro de Deus. É também a cor da mortalha.

4.4.5 Outros caminhos simbólicos

É interessante notar a utilização das vozes dos animais que compõem a cena do presépio para indicar a reação de Maria das Dores ao falar “ai Jesus” a cada nova contração. “Ai Jesus, pareciam mugir as vacas” (LISPECTOR, 1974, p. 44). E mais adiante “As vacas, acordadas, ficaram inquietas, começaram a mugir” (LISPECTOR, 1974, p. 43). Essa relação parece lembrar o aspecto animal do próprio homem, a natureza fundamental, a matéria corpórea de que os seres são feitos. Todos são criaturas e não criadores. A figura da vaca é símbolo do sagrado para muitas culturas. Na tradição judaica, simboliza a nutrição, a Terra nutriz, abundante (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

As palavras empregadas para destacar o garoto, a gestação e a hora do parto traziam no seu significado algo relacionado ao sagrado, a uma ideia superior. “Filho divino” (LISPECTOR, 1974, p. 40). “Ela se sentia toda iluminada [...] la à Igreja todos os dias” (p.41). A hora da iluminação” (p.43). Tal qual o rebento da Virgem Maria da narrativa bíblica, saudado pela prima Isabel com as seguintes palavras: “Bendita és tu entre as mulheres e Bendito é o fruto de teu ventre”. (Lc 1, 42). A hora da iluminação, do nascimento, pode ser uma referência não apenas ao ato criativo, mas também à conclusão, ao término.

A oposição entre morte e vida, entre vigor e fraqueza, pode ser representada pela condição de debilidade imposta pela impotência sexual do marido, São José, que, no conto, foi transformada em vida. Passou a trabalhar como carpinteiro, demonstrando tanto vigor criativo como a autora que produziu um livro em três dias. “e lá fazia seus trabalhos de marcenaria” (LISPECTOR, 1974, p. 42). O personagem trabalhava a madeira, a autora trabalhava as palavras. As referências às forças vitais são recorrentes: “o feto era dinâmico: dava-lhe violentos pontapés. Às vezes ela chamava São José para pôr a mão na sua barriga e sentir o filho vivendo com força. (...) Tratava-se de um Jesus vigoroso” (LISPECTOR, 1974, p. 40; 41).

A metáfora do vigor pelo trabalho parece relacionar-se também ao trabalho de parto, ao caminho estreito, ao sofrimento que antecede o nascimento: é preciso morrer para uma forma de vida, para poder nascer para outra vida. Encena o trabalho do escritor que escolhe as palavras e as lapida para encaixarem-se perfeitamente à intenção do autor, cada criação de personagem é

um filho que nasce e ganha vida própria no texto narrativo. O nascimento é marcha, é caminhada para a luz, para um caminho mais amplo, um universo maior e iluminado.

O cenário do estábulo foi cuidadosamente preparado. “O estábulo estava ali, com seu cheiro bom de estrume e suas vacas” (LISPECTOR, 1974, p.42) e não bastava a constatação. Durante a espera, diariamente,

de manhã bem cedo ia espiar as vacas no estábulo. As vacas mugiam. Maria das Dores sorria-lhes. Todos humildes: vacas e mulher. Maria das Dores a ponto de chorar. Ajeitava as palhas no chão, preparando lugar onde deitar quando chegasse a hora (LISPECTOR, 1974, p. 43).

Também a ficcionista estava desprovida de vaidade, humilde, aceitando arriscar seu bom nome de escritora considerada “monstro sagrado” da literatura. “Aquele que se exaltar será humilhado, e aquele que se humilhar será exaltado” (Mt 23, 12).

Durante toda a narrativa as personagens comem. O ato de comer é representativo da ação concreta de alimentar o corpo. É a marcação do realismo na escrita da ficcionista. Ao sair do consultório médico, Maria das Dores, para refazer-se do susto que a notícia lhe provocara, foi tomar café. Durante a gestação engordara muito e tivera desejos estranhos, como comer uvas geladas, atendidos por São José. Ela comia jabuticabas, brevidades... “A tia preparava lombinho de porco e todos comiam danadamente” (LISPECTOR, 1974, p. 43). Essa Tia Mininha morava em uma fazenda em Minas Gerais. Assim, para manter o paralelismo entre as duas narrativas, a de Maria e a de Maria das Dores, Lispector (1974) fez o casal mudar para a fazenda da Tia Mininha, em alusão tanto à passagem bíblica de Maria pela casa da prima Isabel, quanto a ida até Belém.

O tempo, devagar que ia, tinha sua morosidade agravada pela necessidade de representação da espera pela hora do nascimento, referida como “amanhecer” (LISPECTOR, 1974, p. 44). O termo amanhecer remete ao raiar de um novo dia, um novo tempo, uma vida renovada. Viver é permanência e luz, morte é tornar-se sombra.

O tom irônico usado na paródia parece revelar uma postura transgressora adotada pela autora. Sua atitude transgressora desestabiliza os padrões literários da época, desobedece às tradições. Essa reação pode ser interpretada como

uma ação reativa às exigências do mercado, uma vez que este foi um dos três contos escritos por encomenda, conforme a própria ficcionista esclarece no início da obra. A ironia empregada não parece ter a intenção de escárnio em relação à via sacra, ou à narrativa bíblica da natividade, mas sim, de uma releitura do evento judaico-cristão com ênfase na questão existencial ligada ao sofrimento, à maternidade e às experiências dolorosas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Sou vários caminhos, inclusive o fatal beco sem saída.
Antes tivesse eu permanecido na imanesença do sagrado nada”*
(Lispector, 1978).¹⁰

De volta ao começo. Meu ponto de partida foi registrar a via crucis de uma das principais e mais consagradas escritoras brasileiras: Clarice Lispector. Quanta ousadia! Escolhi para análise a obra mais criticada de toda a sua biografia literária. Como pude? Onde encontrei ressonância com minha alma? Qual o significado desse livro para mim? Como responder à pergunta daquele professor na banca de qualificação? Qual o nosso ponto de intersecção? E a pergunta norteadora da pesquisa? Cheguei aonde queria? Atingi os objetivos propostos? Tudo são perguntas!

Não há somente uma resposta, elas são muitas, tantas quantos são os caminhos. Na construção ficcional da obra pesquisada, escritor-narrador-personagens-leitores apresentam-se como atores e confundem-se no espetáculo escritural encenado. No item 2 deste estudo, foram analisados os contos metaficcionalis nos quais a autora faz a opção por problematizar o ato criador. Nesse sentido, a ação de escrever passa a representar um jogo encenado de prazer, sofrimento, sedução, tensão, assumindo a missão redentora/salvífica de vida. O escritor tem como princípio de vida escrever, esse é seu ofício. Entretanto, no jogo da encenação adotado pela ficcionista, ela insinua uma derrota, encena uma desistência, revela uma culpa, expõe sentimentos contraditórios diante do seu ofício, frente ao fazer literário. Além disso, questiona o próprio valor como escritora consagrada e os padrões literários vigentes, põe em cheque o valor da literatura.

Clarice altera o próprio caminhar. Transgride e enfrenta os padrões pré-estabelecidos. Decide não considerar a crítica e mergulha no jogo da encenação. Entrega-se à tentação de escrever sobre um tema aparentemente proibido, a vencer o desafio pessoal de escrever por encomenda, à experiência de superar-se. Essa vontade começou a ser revelada ainda durante o telefonema do editor, conforme sinalizado na explicação. Essa mesma força que impeliu o autor-

¹⁰ Lispector, C. *Um sopro de vida (Pulsações)*, Rio De Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.13; 95.

narrador-personagem à criação de sua história, promoveu o caminhar das protagonistas dos outros contos. Em uma primeira análise, considerou-se a força impulsionadora de transgressão de padrões literários como uma possibilidade de transição. Essa força engajada em dirigir-se, orientar-se, correspondeu ao empenho pessoal encenado e nem sempre consciente.

Ao ceder à exigência de uma escrita encomendada com tema e públicos específicos a ficcionista adota o estilo simples, porém com um jogo polifônico no qual dá voz a inúmeras vozes que são/eram silenciadas, como idosas, freiras, virgens, prostitutas, gays, entre outras, não apenas na polifonia encenada de autor-narrador-personagem.

Na verdade, o dizer nesta obra parece estar oculto, encenado, mascarado no jogo paródico da narrativa bíblica da natividade e na preocupação com o caminho doloroso a ser seguido. O jogo da resistência, a encenação da dor de escrever por encomenda parecem fazer parte da força propulsora da criação da autora em estudo. Nesse sentido, a dor pode ser o núcleo da verdade. A arte de extravasar a dor está na essência da vontade de realizar-se com a tonicidade e o vigor da criação. Por outro lado, há a resistência e o medo da mudança. E é exatamente na resistência que o ato criativo da vontade de realização se tensiona e intensifica a vontade, como um ciclo-vicioso. Parece que o risco, o novo, o diferente seduziram a ficcionista que, mesmo ciente de que lhe condenariam, sucumbiu à tentação de escrever sobre um tema tão controverso.

O corpo e os sentidos podem ser, e geralmente o são, a via estreita e dolorosa que nos conduz ao conhecimento de nossa alma, nosso ser luminoso, livre e vivo. Muitas vezes, conhecer-se é um ato transgressor, um ato de desobediência. É romper com o estabelecido e aparente.

Romper com o estabelecido e o aparente foi a principal realização da autora-escrivã-narradora-personagem e de suas protagonistas. Viver o processo de religar-se consigo mesmo, com o próprio corpo e com a vida é doloroso, sofrido.

No item 3, buscou-se estabelecer o caminho, a via crucis das personagens em direção ao romper-se. A imagem que destaco agora é a da semente que, fecunda, rompe a casca e brota. As personagens romperam-se. Encontraram-se. Desabrocharam-se ao avançar no processo de individuação. Quebraram os

paradigmas estabelecidos. Retiraram suas máscaras, assumiram suas sombras, assimilaram o animus/anima latente, vislumbraram o *self*.

Não há como resistir à ânsia de realizar-se. Conforme foi demonstrado, o processo de individuação não pode ser evitado. Se paralisado, causa dor, sofrimento, insatisfação. Despersonaliza e desintegra. Por outro lado, quanto mais uma pessoa consegue se tornar ela mesma, mais ela conseguirá alterar sua atitude em relação às normas, aos padrões sociais estabelecidos, aos valores morais impostos, mais ela é capaz de transgredir. A pessoa que vivencia seu processo de individuação busca sempre viver segundo seus próprios ditames e sem com isso desrespeitar o outro.

Individualizar-se personaliza e integra, torna a pessoa inteira, íntegra. O caminho impulsiona a pessoa para a realização e a felicidade de encontrar-se. É o infinito buscar-se. O permanente empenho, a constante tensão da falta, da transição, do eterno devir, próprio da construção da personalidade. É, ao mesmo tempo, força de atração e repulsão de todas as coisas. Os contrários harmonizam-se.

As protagonistas harmonizaram-se com suas histórias. No item 4, buscou-se o caminho da paródia. Ao carregar a cruz, o corpo padece; ao morrer, apodrece. Lispector carregou sua cruz durante os três dias em que se dedicou à escrita da maioria dos contos do livro. Gerou-os em seu corpo e pariu-os ao terceiro dia. Nos contos, os sofrimentos e tombos de cada uma das personagens remetem aos tombos e agressões que Jesus sofreu a caminho do Calvário. No entanto, a ressurreição é a vida nova não apenas do Cristo, mas de cada personagem. É a transformação da morte, simbólica ou não, em vida.

A análise procurou refletir sobre a questão do corpo e do sagrado em *A via crucis do corpo*, considerando o sagrado em interação com a materialidade do corpo, ou seja, considerando a possibilidade de relacionar o *religare* de cada personagem ao corpo a um evento sagrado, a um renascimento, a uma ressurreição. Entendeu-se como sagrado a concepção de “não comum”, não cotidiano, não vulgar. Esse evento extraordinário é o correspondente ao evento sagrado, divisor de águas, transformador da existência e a partir do qual se segue um novo rumo.

Sendo assim, procurou-se explicitar a relação das personagens com os seus corpos e a *via crucis* percorrida até realizarem o seu *religare* consigo

mesmas, e com a vida e, desse modo, renascerem e ressuscitarem na construção de um ‘novo caminho’.

Cada pessoa é, em alguma medida, o conjunto das marcas que as paredes estreitas do caminho deixam em seus corpos físicos e espirituais; do que cada um deixa de si pelo caminho e do que aprende durante o percurso. Esta caminhada, esta *via crucis*, pode ser também entendida como uma representação do momento vivenciado pela ficcionista durante o conflito interior entre sua força vital criadora e sua condição sombria de precisar vender sua arte, considerada pela autora como uma forma de prostituição. Entre posicionar-se diante dos filhos e de si mesma escrevendo sobre um tema polêmico como o sexo, precisando fazer um livro erótico e a sua própria censura.

É possível, ainda, compreender essa caminhada como a expressão do conflito entre obedecer e a força vital criadora que impulsiona para a desobediência, para a transgressão. Toda escolha é uma via dolorosa. Abdicar de algo para obter outro supõe sofrimento, perdas e ganhos. Por este martírio, na vida, “todos passam”. A ficcionista encontrou na paródia uma forma de encenar seu próprio sofrimento ao precisar aceitar a missão imposta pelo editor. Seu espírito criativo lapidou as palavras até que desse, dolorosamente, à luz, cada um dos contos do livro. O conto, *via crucis*, bem como toda a obra estudada se revela na leitura deste estudo como resultado produtivo de uma ação criadora.

No entanto, há aspectos que precisam ser bem costurados no caminhar de minhas análises. Talvez essa percepção tenha raiz na fragmentação aparente dos capítulos: Literatura, Psicologia Junguiana e Teologia. Qual o ponto de intersecção? Essa pergunta ainda ecoa dentro em mim. Selecionei como resposta algumas palavras que, com certeza, conectam os três campos: dor, sacrifício, sombra, morte, julgamento, transgressão, corpo, vida, luz. Estas palavras tecem, marcam e alinham o caminho.

A dor começa na encenação, “vão me jogar pedras”. Percorre toda a análise no jogo encenado de querer e não querer. Sacrifica, faz padecer a alma e o corpo. Põe à sombra. Rejeita e deseja, morre a autora consagrada para nascer a autora transgressora e livre, sem medos dos julgamentos alheios, liberta no dia dos escravos, viva e iluminada pela ousadia de escrever sobre e como quiser. O entregar-se ao ato criativo e transformador liga a autora-narradora-personagem às suas raízes de contadora de histórias inventadas ao lado da mãe doente. Une

a terra ao mundo inconsciente e, nesse caso, imaginário, ficcional. Este mundo unido é tudo o que é vivo!

A dor também começa na morte sombria da paralisia de Miss Algrave. Não se aceita, vive à sombra de si mesma, não enfrenta o espelho, sacrifica-se por pura rejeição, está morta para a vida. Assim também se encontram as demais personagens comentadas à luz da psicologia Junguiana. O encontro com a vida iluminada pelo sol interior se dá pela via da individuação. Para sobreviver é preciso transgredir, desobedecer, encorajar-se, encontrar-se. E, novamente o caminho é o corpo. Cada uma das personagens, pouco a pouco, passo a passo, trilhou seus caminhos corpóreos. Miss Algrave... Beatriz e Carmem... Aurélia... D. Cândida Raposo... Luísa/Carla... Cidinha... Madre Clara... Maria Angélica de Andrade... Cada uma a seu modo e risco.

A figura da criança divina, o menino Deus de Maria das Dores, liga o Cristo simbólico de Jung, símbolo do si-mesmo, à paródia da natividade. O Cristo representa Adão, o homem inteiro, primordial, no seu estado original, antes da queda. Aponta para a inteireza perseguida pelas personagens na ânsia do próprio *religare*. A integração alcançada pelo processo de individuação vivenciado pelas personagens transcende a consciência. A função da Cruz une as naturezas divinas e humanas, o corpo e a alma, o céu e a terra, o sagrado e o profano.

A luz é alcançada quando não há mais a cisão, quando as personagens se reconhecem na sua totalidade. Não mais rejeitam, renegam, escondem, ou mascaram aquilo que são, ao contrário, assumem-se livremente!

A paródia da natividade com Maria das Dores cumpriu as quatro funções da cruz: expiar, redimir, satisfazer e premiar. Expiar é pagar a dívida de alguém e isso só a família fazia, daí a redenção. Com ela vem a satisfação e o mérito para não mais errar novamente. E assim pela cruz da purificação, mudar dói. Todas as palavras elencadas, uma a uma, caminham em direção à luz.

Permitir que o corpo se entregue a essa dimensão de luz, de inteireza é religar-se aos próprios instintos, às raízes. O corpo é campo de energia, é a força propulsora e atrativa da ação do devir, do vir a ser aquilo que se é. O corpo luminoso, porque inteiro, é o conjunto de todos os opostos, de todas as polaridades, corpo-mente, consciente-inconsciente, matéria-espírito. Assim, todas as polaridades são integradas por meio de um constante diálogo. A sombra da

rotina, da mesmice, da vida sem sal e sem gosto... morte, árvore sem frutos, até que tudo se transforma e Maria das Dores concebe virgem, ventre livre!

A liberdade de ser quem se é foi alcançada com a solução das tensões entre os opostos. Isso trouxe qualidade à existência das personagens. Elas encontraram a graça, o equilíbrio a firmeza, a alegria, a luminosidade irradiada pelo corpo. Neste estado, o corpo não se identifica somente com a sua sombra, mas também com sua dimensão energética perene e solar.

Se o menino-deus foi crucificado? Não sei! Sei que também houve dor, sacrifício, sombra, morte, julgamento, transgressão, corpo, vida, luz. Passou pela via crucis? Todos passam!

Durante a realização desta pesquisa, pude observar a presença de questões existenciais muito profundas nas personagens. No entanto, por haver traçado objetivos muito específicos, precisei me concentrar na proposta inicial. Talvez, permanecer dentro dos limites da pesquisa tenha sido minha maior dificuldade. Deparei-me com inúmeras possibilidades de interpretações do universo clariceano, apenas dentro dessa obra, sem citar as demais.

Ainda assim, espero ter contribuído para a fortuna crítica de Clarice Lispector e deixo, em aberto, a necessidade de um maior aprofundamento nas questões relacionadas à Literatura, Psicologia e Teologia (Espiritualidade) na obra de Clarice Lispector, como tema de pesquisa para um futuro doutoramento.

E agora? Sim. Alcancei os objetivos propostos e reconheci em cada personagem dos contos estudados o caminho percorrido em busca do seu próprio *religare*. Em resposta à pergunta norteadora, foi observado que a força propulsora de cada uma das protagonistas estava na ânsia da vida pela vida. No inevitável processo de individuação, diferenciação de cada personagem. Também a obra é diferenciada das outras até então publicadas e escritas por Clarice Lispector. A autorrealização estava na força do tornar-se quem se é tanto para as personagens quanto para o próprio livro (chamado de lixo) e para a autora-narradora-personagem.

Muitas vezes, as personagens estavam paralisadas em seus processos de desenvolvimento da personalidade e uma energia vital quebrava esta situação paralisante e as impulsionava. O *religare*, o renascimento a transformação, qualquer uma dessas palavras cabe para as experiências narradas.

Onde encontrei ressonância com minha alma? O termo *religare* responde às minhas mais ocultas inquietações existenciais. Um dia precisei buscar e viver meu *religare*, pois havia me perdido de mim. Eu tinha plena consciência do que havia ocorrido. Eu não era ‘desconectada’ ou fake, como a Aurélia. Também não estava morta como Miss Algrave. Nem tampouco vivia uma vida que não desejava como Madre Clara. Eu conhecia minhas sombras, sabia quais fantasmas me assombravam na escuridão da noite. Eu me olhava no espelho para ver se ainda podia me reconhecer, mas só o fazia sozinha, no meu silêncio. Na frente dos outros, eu sempre me escondia. Era o medo de me mostrar que me paralisava. O medo do mundo hostil. O medo de ser quem sou. Tinha medo de me mostrar e ser rejeitada, criticada, julgada, “que me jogassem pedras”.

Qual o significado desse livro para mim? Como autodefesa, eu havia criado uma *persona* tão bem planejada (inconsciente) que minha identificação com ela (a *persona*) era total. Minha *persona* ultrapassou o portão de casa. Saiu e foi passear e gostou do resultado. Tentei tirá-la sozinha. Não consegui. Busquei ajuda profissional. Excelente resultado! Hoje sei que paralisei meu processo de individuação. Não tinha consciência do ‘nome’, mas sabia que havia criado uma personagem. Eu sempre estudei psicologia como autodidata, porém mais a linha freudiana. Conhecia muito pouco de Jung. Ao final deste estudo, conheço-o mais do que antes, e aprendi a denominar os processos pelos quais passei dentro de sua perspectiva teórica de desenvolvimento da personalidade.

Como responder à pergunta daquele professor na banca de qualificação? Qual o nosso ponto de intersecção? O ponto de intersecção, professor, é o caminho tecido pelas palavras que permearam os três campos do conhecimento que fundamentaram esta pesquisa. É a via crucis do corpo. É a busca incessante pela liberdade de ser quem se é; quem se quer ser; de ser todo o potencial que se pode ser. Eu hoje sou livre, pois respondo por mim.

Abri este estudo com uma estrofe do poema ‘Inscrição’ de Cecília Meireles, pois durante muitos anos ele me representou. Muitas vezes o declamava como se estivesse revelando minha alma para que alguém a admirasse. Outras vezes, em um lamento, declamava o poema ‘Saudades’ de Khalil Gibran (1973): “Aqui me sento entre minha irmã, a montanha, e meu irmão, o mar. Nós três somos um na solidão, e o amor que nos liga é profundo e forte e estranho...”. Até que, em 1996, escrevi meu autorretrato. Escrevê-lo foi uma grande vitória.

Esse autorretrato, eu o guardo como um troféu. Não mais diz quem sou, porém retrata quem fui. É aquela que eu buscava encontrar cada vez que me olhava no espelho quando me despia da máscara/*persona*. É parte integrante de mim. É parte do meu caminhar. É parte da minha *via crucis*. É meu evento sagrado, minha epifania.

Cada uma das epígrafes utilizadas neste estudo foi, caprichosamente, escolhida. Elas estão relacionadas não apenas às análises interpretativas aqui apresentadas, como também à minha trajetória. Toda composição desta pesquisa revela tanto a obra e sua construção quanto a minha própria edificação. Analisar *a via crucis do corpo* de Clarice Lispector fez-me analisar muitos dos meus processos internos de construção do “quem sou eu”.

Dizem, e eu acredito, que melhor ensinamos o que mais precisamos aprender... e aqui estou eu: aprendendo, ensinando, aprendendo...

REFERÊNCIAS

A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

ABDALA JR; CAMPEDELLI, 1988 IN: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. [livro eletrônico]. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p.44.

ALMEIDA. Lúcia Helena Hebling. A psicologia junguiana e o corpo no processo de individuação. In: Zimmermann, Elisabeth (org.) *Corpo e individuação*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 101-130.

BONDER, Nilton. *O sagrado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BONDER, Nilton. *A alma imoral. Traição e tradição através dos tempos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BONFATTI, Paulo Ferreira. *Uma psicologia sine tempore: uma análise das concepções de arquétipo, inconsciente coletivo e si-mesmo na teoria de Carl Gustav Jung*. (Tese- Doutorado) PUC-RIO, 2007.

BONFATTI, Paulo Ferreira. *A Questão do Mal: uma Abordagem Psicológica Junguiana*. Disponível em: <http://radeir.blogspot.com/2014/08/a-questao-do-mal-uma-abordagem.html> Acesso 10 jul 2020.

BONFATTI, Paulo Ferreira: Entrevista [out.2020]. Entrevistadora Rosina Mello. Juiz de Fora: Online, 2020.

BONFATTI, Paulo Ferreira. BARROS, Cristiane do Amaral de. Psicologia da Religião: reflexões. *REVISTA PSIQUE*, Juiz de Fora, v.1, n.1, p.70-85, jan./jul. 2016.

BORN, A. Van Den *et. al.* *Dicionário enciclopédico da Bíblia*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987.

CALAZANS, Selma. *Dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hybris/> Acesso 12 ago 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* 24. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

CONGER, John P. O corpo como sombra. In: ZWIEG, C.; ABRAMS, J. (orgs). *Ao encontro da sombra: o poder oculto do lado escuro da natureza humana*. São Paulo: Cultrix, 1994.

DOM JUAN. Epígrafe. In: CASTAÑEDA, Carlos. *A erva do diabo*. Epígrafe. São Paulo: EDIBOLSO, 1976, p. 15.

FARAH, Rosa Maria. Introdução. In: Zimmermann, Elisabeth (org.) *Corpo e individualização*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 8-14.

FORDHAM, Friedo. *Introdução à Psicologia de Jung*. Trad. Artur Parreira. São Paulo: Verbo/ EDUSP, 1978.

FRANCO JR., Arnaldo. *Mau Gosto e Kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan*. São Paulo: EDUSP, 1999.

GENESIS, O livro do. Capítulos 1, 28; 9,1. In: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

GOMES, Dom Cirilo Folch (O.S.B.). *Riquezas da mensagem cristã*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1989.

GOTLIB, Nádia Battella. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: *Lispector, C. a paixão segundo G.H. Edição crítica*. Coordenação Benedito Nunes. Brasília: CNPq, 1988b, p.161-95.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: com as cores afetam a emoção e a razão*. Trad. Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

JOÃO, O evangelho segundo São. Capítulos 12,32; 19, 17-34, 38-42. In: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

JUNG, C.G. [1930]. Seminário sobre visões. Trad. P. Sandor, Texto apostilado, in: Farah Rosa Maria. FARAH, R. M. Introdução. In: ZIMMERMANN, E. B. (org). *Corpo e Individualização*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

JUNG, Carl Gustav. *O Eu e o Inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1978.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia da religião ocidental e oriental*. Petrópolis: Vozes, 1983.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias sonhos e reflexões*. Trad. Dora F. da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e religião*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

JUNG, Carl Gustav. *A dinâmica do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, Carl Gustav. *MYSTERIUM CONIUNCTIONIS: pesquisas sobre a separação e a composição dos opostos psíquicos na alquimia*. Vol 14/1. Petrópolis: Vozes, 2012.

JUNG, Carl Gustav. *A Natureza Da Psique*. Petrópolis: Vozes, 2013. (Volume 8/2).

JUNG, Carl Gustav. *Aion Vol. 9/2: Estudo sobre o simbolismo do si-mesmo*: Volume 9. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

LUCAS, O evangelho segundo São. Capítulos 1,42; 2,35 e 41-51; 23, 26 e 33-34 e 50-56. In: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

MARCOS, O evangelho segundo São. Capítulo 15, 20b-28 e 42-47. In: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

MARTINS, Maria Teresinha. *O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector*. Goiânia: Cerne, 1988.

MATEUS, O evangelho segundo São. Capítulos 2, 1-8; 23,12; 27, 31-38. In: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

MATOS, Gregório de. [1636-1696]. Ao Braço do Mesmo Menino Jesus Quando Apareceu. *Vida em poesia*. Disponível em: <<http://www.vidaempoesia.com.br/gregoriodematos.htm>> Acesso 20 set 2020.

MEIRELES, Cecília. Inscricão. In: MEIRELES, Cecília, *Mar absoluto e outros poemas*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, p. 51.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Corpo: território do sagrado*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

MORAES, E. de. A via-crucis de Clarice Lispector. *Jornal do Brasil*, 17 ago, 1974.

NASCIMENTO-SCHULZE, C. M.; LEMOS, E. F. de. Representações Sociais da sexualidade: um estudo com mulheres da terceira idade. *Revista de Ciências Humanas* (CFH/UFSC), Fpolis, pp. 81-94, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Ecce Homo. Como Alguém se Torna o que é*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo, Cia das Letras, 1995.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

PATROCINIO, Wanda Pereira. Identidade social em produção e envelhecimento. In: SIMSON, Olga R.M. Von; NERI, Anita L.; CACHIONI, Meire. (Org.) *As múltiplas faces da velhice no Brasil*. Campinas: Ed. Alínea, 2006, p.189-210.

PÓLVORA, Hélio. A arte de mexer no lixo. *Jornal do Brasil*, 13 ago, 1974.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. [livro eletrônico]. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: FATEA, 1979.

SALMOS. Elogio da lei divina, salmo 119, 20. In: *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

SAMUELS, Andrew; SHORTER, Bani; PLAUT, Fred. *Dicionário crítico de análise junguiana*. Trad. Pedro Ratis e Silva. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

SARENTHÁ, Mário. *Jesus Cristo ontem, hoje e sempre*. São Paulo: Ed. Salesiana Dom Bosco, 1986.

SANTIN, S. Perspectivas na visão da corporeidade. In: GEBARA, A.; MOREIRA, W.W. (orgs). *Educação física e esportes: perspectivas para o século XXI*. Campinas: Papirus, 1992.

SANTOS, Neli Edite dos. A crítica jornalística sobre Clarice Lispector (1943-1997). *Síntese – Revista dos Cursos de Pós-Graduação*, 2002, p. 385-394. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/sinteses/article/view/6237> Acesso 10 jul 2020.

SILVA, Terezinha Vânia Zimbrão da. De espelho a espelho: Machado e Rosa. *Darandina Revista Eletrônica*, v.1, n.2, 2008. Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/anteriores/v1n2/ed/> acesso 22 set 2020.

SILVEIRA, Nise da. *Jung, vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1981.

SIMÕES, Regina. *Corporeidade e a Terceira Idade*. 2 ed. São Paulo: Uimep, 1998.