

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS



CLARICE LISPECTOR: UMA BELEZA ALÉM DOS PADRÕES

A beleza feminina como resultado da individualidade e da interioridade da mulher

Martina Maria Maffione

Dissertação orientada pelas Professoras Doutoras Clara Rowland e
Cristiana Bastos, especialmente elaborada para a obtenção do grau de
Mestre em: Estudos Brasileiros

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS



CLARICE LISPECTOR: UMA BELEZA ALÉM DOS PADRÕES

A beleza feminina como resultado da individualidade e da interioridade da mulher

Martina Maria Maffione

Dissertação orientada pelas Professoras Doutoradas Clara Rowland e
Cristiana Bastos, especialmente elaborada para a obtenção do grau de
Mestre em: Estudos Brasileiros

2016

Eis um momento de extravagante beleza: bebo-a líquida nas conchas das mãos e quase toda escorre brilhante por entre meus dedos: mas beleza é assim mesmo, ela é um átimo de segundo, rapidez de um clarão e depois logo escapa

Clarice Lispector, *Um Sopro de Vida*

La belleza y la fealdad son un espejismo porque los demás terminan viendo nuestro interior

Frida Kahlo, *Diario Íntimo*

RESUMO

O presente trabalho pretende chamar a atenção, através da obra da escritora brasileira contemporânea Clarice Lispector e através duma breve comparação com a produção e a vida de Frida Kahlo, sobre uma face "outra" do belo, mais especificamente, da beleza feminina. Pois existe uma beleza que, em vez de nutrir-se de padrões, "standardismos" e pré-concepções, alimenta-se da mais autêntica identidade individual duma mulher e, com isso, da sua dimensão pessoal e espiritual, das suas qualidades como também dos seus defeitos, da subtil correspondência entre o corpo e a dimensão interior. É assim que, no Brasil do século XX, uma grande intelectual lutou para a demolição das prejudiciais barreiras que secularmente aprisionaram e continuam a aprisionar as mulheres. Esta dissertação, colocando-se entre a literatura, a antropologia, os estudos de género e a estética, procura ressaltar aquele lado obscuro da beleza que, embora ignorado ou subestimado, sempre existiu.

PALAVRAS CHAVE: Clarice Lispector; beleza; sedução; estigma; mulher; liberdade; autenticidade.

SOMMARIO

Questo lavoro si propone di far riflettere, servendosi dell'opera letteraria della scrittrice brasiliana contemporanea Clarice Lispector e di un breve confronto con la produzione artistica e la vicenda biografica di Frida Kahlo, sull' "altra faccia" del bello, in particolare della bellezza femminile. Esiste, infatti, una bellezza che _ lungi dal nutrirsi di regole, standardismi e preconcetti _ si alimenta della più autentica identità individuale di una donna, e, con essa, della sua dimensione personale e spirituale, delle sue qualità, come pure dei suoi difetti, della sottile corrispondenza fra la dimensione del corpo e quella interiore. È così che, nel Brasile del XX secolo, una grande intellettuale ha lottato per la demolizione delle pregiudiziali barriere che per secoli hanno imprigionato le donne, e che continuano a farlo. Questa tesi, collocandosi al confine fra letteratura, antropologia, studi di genere e estetica, mira a mettere in risalto quel lato oscuro della bellezza che, sebbene ignorato o svalutato, è sempre esistito.

PAROLE CHIAVE: Clarice Lispector; bellezza; seduzione; stigma; donna; libertà; autenticità.

Ao meu namorado

Chiquinho

Que me abriu

Novas portas

Sobre o mundo

Agradecimentos:

Agradeço sentidamente a Professora Doutora Cristiana Bastos, co-orientadora do meu trabalho de tese, pela plena disponibilidade e pela partilha da sua grande bagagem cultural e humana. Agradeço a Professora Doutora Clara Rowland, orientadora do meu trabalho de tese, pelos grandes ensinamentos, o meigo feitio e a colaboração em me acolher atrasada na inscrição no Mestrado. Obrigada porque, sem elas, não teria simplesmente sido possível.

Agradeço todas as Senhoras Professoras que leccionaram as cadeiras que frequentei durante o Mestrado em Estudos Brasileiros, em ordem alfabética: Cristiana Bastos; Esperança Cardeira; Inês Duarte; Simone Frangella; Anabela Gonçalves; Gabriela Matos; Clara Rowland; Alva Martinez Teixeira; Susana Viegas. Obrigada porque enriqueceram o meu percurso de estudos e de vida.

Agradeço as Professoras Doutoradas, em ordem alfabética, Marta Peixoto; Chiara Pussetti; Marta Rosales. Obrigada porque tive a sorte de assistir a umas suas intervenções.

Agradeço a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Obrigada por me ter proporcionado aulas de português do primeiro ao último nível até à obtenção do DUPLÉ e por me ter oferecido a oportunidade do Mestrado.

Agradeço a Biblioteca da Faculdade de Letras pelo precioso e vasto material à disposição; pelo ambiente agradável e pelos dias de estudo e de crescimento.

Agradeço, com isso, todo o pessoal que lá trabalha. Obrigada pela paciência em me ajudar na procura dos livros; obrigada pelos cafés e as conversas; obrigada pela limpeza do ambiente que me doava conforto ao trabalhar; obrigada por terem tolerado o meu às vezes carente, se bem que sem querer, respeito das regras.

Agradeço o pessoal da secretaria por ter sofrido o incómodo dos meus atrasos e pelas respostas a repetidas perguntas.

O meu Muito Obrigada.

ÍNDICE:

INTRODUÇÃO: A SEDUÇÃO E O BELO IMPERFEITO.....	10
CAPÍTULO I -A BELEZA ATRAVÉS DOS PADRÕES E ALÉM DELES.....	16
1.1 O conceito de beleza: relativa e imprescindível, é o alimento milenar do espírito humano.....	16
1.2 A beleza feminina: uma beleza intemporal que muda com o tempo.....	22
1.3 A mulher do século XX e a personagem clariceana.....	32
 CAPÍTULO II – OS CONTOS CLARICEANOS: “BELEZA FEIA”, “FEALDADE BELA” E ESTIGMA FÍSICO. UMA ANÁLISE DIVERSA DA DIVERSIDADE A PARTIR DE <i>LAÇOS DE FAMÍLIA</i> , <i>A LEIGIÃO ESTRANGEIRA</i> E <i>A VIA CRUCIS DO CORPO</i>	35
2.1 “Como um menino antigo”	43
2.2 “E nos olhos a malícia dos estrábicos” ..	49
2.3 “Um tesouro disfarçado” ..	56
2.4 “A coragem de ser o outro que se é” ...	65
2.5 <i>A Via Crucis do Corpo</i> : Miss Toda – Grave e Aurélia “Nas-ci-men-to”	71
 CAPÍTULO III – A BELEZA FÍSICA DO ESPÍRITO: CLARICE E MACABÉA. A BELEZA ANTI – CONVENCIONAL DA PROTAGONISTA DE <i>A HORA DA ESTRELA</i>	85
3.1 Como olhar para Macabéia? A carga de significado dos títulos e uma mudança de perspectiva.....	85
3.2 Uma estrela em potência.....	87
3.3 A beleza que se esconde em Macabéia.....	93
3.4 Uma agonia cinematográfica: a hora da estrela.....	98
 IV - CLARICE LISPECTOR E FRIDA KAHLO, OS AUTORRETRATOS DA BELEZA DA DOR.....	101

4.1 Por cima e por baixo da pele: ser mulher nas entranhas.....	103
4.2 A falência da auto-ocultação.....	112
4.3 A desintegração <i>prae-mortem</i> e o pressentimento do fim.....	117
Conclusões.....	122
Bibliografia.....	125
Anexos.....	132

Introdução: a sedução e o belo imperfeito

Existem sempre um género, um cânone, uma lei que estabeleçam o que é perfeito e o que não o é: a *perfeição*, rígida ela própria e rigidamente determinada, abrange tudo o que se inscreva nestes rótulos; tudo o que não se encaixe neles, ao contrário, é considerado como *imperfeição*.

Guilherme de Alvernha (1180-1249), no *Tractatus de bono et malo*, identifica como torpe, por isso imperfeito, quem tenha três olhos ou só um: o primeiro por possuir mais e o segundo por possuir menos do que a norma requer. Giacomo Leopardi (1789-1837), no seu *Zibaldone*, escreveu que “a perfeição dum ser reside na total conformidade com a sua essência primigénia”¹ (Leopardi, *Zibaldone*, p. 400, *apud* Eco, *lectio magistralis* do 6 de julho 2012 na Milanesiana, junto do Teatro del Verme de Milão; tradução minha). À primeira vista, esta afirmação parece simplesmente confirmar que um ser é perfeito quando satisfaz inteiramente a norma à qual o seu género e / ou categoria o inscreve. Não excluo, todavia, que ela seja passível doutra interpretação: tudo depende do significado que se dará a “essência primigénia”. Este último conceito, tanto pode expressar a correspondência dum ser àquilo que ditam os contornos do grupo e subgrupos ao qual ele pertence, como também residir em algo de individual que ultrapasse esses mesmos contornos. É no segundo sentido que falarei, no presente trabalho, de “essência primigénia”.

Outro elemento que é suscitado _ de certa forma _ pela beleza e por uma beleza que nem sempre é objectiva, é o *fascínio*. Ele prescinde completamente da perfeição, isto é: a própria beleza não precisa ser perfeição. E tem mais: muitas, muitas vezes, beleza e perfeição não coexistem.

Banalmente, ninguém diria que a Vénus de Milo não é bela, multidões correm ao Louvre para a admirar e nem sequer se lembram que ela carece dos braços. Ao mesmo modo, é mais que possível sentirmo-nos atraídos, na vida real, por narizes grandes e tortos ou por olhos estrábicos; Montaigne (1533- 15929) celebrava as mulheres coxas e Tanizaki (1186-1965) as pernas levemente curvas das japonesas (Eco, *Ibid.*). Gostaria de esclarecer ainda mais a complicada relação entre beleza e sedução. Ora, “quem seduz não é a beleza natural mas sim a beleza ritual”² (Carotenuto, p. 126, tradução minha); o

¹ “La perfezione di un essere non è altro che l’intera conformità colla sua essenza primigenia”.

² “Non è mai la bellezza naturale che seduce ma la bellezza rituale”.

autor prossegue explicando que a beleza ritual é “exotérica e iniciática”³ (Ibid., tradução minha): somente o que parece belo ao nosso olhar pessoal e à nossa percepção subjectiva tem a capacidade de seduzir-nos. Até é raro que o que nos seduz mais profundamente possua beleza objectiva, mas, mesmo sem ela, este *quid* realiza uma particular espécie de magia: uma magia real, a magia do *fascínio*. A palavra, etimologicamente, nasce da ideia de vínculo, *enlaçar por meio dum encantamento, duma magia, duma feitiçaria*. Um dos aspectos mais desconcertantes do amor é constituído, segundo Freud, precisamente pelo fascínio que suscita em nós *aquela determinada pessoa* e não outra, com *a sua própria* forma de sorrir, *o seu específico* jeito de falar ou de mexer-se, por exemplo. Isso tudo leva a pessoa apaixonada a uma idealização da outra, com a consequência de os próprios defeitos do amado ou amada se tornarem objectos de forte atracção. As particularidades do outro (*daquele* determinado outro) atraem-nos, atingindo, em primeiro lugar, o nosso subconsciente: é por isso que elas são sempre subjectivas, ou seja, variam de pessoa para pessoa.

Porquê, então, falar em *sedução*? Para que nos lembremos de que a sedução é o que nos leva a ver beleza no outro, seja ela objectiva ou não: *a sedução gera a beleza*. A sedução não é unívoca, pois abraça todos os aspectos do sentir humano, como numa enorme, geral sinestesia. Esta última expressa-se, por exemplo, em frases como “ele está a comê-la com os olhos”; “eu matava a sede com as suas palavras”; “as suas carícias queimavam-me”; “eu sentia que ia gostar”; “o seu corpo cheirava aos cinco perfumes”; “a sua mão estava encharcada de algas marinhas e o seu pescoço transbordava de sol” (Chebel, p. 61), que envolvem, sem exclusão, os cinco sentidos.

Posto, portanto, que beleza é sedução e *não* perfeição, é interessante falar naqueles que o antropólogo argelino Malek Chebel definiu como “pontos de flexão erótica” (Ibid., p. 62): são aquelas específicas zonas do corpo _ tanto feminino como masculino _ que contêm em si, por assim dizer, uma faisczinha de fascínio, um lugar de encontro em que os sonhos e os sentidos, no seu vagabundear, felizmente demoram-se. O ponto de flexão erótica possui a função de activar os sentidos. Qualquer pessoa, e seja qual for a sua idade, dispõe de pontos de flexão erótica distribuídos por todo o corpo.

Eles podem ser concretos _ como aqueles frequentemente situados nas áreas de conjuntura do corpo (pescoço; ombros; costas; axilas) ou ainda, no caso da constituição

³ “Esoterica e iniziatica”.

feminina, as curvas dos seios e do *derriere*, no caso daquela masculina, a linha das costas e dos ombros, e em ambos os casos outras zonas quais os lábios, as mucosas ou as áreas íntimas _ ou abstractos: podem considerar-se flexões eróticas mesmo, por exemplo, os gestos e jeitos duma pessoa, a voz dela nas suas individuais e sedutoras modulações, ou até a sua maneira de andar⁴.

Estas especiais pousadas do erotismo humano, pequenas e evocadoras, quando concretas possuem uma tecelagem sensível, como liso, áspero, macio, duro; quando não concretas, podem ser associadas a débil, forte, quente, frio (numa tecelagem ela também mais abstracta).

Físicos ou não que sejam, é fundamental ressaltar que, entre os pontos de flexão erótica, alguns oferecem-se à vista e percepção de seja quem for; enquanto outros, ocultos ao resto dos indivíduos, vão a catalisar a atenção particular de quem é sujeito ao seu magnetismo: são descobertos só em presença duma complexa abordagem hermenêutica.

Não é preciso _ evidentemente _ que uma flexão erótica seja dada por uma característica bonita ou constituída por uma parte do corpo bonita. Muito pelo contrário, os que podem ser chamados “lugares de fascinação” e que agem com a determinação duma planta carnívora que atrai a sua presa são _ e mesmo quando mais sedutores _ particularidades originais, pessoais e inusuais: não necessariamente belas. Prova disso é que podem ser considerados pontos de flexão erótica uma mancha ou uma imperfeição na pele, umas rugas nos cantos dos olhos, um dedo menos direito que os outros, ou até uma cicatriz. Para os instintos da pessoa atraída _ exactamente, *fascinada* _ a presença dum pormenor que nem é necessariamente uma qualidade exercita muita mais força que aquela que eventualmente exercitaria um elemento de beleza objectiva. Diga-se, também, que o conjunto das operações artificiais que (como se verá no decorrer deste ensaio) a mulher realiza *no* e *com* o próprio corpo _ embora, como irei esclarecer ao longo das páginas, isso possa levá-la à auto-aniquilação _ destina-se a acentuar, na hipótese melhor valorizar, precisamente os pontos de flexão erótica, o que dá lugar à afirmação comum que “aquela mulher é fascinante”. Valorizar as flexões eróticas, se pensarmos bem, é o que um estilista de moda procura ao realizar uma saia de fenda ou um jogo de transparências.

⁴ Vejam-se, a este propósito, as *Considerações Iniciais* do Cap. II, que apresenta o conhecido caso literário e psicanalítico da Gradiva.

Falando em beleza e sedução é também interessante falar em *simulacro*. O simulacro, de acordo com Chebel, está relacionado com uma dimensão humana que, mesmo não estando ligada directamente às questões relativas à sobrevivência, constitui uma necessidade vital (Ibid., pp. 98 e 99). A palavra, de origem latina, expressa o conceito de “representação figurada”, exigência que nasce com o próprio ser humano. A sedução é, por si própria, representativa; portanto, em virtude do seu mecanismo, ela é expressão dum simulacro: isto é, a sedução produz-se como movimento do corpo em direcção ao espírito, realiza a passagem da sensação à sublimação e da localização espacial à u-topia.

A mulher, protagonista incontroversa tanto deste trabalho como da inteira obra de Clarice Lispector, é um simulacro em carne e ossos, como que o simulacro de si mesma, e esta característica forma parte da sua potência intrínseca. A mulher, seja ela ou não objectivamente bela, é sedução na sua essência. Uma mulher “feia” será, ela também, naturalmente capaz de seduzir: será, à sua maneira, *bela*. Simulacros são também os próprios complementos de sedução de que uma mulher se serve. Pense-se nas flores, na maquilhagem⁵, nas jóias e sobretudo nos perfumes e nas roupas. Estes últimos dois elementos podem ser evidenciados como casos particulares.

O perfume, simulacro na sua própria essência e, ao mesmo tempo, inegável retorno à animalidade humana, é um dardo que nunca erra o seu alvo: pois o homem parte à conquista logo que uma nuca que exala o perfume das boas vindas lhe se oferece (Ibid.).

As roupas são o símbolo do símbolo; através delas a atenção alheia é chamada sobre aquilo que o *eu* deseja _ ou, por vezes, não deseja _ mostrar. Um vestido, por exemplo, não se mostra a si próprio, mas sim mostra quem está a usá-lo. No VI século, a propósito da sensualidade do decote no vestuário feminino, Tarrafa escreveu: “o decote do seu vestido é uma moradia acolhedora, enquanto a sua pele nua se oferece à carícia dos bebedores”⁶ (Ibid., tradução minha).

Por mais difícil que seja tratar de beleza de novos pontos de vista e penetrar territórios inexplorados, vou-me valer das preciosas heranças deixadas por quem

⁵ À maquilhagem, antigo e ambíguo processo, será dedicada especial atenção no curso do trabalho.

⁶ “La scollatura della sua veste è una dimora ospitale, mentre la sua pelle nuda si offre alla carezza dei bevitori”.

dedicou _ quem mais quem menos propositadamente _ toda a própria vida ao significado e carga humana da beleza autêntica e despida de qualquer estereótipo.

A metodologia que vai ser empregue neste trabalho não se enquadra em esquemas rígidos. Vou querer, pelo contrário, servir-me duma abordagem ampla, simples e acessível, devido à própria natureza desta pesquisa: uma tese de Mestrado que se coloca nos limiares da literatura com a antropologia, e _ naturalmente _ com todas as questões que se originam deste ponto de partida: humanas, sociais, artísticas, históricas. Um trabalho indiscutivelmente científico pode não deixar de abrir (espero) novas portas ao olhar, suscitando perguntas mais numerosas do que as respostas que fornece.

Esta tese articula-se em quatro capítulos _ divididos em parágrafos _ cada um deles centrado no mesmo conjunto de questões. O primeiro é mais teórico e descritivo, abre também o caminho às personagens lispectorianas analisadas mais à frente; os sucessivos dois apresentam como denominador comum o foco nas protagonistas das obras de Clarice Lispector; o quarto nasce da ideia dum paralelo entre a figura e obra da escritora brasileira e a figura e obra da pintora mexicana Frida Kahlo. Mais detalhadamente:

O primeiro capítulo descreve a complexa relação que intercorre entre o ser humano e a noção de beleza _ que ele próprio criou como exigência espontânea _ e a percepção da mesma. Prossegue, depois, com uma brevíssima história da beleza feminina num rápido *excursus* pelos costumes e padrões próprios das várias épocas e contextos culturais. Particular atenção é posta naqueles aspectos desviantes da norma que nunca deixaram de relativizar a mesma, constituindo pequenas forças centrífugas capazes de nos abrir o horizonte duma realidade paralela, na qual os limites do belo e do não belo se apresentam como muito esfumados. É exactamente nesta realidade paralela que se inserem as figuras de mulheres que povoam a obra de Clarice Lispector, humanas, argutas e desviantes, as grandes belas, as belas fora dos padrões.

O capítulo II _ o mais extenso _ entra nos méritos da obra literária de Clarice Lispector, precisamente dos livros de contos *Laços de Família*, *A Legião Estrangeira* e *A Via Crucis do Corpo*. O objectivo é ilustrar, por meio da análise destas três particulares recolhas, uma beleza individual, pessoal e insólita que fala da complexidade e da história de vida de cada mulher. Os contos de Lispector são protagonizados pelas fracas fortes, que só aparentemente sucumbem aos contextos externos em que se encontram inevitavelmente e sem os ter escolhido; pelas feias belas, que, sem

responderem a nenhum padrão nem ditame possuem um valor intrínseco e individual inestimável mesmo em virtude da diferença; pelas “estigmatizadas” (definição minha) _ a questão do estigma é discutida na primeira parte desta Introdução como também no Capítulo I _ cada uma das quais, graças às próprias únicas características, auto-representa incisiva e fortemente a sua beleza, personalidade e identidade.

O terceiro capítulo é inteiramente dedicado a um grande romance de Clarice Lispector: *A Hora da Estrela*. A personagem principal, Macabéa, é uma pequena grande mulher, ela também feita de opostos: oximórica porque mulher, e oximórica por individualidade e por natureza. O capítulo a ela dedicado inclui uma discussão dos vários (possíveis) títulos que a autora atribuiu ao romance; o principal deles, com que a obra é conhecida, fala-nos, precisamente, numa *estrela* insólita. A sua hora é a hora da morte, que é, neste caso, o resgate da vida. A sua beleza é uma beleza que brota desde o espírito em direcção ao corpo. Em *A Hora da Estrela* a fealdade aparente é beleza; o azar aparente é sorte; a pobreza material é riqueza; a morte do corpo é vida. Achei indispensável, ao fim da minha argumentação, oferecer uma perspectiva diferente desta grande “obra literária ao contrário”⁷.

O quarto e último capítulo aproxima a Clarice Lispector outra emblemática figura do universo cultural latino-americano: a pintora Frida Kahlo. Unidas pelas almas e pela arte, pela vida e pela morte, elas deram corpo a uma beleza feita de intensidade e sofrimento, suportada pela criação artística e por uma profunda verdade que lhes permitiu também viver plenamente o seu ser feminino e tornar a própria existência individual numa obra de arte e beleza. Mostro, nesta parte do meu trabalho, como a beleza acesse os estereótipos para os ultrapassar também por meio da dor, uma dor que é aceite e vivida sem anestesia. A minha atenção foca-se no facto de ambas elas serem, quando voluntárias e quando não, duas autorretratas, autênticas e sem véus, cujo génio e cuja mais íntima essência, quase independentemente da intenção vigilante das autoras, não deixam de se mostrar.

Este trabalho quer ser uma viagem através da face *outra* da beleza feminina e daquilo que mais autenticamente a alimenta e compõe; a viagem da negação das cadeias aprisionadoras de que o espírito humano quer ser libertado; da vitória contra a homologação, porque a normalidade não existe.

⁷ Definição minha, baseada na intrínseca riqueza de perspectivas que o extraordinário romance possui.

I. A beleza através dos padrões e além deles

1.1 O conceito de beleza: relativa e imprescindível, é o alimento milenar do espírito humano

O conceito de belo é algo de extremamente complexo, pois constitui uma categoria do espírito, aplicando-se a tudo o que nos transmite beleza, seja isso um corpo humano, um elemento da natureza, um objecto, uma paisagem, uma acção cumprida por alguém e que nos admiramos. Mas o que é "beleza"? É, antes de tudo, a própria sensação, e "belo" é o que desencadeia a tal sensação.

A ideia de "belo" sempre foi estreitamente ligada à ideia de "bem" e de "bom", como sublinha Umberto Eco em *História da Beleza*. O crítico constata que "em diversas épocas históricas estabeleceu-se uma ligação estreita entre o Belo e o Bom. [...] São incontáveis as coisas que julgamos boas: um amor correspondido, uma riqueza honesta, um petisco delicioso" (Eco, p. 1); onde "bom" pode ser o que nos suscita desejo ou simplesmente o que provoca a nossa admiração, o que satisfaz um prazer estético ou o que achamos justo moralmente.

Pode haver beleza na natureza e numa representação artística, pode haver beleza em algo que, mesmo sendo feio, é bem representado; também pode haver beleza no que, mesmo sem ser necessariamente ou objectivamente belo, nos proporciona prazer. Mesmo de acordo com a sabedoria popular, beleza é algo de subjectivo, determinado pelos gostos pessoais de cada um, e que muito pode diferir de pessoa para pessoa. Como dizia o filósofo escocês David Hume, "A beleza não é uma qualidade inerente às coisas. Ela existe apenas na mente de quem as contempla, e cada mente percepção uma beleza diferente"⁸ (Hume, p. 231, tradução minha).

Isto é, o belo estaria mais naquilo que determinada coisa nos comunica de positivo ou agradável do que na própria coisa que nos transmite esta sensação. Neste aspecto, pode-se dizer que Hume reforça a ideia romântica e já, em parte, quinhentista, da "beleza vaga do *não sei que*" (Eco, p. 310), onde o não sei que é precisamente "já não a Beleza como graça, mas o movimento suscitado no ânimo do espectador" (Ibid.).

⁸ "Beauty is no quality in things themselves: it exist merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty".

Nas definições que da beleza deram _ no curso da história _ filósofos, poetas, artistas e pensadores, qualquer um de nós poder-se-ia perder com muita facilidade; o foco e a caracterização deste meu trabalho não me permitem dissertar demoradamente sobre isso oferecendo um quadro completo e exaustivo do vasto assunto, pelo que me contentarei em expor algumas daquelas que são, a meu ver, as mais significativas reflexões acerca desta complexa noção. Dizia Aristóteles (séc. IV a. C.), elaborador duma rica filosofia estética, que

Existe, sem dúvida, um elemento de beleza (τί τοῦ καλοῦ μῦθον) até no viver considerado por si mesmo [...].É evidente, além disso, que os homens, na sua maioria, suportam muitas adversidades porque agarrados à vida, como se ela, em si própria, contivesse certa alegria e certa natural doçura (τινὸς εὐημερίας καὶ ἡλυκότητος φυσικῆς)⁹ (Aristóteles, *Política*, III 6, 1278 b 26-31, *apud* Bressan, p. 7, tradução minha).

Onde, mesmo no âmbito duma articulada discussão estética, o pensador expressa_ focando-se no aspecto "político" da existência e, por isso, na utilidade e no prazer que deriva aos homens do viverem juntos _ a simplicidade da beleza que naturalmente existe na vida: a beleza como doçura e alegria de viver.

Para Platão (séc. V-IV a.C.), "o belo é o bem, a verdade, a perfeição; existe em si mesma, apartada do mundo sensível, residindo, portanto, no mundo das ideias" (Vale, p. 1). O belo platónico _ como a palavra já nos sugere _ é um belo ligado ao mundo dos conceitos abstractos positivos e, por isso, àquilo que estes mesmos conceitos podem proporcionar à vida humana.

Santo Tomás de Aquino (séc. XII), num contexto já cristão, associa o "bem" à satisfação do desejo humano, contrapondo-lhe o "belo" enquanto relacionado à percepção contemplativa e à faculdade cognitiva, pelo que, como refere Elders, o bem se define como algo que satisfaz o nosso apetite, enquanto o belo como o conhecimento capaz de nos alegrar (Elders, p. 159). "Eles se diferem no seu conteúdo conceitual", explica o filósofo mais em detalhe, "porque o bem se refere propriamente ao apetite [...]. O belo, por outro lado, está associado à faculdade do conhecimento, porque se diz que as coisas que nos agradam quando nós as vemos, são belas" (Ibid., p. 160).

⁹ "C'è senza dubbio un elemento di bellezza nel vivere anche considerato in se stesso [...]. È chiaro del resto che i più degli uomini sopportano molte avversità perchè attaccati alla vita, come se racchiudesse in sé una certa gioia e dolcezza naturale".

Immanuel Kant (1724-1804) dedica uma secção da sua obra *Crítica da Faculdade do Juízo* inteiramente a questões de natureza estética. Note-se como

É significativo que Kant não procura definir, imediatamente, o belo em si mesmo, mas sim começa por falar em gosto. Pois [...] o belo, mais do que ser *em si*, é *para nós*. [...] Por isso, é aqui chamado em causa não só o gosto como faculdade que intui o belo, mas também o intelecto que tem de validar logicamente o que o gosto mostrou preferir¹⁰ (Pagano, La teoria del Giudizio in Kant, La Nuova Cultura Editrice, Napoli 1976, tradução minha).

Podemos ver como, já há mais de três séculos, o filósofo alemão olhava para o belo como para algo de relativo, de indissolúvelmente relacionado a quem o percebe, muito mais que à pessoa ou à coisa que o possui.

Georg W. F. Hegel (1770-1831) refugia-se no conceito de "alma bela", numa fuga toda interioridade para a beleza espiritual como abrigo das coisas e paixões do mundo, com o resultado, segundo Eco, de não compreender quão inovador fosse o espírito romântico em relação à beleza, como também de destorcer a visão de todo o Romantismo (Eco, p. 315), sendo, esta, uma visão profundamente complexa e ambígua, reveladora e corajosa, que se traduz, muitas vezes, numa sorte de "religião da Beleza" (Ibid., p. 329) possibilitada _ exactamente _ pela inclusão do não belo na mesma beleza.

À luz das reflexões dos grandes pensadores vê-se que uma ideia constante que percorre transversalmente o tempo é a da associação entre "belo" e "bom" e, de certa forma, entre beleza e prazer.

Existe, todavia, uma outra face do belo, que, longe de ser o "feio" tido como seu oposto e por isso dele excluído, constitui uma parte integrante do mesmo: o diferente, o grotesco, o não-padrão. Ele surpreende, atrai, suscita a mais pungente curiosidade, desperta o menos legítimo e o mais forte fascínio. Sem ele, ter-se-ia um belo incompleto e pré-codificado. Provavelmente em virtude desta noção é que o ser humano, ao longo da história, se por um lado entendeu sempre o belo graças à oposição deste com o seu contrário que é o feio, pelo outro teve quase constantemente consciência (mais acentuada a partir do séc. XIX) de que o belo não exclui o seu oposto, mas sim, de certa forma, abrange-o.

¹⁰ "È significativo che Kant non cerchi di definire subito il bello in sé, ma cominci col parlare del gusto. Infatti [...] il bello, più che essere in-sé, è per-noi. [...] Quindi è qui chiamato in causa non solo il gusto come facoltà che intuisce il bello, ma altresì l'intelletto che deve logicamente convalidare ciò che il gusto ha mostrato di preferire".

É esta a razão pela qual, falando em beleza, não é possível não se falar em fealdade, e a beleza pode, de certa forma, ser feia como a fealdade ser bela: pode parecer, esta última, uma extrema relativização, mas não é disso que se trata. A questão é que é neste minúsculo ponto, que porém atravessa a história do espírito humano como uma interminável linha recta, é que os rótulos e os cânones, as regras e os padrões se esmigalham; e é aqui que _ como veremos _ se coloca, juntamente à possibilidade de se ultrapassarem as angustas fronteiras do pré-constituído e do estandardizado, a particular beleza das personagens femininas lispectorianas.

O que, em suma, é possível afirmar-se é que o belo é algo de pouco catalogável, por depender de inúmeros e distintos factores; ao mesmo tempo, porém, como se sabe, é inegável que o estabelecimento de cânones de caracterização e identificação desse mesmo belo _ determinados pelas circunstâncias históricas, sociais, antropológicas e culturais de cada época _ tem sido uma constante inevitável e, por vezes, como no caso específico da beleza feminina, perigosa e empobrecedora.

U. Eco traça uma "resenha das ideias de Beleza através dos séculos" (Ibid., p. 2), examinando "os casos em que uma dada cultura ou uma determinada época histórica reconheceram que há coisas que são agradáveis quando as contemplamos". O estudioso reforça o seu propósito como segue: "passaremos em revista as coisas que os seres humanos (ao longo dos milénios) consideraram belas" (Ibid.).

Pode ser, este último, o ponto de partida que vai fazer com que a nossa atenção se foque num tipo específico de beleza: a beleza feminina. Por mais redutivo que seja _ ao tratar esta questão _ falar só em corpo, é também necessário que nisso se fale, é também preciso que se fale em padrões, modas, estilos, tendências, num sentido o mais abrangente, desde a idade clássica aos anos 2010; desde arte e literatura a televisão e produtos comerciais; desde os modelos pré-confeccionados duma determinada época até a sua, pelo menos parcial, superação. Como dizia Luís XIV de França, "o traje não tem apenas a função de cobrir o corpo, tem também a atribuição de definir o carácter dos povos" (Contini, p. 145). Esta frase do célebre soberano remete, por um lado, à moda e às tendências da corte francesa nos tempos dele _ isto porque constitui uma resposta a "quem lhe censurava o excessivo luxo imperante na corte de França" (Ibid.) _ pelo outro, pode ter um significado mais vasto, abrangendo qualquer lugar do espaço e do tempo, por isso qualquer povo, corrente ou costume. Gostaria de aplicar esta afirmação precisamente ao produto final do conjunto de factores que em cada época determinaram

o que é considerado belo, desta forma o cânone pode se visto como "trajo" que define_ embora a sua função não seja somente a de "cobrir", acentuar, enfeitar o até determinar a beleza _ a tendência e as regras, os padrões e as expectativas, por assim dizer, próprias dum determinado momento histórico e cultural e que, enquanto padrão e cânone, é fixo mas em movimento ao mesmo tempo: pois é um "trajo" que se pode tanto pôr como tirar, e embora deixe sempre algum vestígio, é a expressão duma fase, destinada a passar.

Não é possível, falando em cânones e tendências e falando em beleza feminina, deixar de levantar, como salientei, a questão dos riscos para a integridade psico-física das pessoas determinados pelo surgimento de padrões de beleza rígidos e exigentes (para usar um eufemismo), que sempre submeteram as mulheres a uma sorte de tortura tanto física como psicológica. Pois, contrariamente ao que seria fácil pensarmos, o sofrimento das mulheres em nome dos ditames duma beleza preestabelecida é antigo como a humanidade, não constituindo, de todo, um fenómeno exclusivamente contemporâneo. O que acontece nos nossos dias e já acontecia no Brasil de Clarice Lispector, que é o da segunda metade do século XX, é precisamente que

A beleza é representada como um dever cultural, sobre influências da mídia e da moda, onde o corpo é transformado em mercadoria e o objeto¹¹ de desejo o corpo padrão, ou, a beleza padrão. Entende-se que o padrão de beleza ideal é mutável e que a busca por este, quando não concretizado, pode acarretar graves consequências ao ser humano" (Lisboa, Paula, Silva e Suenaga, p. 1)

Onde se apresenta o problema da mulher enquanto escrava da sociedade e escrava duma beleza que a sociedade, machista, criou.

Para que melhor se compreenda a mudança contínua da noção de beleza, é necessário assumir a ideia que a beleza é movimento, é uma em certo lugar do espaço e do tempo, é outra noutra. Isto aplica-se tanto à beleza do corpo humano e das outras coisas tangíveis do mundo quais, por exemplo, uma paisagem, como também à beleza duma ideia, dum conceito, dos santos ou de Deus (Eco, p. 14).

É natural e evidente que "beleza" é algo que, no mesmo momento em que é percebido pelo espírito humano nas mais diversas formas que pode assumir e nos mais diversos aspectos da realidade, concretos ou abstractos que sejam, em que possa

¹¹ Em relação à ortografia do presente trabalho, note-se que as formas originais das palavras pertencentes a citações não serão alteradas.

ser reconhecido, é quase de imediato transferido ao plano mais estreitamente humano. Isto é, ao ouvirmos a palavra "beleza", é-nos quase espontâneo associá-la à beleza humana, à beleza das pessoas. É uma realidade, obviamente e como se disse, a aplicação do conceito aos vários âmbitos do humano existir: a beleza numa ideia; numa acção; numa teoria; num princípio; num poema; num número; numa música; numa forma; num animal; numa planta; num objecto; numa paisagem; num céu com o sem estrelas; numa pintura; numa estátua; numa casa é _ no seu sentido mais lato _ beleza da vida, beleza do que de belo se manifesta na existência. Aquilo que é, de ano em ano, de século em século, considerado belo pode mudar e está, de facto, sempre a mudar; todavia, qualquer aspecto a beleza assuma e em quaisquer coisas ela se manifeste, é como se a mais íntima percepção que o ser humano possa vir a ter dela estivesse indissolivelmente ligada a ele mesmo: exactamente à beleza do ser humano, em tudo o que dele faz parte. A beleza que se atribui ao ser humano pode abranger tudo aquilo que constitui a sua existência e o seu ser: corpo; espírito; mente; personalidade; acções; pensamentos; interioridade; exterioridade; a vida que leva e a arte que produz ou não produz; a maneira como se relaciona ou não se relaciona com os outros. Isto é, em suma, tudo o que faz com que um indivíduo suscite algo de belo nos outros e algo de belo lhes transmita, tudo o que, nele, faz com que os outros sintam algo e nalgó se tornem ao virem em contacto com ele.

O ser humano por excelência associado, na história do mundo, à ideia de beleza, sempre foi e continua a ser o de sexo feminino: a mulher. Anjo e diabo, exaltada e condenada, reverenciada e maltratada, salvação e perdição ao mesmo tempo, ela tem sido, e continua a ser, como que a materialização mais próxima da humanidade do conceito de beleza. Num mundo ocidental dominado, desde _ se quisermos _ a chegada dos povos indo-europeus à Europa Ocidental, por modelos de vida e de pensamento patriarcais, a mulher lutou, tantas vezes sem resultado, para ser o que efectivamente é, para viver a própria individualidade na própria individualidade, para _ talvez _ poder vivenciar um mundo em que ser pessoa, ser mulher, ser bela, não implicasse ser o que os outros ditassem que fosse. É nesta perspectiva que _ no presente trabalho _ analisarei a beleza em Clarice Lispector como forma de liberdade individual da mulher (que pode ser uma liberdade que, sendo-lhe negada na vida real, resulta como que inconscientemente resgatada por uma beleza pessoal e inquietante, por uma beleza de ruptura) e de preservação da autenticidade da mesma enquanto indivíduo; pois as

personagens clariceanas, mais ou menos conscientemente, vivem a sua beleza com uma certa liberdade, e é com uma certa liberdade que esta mesma beleza _ que é uma beleza na qual nenhum protótipo ou cânone manda _ é representada pela autora.

1.2 A beleza feminina: uma beleza intemporal que muda com o tempo

As mulheres, quase desde os primórdios da história da humanidade, tiveram uma certa atenção em cuidar do seu corpo e aspecto; já na antiguidade, tudo quanto estivesse associado ao feminino sempre esteve também associado à beleza; deusas, sacerdotisas, musas, mães-terra e as mais figuras mitológico-religiosas nunca deixaram de possuir, entre os principais requisitos, a beleza. Mas quão lábil é a fronteira entre beleza e fealdade? Bastante, como já procurei destacar, especialmente se considerarmos que uma não subsiste sem a outra, não simplesmente como nada subsiste sem o seu oposto, mas nos termos em que a osmose entre as duas é contínua.

Não há quem não conheça a _ permito-me _ quase obesidade da Vénus de Willendorf (Paleolítico Superior, 30.000-25.000 a. C.), considerada uma das mais antigas representações do corpo feminino, como ressalta Caroli (Caroli, p. 1). Evidentemente e como todos sabem, a mulher paleolítica, ainda não esmagada pelas estruturas patriarcais e núcleo da família e por isso da sociedade, expressa-se na figura duma deusa da qual hoje em dia quase ninguém diria "que linda!" senão "que linda escultura!", mas cujas floridas formas são os próprios seios que amamentam a vida.

"No Antigo Egipto" (3100 a. C.) "a mulher foi sempre cumulada de honrarias, apreciada, reverenciada" (Contini, p. 15), pois a sociedade egípcia é ainda uma sociedade "quase matriarcal" (Ibid.), em que a mulher é dona indiscutível da casa, da família, como também das posses materiais do marido uma vez contraído o casamento. Forte da consideração dos outros, a mulher egípcia cuida muito de si e do seu corpo. Toma banho e unge o corpo todos os dias, trata muito a cabeleira e o vestuário que usa dá-lhe liberdade de expressar o seu lado sensual (Ibid., p. 21). A maquilhagem é, no Antigo Egipto, algo a que nenhuma mulher renuncia. As unhas são pintadas e particular resalto é dado à delineação dos olhos e dos lábios. A pintura, como relata Caroli, também é destinada a evidenciar as veias das têmporas e dos seios. As imagens de figuras femininas egípcias que chegaram até nós falam-nos em mulheres elegantes e de membros delgados, todavia não macilentas, e com as curvas tipicamente femininas bem

delineadas (Caroli, p. 1). Dado o afastamento no tempo e no espaço desta antiga civilização, é difícil afirmar ou negar, à propósito da beleza egípcia, a existência de padrões físicos particularmente intransigentes. Pelo facto de a maquilhagem ser algo que "cada mulher devia saber efectuar sozinha e", sobretudo, "escolher de harmonia com o seu próprio tipo" (Contini, p. 26), é deduzível que a mulher egípcia, sendo respeitada _ atrevo-me a dizer _ enquanto indivíduo, não precisasse corresponder a uns *standards* físicos demasiado homologadores.

Segundo quanto relata Umberto Eco, que principia a sua *História da Beleza* pela civilização grega, "os Gregos, pelo menos até a idade de Péricles" (séc. V a. C.), "não possuíam uma estética propriamente dita e uma teoria da Beleza" (Ibid., p. 37), estando presente, porém, uma indubitável noção da mesma já nos poemas homéricos. Por consequência, a beleza está, para os gregos, constantemente associada a outras qualidades: o que é visto como "belo" é, em primeiro lugar, "bom", "justo", "conveniente", "equilibrado". Daí o ideal grego de *kalokagathía*, como "Beleza psicofísica" (Ibid., p. 45) dada pela harmonia entre corpo e alma, entre o equilíbrio das formas exteriores e do temperamento, entre bondade do coração e justeza do agir por um lado, e um corpo proporcionado, trabalhado e cuidado pelo outro. Pelo que diz respeito, em particular, à mulher, sabemos que ela é considerada, sobretudo quando percebida como bela, um ser atraente e conturbador ao mesmo tempo. Vejam-se, como exemplo, os seguintes versos da *Ilíada*:

Não é vergonha que os Teucros e os Aqueus

de pernas robustas,

Por uma mulher assim sofram longas dores:

Ao vê-la, assemelha terrivelmente às deusas imortais! (Homero, séculos VIII-VII a. C., *Ilíada*, III, vv. 156-159; *apud* Eco, p. 38)

U. Eco, a este propósito, menciona o *Hencómio de Helena* do filósofo sofista Górgias: "a irresistível beleza de Helena absolve, de facto, a própria Helena dos lutos por ela causados" (Ibid., p. 37).

Os escritos e as obras dos escultores transmitem-nos, pelo que diz respeito às características físicas do corpo feminino consideradas favoráveis na antiguidade grega, corpos das formas graciosas e delicadas, arredondadas mas esbeltas, olhos e cabelos frequentemente claros. Muita relevância era dada à tez do rosto, que se requeria rosada e

suave. Irene Vaquinhas, no seu estudo "Quando a gordura deixou de ser formosura", analisa a mudança (e convivência) dos padrões de beleza vigentes em Portugal entre os finais do séc. XIX e o início do sucessivo. No ensaio a pesquisadora ressalta que, enquanto entre as camadas social e economicamente mais desfavorecidas reinam, como modelos incontestáveis, as formas muito redondas e as carnes muito fartas, entre os mais ricos difunde-se um novo ideal ligado, claramente, às mudanças mais recentes do papel da mulher na sociedade e a um novo perfil assumido pela mesma: a "esbelteza" (Vaquinhas, p. 11). Segundo Vaquinhas, pelo que respeita a este novo modelo, "a principal referência estética é [...] o ideal clássico de beleza, imortalizado na estatuária da Antiguidade Clássica" (Ibid.). Como explica Vaquinhas e como se nota por aquela arte clássica com a qual podemos ainda ter a sorte de entrar em contacto, as mulheres gregas são redondas, mas não gordas; são esbeltas, mas não magríssimas como as modelos que nos anos Noventa e Dois mil do nosso século incrementaram, e em parte incrementam, ainda hoje, os transtornos alimentares entre a população feminina.

Para citar um exemplo concreto do papel que a beleza revestia na antiguidade, vou dizer que "As Cretenses" (1700-1450 a. C.), por exemplo, são mulheres "livres e volitivas", como atesta Mila Contini (Contini, p. 29). "Bastante frívolas", continua, "passavam longas horas a ataviar-se" _ o que expressa, já por si, a ideia da importância que o ser belas reveste junto das mulheres da civilização em questão. "E por isso", prossegue a autora,

Eram consideradas as mulheres que melhor vestiam em todo o mundo. Bastante volúveis, seguiam uma moda que constantemente mudava [...]. À maquilhagem dedicavam muitíssimo tempo [...]. Vaidosíssimas, cosiam elas mesmas os vestidos para terem a certeza da sua exclusividade" (Ibid.).

Vimos a ter, deste modo, uma ideia do papel que o cuidado da figura exterior desempenha entre as mulheres gregas e, além disso, temos uma prova de como a moda, desde sempre, não tenha feito senão procurar acentuar os "pontos de flexão erótica das mulheres"¹². Também na Grécia antiga, todavia, a beleza faz questão de mostrar, paralelamente à *kalokagathía*, o seu lado obscuro: por exemplo, este traduz-se na "Beleza de Medusa, grotesca, turva, melancólica e informe" (Eco, p. 299), predecessora, de certa forma, da moderna beleza romântica.

¹² Volte-se, para a definição dos pontos de flexão erótica, à *Introdução*.

O matriarcado vigente entre os Etruscos (séc. VIII a. C.) fala-nos numas mulheres activas e cuidadas. Atentas ao vestuário (os vestidos eram compridos e apertados na cintura), elas pintam os cabelos de loiro e encaracolam-nos, ou apertam-nos em longas tranças; usam jóias, principalmente brincos (Contini, p. 50). As representações que a arte figurativa deste povo deu-nos a conhecer evidenciam, nos corpos femininos como nos masculinos, membros fortes e músculos tonificados, olhos amendoados e grandes; é todavia ousado teorizar, em relação a esta civilização, sobre específicos cânones de beleza.

"O estereótipo de beleza feminina na Roma antiga é a matrona do corpo junonal, ou seja, abundante"¹³, escreve Clara Cherici (Chierici, p. 33, tradução minha). Esta autora continua relatando que, espécie em idade imperial (I séc. a. C.), a mulher romana _ sobretudo a de classe elevada _ deve transmitir fasto, pompa, abundância e requinte, como que a indicar que os mesmos vigem no âmbito da sua família e, mais amplamente, no contexto da Roma imperial. Apesar do conservadorismo de certas faixas que obstinadamente continuam a abraçar os já passados ideais republicanos e que, por isso, apelam a uma austeridade de costumes já ultrapassada, a mulher romana busca o cume do luxo mais complicado e berrante, adoptando os usos gregos e modelando-os a seu gosto. Sofisticada no vestuário e constantemente preocupada em parecer a mais bonita, a mulher romana cuida minuciosamente do corpo, misturando práticas perigosas e hoje em dia _ seja-me permitido _ nojentas, a outras gravemente prejudiciais à saúde (principalmente pelo que concerne a maquilhagem) e a outras ainda cujos efeitos benéficos ela intuiu antes do tempo: o leite de asna, por exemplo, cosmético favorito da bela e famosa Poppea, contém substâncias utilizadas nos hodiernos cremes anti-rugas (Ibid., p. 35). Vermelhos os lábios e as maçãs do rosto, marcadas pela pintura também as sobrancelhas, a *matrona* dispõe de escravas especialistas chamadas *cosmetae*; carrega-se, no puro sentido da palavra, de jóias (o que suscita a ironia de, entre outros, Plínio o Velho), depila-se e submete-se a inúmeras práticas dolorosas em nome da beleza e, por último mas não menos importante, dedica particular cuidado à cabeleira, sendo que os penteados resultam, muitas vezes, em "grandiosas criações que, por altura e complicação, não tiveram rival até a corte francesa de Luís XVI"¹⁴ (Ibid., p. 44).

¹³ "Lo stereotipo di bellezza femminile nell'Antica Roma è la matrona dal corpo giunonico, cioè abbondante".

¹⁴ "Grandiose creazioni che per altezza e complicazione non hanno avuto rivali fino alla corte francese di Luigi XVI".

Com o advento do Cristianismo e, mais tarde, com a Idade Média, deparamo-nos com a destruição de todas as certezas anteriores. A "idade obscura" deita sombra no que até então estava na luz e luz no que até então permanecera na sombra. Com a terra para cima de si e o céu debaixo dos pés, o homem da Idade Média presenciar a turbulenta passagem para a modernidade. Nesta fase, é inevitável que, também pelo que concerne a visão da mulher e da beleza, se verifique uma incessante sobreposição de belo e feio, santo e maldito, bom e mau, puro e abominável: pois é isto o que acontece na vida e que é representado na arte. Já na antiga Grécia existia, entre as pessoas, a noção de que alguém esteticamente feio pudesse ser um belo indivíduo: é o caso do filósofo Sócrates, um verdadeiro _ arrisco-me _ *vip* do seu tempo. Para quem o interrogava e escutava na rua e com os seus ensinamentos se enriquecia, pouco importava que ele falhasse na beleza exterior. Na Idade Média os contornos de beleza e fealdade tornam-se, sem dúvida, mais esfumados, e não só, claramente, nos termos em que uma bela alma pode habitar um corpo feio. É uma época, por si mesma, inquietante, e os modelos femininos de beleza são inquietantes também. Neste tempo, uma mulher de aspecto florido, saudável, sensual e cuidado é banida dos cânones porque fora do _ digamos _ permitido: o homem medieval, gravado de inflexíveis princípios éticos e religiosos e, por direta consequência, da exasperação das suas pulsões mais naturalmente humanas, tem medo da tentação que semelhante mulher lhe suscita. Daí o reflectir-se, nos padrões de beleza e na maneira de entender o feminino, das inúmeras contradições desta época feita de opostos. A prática da *toilette* é severamente proibida pela Igreja (Paquet, p. 31) porque estimuladora de vícios pecaminosos e enquanto alteração do aspecto original duma mulher, ou seja, blasfema modificação da obra autêntica de Deus. Pense-se que, em certa altura, o uso de cor nas maçãs do rosto só é permitido às mulheres gravemente doentes ou àquelas que necessitam encontrar um par para casar (Ibid., p. 33). Na obsessão duma moral cristã anuladora de tudo quanto existe de concreto, vivo e real, de tudo quanto pertence a este mundo, duma moral que forçosamente se impõe sobre todos os aspectos da vida, as práticas relacionadas com a beleza exterior são mortas pela consideração de que "afinal, a beleza efémera e fugaz torna vã qualquer tentação de embelezar o futuro cadáver"¹⁵ (Ibid., p. 34, tradução minha). Por imediata consequência, a beleza consentida é quase aquela dum cadáver: uma mulher ainda adolescente, mas pálida e quase emaciada. Testa grande e branca, nariz recto, corpo magro e formas

¹⁵ "Enfin, la beauté éphémère et fugace rend vaine toute tentation d'embellir le futur cadavre".

pequenas e _ o que é quase grotesco _ ventre redondo mas ossos à vista. Diz-se, então, "*belle comme une madonne*" (Ibid.). A Idade Média é também uma época que percebe o mal e o "feio" como sedutor: é o que acontece com São Bernardo, que, se por um lado condena a repetida representação de monstros no corpo das igrejas, pelo outro é sensível ao "seu fascínio do horrendo" (Eco, p. 148). O feio medieval, absolvido enquanto parte da ordem geral que a esta última contribui, justifica, por sua vez, certa mórbida e obsessiva atracção pelo turvo e pelo torpe, pelo negro, pelo monstruoso.

A Renascença traz de volta os modelos de beleza da Antiguidade Clássica, a noção de belo volta, em parte, a ser algo de mais linear e confortante. É o que se releva pelas representações pictóricas de autoria dos grandes nomes do tempo: entre outros, Leonardo, Tiziano, Raffaello. Damas delicadas na flor da juventude e da vida, loiras e ruivas de belos cabelos, carnes mornas e cheias, luminosos os olhos e luminosa a pele; roupas elegantes, finas e luxuosas, jogos de nudez ou até a nudez absoluta. O homem possuidor duma mulher assim é dono de si mesmo e do mundo: na recém-nascida perspectiva, ele é o próprio centro do mundo, e o *homo faber* da sua vida. Uma nova paz como que encobre a humanidade, até o monstruoso "perde a sua carga simbólica e é visto como curiosidade natural", pois "o problema já não consiste em vê-lo como belo ou feio, mas em estudá-lo na sua forma" (Ibid., p. 152).

É inegável que a Renascença, como qualquer fase histórica e cultural, como qualquer movimento envolvente arte, vida, pensamento, espírito humano, exaspera-se no seu momento mais tardio, que, neste caso, é o da confluência no Barroco. Precisamente, são o chamado Maneirismo e o próprio Barroco a constituírem, em parte, a decadência _ por assim se dizer _ do Renascentismo. A literatura dos séculos XVI e XVII reserva um amplo espaço ao grotesco e, similarmente ao que acontecia na Idade Média, o grotesco mais deplorável e baixo mescla-se ao belo mais intangível e inatingível. A centralidade e solidez renascentistas são questionadas pela nova ciência e pela nova filosofia, inovadoras, contraditórias, arriscadas. Os supostos heréticos são queimados vivos, o mesmo passa-se com inúmeras mulheres, tidas como "bruxas". O poeta Anton Maria Narducci chega a exaltar "os piolhos da sua mulher" em tons altamente literários; a *Jerusalem Libertada* de Torquato Tasso, na descrição de Clorinda moribunda, apresenta a sensualidade e beleza das gotas de sangue encarnado a escorrerem por entre os cabelos. A mulher pré-barroca e barroca pode ser morena e não loira, não ter o nariz ou os dentes direitos, e ainda satisfazer o gosto doentio para um

detalhe quase macabro. Não será ela, em parte, uma das precursoras mais antigas das heroínas clariceanas? É que "a morte faz-nos belas"¹⁶, como diz polemicamente Francesca Serra (Serra, 2013, título), o que pode valer, por exemplo, tanto para a quinhentista Clorinda como para a contemporânea Macabéa. Mas como relacionar dois espaços e dois tempos tão distantes? Uma possível resposta é que existe, de facto e em qualquer tempo, uma conexão entre a visão do corpo da mulher e daquilo que ele representa e a condição humana no mundo. Precisamente, o que é que o corpo feminino evoca, como é que é visto e vivido, ao que é que remete, é algo que muda de acordo com a época, os valores e desvalores. O Brasil dos anos em que Lispector escreve e a Europa maneirista e barroca de certo modo partilham, se bem que em formas muito diferentes, descentralização, incerteza, crise de valores, desnorteamento, solidão existencial. Os piolhos, o sangue das feridas, os detalhes repelentes e minuciosos (em Machiavelli chega-se ao ranho nas narinas), não serão os antepassados das manchas no rosto e dos ombros curvados de Macabéa, ou do calo no pé de Aurélia, ou do estrabismo de Catarina? Sim e não, obviamente. Não porque gostos, significados e simbologias mudam ao longo do tempo (e cada momento ou circunstância histórica e social carrega os seus significados) não sendo, por isso, aplicáveis, senão em parte, a épocas muito distintas; sim porque a falta de ordem na realidade do mundo e da vida vividos, na dimensão dos valores e dos pensamentos, expressa-se numa desordem que se torna física também: o pormenor inquietante, o "defeito" (grifos meus), o estigma (em grego antigo "marca"),¹⁷ é expressão da condição vacilante do ser humano e da mulher enquanto ser humano num mundo também vacilante, da relativização ainda maior da fronteira que separa o belo do não belo, o atraente do repelente, o mórbido e proibido do legítimo. É este, todavia, o caminho para a autenticidade. A autenticidade exclui a fixação e a perfeição, a autenticidade, por si, é assustadora e relativa. Ela não é o amparo objectivamente belo e acolhedor duma Vénus de Praxíteles ou de Tiziano; ela é, antes, a insegurança conturbada e conturbadora da beleza romântica, a qual "configura-se como sinónimo de Verdade" (Eco, p. 317), a fragmentação relativizadora e

¹⁶ Francesca Serra, *La morte ci fa belle*, Bollati Boringhieri, 2013: Turim.

¹⁷ Do grego antigo στίζω, "traçar uma marca indelével no corpo". Na Grécia antiga a marca era traçada cortando ou queimando a pele do estigmatizado, para que a sociedade conseguisse identificá-lo e, com isso, evitá-lo, enquanto traidor, escravo, criminoso ou indivíduo moralmente condenável" (Goffman, p. 5). De acordo com Goffman, o estigma, em era cristã, podia ser indicador tanto da manifestação visível da graça divina no corpo como também de doença. Hoje em dia o termo é investido duma forte conotação negativa, do momento em que o portador de estigma é "deshumanizado" (definição minha) pela sociedade, que foge dele como duma praga perigosa deixando, nos piores casos, de o considerar pessoa.

inquietante das protagonistas lispectorianas, a incómoda verdade de Clarice; e a sua tensão não se desenvolve para cima, mas sim para frente. "Ela é bem feia. Portanto deliciosa"¹⁸, escreveu Charles Baudelaire.

O século XVIII é o século da aristocracia de corte, da graciosidade e da suavidade. É vermelho nos vestidos e nos rostos maquilhados, prateado, quase branco, nas perucas e cabeleiras (Paquet, p. 54). A grandiosidade da corte francesa traduz-se numa elegância cada vez mais atenta e, mesmo com pompa, equilibrada. O vestuário diz muito, os seios são levantados pelos espartilhos, que também tornam direitas as costas e esbelta a cintura. Os membros são redondos e suaves, pequenos os pés nos sapatos de boneca. É, este último, um modelo que se prolonga bastante no século sucessivo; não se deve, todavia, perder de vista que as mudanças repetidamente ocorridas nas modas e nas maneiras de entender a beleza feminina apresentam-se, aos nossos olhos, como muito mais complexas e detalhadas no contexto dos séculos XIX e XX, do momento em que, também, se trata dum tempo muito mais próximo do nosso.

O século XIX é o século da mulher-mãe e da mulher absorvida, como as damas de Jane Austen, por ocupações prevalentemente caseiras e meramente "femininas" (grifos meus). Os modelos de moda e beleza estão claramente baseados no estilo de vida das classes mais abastadas: o vestuário, rico em elementos bastante fastuosos e muito pouco confortáveis, entre os quais a crinolina, por um lado constitui o alvo da pungente ironia dos homens, servindo até de sujeito a poemas satíricos (Vaquinhas, p. 93); pelo outro, porém, encarna um tipo de mundo e de mulher que os atrai: o mundo da classe alta, a mulher social e economicamente favorecida, suficientemente confinada à estreita esfera do lar e do feminino, opulenta nas formas e nas roupas, ao mesmo tempo simples porque perfeitamente inserida no papel que foi estabelecido que lhe competisse, e que não ultrapassa a fronteira da própria conformada submissão. Este quadro, como é obvio, é deveras limitativo, não representando de todo um fenómeno generalizado, nem extensível ao século inteiro. Com efeito, situa-se também na mesma época, mas mais para o fim de século _ pode-se dizer, em termos de correntes literárias e culturais, na altura do declínio do Romantismo e começo do Decadentismo _ o fascínio doentio pela mulher frágil, enfraquecida pelas enfermidades, até consumida pela tísica. Esta mórbida atracção atravessa muita literatura e, mais uma vez, mistura belo e feio, bom e mau, são e insano. Escreve, em 1832, Aurevilly:

¹⁸ Baudelaire, *Pequenos Poemas em Prosa*, 1869, p. 64.

Sim, sim, minha Lia, tu és bela [...] eu não te trocaria, a ti, os teus olhos encovados, a tua palidez, o teu corpo doente, eu não os trocaria pela beleza dos anjos do céu! [...] Aquela moribunda, cujas vestes tocava, queimava-o como a mais ardente das mulheres (Aurevilly, *Lia*, 1832, *apud* Eco, p. 331).

No caso da tísica, "a idealização da doença propiciou [...] o embelezamento do lado triste e repugnante a ela associado", escreve Pedro P. Soares, e acrescenta que, embora a idealização da mesma doença remonte já à Idade Média e à Renascença, "o espírito romântico do século XIX exacerbou esta mórbida afetividade, esse apaixonado fascínio pelo mal" (Soares, p. 1), sendo que a doença passou a ser definida como "o mal do século" (Ibid.) até não passar, no início do XX, a ser vista como problema sanitário e social e como greve fardo a gravar nas costas da população. Pelo que diz respeito, especificamente, à tuberculose, vale o discurso da sucessiva compreensão e desmistificação da doença e da luta contra a mesma; quanto ao gosto mórbido pela mulher doente, fraca ou ferida, pode-se dizer que este embebe também o imaginário literário e poético dos começos do século XX, principalmente no que se refere àquela corrente literária identificada como "decadente", que é o Romantismo levado às extremas consequências. O século XIX é o século, sobretudo, da beleza romântica, que é uma beleza que, mesmo tendo antecedentes no Barroco e até na Antiguidade grega, é diferente de qualquer outra até então. Como considera Eco a propósito dos românticos alemães, eles "não buscam uma beleza estática e harmónica, mas dinâmica, em devir, portanto desarmonica, na medida em que (como já tinham ensinado Shakespeare e os maneiristas)" _ e como acabei de destacar, precisamente, em relação a Quinhentos e Seiscentos _ "o belo pode brotar do feio, a forma do informe e vice-versa" (Eco, p. 315).

Tratando de Mil e Oitocentos hoje em dia, conservamos ainda a impressão de tratar de algo de bastante afastado no tempo, de algo cujo contacto mais próximo connosco é reduzido ao estudo de autores fascinantes mas remotos, à arte, à literatura, ou, no máximo, às últimas, empoeiradas revistas que eventualmente uma bisavó também eventual nos deixou. É este, todavia, o século em que, no Brasil, aparecem os estudos antropológicos e sociológicos a cruzarem-se com aqueles literários e com a literatura, e em que se levantam as questões que irão propagar-se pelo sucessivo: é o caso, no contexto brasileiro, das problematizações ligadas à etnicidade, aprofundadas e exploradas por Gilberto Freyre (1900-1987). Num país jovem e vários qual o Brasil, o desnorteamento, o fascínio quase desconfortável, o *stupor* de quem, vindo de Europa,

depara com a realidade de exotismo, novidade, contradição e miscigenação destas terras ainda misteriosas _ como é o caso de Jerônimo, o trabalhador de pedreira azevediano que de Portugal vai parar, como que de repente, ao "cortiço"¹⁹ _ são consideráveis. Como Jerônimo sofre a sua crise de valores e a sua queda de todas as certezas²⁰, também o próprio mundo da beleza, no Brasil deste tempo, é posto em discussão pela Rita de *O Cortiço*²¹, pelas muitas Ritas, por tudo aquilo que elas representam: a bela mulata; a bela índia; a bela negra; a bela cabocla ou cabrita (se quisermos usar umas definições, por assim dizer, tradicionais); mais: a bela terra nova, que _ retomando a nossa metáfora do romance de Azevedo _ continua também a ser representada pelas mais diversas Zulmiras²². Vemos como, num imaginário ainda romântico, a beleza feminina diversifica-se, tomando corpo em diferentes realidades, formas e representações. Este último aspecto não influencia directamente o perfil das mulheres lispectorianas, sendo que a escritora se situa num tempo já bem mais próximo do nosso; mais indirectamente, porém, isso acontece: as personagens de Clarice são filhas do Brasil. São elas que, como no caso da nordestina Macabéa, abraçam os modelos da europeia Greta Garbo e da norte-americana Marilyn Monroe; são elas que, como Aurélia Nascimento, teimam em usar próteses para aparentar ter as formas duma mulata; ou que, como Ruth Algrave _ que tanto poderia ser britânica como gaúcha _ se orgulham dos cabelos ruivos e da pele branca. Macabéa é dotada de certa alternativa (e muito alternativa) beleza mesmo não sendo bela, não sendo "caucásica" e não sendo Marilyn; Aurélia é bela, e muito mais, sem os seios postiços de mulata, sem peruca e sem uma máscara de maquilhagem; Ruth é bela e faz da sua beleza a sua perdição. Elas, cujo pai é o Brasil e cuja mãe é uma brasileira descendente de judeus asquenazitas ucranianos, são as portadoras preciosas duma preciosa variedade e diversificação, e são

¹⁹ "Jerônimo viera da terra, com a mulher e uma filhinha ainda pequena, tentar a vida no Brasil" (Azevedo, p. 39).

²⁰ Jerônimo, no Rio de Janeiro, é protagonista da desintegração de todos os valores e pontos firmes da sua vida: trabalho duro e honesto, amor à terra de origem, interesse em melhorar a situação da família, à qual é fidelíssimo e que constitui o centro da sua humilde e convencida existência.

²¹ Rita Baiana é a mulher brasileira mulata e cheia de vida cujas danças, perfumes, cafés e jeitos confundem a inteira existência de Jerônimo, até destruí-la. Irremediavelmente inebriado pela nova terra quente personificada pela nova mulher quente, Jerônimo conhece uma espécie de febre doce e consumptiva que, numa louca exaltação, tira-lhe, aos poucos, tudo o que tinha.

²² Zulmira encarna o protótipo da jovem aristocrata fina, loira e delicada que refulge, aos olhos de João Romão _ dono do cortiço e obcecado trabalhador que vive na miséria acumulando dinheiro _ como um diamante inalcançável, como o diamante, personificação de tudo o que de belo e impossível existe no mundo.

ainda o património simbólico em que, na segunda metade do século XX, os protótipos esfumam e, em parte, apagam-se.

1.3 A mulher do século XX e a personagem clariceana.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o século XX vê progressivamente o advento (e por consequência o esmagamento das mulheres) de ideais quase inalcançáveis de saúde e perfeição. Ano após ano, "beleza" torna-se cada vez mais sinónimo de "superpoder". O papel social mais activo em que as mulheres _ trabalhando em número sempre crescente e lutando para uma posição que evite, ao menos, submetê-las completamente aos homens_ se inserem agora, faz com que sejam como que atropeladas por outra, gigante onda de expectativas. É, este, o século das grandes pressões e opressões, às quais, para as mulheres, se junta a ideia apeladora duma crescente independência e autonomia que muitas vezes se revelam pouco mais que uma ilusão, e que são acompanhadas por um vórtice oco e frenético que torna os ritmos da vida humanamente difíceis, numa corrida constante às escuras e sem rumo. O fenómeno propaga-se, chegando, em várias formas, a invadir o nosso século. A mulher vive continuamente obrigada a responder a padrões, expectativas, novos ideais humanamente impossíveis e tensos que juntam estilo de vida e imagem exterior. Na primeira década do século passado ainda está presente, em Portugal como na Europa em geral, um ideal de "gordura" como "formosura" (Vaquinhas, 2009, título) e como representação tranquilizadora da antítese duma pobreza ameaçadora e alastradora, sobretudo nos meios sociais mais desfavorecidos. Paralelamente, as classes mais altas abraçam um novo protótipo feminino esbelto e desportivo, representante da nova mulher enérgica e executiva, trabalhadora e com atitudes à "Maria-rapaz". Mais magra, mais alta, formas pequenas, roupas mais simples e práticas, e frequentemente cabelo à *garçonne*, ou, em português, "à Joãozinho", o que constitui um grande escândalo para a época: a sociedade assusta-se perante a mulher que ela própria criou, e que constitui uma ameaça à ordem conhecida das coisas. Os homens percebem, e com temor, o risco de perder o próprio papel de dominadores sociais, e a mulher que os preocupa é aquela mulher cuja beleza, a partir do Futurismo, é comparada com a beleza _ por exemplo típico _ dum carro desportivo de último modelo.

As mulheres não sabem mais o que é que é exigido delas, pois é-lhes exigido tudo e mais alguma coisa. Mãe de família e anel da cadeia do progresso demográfico?

Trabalhadora que necessita conquistar o seu lugar em meio aos homens e, defendendo-o com as garras, tentar comportar-se como eles? Trabalhadora, inovadora, rebelde, mãe de família e fada custódia do lar ao mesmo tempo? Qual será o aspecto que a mulher tem de assumir para ser considerada mulher e para ser considerada bela? É bela a rapariga desportiva em carreira e vestida à nova moda, ou é bela a jovem senhora ainda perfeitamente inserida na esfera das ocupações domésticas? A magra ou a gorda? A "Joãozinho" ou a boneca de cabelo comprido e recolhido? É bonita uma e feia a outra? Qual é a bonita e qual é a feia? Como é que ela, a mulher, percepção a si mesma neste mar tempestuoso?

Por um lado, assiste-se a uma relativização cada vez maior dos critérios direccionados a estabelecer o que é beleza e o que não o é; isto por causa da sobreposição de formas, maneiras, estilos e modos existenciais a constituírem um quadro muito mais variado que aquilo que até agora era conhecido. Por outro lado, porém, este último dado acaba por ser muito menos ressegurador do que pode parecer, o que se deve a muitos factores: a maior liberdade, muitas vezes ilusória, das mulheres em geral como, mais especificamente, no Brasil, país em que Clarice Lispector vive e escreve, e em que esta liberdade é conquistada por elas (nos casos em que chega a sê-lo) a um preço muito alto e a custa de muita coisa; a tensão constante entre esta nova liberdade que é, em parte, aparente, e as velhas cadeias que ainda, de facto, imobilizam a mulher confinando-a aos antigos papeis, às antigas expectativas de quem a rodeia, a uma representação no palco da sociedade e do mundo que, no fundo, é sempre a mesma, mas com o agravante de agora a actriz ter conhecido ou pelo menos cheirado outras possibilidades sem poder, efectivamente, experienciá-las por completo. É por isso que, por outro lado, o desgaste e confusão sempre maiores às quais a mulher é sujeita determinam, psicológica e antropológicamente, o desejo insano e desenfreado de corresponder cada vez mais a modelos ideais inalcançáveis, também, e talvez sobretudo, fisicamente.

Uma das consequências de tudo isso é que uma mulher "bem inserida" na sua época e "bem sucedida" (grifos meus) no seio da família e da sociedade a partir dos anos Trinta, e, mais ainda, da segunda metade do séc. XX, é uma mulher que, além de se preocupar em corresponder àquilo que os homens querem (o marido, o chefe do emprego, os filhos) preocupa-se em parecer-se com aquelas famosas que, momento após momento, são as referências colectivas da nova sociedade do consumo,

esquecendo-se completamente de cuidar da própria verdade e da própria individualidade; a menos que, como é o caso de tantas personagens clariceanas, ela não possua uma individualidade e uma verdade tão fortes de não as poder enganar, caindo, portanto, em mecanismos de loucura e infelicidade, e na não realização de quem tem os olhos na bruma e os pés num pântano por lhe ficar uma certa _ mais ou menos pálida _ consciência de si.

II. Os contos clariceanos: "beleza feia", "fealdade bela"²³ e estigma físico, uma análise diversa da diversidade a partir de *Laços de Família*, *A Legião Estrangeira* e *A Via Crucis do Corpo*

Considerações Iniciais

Se o que é convencional não necessariamente é belo e se a beleza não é convenção, ninguém melhor que Clarice Lispector e que as personagens dos seus contos fazem-nos lembrar que o belo_ para que faça algum sentido no que diz respeito ao que suscita para ser considerado tal_ não se alimenta duma ossatura perfeita, despojada de qualquer defeito pura e simplesmente porque despojada de tudo, mas sim da vida fervente na sua imperfeição.

Como pode a imperfeição física, ou ainda pior o estigma físico²⁴, ser belo? Perguntem à Senhora Dona Cláudio Lemos, a qual, num Brasil em plena ditadura militar, cultural, social e sexista, enleva a sua escrita mesmo sem o uso do pseudónimo há pouco referenciado, e com ela liberta não só o espírito feminino, mas também o corpo da mulher na sua mais recôndita e primigénia força. Fá-lo no livro de contos *A Via Crucis do Corpo* por meio duma crueza explícita e sem receios; fá-lo também em *Laços de Família*, onde aparece um feminino pleno, delicado e inquietante; realiza-o dum modo quase sorrateiro, ao apresentar a tarda infância e primeira adolescência femininas, na *Legião Estrangeira*; e ainda o faz, com impressionante convicção, nos grandes romances _ entre os quais *A Hora da Estrela*, *Perto do Coração Selvagem* e *Um Sopro de Vida* _ escritos em que a alma feminina refulge inundando de luz o próprio corpo físico.

Atrevo-me, por isso, a dizer que figuras femininas aparentemente _ e só aparentemente _ comuns e inquietantemente belas percorrem a maior parte da criação clariceana.

Até na literatura infantil, por ela produzida com sagacidade e tangível amor pelas crianças, "se narram as aventuras surpreendentes de alguém que pode ser feio por fora

²³ "Beleza feia" e "fealdade bela" são expressões de minha autoria.

²⁴ Utilizarei o termo a indicar aquela característica peculiar da personagem clariceana que, de "defeito" determinante da exclusão do sujeito do "território" que ele habita, passa a ser o ponto de força através do qual se expressa a individualidade do mesmo e que, por isso, permite a inclusão do sujeito no próprio sujeito. Para um maior aprofundamento confira-se a nota 17 (Cap. II, par. 1.2)

mas está cheio de beleza por dentro..." (Valente, 1983)²⁵. E é assim mesmo a galinha de que ela conta a historiazinha:

Acho que vou ter que contar uma verdade. A verdade é que Laura tem o pescoço mais feio que já vi no mundo. Mas você não se importa, não é? Porque o que vale mesmo é ser bonito por dentro. Você tem beleza por dentro? Aposto como tem" (Lispector, p. 2)

A feia e engraçada galinha é todavia "a mais limpa e a mais penteada do galinheiro" (Ibid., p. 16), "ela é muito vaidosa e gosta muito de estar bem-arrumada" (Ibid., p. 10). Esta personagem de fábula, enquanto desperta a simpatia das crianças, mostra com sintética simplicidade um aspecto saliente da filosofia do belo da autora, particularmente evidente, aqui, mesmo graças ao contexto da obra infanto-juvenil.

"Conta-se que Clarice, sempre procurada por jornalistas ou pessoas interessadas em conversar com ela, teria se desculpado com a frase: *sou muito ocupada. Eu cuido do mundo*". Quem nos recorda-o é João Camillo Penna em *O Nu de Clarice Lispector* (Penna, p. 1). Por esse "cuidar do mundo" é que Guimarães Rosa afirmará ler Clarice "não pela literatura, mas para a vida" (Lispector, p. 194, *apud* Penna, p. 8). Cuidar do mundo é questionar-se, questionar-se é pensamento em torno de tudo o que da humanidade faz parte e a escritora brasileira, desde muito nova, está associada à procura do belo e da sua definição, na obra e na própria pessoa.

Carlos César Vasconcelos, ao falar na juventude da autora, escreve: "Era então uma rapariga de cabelos claros, com uma pronúncia estranha e uma insólita beleza"²⁶ (Vasconcelos, 1978). Podemos também desumir _ por exemplo pelas *Crônicas: A Descoberta do Mundo* _ aquilo que a escritora, em determinado momento, acha sobre a beleza que lhe imputam possuir. É na crônica "Adeus, vou-me embora!" que Lispector responde à carta dum leitor que se tinha expressado com as palavras que seguem: "Não vou cometer a leviandade de dizer que a acho simpática, cheia de altos e baixos, mas sou bastante vulgar para considerá-la linda" (Lispector, p. 125). Será que ela é "linda", precisamente, por ser "cheia de altos e baixos", tal como se reflecte nas personagens dela? Algo me diz que sim, e não há ninguém que o esclareça melhor do que a própria Clarice, que responde ao tal Francisco:

²⁵ Gurgel Valente, contracapa da edição da Editora Nova Fronteira de *A vida íntima de Laura*, Rio de Janeiro, 1983.

²⁶ Vasconcelos, segunda orelha da contracapa da edição Relógio D'Água de *Um Sopro de Vida*, Lisboa, 1978.

Você na certa me deve ter conhecido num momento em que eu estava cheia de esperança. Sabe como eu sei? Porque você diz que sou linda. Ora, não sou linda. Mas quando estou cheia de esperança, então de minha pessoa se irradia algo que talvez se possa chamar de beleza (Ibid., p. 126)

É evidente como não estejamos, neste contexto, a discutir a maior ou menor beleza da escritora, mas é evidente também _ a meu ver _ que a obra dela reflete a importância que, pelos vistos, ela atribuía à beleza na sua vida real, valorizando-se e valorizando todas as mulheres não somente por meio da sua escrita mais propriamente literária, como também através _ simplesmente _ dos artigos que escrevia para as revistas brasileiras destinadas ao público feminino, das respostas às leitoras e das conversas que testemunha ter tido com elas sobre os vários aspectos concretos da beleza feminina. Tudo isto faz com que haja _ pelo que me parece _ uma perfeita coerência entre aquela beleza que permeia a obra clariceana e aquela beleza que ocupa um papel real na vida da autora. Pois se trata duma autora que sempre se focou na questão do corpo feminino, questão que é tratada, por ela, nas obras maiores e menores, bem como nos jornais e revistas do Brasil que acolheram as sugestões dela sobre moda, beleza, alimentação, cosmética e saúde.

Clarice escritora, como é possível constatar ao ler quase qualquer trecho de sua autoria, faz do corpo feminino algo de sagrado, um veículo através do qual se externa a própria essência do ser mulher com tudo aquilo que esta implica, onde, exactamente, é o corpo a possibilitar a vivência mais profunda e livre de tudo o que faz mulher uma mulher. Isto é, o corpo feminino clariceano é o que permite uma concretização da maneira feminina de estar no mundo e é o invólucro perfeito para a delicada e forte complexidade da alma duma mulher, que através dele pode e deve ser vivida; é a materialização dos desejos mais profundos, das alegrias e gozos, das dores e amores da mulher. É, este, um corpo feminino sem ornamentações nem superestruturas, é aquele exterior passível de ser completado e integrado pela esfera interior. É assim que a essência feminina, que é dada pela não negação de tudo quanto do feminino faz naturalmente parte, quando pura, nunca deixa de abranger certa forma de beleza. Desta maneira é que se tem uma beleza isenta de rótulos e poluições, que não precisa corresponder a nenhum cânone preestabelecido, a nenhum padrão que dite a necessidade de caber no que é comumente considerado belo, a nenhuns rígidos requisitos exteriores, impostos pela sociedade ou por quem quer que seja, que

plastifiquem as mulheres e favoreçam a sua homologação matando-as por dentro. Na obra clariceana o corpo feminino é belo pelo que é, é belo em si mesmo, seja qual for a sua maneira de ser belo, porque de maneiras existem muitas, desde que ele seja portador de autenticidade e desde que a mulher possuidora do corpo em questão escolha _ mais ou menos conscientemente _ não se submeter a ditame nenhum, a voz externa nenhuma, a superestrutura nenhuma que lhe indique ou intime ser como seria suposto ser-se. Isto é, a mulher preserva este tipo de autenticidade quando desempenha o papel activo de sujeito agente no mundo: quer que este papel seja mais dinâmico, quer que seja mais contemplativo, o elemento determinante é que a mulher não deixe que os outros escolham por ela e agiam por ela, e que, antes, venha a ser a protagonista da própria existência no mundo, da própria individualidade e, por isso, feminilidade.

Clarice mulher é uma mulher lindíssima, cuidada, que transpira feminilidade, que quando alguém a procura para que se fale em literatura "acaba sempre por falar sobre a melhor marca de delineador líquido para a maquiagem dos olhos" porque nós mulheres gostamos de "conversar sobre modas e sobre a nossa preciosa beleza fugaz" (Lispector, p. 147); é uma mulher que exala sensualidade e beleza através de tudo o que escreve e de tudo o que é, através, portanto, não só da sua maneira de escrever mas também de estar, de falar, de se vestir. No próprio jeito de ser.

"O caminho até chegar a Clarice é sinuoso", continua, a este propósito, João Camillo Penna num artigo sobre a escritura epifânica da mesma autora, "o termo" (epifania) "aparece em James Joyce, via Walter Pater e D'Annunzio, isto é, via secularização da experiência mística do sentimento do belo feita pela estética decadentista e simbolista" (Penna, p. 2). O misticismo de Clarice aparece desde o primeiro romance, onde uma espinoziana de vinte e três anos liberta o "coração selvagem" à procura do belo numa Natureza permeada por um sopro divino. "Entre *O Retrato...* e *Perto do Coração Selvagem*" comenta Penna,

Desaparece [...] o motivo estético da beleza, substituído pelo motivo ontológico do *tudo é um*. Não se trata mais de colher a beleza do mundo em sua encarnação material, mas de perscrutar a rede imaterial na qual a matéria das coisas se dissolve e se resolve (Ibid., p. 9)

A partir desta perspectiva, pode-se dizer que a questão da beleza feminina é também, na obra de Lispector, abrangida pelo *light motif* constituído pela área

semântica que a inclui: a busca constante da beleza em todas as dimensões da existência.

Várias são as figuras que, em *Laços de Família*, protagonizam cenários à primeira vista banais ocultando, todavia, características e estigmas físicos quando mais quando menos evidentes, mas sempre, profundamente, explicativos e emblemáticos.

Nunca se trata, evidentemente, de mulheres exteriormente perfeitas, muito pelo contrário. Trata-se sim de mulheres verdadeiras, e que como tais possuem cada uma o seu corpo, cada uma os seus traços, cada uma até as suas conotações que podem não ser "belas" no sentido em que o adjetivo é comumente empregado mas que podem corresponder _ como de facto acontece _ às mais intrínsecas características do seu ser. Neste sentido é que _ como mencionei _ vai ser usada, no presente trabalho, a palavra *stigma*, derivada do grego antigo *στίγμα-ατος*, "marca", do verbo *στίζω*, exactamente "traçar uma marca indelével no corpo"²⁷, uma marca perpétua, pelo que o termo _ na religião cristã _ passara a ser usado para as chagas de Cristo, cuja marca era auto infligida ou aparecia nos corpos dos santos. Vou-me servir do termo, como disse, a indicar uma conotação individual tão forte de poder explicar "a pessoa da personagem" (expressão minha) em questão, ou seja, algo que nos fale dos mais recônditos cantos da alma de certa figura literária a qual, desta maneira, toma corpo e quase deixa de ser figura literária para passar a ser gente por entre as páginas. "Estigma" também é um termo que hoje em dia, no uso comum, carrega certa aura de negatividade, e o que pretendo dizer com isto é que, o que à primeira impressão é fácil ver como um defeito, pode _ pelo contrário _ constituir o veículo através do qual a beleza e a individualidade, neste caso duma mulher, secreta mas intensamente se expressam.

É assim que, nos *Laços de Família*, qualidades e defeitos, traços mais e menos evidentes, dialogam com a mais recôndita essência das personagens, conferindo-lhes beleza.

A "estigmatizada" nunca deixa de ser acompanhada por uma áurea especial, de fascinar muito mais perigosa e fortemente do que faria a que passe inobservada. Lembro-me, a este propósito, da romana *Grádiva*, a jovem de mármore que, emergida das ruínas do passado, entontece, enlouquece e faz sonhar adormecido e acordado o arqueólogo Norbert Hanold _ protagonista e inusual herói do conto de Wilhelm Jensen

²⁷ A questão é discutida nas primeiras páginas das presentes *Considerações Iniciais* e, como já mencionado, na nota 17.

(Freud, p. 266) _ muito mais de qualquer mulher real. O baixo-relevo, de época provavelmente pompeiana, mostra a figura duma graciosa rapariga no ato de andar. Até aqui tudo bem e nada de novo, mas a questão é *como* ela anda. Hanold apela-a imediatamente como “gradiva”, precisamente “a caminhante”. Anda duma forma tão elegante quanto insólita, pela posição da cabeça ligeiramente reclinada, pela maneira de segurar no traje, mas sobretudo e muito mais pela forma de levantar e apoiar os pés, como se com suavidade dançasse. Ela calça sandálias, deixando os pés à vista. Para o jovem apaixonado de antiguidades, imaginá-la viva e em pleno acto de calmamente andar não constitui senão o início do seu delírio. “Um pé apoia completamente no chão, o que está atrás dele levanta-se tocando o chão só com a ponta dos dedos, enquanto a planta e o calcanhar levantam-se quase perpendicularmente”²⁸ (Ibid., tradução minha). Hanold, fechado no seu próprio mundo irreal e fantasioso e por isso pendurado _ com palavras de Sigmund Freud _ entre o poético e o nevrótico (Ibid., p. 269), até então nunca tinha olhado para uma mulher real nem sentido desejos, tinha passado a vida evitando as jovens senhoras e fugindo dos casais de apaixonados (como, ademais, continuará a fazer).

Pode parecer um exagero apelar a Gradiva como estigmatizada, todavia o “estigma”, no sentido em que a palavra está a ser usada neste trabalho, pode perfeitamente expressar-se numa atitude, numa maneira de ser e/ou de fazer, numa forma de estar e de comportar-se, nos motos ou até na forma de falar (é o caso, por coincidência, da peculiar maneira de falar que caracterizava a própria Clarice Lispector). Neste caso trata-se da maneira de andar, que na mente do jovem arqueólogo toma corpo até a donzela parecer-lhe real, até lhe se apresentar em sonho e em alucinação, até a morte dela (que Hanold se figura como acontecida durante a erupção do vulcão em Pompeia) se tornar numa obsessão, feita de fantasia indomável, inquietação profunda e incontrolável desejo.

O fulcro da questão, além de tudo, é que Norbert Hanold apura-se de que “a especial maneira de andar da Gradiva não era relevável na realidade, facto que lhe procurou desgosto e desilusão”²⁹ (Ibid., p. 268, tradução minha), fazendo com que ele ficasse toda a vida preso ao fantasma da própria imaginação. Configura-se, deste modo,

²⁸ “Un piede poggia completamente sul terreno, l’altro retrostante è sollevato e tocca il terreno solo con le punte delle dita, mentre la pianta e il calcagno si alzano quasi perpendicolarmente”.

²⁹ “Il particolare modo di camminare della Gradiva non era riscontrabile nella realtà: fatto questo che gli procuro rammarico e delusione”.

o poder que o estigma, como estranheza e peculiaridade, exercita sobre a mente humana, enquanto beleza a mais, beleza ao extremo, beleza mais forte porque única, e, como tal, passível de suscitar um fascínio que é, ele também, único.

É interessante como se possa falar dum mecanismo análogo pelo que respeita às personagens lispectorianas; é assim que a beleza se revela em originalidades quando mais e quando menos bizarras, exercendo, desta forma, todo o seu poder.

O rosto limpo de Laura em "A Imitação da Rosa", as suas coxas cheias e os seus cabelos castanhos são indicadores da esposa discreta e dedicada que ela procura ser, enquanto os jeitos que assume ao "imitar as rosas", o "ponto ofendido" no fundo dos seus olhos (Lispector, p. 32), o tom moreno da pele e a gola de renda branca no vestido castanho _ mesmo sendo detalhes alguns mais e outros menos inerentes à pessoa _ contam uma Laura diferente, uma Laura que não quer caber nos esquemas, que quer libertar o seu amor à beleza, o seu amor à perfeição, o mais louco lado de si, o seu amor às rosas.

No conto "Os Laços de Família" o estrabismo de Catarina é aquilo que ela é sem que lhe seja permitido sê-lo, é o caminho inverso que ela percorre em segredo, é a energia desviante e centrífuga que lhe jorra de dentro. Nesta perspectiva o estigma dos olhos tortos não é mais um defeito, mas sim uma peculiaridade, que explica a personagem e que lhe pertence, que a representa, além de lhe doar certa feminina "malícia" (Lispector, p. 88).

Sofia, a miúda dos homónimos "desastres" (Lispector, p. 13), no título do conto), farta-se de roer as unhas e de estragar sapatos, mexe-se desajeitada e não gosta de seu cabelo liso (símbolo da compostura que nela existe mas que ela, aos nove anos, ainda não reconhece em si nem quer reconhecer), mexendo-o como se já estivesse com a permanente que planeja fazer uma vez grande. As pernas dela são compridas, como a sua infância que lhe parece interminável, o olhar dela é irreverente, sobre o professor de português e sobre o mundo. Anos depois, Sofia encontra uma fotografia dessa altura, e a menina linda e arrumada que vê na imagem, de cabelo direito e franja pesada, composta na sua elegância infantil, não corresponde à maneira como ela, então, se sentia ser; todavia a fotografia não deixa de retrair, na medida em que lhe é permitido, precisamente, pela sua função fotográfica, uma parte do que ela, de facto, era. Pois aos treze anos Sofia, se bem que pequena, se bem que ainda em idade escolar, já sobrevivera ao professor, já vivera o nascimento da escritora que dentro dela existe, e o

seu crescimento pessoal e autoconfiança já lhe permitiam "atrever-se a estudar um pouco" (Ibid., p. 16). Sofia não podia saber da própria beleza, não podia ter conhecimento do facto de o aspecto dela corresponder à sua interioridade muito mais do que imaginasse, até não aceitar e saber que, onde o próprio mal individual é aceite e assumido e onde as contradições da alma e da vida são resolvidas ao entrar-se em paz com a subsistência delas, é que o bem que existe dentro de cada um pode verdadeiramente desabrochar.

A beleza da pequena Ofélia de "A Legião Estrangeira" é delineada pela autora detalhadamente, como um conjunto de pormenores _ como explicarei _ quase grotescos; inquietantes, estranhos, pouco tranquilizadores. As olheiras arroxeadas como os lábios, os belos cachos negros sempre perfeitos como os babados da saia, a tez do rosto dum moreno todavia pálido como a cor do espanto da menina ao descobrir e desejar o delicado pinto, levam todos os sinais duma infância roubada, em que uma beleza principesca é _ no momento da narração _ pisada pelo mundo da maioria dos adultos que rodeiam Ofélia.

Ruth Algrave, protagonista do conto "Miss Algrave", é uma das mulheres mais objectivamente belas da inteira colectânea, e Clarice serve-se desta beleza para que a linda Ruth caia na armadilha de tornar o seu corpo num objecto vendível, por instintivamente _ e em nome dum impulso pouco saudável _ acreditar que esta seja a forma de curar a própria dor e a frustração de se ter reprimido toda a vida. Miss Algrave é a representação personificada dos piores danos que as mulheres sofriam, e sofrem, pelo contexto social.

Em "Ele me bebeu" a mulher "bebida por ele", neste caso o seu maquilhador e amigo Serjoca, é bela sem precisar dos artifícios que emprega para sentir-se tal. Clarice Lispector, numa crítica feroz da qual lhe sou _ quarenta anos mais tarde _ infinitamente grata, ataca sem piedade os protótipos, as máscaras, os invólucros falsos e falsificadores que sufocam a beleza natural das mulheres. No conto, Aurélia Nascimento nasce, como diz o nome dela, encontrando-se de verdade, exactamente no momento em que se vê livre destes protótipos, destas máscaras, destes invólucros.

Passarei a analisar nesta perspectiva cada um dos contos acima mencionados, em que o corpo de cada protagonista é ele próprio o protagonista, um protagonista que nos conta uma história.

1.1 "Como um menino antigo"

No conto "A imitação da rosa" a loucura de Laura é a própria atracção pela beleza, num contexto em que a mulher carioca de classe média nos anos Cinquenta e Sessenta _ quando não corresponde às expectativas do marido e duma sociedade feita sobretudo pelos maridos _ é considerada e auto-considera-se louca, anormal, fora dos padrões vigentes e do mundo, quase que fora da humanidade, no momento em que, "como um barco tranqüilo se empluma nas águas, se tornara super-humana" (Lispector, p. 34), pois ser-se super-humana não é permitido; como não é permitida a própria beleza, a custa de sentir-se mal pela falta dela:

E as rosas faziam-lhe falta. Haviam deixado um lugar claro dentro dela. Tira-se duma mesa limpa um objeto e pela marca mais limpa que ficou então se vê que ao redor havia poeira. As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela. No seu coração, aquela rosa, que ao menos poderia ter tirado para si sem prejudicar ninguém no mundo, faltava. Como uma falta maior.

Na verdade, como a falta. Uma ausência que entrava nela como uma claridade (Ibid., p. 44)

A falta é algo, no conto, de absolutamente central. A "ausência" e a "falta" _ usando as palavras da autora _ que Laura sente dentro de si e na sua vida, reflectem-se no seu aspecto exterior, vindo à tona através do, digamos, estigma (se bem que abstracto) que, entre outras características, a conota: "por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera?" (Ibid., p. 32). O "ponto ofendido", ao mesmo tempo em que acrescenta profundidade e langor à leve beleza de Laura, encarna-lhe a melancólica angústia dos desejos que permanecem insatisfeitos: aquela troca infinita de amor que seriam os filhos; provavelmente uma realização pessoal que difira da procura da perfeição em engomar as camisas de Armando; provavelmente uma relação em que de verdade exista amor, aquele amor livre de justificações e constrangimentos.

Parece-me oportuno salientar, pelo que diz respeito às obsessões que atormentam a protagonista da "Imitação", que "a busca da perfeição por certas donas de casa" clariceanas "possui" amiúde a "obsessão do gestual das funções domésticas" (Büchele, p. 16), o que, de acordo com a mesma autora e como veremos, irá reflectir-se também _

como uma escória tóxica residual _ nas mulheres trabalhadoras e economicamente independentes que aparecem na escrita de Lispector.

Coqueiro e Segato dedicam a "A Imitação da Rosa" um trabalho intitulado "A identidade existencial feminina no conto *A imitação da rosa* de Clarice Lispector", no qual afirmam que o conto "retrata o aprisionamento da personagem à condição feminina e o desejo de liberdade que a persegue" (Coqueiro e Segato, p. 1), onde o fim de Laura é "se reencontrar como mulher" (Ibid.), ao enfrentar "um embate entre os anseios internos e as exigências do mundo externo" (Ibid.).

Segundo Coqueiro e Segato (p. 5) "a narrativa dá certas evidências de que Laura tivera *problemas psicológicos* [...] o que, na verdade, trata-se de inquietações da personagem em relação à sua existência moldada por convenções", a reforçar o que discuti acima, que é que Laura não está e não é doente, mas tudo o que a rodeia faz dela uma doente. "Contudo, na sociedade em que ela estava inserida, sair do padrão era considerado uma doença, pois o que Laura tivera era considerado um desvio, uma rebeldia" (Ibid.).

Laura "era condicionada à superficialidade de uma vida metódica e artificial, escondida sob a máscara de esposa modelo, submissa e obediente" (Ibid.), como a família tradicional e patriarcal mandava. E é através das induzidas saudades por uma normalidade plana e cinzenta que Laura sufoca a sua beleza de ser mulher: "Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia, e então saíam com calma, de braço dado como antigamente" (Lispector, p. 31). Onde não há nada de romântico ou comovente, nem de longe, sem ser a impressão dada, propositadamente, pela ironia da autora.

Ela, com a mesma ironia, comenta: "como era rica a vida comum, ela que em fim voltara da extravagância" (Lispector, p. 38).

Não é permitida _ como se disse _ a própria beleza, e não são permitidas as rosas, pelo enraizamento, na mulher, do hábito de auto mortificar-se, pelo que a flor é pecado, tentação, culpa. Laura, que na rosa se revê, não quer ser bonita, a ideia de o poder ser pinta-lhe a cara de rubro como uma proibição: "*Não tem importância que eu engorde*, pensou, o principal nunca fora a beleza" (Ibid., p. 33). A protagonista do conto

Ao olhar-se no espelho, percebe que, cuidando somente da casa e do marido, havia se tornado esposa e se esquecido de ser mulher. Assim, ela também se questiona há quanto tempo ela havia se esquecido de si própria, pois, para pertencer ao padrão social vigente, é como se fosse necessário deixar de existir, matar a liberdade de ser, resultando em uma desestruturação existencial da identidade da personagem, representada, aqui, pelo *olhar-se no espelho*" (Coqueiro e Segato, p. 6)

As duas autoras coroam a descrição lispectoriana de Laura ao espelho da seguinte forma: "ou seja, sem destaque, apagada, sem voz, insignificante, quase inexistente" (Ibid.). Laura faz-se feia ao apagar-se, precisamente. Quase que apaga também a sua graça delicada e plana de esposa.

De acordo com Lúcia Helena, Laura acaba mal, acaba por continuar a esforçar-se para ser, ou melhor, parecer, o que as pessoas estão à espera. Pois as mulheres de Clarice, segundo Helena, "não completam o seu processo de despertar para a auto-consciência, nem se libertam das garras que as aprisionam" (Helena, p. 45), e sobre isso, no caso da protagonista do conto aqui examinado, não me sinto pronta a concordar, pois, no meu sentir de leitora, as personagens lispectorianas são umas "perdedoras aparentes" (grifos meus), sendo, de fato, umas vitoriosas. Clarice não se demora na descrição física de Laura uma vez ocorrida a mudança; é, ao em vez disso, a descrição inicial da personagem e aquela que se desenvolve ao longo do conto que nos informa sobre_ ou pelo menos nos induz a imaginar _ aquilo em que ela, também fisicamente, se transformará. Lúcia Helena, pelos vistos, enxerga uma Laura que, após o acontecimento das rosas, volta à prisão de antes, com o sofrimento acrescentado da consciência de si que _ o que constitui uma agravante _ é um processo que permanece incompleto. Na minha leitura, o conto, se bem que possuidor dum final suspenso, deixa entender que Laura não perde, ganha: ela subiu o trem que "já partira" e partira sem Armando, sendo, desta maneira, ele quem está em atraso perante a mulher (ele e tudo aquilo que por ele é representado ficam, de certa forma, para atrás), e não Laura, a lenta na sociedade, a lenta na vida.

Enquanto dentro das "garras", Laura escolhe, forçada e forçosamente, reprimir-se enquanto mulher. Reprimir a sua beleza exterior e interior: "graças a Deus ela não vivia num ambiente que exigisse que ela fosse mais arguta e interessante" _ pois se obrigara a não o ser, auto-assumindo-se como louca _ "e até do ginásio, que tão embaraçosamente exigira que ela fosse alerta, ela se livrara" (Lispector, p. 35). Clarice Lispector desforra

mais uma vez o seu contundente sarcasmo, e repete: "Que importância tinha" (Ibid.). Laura escolhe reprimir-se, ou talvez não? Não sabemos, a autora tem a maldita habilidade de nos deixar sempre no incerto, pois Armando "da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranqüila como num trem, que já partira" (Ibid., p. 47). A beleza, simbolicamente representada pelas rosas, faz com que a suposta loucura _ ou melhor, o estado a que a protagonista chegara em seguimento à obrigação de auto-considerar-se louca, ou seja, em consequência do impulso de tentar tornar-se naquilo que o contexto lhe pedia que fosse _ volte, pois o desejo profundo reprimido e a percepção da própria identidade, a atracção e a sede de vida, voltam sempre; e é a volta da *loucura* forçadamente induzida que lhe faz dizer, resignada (mas altera e orgulhosa na sua derrota) "voltou, Armando, voltou" (Ibid., p. 46).

"Uma coisa bonita era para se dar ou para se receber, não apenas para se ter. E, sobretudo, nunca para se *ser*. Sobretudo nunca se deveria ser a coisa bonita" (Ibid., p. 42).

Do momento em que tudo o que é bonito é excesso, pecado, desequilíbrio, Laura, potencialmente bonita, faz-se feia a si mesma. Despreza-se e desajeita-se, mostrando-se "chatinha" (Ibid., p. 46) ao marido e falando na disfunção que lhe afeita os ovários para justificar as coxas não magras, "castanha" (Ibid., p. 37) na sua vida castanha:

E ela castanha. Ela castanha como obscuramente achava que uma esposa devia ser. Ter cabelos pretos ou louros era um excesso que, na sua vontade de acertar, ela nunca ambicionara. Então, em matéria de olhos verdes, parecia-lhe que se tivesse olhos verdes seria como se não dissesse tudo a seu marido (Ibid.)

Os problemas, todavia, surgem quando surge a "Laura" enquanto "terceira pessoa" (Ibid., p. 40), "nesta cena imaginária e aprazível que a fazia sorrir beata [...] Uma terceira pessoa cheia daquela fé" que é não já o "ardor de burra" com que lera *A Imitação de Cristo* "sem entender" (Ibid., p. 32) nos tempos do colégio, mas sim uma fé "suave e crepitante e grata e tranqüila" (Ibid., p. 40), como ela,

Laura, a da golinha de renda verdadeira, vestida com discrição, esposa de Armando, enfim um Armando [...] que não precisava mais pensar na sua mulher, como um homem que é feliz, como um homem que não é casado com uma bailarina (Ibid.)

onde é evidente, infelizmente, que na visão de Laura, uma mulher pode ser "pensada" pelo marido só em negativo: a mente da personagem não é sequer roçada pela ideia que

um homem possa sentir, ao pensar na sua mulher, alguma felicidade, alegria, ou somente certo agrado .

É aquela Laura "suave e crepitante e grata e tranqüila" como a fé dela; é aquela Laura que "ninguém imaginaria que tivesse também suas ideiazinhas" (Ibid., p. 39); que surpreende pela "delicadeza de sentimentos" (Ibid.); aquela a quem a "beleza extrema incomodava" (Ibid.); ela que é delicada, no seu rosto gracioso e no seu corpo dos contornos macios; ela que, ao mesmo tempo, é "senhora distinta" e "menino antigo"; é ela, a constituir o perigo. Ela que emerge ameaçadora, na sua beleza e no seu amor à beleza, do invólucro da Laura "burra" e estúpida e repetitiva e "chatinha" que a sociedade criou, e que ela, em nome da sociedade, implicitamente escolheu ser, reprimindo-se; que a monotonia quotidiana criou; que a outra Laura criou para sobreviver. Ela que emerge perigosa do invólucro daquela Laura não particularmente bonita e não particularmente brilhante.

As rosas, de certa forma, presenteiam a Laura uma epifania. Muito se fala, em relação a Clarice _ a começar por Benedito Nunes, agudo leitor clariceano nordestino _ nos "momentos epifânicos" vividos pelas personagens e tão bem reflectidos pela escrita da autora. É uma questão complexa à qual, aqui, não poderei dedicar o espaço que merece, mas irei deter a minha atenção nos tais momentos epifânicos enquanto momentos reveladores que de repente tocam as personagens, como uma brisa que, ao passar, subverte e transtorna a vida diária e, sobretudo, a esfera interior delas. Os momentos epifânicos são determinantes, iluminantes por vezes, mas breves e fugidios, como repentina, intermitente e fugidia é aquela beleza que frequentemente lhes se apresenta a ligada e que Clarice representa nas suas obras. Como escreve em *Um Sopro de Vida*, "beleza é assim mesmo, ela é um átimo de segundo, rapidez de um clarão e depois logo escapa" (Lispector, p. 41). Acho interessante relevar que, nestes casos, a escritora serve-se, ao nível de discurso literário, da linguagem da epifania, da linguagem da beleza; isto é, duma linguagem que traduza esta delicada descontinuidade. Não por acaso as autoras do artigo acima citado opinam que a de Clarice "é uma linguagem fragmentária, pois nem sempre dá conta de fazer [...] ponte entre o sujeito e a realidade". Constatação, esta, a meu ver já muito discutível, que, ao prosseguir, ganha ainda mais força: "Às vezes, ela se torna falha, insuficiente e imperfeita na representação do mundo interior" (Coqueiro e Segato, p. 2). Ou será, por acaso, que o mundo interior é, em si mesmo, uma "falha", "imperfeita" e por vezes também

"insuficiente"? Com base nisso, ousaria dizer que Clarice utiliza uma linguagem fragmentária para que haja uma correspondência direita com a fragmentação, precisamente, do mundo interior, o dela enquanto autora e o das personagens às quais dá vida com a sua escrita, onde a linguagem é fragmentária porque fragmentária é a interioridade e fragmentária a beleza, como algo que é dado ter só por poucos, fugazes instantes.

Na minha opinião, na falha, naquela "falta" que "na clareira as rosas faziam" (Lispector, p. 44), está o vazio que a beleza deixara, e que o ferimento e a supressão da mesma provocaram. Laura, em resposta, abandona-se a este vazio, deixa de fingir ignorá-lo. Vive, portanto, a sua dor e a sua precisão de beleza, e as rosas representam tudo aquilo de que ela, longamente, se privara, auto frustrando-se. Vencer o conflito custa-lhe, pois não fica com as rosas. Dá-as e arrepende-se. Como podemos, então, dizer que Laura é uma vencedora? A resposta está no conto, na suspensão cristalina em que ele se conclui, porque Laura priva-se das rosas porém _ em meio aos remorsos _ nas rosas e com as rosas fica, mesmo estando, materialmente, sem elas. Repito: Laura não perde, vence. A criadora de Laura deixa-nos, como é costume, na maior incerteza; uma incerteza que só nos permite imaginar, não saber. Mas é imaginando que sabemos. No momento em que Laura volta ao seu estado alterado ao imitar as rosas dentro de si, o conto acaba.

Imitará ela as rosas também fora de si? Talvez. Em outros termos, à recuperação dolorosa da beleza, da noção, da ideia, do sentimento, do estado de graça da beleza, do estado de graça de "uma rosa no coração" (como dizia Vinícius de Moraes no *Samba da Rosa*) irá corresponder mais beleza física, exterior? Não sei, mas posso atrever-me a dizer que provavelmente sim, que iremos sim "ter mais uma rosa mulher" (Ibid.), isso segundo o mesmo princípio pelo qual a autora escreve nas *Crônicas* que a esperança tem o poder de a tornar bela. "Não sabemos em qual grau, mas podemos perceber que, de alguma forma, Laura se desliga das convenções" (Coqueiro e Segato, p. 13), pois uma personagem clariceana nunca é uma perdedora, pelo só fato de algo tão forte como uma epifania emergir de dentro dela. Laura retorna "à loucura, não à segurança do lar" (Ibid.), retorna à beleza, ao seu talvez "risco" talvez "advertência" talvez "incômodo" (Lispector, p. 39), e a boa esposa de Armando escolhe, e escolhe a beleza: começa como a dedicada coitada frágil lenta tonta esposa e dona de casa, e acaba como rosa ela

própria, como "última instância: a flor" (Ibid, p. 43), como "barco calmo a se emplumar nas águas", como "vaga-lume" que se acende, brilhando de luz própria (Ibid., p. 45).

1.2 "E nos olhos a malícia dos estrábicos"

A Catarina do conto "Os laços de família" (da colectânea homónima) é uma bela mulher, uma mulher que nem uma vida baseada na frieza duns esquemas auto impostos pela ordem rígida que equilibra as relações familiares como num fio, consegue tornar feia; pois ela alcança, duma forma ou doutra, a ruptura de tal falso equilíbrio.

O estigma físico que a conota e conta é o estrabismo, que representa _ figurada pela divergência do olhar _ a canalização quase explosiva de tudo quanto "diverge" (grifos meus) da ordem forçosamente estabelecida no seio da família e no contexto da vida quotidiana, e que está prestes a rebentar. É assim que, simbolicamente, através do defeito físico, ou melhor daquela característica física comumente vista como um defeito, emerge tudo aquilo que é reprimido e sufocado, fazendo com que a beleza se expresse por meio do próprio estigma. Relativamente a Catarina, o desvio do olhar materializa-lhe a personalidade inconformista, apaixonada, espontânea, saudavelmente impetuosa que ela fora forçada a conter. O estigma é o canal de confluência das forças mais autênticas que, mesmo através dum defeito, lhe embelezam a figura. O caso do estrabismo é um caso particular, pois se trata duma característica ambivalente, que tanto pode ser um evidente defeito como também ser visto como qualidade, especialmente para a mulher: ele tem uma história que o relaciona à beleza desde o classicismo latino (é exemplo disso o proverbial "estrabismo de Vénus", deusa da beleza). Catarina não é a única portadora, entre as protagonistas clariceanas, desta peculiaridade: Miss Algrave, no conto de *A Via Crucis* que assim se intitula, ao sentir-se pela primeira vez bela e sensual, fêmea e apagada (seja por meio do que for), sente-se mais apreciada mesmo por ser ligeiramente estrábica, resolvendo _ por isso _ tornar esta sua característica ainda mais evidente.

O que acontece é que a beleza feminina é reprimida no momento em que as forças do inconsciente são sufocadas pelas mecânicas externas; isso deixa de se verificar (pelo menos em parte) quando o interior consegue transitar para o exterior, manifestando-se nas conotações mais próprias que a mulher-personagem possui, conotações que são, portanto, também o veículo de "saída" do inconsciente. A autora dá voz ao inconsciente

"estigmatizando" as suas protagonistas, dá voz ao inconsciente por meio duma magia: a palavra, que se enleva ao inconsciente, e que ela, sem falsa modéstia, ambiciona elevar ao grau mais alto.

Como escreve, a tal propósito, Rosa Brandão em *Literatura e Psicanálise*, "a arte literária é talvez o lugar onde o inconsciente se encena de forma privilegiada, pois ela se faz e se constitui no seio mesmo da linguagem" (Brandão, p. 33). O inconsciente é dimensão entre as mais escondidas do humano existir, e poucas linguagens permitem, precisamente, que ele venha a ter voz ou a "encenar-se": a linguagem, ou melhor, as várias linguagens da arte, permitem-no, realizando a magia de o trazer à tona: no caso de Clarice Lispector a linguagem artística em questão é _ obviamente _ aquela literária. Não é por acaso que a afirmação de Brandão soa como uma verdade absoluta só ao pensar na relação íntima e especial de Clarice com as palavras: "o que não existe passa a existir ao receber um nome. Eu escrevo para fazer existir e para existir-me. Desde criança procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros" (Lispector, p. 84), e ainda, e ainda mais fortemente: "Deus é uma palavra? Se for estou cheio dele: milhares de palavras metidas dentro de um jarro fechado e que às vezes eu abro _ e me deslumbro. Deus-palavra é deslumbrador" (Ibid., p. 112). Assim, o que na realidade permaneceria apenas um sussurro, concretiza-se e ascende ao grau de canto através da palavra escrita. Através da palavra escrita, o que seria apenas pensamento, sensação, emoção, percepção _ sendo todavia verdadeiro _ concretiza-se no momento em que é capturado desta forma. "Deus é uma palavra" é quase como uma constatação que se não diz mas apenas se sente; o que é claro, porém, é que por milagre divino _ usando a mesma metáfora _ a palavra abre-nos um mundo que, sem ela, permaneceria fechado. Eis que as personagens de Clarice vivem o seu inconsciente por meio do estigma, e a escritora desprende o inconsciente delas escrevendo-lhes o estigma e, com isso, devolvendo-lhes a beleza. É também neste sentido que o estigma forma parte da autenticidade da beleza: ele é o mais escondido e o menos planeado; o mais sintomático e o menos evidente; o mais forte e o menos claro; o mais assustador e o menos convencional. Por tudo isso, o mais puro.

Catarina é o próprio inconsciente, uma vez que tudo o que na família dela é _ a começar pelos antepassados _ apontado como proibido, condenável, ao mesmo tempo supérfluo e ameaçador, ao ponto de não poder, da maneira mais absoluta, vir à tona, é representado por ela; pelos seus olhos estrábicos que se riram desde sempre apesar de o

riso ser vetado; pela ruptura do equilíbrio que ela desencadeia na quotidianidade e na relação com o marido e com o filho; pelo próprio filho "magro e nervoso" (Lispector, p. 86), produto daquele ambiente de imposições e repressão. É assim que Catarina é a beleza do inconsciente, do proibido, do mistério. Ela não gosta de ser vista nua, pelo que o marido se diverte a "humilhá-la com ternura" para "torná-la feminina", mas Catarina sorri, e "no entanto ele bem sabia que ela só seria de um homem enquanto fosse orgulhosa" (Ibid., p. 92), ou seja, Antônio acaba por render-se ao fascínio exercido pelo "estrabismo de carácter" dela, fascínio que ela exala exactamente por ser assim. Na casa de Catarina "viviam tão tranquilos que, se se aproximava um momento de alegria, eles se olhavam rapidamente, quase irônicos, e os olhos de ambos diziam: não vamos gastá-lo, não vamos ridiculamente usá-lo" (Ibid., p. 92).

Ninguém, nesse lar, está habituado a manifestações de amor e carinho, tudo o que é relativo às paixões humanas é severamente, inconscientemente, reprimido.

O marido da protagonista é um homem sonso, apagado, sério, frio; o que é muito bem representado, num propositado estereótipo, pela profissão que a autora lhe atribui: "quem sabe se sua mulher estava fugindo com o filho da sala de luz bem regulada, dos móveis bem escolhidos, das cortinas e dos quadros? fora isso o que ele lhe dera. Apartamento de um engenheiro" (Ibid., p. 91).

A mãe explica-se sozinha através do nome que leva, Severina, como "severa" e "severidade", e, na opinião de Paula Regina Peron, que analisa este conto duma perspectiva psicanalítica, "Severina *vive* em Catarina (interessante até a coincidência das últimas quatro letras dos nomes)" (Peron, p. 6), a indicar o quão impossível seja Catarina se livrar da sombra da mãe, que lhe pesa nos ombros, e da alma dela, como que fundida com a sua. Severina é uma mulher inflexível, incapaz de externar os seus sentimentos, tensa e repleta de convenções. Profundamente enraizada na filha, faz com que (ambiguamente) Catarina, uma vez livre da presença física dela, se encontre "disposta a usufruir da largueza do mundo inteiro, caminho aberto pela sua mãe que lhe ardia no peito" (Lispector, p. 89); pois mesmo o contacto físico, causado pela travagem improvisa do táxi que levava as duas à estação, perturbara Catarina, aliás, perturbara ambas como um "desastre" (Ibid., p. 86). A filha caíra num estranho estado de espírito, como que num estado de consciência alterado: "ninguém mais pode te amar senão eu, pensou a mulher rindo pelos olhos; e o peso da responsabilidade deu-lhe à boca um gosto de sangue. Como se *mãe e filha* fosse vida e repugnância. [...] Sua mãe lhe doía,

era isso" (Ibid., p. 87). Uma vez que a mãe desempenha um papel considerável na percepção que uma mulher vem a ter de si mesma, é também através de Severina que Catarina se sente mulher, de Severina que se espelha continuamente, ajusta o chapéu, transmite uma vaidade frívola mas sofrida, ela que é contida como quem se não se contivesse rebentaria de impulsos, ela que é vivida mas que ainda emana um ar de "donzela" (Ibid., p. 88) enquanto os cabelos caem do *chignon* desajustado. Mais um exemplo de fealdade bela? Talvez. "Ora menina, sou lá criança, disse a mãe sem deixar porém de se preocupar com própria aparência" (Ibid.), "a mão sardenta, um pouco trêmula, arranjava com delicadeza a aba do chapéu e Catarina teve subitamente vontade de lhe perguntar se fora feliz com seu pai" (Ibid.), mas não pôde, e só lhe pôde expressar o sentimento visceral que lhe tem por meio da recomendação de que não apanhe corrente de ar: é desta forma que o não dito _ Severina não para de perguntar à filha se não se esqueceu de nada, como a querer dizer algo que não consegue, a querer dar nome à afeição maternal e ao mal e ao bem que contem _ irrompe através dos gestos sensuais inconscientes da mulher.

O filho de Catarina, apenas conhecido como "o menino", não tem, no conto, nome, sendo apenas "o filho", o mais recente elo dessa cadeia feita de omissões, gestos rituais e códigos secretos. "De onde nascera esta criaturinha vibrante, senão do que sua mulher e ele haviam cortado da vida diária", pergunta a escritora sem sequer um ponto de interrogação (Ibid., p. 92). Sabemos que a criança "desde que se pusera de pé caminhara firme; mas quase aos quatro anos falava como se desconhecesse verbos: constatava as coisas com frieza, não as ligando entre si" (Ibid., p. 89), por ter sido criada num ambiente em que o próprio verbo é omitido, cortado da comunicação como a querer cortar a vida das coisas. O miúdo é qualificado como "exato e distante" (Ibid.), "sua frieza, distância e exatidão representavam aquilo que a família pretendia ser e cultivar" escreve Peron, e continua:

No entanto, esse ideal era retratado pelo menino como em uma criatura robótica, exageradamente sem afeto que, às vezes, *se irritava, batia os pés, gritava sob pesadelos*, retratando as condições de uma fantasia inconsciente pertencente à família (Peron, p. 8)

E não somente duma fantasia, como também duma frustração constante que ele carrega, sem o saber, como um fardo pesado.

O menino era magro e nervoso, conforme as afirmações constantes de Severina, falava desconexamente, comunicava-se pouco, era frio, exato e distante. Parece ser a herança fiel amplificada do desejo de banir emoções e sentimentos (Ibid.)

A protagonista, num ímpeto improvisado de afecto pelo filho, não é capaz de o exteriorizar, e fá-lo por meio dum moto de censura: "A mulher sentia um calor bom e gostaria de prender o menino para sempre a este momento; puxou-lhe a toalha das mãos em censura: este menino!" (Lispector, p. 89), menino que, nesse momento, não muda de atitude: "mas o menino olhava indiferente para o ar, comunicando-se consigo mesmo. Estava sempre distraído. Ninguém conseguira ainda chamar-lhe verdadeiramente a atenção" (Ibid.).

A subtil beleza de Catarina é descrita pela autora como algo de prazenteiro e levemente misterioso. Detentora dum *quid* de insondável, a mulher permanece linda e viva mesmo sob o olhar congelador do marido e do filho, que com ela partilham a morada (enquanto a mãe vive fora da cidade), e até o mais evidente defeito físico dela, como já evidenciei, caracteriza-a na personalidade como uma qualidade inegável, que a faz parecer maliciosa, apaixonada pela vida e anti-convencional.

Catarina começou a caminhar de volta, as sobrancelhas franzidas, e nos olhos a malícia dos estrábicos [...] alguns homens a olhavam, ela era doce, um pouco pesada de corpo. Caminhava serena, moderna nos trajas, os cabelos curtos pintados de acaju (Ibid.).

Note-se como a descrição meramente exterior é sempre constelada de detalhes relacionados com a interioridade, que fazem do estigma físico e das mais diversas características não convencionalmente belas, beleza. Segue, portanto, a mescla de elementos "interiores" à descrição "exterior" (grifos meus) que nem é somente tal: "o amor doloroso lhe pareceu a felicidade _ tudo estava tão vivo e tenro ao redor [...] _ a força fluía e refluía no seu coração com pesada riqueza. Estava muito bonita neste momento, tão elegante" (onde a escritora passa a usar palavras explícitas para indicar essa particular forma de beleza) "integrada na sua época e na cidade onde nascera como se a tivesse escolhido", e depois a nota explicativa do que mais caracteriza a personagem: "nos olhos vesgos qualquer pessoa adivinharia o gosto que essa mulher tinha pelas coisas do mundo" (Ibid.), onde o gosto de Catarina pela vida é representado pelo mesmo traço físico que lhe representa a rebeldia, a feminilidade e o desvio. "Conseguiu aproximar-se do ônibus burlando a fila, espiando com ironia" _ ironia que remete ao riso expresso pelos olhos estrábicos mesmo quando a boca permanece séria _

"nada impedira que essa pequena mulher que andava rolando os quadris subisse mais um degrau misterioso nos seus dias" (Ibid.), a indicar que em Catarina acabou de haver uma evolução, que Clarice explica através do brotar da beleza.

A criança sente o amor expressado através da censura e, tal como a mãe, não está pronta para reagir: "a mãe sacudia a toalha no ar e impedia com sua forma a visão do quarto: mamãe, disse o menino" (Ibid.). A mãe sente que o filho sentiu o amor: "Catarina voltou-se rápida. Era a primeira vez que ele dizia *mamãe* nesse tom e sem pedir nada. Fora mais que uma constatação: mamãe!" (Ibid.), uma palavra repleta de sentimento nunca tinha saído da boca do "menino", a não ser _ talvez _ durante os choros nocturnos. Ela, como qualquer mãe, gostaria de contar aquilo que acabara de acontecer, mas não sabe a quem, pois o marido não iria compreender.

Catarina reage fazendo aquilo que sempre lhe fora impedido e que não aprendeu sequer a fazer: rir. "A mulher inesperadamente riu de fato para o menino", pela primeira vez, e riu "não só com os olhos: o corpo todo riu quebrado", pois ela nunca o fizera, e quebrou, junto com o corpo, o antigo mandamento de o não fazer, uma vez que, "quebrado um invólucro", debaixo dele emergiu "uma aspereza aparecendo como uma rouquidão" (Ibid., p. 90). O que o miúdo responde ao desajeito da "beleza feia" é precisamente: "Feia" (Ibid.). O menino responde, quer dizer, com o susto, o susto que faz tremer a ausência que ele carrega dentro de si, que é precisamente a ausência do gesto que materializa o sentimento. Pesa, na criança, a ausência do contacto com o riso, do contacto com o pranto, do contacto com as expressões mais tangíveis de dor; alegria; carinho; mágoa; angústia; dúvida; exaltação. O filho de Catarina queima-se neste primeiro contacto cru e direito, pelo que tenta, como criança qual é, defender-se da mãe que deste contacto é a criadora, defender-se _ portanto _ ofendendo-a. Segundo a leitura de Peron "o oposto" da manifestação afectiva e, provavelmente, daquilo que Catarina naquele momento realmente é aos olhos do filho "é reforçado, como acontece nas contradições, e então o menino chama-a *feia*, acordando-a de seu momento simbólico de liberdade" (Peron, p. 8) e voltando a chamá-la de volta a uma realidade na qual expressar-se é também "feio", mau, proibido.

Ela limita-se a sentir o filho, e resolve ir à praia passear com ele. É sábado, o dia que o marido Antônio tira especialmente para si. Catarina, todavia, bate a porta após um breve e seco aviso, sem lhe dar as explicações que no fundo da consciência não acha dever-lhe, e sem esperar-lhe o consenso, mas sim deixando-o a mercê do incómodo e

das dúvidas. "Catarina! chamou, mas já se ouvia o ruído do elevador descendo. Aonde foram? perguntou-se inquieto, tossindo e assoando o nariz. Porque sábado era seu, mas ele queria que sua mulher e seu filho estivessem em casa enquanto ele tomava o seu sábado" (Lispector, p. 90).

Assim Antônio está, de mau grado, a entrar num mundo de que não lhe é dado participar: "Catarina sai em companhia do filho e o marido assusta-se" _ constata Peron _ "como se pressentisse o momento de liberdade que a mulher vivera" (Peron, p. 8).

Talvez soubesse que ela havia ultrapassado uma barreira familiar, que havia se sentido intensamente amada pelo filho, que ele [o filho] havia dito claramente que a amava e que os dois, mãe e filho, pudessem viver além do silêncio, que se expressassem de fato, que se expressassem claramente, que sua mulher transmitisse essa liberdade ao filho (Ibid., p. 9).

Quase como se ele tivesse inveja dessa liberdade e felicidade proibida, que ele é o primeiro a proibir a si próprio.

Via preocupado que sua mulher guiava a criança e temia que neste momento em que ambos estavam fora de seu alcance ela transmitisse a seu filho... mas o quê? Provavelmente, a liberdade de amar, de sentir, de dizer (Ibid.).

Provavelmente algo que marido e mulher, mesmo entre si, nunca tiveram nem viveram. Antônio sabe que a mulher representa um perigo, e mostra conhecer o poder da "fealdade bela", sente que está a acontecer algo que ele não vai poder impedir: "Catarina, pensou, *Catarina, esta criança ainda é inocente!* Em que momento é que a mãe, apertando uma criança, dava-lhe esta prisão de amor que se abateria para sempre sobre o futuro homem" (Lispector, p. 91), e nós leitores adivinhamos que se vai mesmo abater, "quem saberia jamais em que momento a mãe transferia ao filho a herança. E com que sombrio prazer. Agora mãe e filho compreendendo-se dentro do mistério partilhado" (Ibid., p. 91).

Ela, por conta própria, tomou posse do que o marido não lhe soube dar:

Mas ele olhara-a da janela, vira-a andar depressa de mãos dadas com o filho, e dissera-se: ela está tomando o momento de alegria _ sozinha. Sentira-se frustrado porque há muito não poderia viver senão com ela. E ela conseguia tomar seus momentos_ sozinha (Ibid., p. 92),

o que também explica perfeitamente o obscuro mecanismo que faz com que seja o homem a depender mais da mulher do que o contrário, e "apesar" de tudo.

Tudo, espera Antônio, voltaria ao normal, ao habitual, quando "eles jantariam afastando as mariposas", iriam ao cinema, e "depois do cinema seria enfim noite, e este dia se quebraria com as ondas nos rochedos do Arpoador" (Ibid.).

Todavia, entre muitas, persiste uma pergunta: "Seria Catarina a mesma mulher depois dessa experiência?" (Peron, p. 9). Não, é o que as páginas deixam entender, não, como a Laura de "A imitação da rosa": a personagem lispectoriana _ uma vez vinda a irradiar luz _ não volta ao que era. E Catarina não volta ao que já foi. Não volta porque já alcançou o contacto a sós com o filhinho (contacto que, evidentemente, procurava); porque já lhe transmitiu, ou _ se preferirem _ começou a transmitir-lhe, os segredos da vida e do amor, do carinho e da partilha; porque já lhe infundiu o mistério da ligação de sangue; porque já disse que não ao marido (através do gesto concreto de o deixar sozinho de sábado e sair de casa sem nenhuma explicação, sentindo de lha não dever); porque bastou o recuperado (embora accidental) contacto físico com a mãe para substituir as palavras que nem uma nem outra conseguem dizer; porque como Laura, Catarina também "já partira" (Lispector, p. 47).

A escritora, mais uma vez, barra aos homens o acesso à evolução individual que as mulheres cumprem deixando-os "para atrás" (grifos meus), numa dimensão anterior, por não lhes ser dado ingressar na sucessiva. Catarina levanta-se em voo, sozinha como a maioria das mulheres, mas levanta-se. No seu voo, desprende a sua pessoal beleza.

1.3 "Um tesouro disfarçado"

A beleza, e não somente física, é um tesouro que frequentemente _ e mais frequentemente quanto mais verdadeira ela for _ se encontra escondido, podendo tornar-se visível e ser notado só no momento em que se cria uma correspondência entre a interioridade feminina na sua dimensão mais profunda e a exterioridade do corpo e das atitudes. Esta correspondência materializa-se não só em estigmas, mas também em pormenores (por vezes mínimos mas portadores de significados maiores), que podem até ser transitórios: no caso da personagem que estou prestes a analisar, as unhas roídas, as pernas compridas, o olhar desafiador.

Clarice Lispector fala-nos em "tesouros disfarçados" num conto complexo que faz parte da colectânea *A Legião Estrangeira*: "Os desastres de Sofia".

O título remete à obra da Condessa de Segur _ figura original de escritora e de pessoa _ intitulada *Les Malheurs de Sophie* (1858), pertencente à trilogia que também inclui *Les Petites Filles modèles* (1857), e *Les Vacances* (1859). O livro em questão (cujo título foi traduzido em português com "os desastres de Sofia", sendo estas as palavras escolhidas por Clarice) é conhecido no Brasil com o nome de *Sofia, a desastrada*.

E, de repente, apertando os olhos fechados, gemi entendendo um pouco mais: estaria ele querendo dizer que...que eu era um tesouro disfarçado? O tesouro onde menos se espera...[...] de tal modo precisara... de quê? de que precisara ele?...que até eu me transformara em tesouro (Lispector, p. 25)

Quem fala é _ exactamente _ Sofia, a protagonista, cujo nome, porém, não é referido senão no título do conto. Yudith Rosenbaum faz-nos notar que a etimologia do nome, grega, vem de *sophia* (= sabedoria), de maneira a instaurar uma correspondência oximórica interessante entre o não saber da criança que não estuda porque demasiado ocupada em crescer, e o "não saber" em que "vislumbra-se [...] um conhecimento outro" (Rosenbaum, p. 6), aquele "conhecimento outro" que certas crianças têm dentro delas como um dom. "Eu era a escura ignorância com suas fomes e risos, com as pequenas mortes alimentando minha vida inevitável" (Lispector, p. 26), mas "com uma sabedoria com que os ruins já nascem" (Ibid., p. 14) e com a qual roem as unhas como ela, devoram livros como ela, enlouquecem e deslumbram adultos e professores, como ela.

Não é por Lispector ser a escritora das crianças maldosas que nas linhas dela estão presentes várias figuras infantis não exactamente "bondosas". Além, por exemplo, das atitudes de Ofélia e de Sofia em *A Legião*, além dos jeitos nervosos e quase agressivos do filho de Catarina _ em *Laços* _ que apela a mãe de feia como que possuído por uma antiga raiva e por certo medo do desconhecido, há outro caso eloquente: a pequena antagonista de *A Felicidade Clandestina*, a menina ruiva e gordinha de cabelo crespo, a filha do dono da livraria. Ela parece divertir-se a fazer sofrer a coetânea Clarice negando-lhe o livro que ela tanto deseja e que nada lhe custaria emprestar-lhe. As razões que impulsionam as crianças ao "mal", ou seja, a agir causando algum prejuízo, podem ser as mais diversas: no caso da miúda do livro a inveja das meninas mais bonitas do que ela e o sentimento de inadequação; a atracção fatal pelo que não tem no

caso de Ofélia; a repressão forçada e silenciosamente imposta dos impulsos para o filho de Catarina; para a futura mulher que se chama Sofia o turbilhão de vida e morte que pelas entranhas adentro o professor lhe faz sentir. Existe, todavia, um elemento comum fundamental: a inocência das crianças, mesmo quando tudo parecem excepto inocentes (pense-se, também, na protagonista de *Perto do Coração Selvagem* quando pequena). A questão é que em e para Lispector a criança é tão pura, tão incontaminada que não subsiste, nela, nenhuma espécie de ética, moral ou superestrutura. A criança é a natureza humana sem acrescentos, sem enfeites, que reúne em si os mais estridentes opostos que dela participam.

Sofia, a criança extremamente boa e extremamente má, extremamente sábia e extremamente ignorante, fala-nos em contradições desde o início do conto, ela própria é a contradição sem a qual não haveria beleza.

Sofia é a heroína perdida que fez com que os críticos a comparassem àquelas dos grandes romances lispectorianos: "Clarice Lispector já ensaiara esse desabrochar para o mal em outras protagonistas suas" (Costa, p. 4) e _ como elas _ por ter dentro de si muito mal tem também (e sobretudo) o extremo bem, o que reflecte uma perfeita correspondência com aquela fealdade feita de beleza que a constitui no plano exterior. Não pode _ precisamente _ subsistir beleza sem contradição: a beleza, segundo uma concepção já antiga, define-se como tal por ser um conjunto, um conjunto que _ mesmo quando o não parece _ é harmónico, e talvez o seja exactamente por abranger muitos contrários, como acontece com uma sinfonia, para a qual, para que soe perfeitamente, requer-se a presença concomitante de notas muito agudas e notas muito graves. Como resulta evidente pelas pesquisas do já mencionado teórico Umberto Eco, artistas, homens de letras e de ciências, filósofos e estudiosos, desde a Antiguidade serviram-se, para explicar a beleza, até das ciências matemáticas e musicais. Ao pensamento pitagórico remonta a ideia da beleza como harmonia e proporção das partes (Eco, p. 48); à Idade Média a noção de que a harmonia do *cosmos*, para que seja tal, tenha de abranger luz e sombra, monstruoso e esplendoroso (Ibid., p. 148), pois ela, em era cristã, começou a ser vista como a prova da perfeição da obra de Deus, uma perfeição, por assim dizer, "cientificamente prodigiosa", "cientificamente milagrosa". É também com base nisso e na herança generosa de quem, desde há muitos séculos, de beleza se ocupou, que me permito falar de "beleza feia" e "fealdade bela". Cito, a este propósito, mais uma vez U. Eco, que fala num "feio necessário à Beleza" (Ibid.), feio que coexiste,

no mundo, com o belo, constituindo a beleza não enquanto belo em si e separado do resto, mas sim enquanto harmonia das coisas e do seu conjunto. Como afirmou Santo Agostinho na *Cidade de Deus* "também os monstros são criaturas divinas e, de algum modo, pertencem também à ordem providencial da natureza" (Ibid., p. 145), o que também se nota, por exemplo e como sublinha Eco, pelos quadros de Bosch e pela *Divina Commedia* de Dante, obras que expressam que

O universo criado é um todo apreciado no seu conjunto, em que as sombras contribuem para fazer resplandecer melhor as luzes e também o que, em si mesmo, pode considerar-se feio parece belo no quadro da Ordem geral, [...] é a ordem no seu conjunto que é bela (Ibid., p. 148)

Ademais, sem recuar até lugares longínquos do tempo e sem chegar até aos monstros e às figuras simbólicas medievais, é possível tornar a afirmar que o que não é meramente belo ou que pode até ser comumente considerado feio, é ao mesmo tempo suscitador de grande fascínio, e como que criador duma beleza mais completa, abrangente e multifacetada, conceito que a humanidade vem a assimilar, ao longo dos séculos, com sempre maior clareza: "só alguns séculos depois, na fase romântica e decadente, se reconhecerão sem hipocrisias o fascínio do horrendo e" até "a Beleza do Diabo" (Ibid.). Que não se apliquem _ é claro _ palavras tão fortes e histórico-culturalmente tão contextualizadas directamente aos contos de Clarice Lispector, mas é inegável que o "feio", em grande parte, pode ser percebido como um tipo particular de "belo", de cativante, de rico, de fascinante; e é exactamente nesta perspectiva que a escritora, por meio da sua obra, ultrapassa _ quase sem querer _ a noção comum de beleza, modificando os parâmetros de percepção da mesma.

A protagonista de "Os Desastres de Sofia", que, no conto, fala na primeira pessoa e que eu vou convencionalmente denominar "Sofia", é uma menina de nove anos que nutre um amor sofrido pelo professor dela, um amor, ele também, contraditório: platónico e carnal, paternal e apaixonado, puro e impuro ao mesmo tempo. "Não o amava como a mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tenta desastrosamente proteger um adulto" (Lispector, p. 13), e veja-se como um amor impuro é puro quando vindo duma criança, e duma criança que, enquanto tal, ama pela primeira vez. "Eu era atraída por ele. Não amor" _ explica a narradora _ "mas atraída pelo seu silêncio e pela controlada impaciência que ele tinha em nos ensinar e que, ofendida, eu adivinhara" (Ibid.); mas mais adiante, contradizendo-se (aparentemente):

"Bem devagar vi que o professor era muito grande e muito feio, e que ele era o homem de minha vida" (Ibid., p. 20), e era_ com ainda mais incisiva evidência _ "aquele que desencadeara meus negros sonhos de amor" (Ibid., p. 14). É relativamente frequente, nas crianças que sentem amor em tão tenra idade, que os "sonhos de amor" delas, quando "negros", sejam suscitados por figuras adultas. Há algo que arde _ em certas crianças já como que escolhidas pelos grandes sentires e sofreres _ como um fogo que não se limita a uma pálida e imberbe, morna, ainda áspera e principiante chama reflexo do amor dos adultos. Como em certas crianças pode haver "brancos sonhos de amor"³⁰ _ que talvez sejam, para algumas, os contos fantásticos dos príncipes encantados, para outras uma flor oferecida à colega de turma das tranças compridas e loiras, e, para elas todas, a imaginação da imagem do amor _ pode haver, em certas outras, a "negrura" dos sonhos de amor; isso não quer necessariamente dizer que este último seja o caso, mero único e generalizador, do amor na idade adulta e, por consequência, dum amor infantil que deste seja a imitação; mas sim que, nas crianças, pode existir um amor tão complexo e abrangente, tão ardente e difícil, tão obscuro e atalhado, negro e profundo como em certos indivíduos adultos. E com o acréscimo de dispor duma força ainda não contaminada, não refinada, incisiva e redonda como uma matéria prima. "Eu tinha nove anos e pouco", conta a narradora, "dura idade como o talo não quebrado de uma begónia" (Ibid., p. 13).

Sofia vive na própria pele esta particular face do amor, e é por meio desse estranho amor que se cumpre "a formação dolorida de um sujeito feminino" (Rosenbaum, p. 5) como também "a gênese da escritora" (Costa, p. 3), gênese que, por sua vez, contribui ao desabrocho do amor e da mulher.

Sofia é uma bela-feia descomposta, impetuosa, rude e ardentemente sensível. Como diz o texto, é a flor que se não cheira. "Desacovardada, livre, é pura potência" (Ibid., p. 4), é "fantasmagórica estranha, selvagem e suave" (Rosenbaum, p. 2). Neste conto, Lispector dá-nos uma prova da sua "filosofia do amor" e da sua "filosofia da beleza" (grifos meus):

Seria fácil demais querer o limpo; inalcançável pelo amor era o feio, amar o impuro era a nossa mais profunda nostalgia. Através de mim, a difícil de se amar, ele recebera, com grande caridade por si mesmo, aquilo de que somos feitos (Lispector, p. 26)

³⁰ Trata-se, aqui, da inversão da expressão de Clarice "negros sonhos de amor" (Lispector, p. 14).

Quando a aluna e o professor chegam um ao outro através da composição escrita nas aulas pela primeira, o amor impossível cumpre-se, os dois desentendidos entendem-se, Sofia alcança o objectivo de resgatar o professor: "Pois logo a mim, tão cheia de garras e sonhos, coubera arrancar de seu coração a flecha farpada. De chofre explicava-se para que eu nascera com mão dura, e para que eu nascera sem nojo da dor" (Ibid., p. 27). A criança que se encaminha rumo à pré-adolescente e rumo à mulher, descobre o amor e a estima recíprocos "com um choque de doçura" (Ibid., p. 26); descobre-se a si mesma nos seus defeitos que se tornam qualidades: "Ali estava eu, a menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro" (Ibid.). Nesta última frase _ na minha opinião _ expressa-se a essência do conto inteiro e da beleza "feia" e profunda que nele se desenvolve. Estas mesmas linhas são, no texto, antecipadas simbolicamente pelo conteúdo da história que o professor pede aos alunos para trabalharem e que a protagonista subverte: a procura do tesouro, que pode ser obtido no fim de muito trabalho e sacrifício, como também pode ser "o tesouro que se disfarça, que está onde menos se espera, que é só descobrir" (Ibid., p. 19). É a segunda hipótese a fascinar o professor, tendo Sofia _ sem o menor esforço _ modificado completamente a narração e a moral dela.

Sofia, a sábia ignorante, como a criança especial que ela é, entende sem entender, e sem entender entende que o tesouro é de quem o souber ver. Irritada pela dedicação zelosa do professor em passar conteúdos aos alunos, é impaciente de lhe transmitir o que é ela a poder-lhe, ou melhor a querer-lhe, ensinar. Ela aplica, no seu involuntário e inteligente desenvolvimento pessoal do texto proposto pelo professor, a própria noção individual de "tesouro", mesmo podendo _ esta _ constituir um conhecimento que ela não possui, mas que sente, na sua própria, íntima procura do tesouro. Onde é que a menina vai à procura? Nem ela sabe, pois isso acontece naturalmente, como se ela estivesse _ e nada é mais provável _ a tentar enxergar, conhecer e reconhecer o tesouro que está dentro dela, que ela sente mas não vê, o tesouro que ela própria é. Este último dado é provado pela força das sensações e sentimentos de Sofia, a qual, tão nova, é entregue ao tormento de sentir sem poder ver, de ver sem poder tocar. É assim que uma mulher e escritora nasce em poucos instantes, e é assim que _ uma vez mais velha _ Sofia constata que aos nove anos era muito bonita. Através de Sofia, Clarice Lispector liberta o fogo que arde no ser mais humano.

Pelo que diz respeito ao papel do professor _ que é a figura concreta, física, por meio da qual ganham corpo os "negros sonhos de amor" e a procura e descoberta do tesouro _ existe, segundo a interpretação freudiana de Rosenbaum, uma "identificação projetiva" com o professor por parte da protagonista (Rosenbaum, p. 3): o professor é, para ela, quanto de mais atraente e irritante haja no mundo, e Sofia, em doloroso crescimento e descoberta de si, nele se identifica: "Confiante, deixava-me ver a sua feiura, que era a sua parte mais inocente" (Lispector, p. 24). Vou citar mais uma vez Rosenbaum, que, a propósito da escrita clariceana, fala de "estética do negativo" (Rosenbaum, p. 8), pelo que "o insólito e o desarmonico tomam seu lugar na esfera estética" (Ibid.), exactamente porque podem _ muitas vezes bem mais do que os seus opostos _ representar aquela face da beleza que, por ser a menos convencional, é a mais forte.

Sofia vai à escola "pura", com o seu "café com leite e a cara lavada" (Lispector, p.14) mas diz, falando no docente dela: "eu me tornara a sua sedutora, dever que ninguém me impusera" (Ibid.).

Sente os ardores dos instintos em conflito: "Ser matéria de Deus era a minha única bondade. E a fonte de um nascente misticismo. Não misticismo por Ele, mas pela matéria d' Ele, mas pela vida crua e cheia de prazeres: eu era uma adoradora" (Ibid., p. 15); e a seguir: "Seria para as escuridões da ignorância que eu seduzia o professor? e com o ardor duma freira na cela. Freira alegre e monstruosa, ai de mim" (Ibid.). "E ao ser amada pelo seu maior *inimigo*, a menina impura, que antes se dizia prostituta, torna-se imaculada", comenta Rosenbaum (p. 8). A autora do conto evidencia a correspondência entre a mudança interior de Sofia e as atitudes dela: "estava sozinha na relva, mal em pé, sem nenhum apoio, a mão no peito cansado como a de uma virgem anunciada" (Lispector, p. 25). A miúda passa de péssima (forçadamente péssima) aluna a jovem escritora quase iluminada; da criança pressurosa em crescer e devorada pela dor duma ferida maior que ela toda, à mulher a quem cabe curar o coração também ferido daqueles outros que sejam beijados pela bênção-maldição de amá-la, de adoecer dela. No último trecho citado Sofia é não já a menina com o seu "café com leite" e a sua "cara lavada" (Ibid., p. 14), as suas unhas roídas e os seus olhares chateados; é uma mulher com uma mão no peito, que revela a sensualidade e a sensibilidade das virgens das pinturas; não já a begónia acerba, mas sim a margarida recém-florida.

Na primeira parte do conto, a jovem admite "detestar-se" (Lispector, p. 5) por não saber chegar ao professor senão tornando-se insuportável para o mesmo, "até que meus risos foram definitivamente substituindo minha delicadeza impossível" (Ibid.). Ela é uma força da Natureza, e a delicadeza dela é fugidia, como o seu tesouro ainda escondido e desconhecido. A percepção que Sofia tem de si mesma é ditada pelo que ela mais profundamente sente ser nesse momento da vida:

Suportando com desenvolta amargura as minhas pernas compridas e os sapatos sempre cambaios, humilhada por não ser uma flor, e sobretudo, torturada por uma infância enorme que eu temia nunca chegar a um fim _ mais infeliz eu o tornava e sacudia com altivez a minha única riqueza: os cabelos escorridos que eu planejava ficarem um dia bonitos com permanente e que por conta do futuro eu já exercitava sacudindo-os (Ibid., p. 16)

Como já apontei, Sofia não tem tempo para estudar: "as alegrias me ocupavam [...] havia" _ porém _ "os livros de história que eu lia roendo de paixão as unhas até ao sabugo, nos meus primeiros êxtases de tristeza, refinamento que eu já descobrira" (Ibid.); os primeiros namoriscos escolares causam-lhe "horas de sofrimento" (Ibid.) profundo, passando pela maldição primeiro e pelo perdão piedoso depois; "sem falar que estava permanentemente ocupada em querer e não querer ser o que eu era, não me decidia por qual de mim, toda eu é que não podia" (Ibid.). Uma das suas maiores ansiedades é aquela

De crescer. O que eu fazia para todos os lados, com uma falta de graça que mais parecia o resultado dum erro de cálculo: as pernas não combinavam com os olhos, e a boca era emocionada enquanto as mãos se esgalhavam sujas _ na minha pressa eu crescia sem saber para onde" (Ibid.)

Sintoma, este, dum *adolescência* potente e irreprimível. A narradora, ao olhar-se, mais tarde, num retrato daqueles tempos, vê, todavia, "uma menina bem plantada, selvagem e suave, com olhos pensativos em baixo da franja pesada" (Ibid.); o que é sinal de que ela, na altura, não estava nas condições de enxergar a complexa harmonia que o seu ser transmitia aos outros, percebendo exclusivamente a "desarmonia" existente dentro dela, e que a atormentava. Poucos anos depois, temos uma Sofia "organizada em corpo" (Ibid.), que já se "pode atrever a estudar um pouco" sentindo-se "mais garantida" (Ibid.), onde o comentário da narradora a respeito, um quanto amargo e sarcástico, é:

Foi pena o professor não ter chegado a ver aquilo em que quatro anos depois inesperadamente me tornaria: aos treze anos, de mãos limpas, banho tomado, toda composta e bonitinha, ele me teria visto como um cromo de Natal à varanda de um sobrado (Ibid.)

Aos treze anos ela recebe a notícia da morte do professor, à qual reage com a sua "compostura quebrada como a de uma boneca partida" (Ibid.). Não está mais a tempo, mas já conseguiu.

Na obra de Clarice as "bonecas" não são infrangíveis, mas "se partem", revelando o que está dentro do invólucro da criança, da menina, da rapariga, o que nele é contido: a mulher. É o constante rebentar duma verdade que não deve e não consegue ficar ocultada, e desta verdade faz parte a beleza das personagens com aquilo que dela deriva. Desta forma é que se quebra a casca mais superficial da maioria das figuras femininas de criação clariceana, de Macabéa à narradora de *A Paixão Segundo G. H.*, da pequena Ofélia (que também se parece com uma boneca) à Sofia de "Os Desastres", de Rosa de "Uma Italiana" (das *Crônicas*) às mais diversas protagonistas de *A Via Crucis*. Para falar nestas últimas, o exemplo que me parece o mais evidente é o da figura de Aurélia Nascimento, que irei a analisar nesta mesma perspectiva.

Voltando à Sofia, ela, com nove anos, no "dia da transformação" (grifos meus), "não soube como existir na frente de um homem" (Ibid., p. 21) mas, ao mesmo tempo, soube-o, na sua "infância esenta da covardia e das imposições do mundo *amadurecido*" (Fazilari, p. 3), soube-o porque existiu e porque aquele homem a possuiu inteira naquele instante breve mas interminável, e ela inteiro possuiu aquele homem; com treze anos a sua "fealdade bela" encaminha-se rumo a uma quase simplificação e ela, agora ajeitada, limpa e arrumada, relembra a infância turbulenta como uma boneca que se parte, mas em dor; Sofia adulta, sabe que sabia: "só naquele instante de mel e flores descobria de que modo eu curava: quem me amasse, assim eu teria curado quem sofresse de mim" (Lispector, p. 26). Ela, "cambaia" como os seus sapatos, aprendera a amar e ser amada: "É que outros fazem outras histórias. Em algumas foi de meu coração que outras garras cheias de duro amor arrancaram a flecha farpada, e sem nojo de meu grito" (Ibid., p. 27).

Ela que nascera para _ precisamente _ amar e ser amada, ser serva do amor e dele se servir, no momento em que se certifica da própria vocação, assume-a e

aprende a abraçá-la, liberta a sua beleza, que jorra das profundezas do seu ser, inundando tudo em volta, e todos.

1.4 "A coragem de ser o outro que se é"

"Ela nascia de si mesma. Era o outro que se é". Assim Leda Ferreira comenta a transformação de mais uma "bela estranha": Ofélia. (Ferreira, p. 5).

"A Legião Estrangeira" é o conto que dá o nome à recolha a que pertence, bem representativo da obra da autora e muitíssimo estudado. O título refere-se, exactamente, à família da criança protagonista, de origem provavelmente hindu, que é formada por só três pessoas _ a menina e os pais _ mas que tem tudo para ser denominada "legião", em referência amargamente irónica ao clima "militar" que nela se respira e ao ar severo e compito dos seus constituintes.

Wilton de Souza Ormundo analisa a temática do grotesco neste conto, detendo-se exactamente na "estranheza" (grifos meus) de Ofélia, a jovem protagonista, e da mãe desta última. Nestas páginas, de acordo com Ormundo, o grotesco "se apresenta [...] de maneira perturbadora" (Ormundo, p. 24), pois a criança protagonista, antes da sua "metamorfose" (grifos meus,) resulta ser "uma pequena adulta" (Ibid.).

Descrita como uma "menina belíssima" (Lispector, p. 89), Ofélia é parecida com a mãe, esta última também "trigueira como uma hindu. Tinha olheiras arroxeadas que a embelezavam muito e davam-lhe um ar fatigado que fazia os homens a olharem uma segunda vez" (Ibid., p. 88). Na parecença com a mãe, apoiando a leitura de Leda Mara Ferreira, podemos identificar aquilo que faz de Ofélia uma criança muito protegida, posta a salvo de tudo o que possa pôr em discussão uma ordem rígida e preestabelecida das coisas, de qualquer mudança ou novidade.

Como é típico da escrita lispectoriana, o desenvolvimento do conto levará a um momento de forte ruptura, mesmo tratando-se duma personagem como Ofélia, "ela que estava toda coberta, e tinha mãe coberta, e pai coberto", que a cobriam das coisas da vida, até (e principalmente) do desejo, desejo que, numa criança, se manifesta também através da atracção pelo desconhecido e pelo inusual. Quem narra é uma mulher que todos os dias, na sua casa, recebe Ofélia sem a ter convidado, e que se pergunta por que obscura razão é que atrai pessoas que nem sequer gostam dela. A narradora refere a conversa de certo dia com Ofélia: "dissera-me tranqüila: a senhora é esquisita [...] E eu,

atingida em cheio no rosto sem cobertura [...] pensara com raiva: pois vai ver que é esse esquisito mesmo que você procura" (Lispector, p. 90).

Voltando à descrição da protagonista, ela "era uma menina belíssima, com longos cachos duros, Ofélia, com olheiras iguais às da mãe, as mesmas gengivas um pouco roxas, a mesma boca fina de quem se cortou" (Ibid., p. 89) . Em virtude da semelhança com a mãe e da perfeita (se bem que provisória) integração no lar que a moldou, a criança afirma com resolução aquela que considera ser a própria identidade (antes desta ser desconstruída para depois recompor-se, ressurgindo completamente diferente, e descascada): "ouvia uma voz decidida:" _ conta a narradora _"- Sou eu, Ofélia Maria dos Santos Aguiar" (Ibid.). Podemos já notar, na descrição da beleza e das atitudes da miúda, detalhes inquietantes que a caracterizam desde o início e que se irão acentuar ao longo do conto, em particular no momento da transformação.

Este conto aparece pela primeira vez nas *Crônicas: A descoberta do mundo*, como noveleta dividida em cinco partes, e chamada "A princesa". A figura da princesa está secularmente associada à beleza, desde a tradição cavaleiresca até à literatura infantil, desde os poemas épicos até aos filmes da Disney; aqui, esta ideia percorre o conto inteiro: "O pai agressivo, a mãe se guardando. Família soberba. [...] tratavam-me como se nem eu acreditasse, nem eles pudessem provar quem eles eram. E quem eram eles?" (Ibid., p. 89). Estas linhas falam na atitude colectiva do grupo familiar, ligado a certa nobreza passada e provavelmente decaída, vivida com nostalgia e sem humildade. "Por que a bofetada que estava impressa no rosto deles, por que a dinastia exilada?" (Ibid.), pergunta-se a narradora perante este mistério que começa naquela cadeira da sua casa onde Ofélia costuma sentar e prossegue na expectativa do acto social da família da mesma unida.

Se os encontrava na rua, fora do sector que me era circunscrito, sobressaltava-me, surpreendida em delito: recuava para eles passarem, dava-lhes a vez _ os três trigueiros bem vestidos passavam como se fossem à missa, aquela família que vivia sob o signo de um orgulho ou de um martírio oculto, arroxeados como flores da Paixão. Família antiga, aquela (Ibid.).

As princesas, como disse, no imaginário colectivo ocidental e não só, são clássicos símbolos de beleza, o que se aplica a Ofélia numa forma complexa e muito pouco convencional: não será que a autora se serve da convenção para construir a não-convenção? Será que em Ofélia convivem, em crase, a bruxa Baba Iaga e a linda jovem

enganada por ela, da tradição judia húngara? Ofélia é a princesa não convencional. Ela própria é permeada por um *quid* de mórbido, é ainda uma criança, e uma criança que, pela maior parte da narração, não corresponde à idade que tem. Essa atmosfera de realza embebe todo o texto e conota fortemente as atitudes da pequena Ofélia: "com uma atenção toda interior, como se para tudo houvesse um tempo, levantava com cuidado a saia de babados, sentava-se, ajeitava os babados" (Ibid.).

A menina tem "oito anos" de idade "altivos e bem vividos" (Ibid., p. 90), e não existe assunto sobre o qual os outros saibam mais que ela, ela que está continuamente, e com ar de superioridade, a corrigir a narradora que, relutante, é seu alvo constante, além de sua vizinha de casa. Por exemplo, Ofélia Maria repreende a constrangida e relutante anfitriã porque "não era mais hora de estar de robe; sua mãe mudava de roupa logo que saía da cama [...] não era hora de ainda não ter tomado banho" (Ibid.). Temos, depois, a "delicadeza firme", novamente os "cachos e babados" (Ibid.), a "força excepcional" e a "extrema autoridade do olhar" (Ibid., p. 92) a descrever Ofélia. Depois de ela se ter tornado, digamos, criança de facto (por meio da experiência de desejar o pinto pertencente à narradora e amá-lo tanto de o amor se transformar em inveja, ódio e matança) é que Ofélia realmente cresce. O tempo passa, e a narradora não mais sabe o que tem feito dela, mas sabe com certeza que ela "cresceu. Foi ser a princesa hindu por quem no deserto sua tribo esperava" (Ibid., p. 98).

Princesa, mesmo aquilo que o título da noveleta, as definições da autora, a aparência e as maneiras da menina prometiam. Todavia, da mesma forma como o aspecto da menina é estigmatizado por sinistros pormenores, o comportamento dela também o é; pois é inesperado que uma criança _ por mais simpatia que suscite no leitor _ esteja sempre a dizer a uma pessoa adulta o que deveria ou não deveria fazer, qual é a maneira certa de se agir nas situações e de se viver a vida, indo visitá-la continuamente sem pedir permissão e nem ao menos avisar. "Existe uma menina muito antipática", pensa a narradora, (Ibid., p. 91), onde o que o leitor mais facilmente pensa é "existe uma menina muito inquietante", devido ao conjunto de impressões recebidas ao longo do conto. A "dinastia exilada" que constitui o ambiente de proveniência dela, por sua vez, esconde uma "Paixão", um "segredo", um "martírio oculto". Sob a casca da boa educação Ofélia é, no fundo, arrogante (mesmo suscitando uma certa ternura) e não é educada ao mesmo tempo que demasiado educada, exactamente como aquela mãe que tão inflexivelmente a educara e que certa vez "chegara mesmo a ser grosseira no

elevador" (Ibid., p. 88). Ambas, mãe e filha, são conotadas pela cor trigueira e arroxeadas e por um ar de forçosa solenidade, e são frequentemente, automaticamente pensadas juntas. Tudo o que a conota e envolve faz de Ofélia uma "princesa" como mínimo estranha, sendo isso mesmo o que a autora, sempre abismalmente profunda e subtilmente sarcástica, quer obter.

Ofélia, todavia, diferencia-se dos pais dela. É isto o que a atrai à casa da narradora, como se _ mesmo discordando de tudo o que esta última faz por ser diferente do que ela aprendeu e conheceu até então _ descobrisse com ela uma "forma de poder ser" (o que é mais do que uma "possível forma de ser")³¹ a ela desconhecida. É isso o que também acontece com a narradora, pois, com palavras de Mona Lisa Bezerra Teixeira, podemos dizer que o desequilíbrio é gerado pelo fato que o pinto "conduz a narradora ao encontro de Ofélia" (Teixeira, p. 2), levando-a a ser através de Ofélia.

Na visão de críticos como M. L. Bezerra Teixeira e J. A. Motta Pessanha, há-se a passagem brusca da "miniatura de adulto" (Pessanha) à criança autêntica: Ofélia transita para a criança. Esta é, no caso dela, uma criança que nunca, até então, tinha podido ser tal, que não sabia como fosse ser pequena e o que se sentisse e descobre-o de chofre, e que _ através daquilo que o animalzinho lhe suscita _ faz-se repentinamente criança.

Wilton de Souza Ormundo _ como já referi _ desenvolve o discurso do grotesco neste conto, sendo um dos aspectos mais evidentes na figura de Ofélia (pp. 24 e 25). Além disso, em relação ao que se pretende estudar aqui, Ormundo também se refere a "Felicidade Clandestina" que, apresentando a própria Clarice Lispector quando menina pobre e ávida de livros, permite ao estudioso de falar, a propósito da antagonista da pequena Clarice, em "imagem construída para estabelecer uma oposição radical (e perversa) à clássica beleza das outras meninas de Recife"³² (Ormundo, p. 27). O mesmo crítico recorda-nos que Clarice Lispector escrevia sob o pseudónimo _ entre vários _ de Tereza Quadros nas colunas de algumas revistas destinadas ao público feminino. Dava as suas dicas sobre moda, beleza, saúde. Entre os conselhos dela às mulheres, Ormundo relembra, entre outros, o de cuidar do corpo controlando o peso todos os dias devido à importância, por uma mulher, de não estar nem demasiado gorda nem demasiado magra, e o de não sair à rua com o verniz das unhas descascado (Ormundo, p. 159).

³¹ "Forma de poder ser" e "possível forma de ser" são expressões minhas.

³² Veja-se também o par. 1.3 (Cap. I).

Leda Mara Ferreira interpreta a crise de Ofélia e a "metamorfose" dela como o resultado do primeiro contacto que uma criança crescida sob a égide duma protecção pesada vem a ter com o desejo, e que determina, para a menina, "o complicado e doloroso encontro com seu ser em falta" (Ferreira, p. 1): a pequena Ofélia, como a maioria das figuras femininas lispectorianas, carrega um peso nos ombros, não nasceu livre, e tem de alcançar a liberdade que não lhe foi dada. Ao desejar extremamente o pinto,

Algo que não podia ser entendido acontecia a Ofélia. E esse algo era a transformação desta em criança, que se realizava sendo denunciada por seu corpo. *A boca delicada focou um pouco infantil, de um roxo pisado. Olhou para o teto - as olheiras davam-lhe um ar de martírio supremo* (Ibid., p. 5)

(Mais uma vez o roxo, e mais uma vez o martírio). "Ela nascia de si mesma, era o outro que se é", continua Ferreira (Ibid.). "Ofélia havia matado o pintinho" (Ibid.), escreve a estudiosa, e prossegue: "num impulso tentou a narradora alcançar o coração de Ofélia dizendo-lhe que às vezes a gente mata por amor" (Ibid.). Ferreira afirma que, para Ofélia, a relação com o pinto é "marcadamente ambivalente, o que nos remete a relação do sujeito feminino com o desejo" (Ibid.), isso torna-se evidente também pelos gestos e palavras da menina e pela descrição clariceana da sintomatologia física que preside ao contacto dela com a pequena ave. "Este conto traz a história do desabrochar duma menina chamada Ofélia, que culmina no encontro consigo mesma, deixando surgir a criança que ela é. Esse desabrochar [...] se dá pela via do desejo" e da perda, resume Ferreira (p. 6). Por isso "Ao se aventurar para além dos muros da dinastia a que pertencia, Ofélia se depara com a verdade de seu ser feminino, qual seja a de um ser marcado por uma falta" (Ibid.).

É, esta, uma interpretação que me parece das mais completas, todavia discordo parcialmente de Ferreira no momento em que a ensaísta _ com base em elementos quais a cobiça da menina pelo pintinho; a "avidez de ovo"; o "arrisco?"; a "agonia"; a "bipartição" (Lispector, p. 94); a "inveja"; o "desejo retráctil"; a "grande tendência à rapina" (Ibid., p. 93); e ainda "o tortuoso amor" (p. 96); toda a descrição fisiológica e não só; mas sobretudo "um pinto" que "faiscara um segundo em seus olhos e neles submergira para nunca ter existido" (Ibid., p. 93) _ chega a defender que "Lispector faz uso da ambigüidade do significante *pinto*" e que "este significante é o nome popular para o sexo masculino, designado na psicanálise como falo e colocado no conto como

objecto de desejo da menina" (Ferreira, p. 12). A afirmação _ quando feita em termos tão assertivos _ parece-me ao menos atrevida. Daí, segundo esta autora, "a ambigüidade de afectos que levam ao assassinato do pinto" (Ibid.).

Não se deve, na minha opinião, excluir que a menina _ que como muitos e como a sua criadora é diferente de todos os membros da sua família, e que faz de si uma "princesa hindu" _ talvez, de fato, nunca volte a "ativamente servir ao nada" (Lispector, p. 98), continuando, ao em vez, a servir à verdade, como aprendeu a frequentar a casa da narradora, como aprendeu com o pinto. Também não se deve, por outro lado, excluir que o desejar em si suscite na miúda o primeiro desejo sexual, sendo este último relacionado a qualquer desejo. Ofélia vai ser a mesma menina pousada de sempre; os cachos perfeitos, os babados da saia, a cor trigueira e o roxo das olheiras e dos lábios finos irão agora fazer sentido. Simplesmente _ diria eu _ não é preciso tratar-se do falo, pode-se tratar meramente da descoberta do grande amor, do amor que não cabe no próprio ser, e do amor faz parte o desejo, e do amor faz parte a morte, e a imensa dor da separação. O amor é amor com todas as suas contradições, e sobretudo com todas as suas faces. Para Ofélia, a descoberta do amor é não simplesmente a descoberta da felicidade de amar, mas também a descoberta da dor, do desejo, do sentimento de posse que domina o ser humano, da morte e da finitude das coisas. Esta descoberta realiza-se, para ela, através do pinto: o pinto é bonito e delicado, assustado com a intensidade e fragilidade da sua breve vida, e Ofélia ama-o e deseja-o com todo o ardor puro e inextinguível duma criança, com uma raiva maior que a sua própria pessoa, com possessão e exclusividade, querendo que para sempre seja seu e só seu. O pintinho, indefeso e vulnerável, miudinho e perecedouro, é o amor desesperado duma menina a quem nunca compraram um animalzinho, a quem nunca ensinaram a brincar e a quem nunca transmitiram amor, e que consegue ser diferente, e diferente a sua beleza pisada. E é exactamente o tema de amor e morte que se cruza de maneira bastante direita ao da beleza³³. A beleza de Ofélia _ mesmo tratando-se duma criança de oito anos _ é algo que, em si, já contem a morte, o pôr do sol, o acabamento. Ela é lívida, roxa, pisada (mais uma vez), vivida; que se trate ou não de "grotesco", a negrura da beleza dela insere-se perfeitamente na áurea em que o conto mergulha, o aspecto de Ofélia é amor e morte, porque qualquer beleza é finita, como a do pinto, como a de todas as coisas, como a da vida.

³³ Reenvio, mais uma vez, ao par. 1.2 (Cap. I) do presente trabalho.

1.5 A Via Crucis do Corpo: Miss Toda-Grave e Aurélia "Nas-ci-men-to"

A crueldade da beleza, ou melhor aquela que se transforma numa beleza cruel por objectivar a mulher e o que pertence ao universo dela, é muito narrada nos contos de Lispector.

As mulheres, como atesta Mila Contini na sua obra *5000 Anos de Elegância da Antiguidade Egípcia aos Nossos Dias* e como relatei no começo deste trabalho, já desde o antigo Egipto (ou talvez desde mais cedo) cuidam do seu aspecto e da sua pessoa exterior, e houve repetidos momentos da história, particulares circunstâncias sociais e antropológicas, em que os cuidados com o corpo eram também igualmente importantes para os homens. Todavia, quem está tradicionalmente e historicamente associado à beleza e à tentação, à provocação e à santidade, ao pecado e à redenção, é a mulher. Ela tem representado, pelas civilizações e povos, pelas épocas e séculos, a beleza, e, com ela, todas as suas possíveis acepções, fazendo de deusa venerada e de animal abusado, de anjo e de diabo³⁴. A beleza _ como já foi dito no começo desta pesquisa _ é uma categoria do espírito extremamente complexa, como complexas são as suas manifestações tangíveis e as maneiras de as perceber. Então, se na Grécia antiga até os homens untavam o corpo e os cabelos com óleos perfumados; se as egípcias pintavam as unhas e usavam uma maquilhagem espectacular; se na Idade Média as nobres usavam saltos e delineavam as sobrancelhas; se na Renascença uma cabeleira comprida, loira e cuidada era imprescindível bem como o era a elegância pomposa das roupas e das jóias (Contini, 1965)³⁵; onde é que subsiste o problema? Existe nisso alguma crueldade? Porquê se falar em "beleza cruel" (expressão minha)? A das *madonnas* e das mulheres-anjo no séc. XIV, por exemplo, era uma forma de objectificação também? Por viver a tanta distância temporal, não posso dizer se tudo isso era cruel, não consigo saber até onde a natureza era forçada e com quanta brutalidade. Havia crueldade nisso, quando as mulheres morriam pelos poros da pele entupidos devido ao uso de ouro em pó? ou quando rapavam as primeiras bandas de cabelos para a testa parecer maior e untavam o couro cabeludo com excrementos de

³⁴ Confira-se o par. 1.1 (Cap. I).

³⁵ Contini, pp. 13-142.

morcego para que os cabelos não voltassem a crescer onde indesejados?³⁶ Ou ainda quando usavam banhas de vários animais para branquear a pele (Chierici, p. 35)? Ou quando sofriam sapatos apertadíssimos durante a infância e adolescência para os pés ficarem pequeninos, o que _ uma vez adultas _ quase lhes iria impedir de caminhar?³⁷ Provavelmente sim, havia, embora hoje em dia não se possa dizer com exactidão em que medida, pois o sacrifício corporal e o sofrimento físico em nome da beleza são, para as mulheres, antigos como o tempo. A este propósito basta pensar num exemplo muito mais próximo de nós, que pode ser aquele dos espartilhos apertados que quase impediam a respiração, entre muitos outros. O que é mais recente, e de que, como Clarice, também podemos falar, são os ferros da cirurgia plástica, é o corpo falsificado em nome da homologação, é a depressão na impossibilidade de alcançar os modelos propostos pelos meios de comunicação de massa, é a anorexia. Relativamente aos transtornos psíquicos graves a que o mecanismo do "querer ser bela" (grifos meus) pode levar, é até possível, afirma D. Ferreira Araújo Silva com base, entre outros, no estudo de Elaine Showalter *Female Maladie: Women, madness and English Culture* (1985), "identificar algumas das imagens que equacionam" _ por exemplo _ "transtornos alimentares" em particular "e feminilidade" (Silva, p. 93). Showalter traça "uma história cultural da loucura como uma moléstia feminina" (Ibid., p. 92), examinando casos ocorridos na Inglaterra dos séculos XIX e XX (de 1830 a 1980) abrangentes as várias classificações histórico-culturais da ideia de loucura, entre as quais a histeria, vista como um transtorno tipicamente feminino e denominação aplicada com leviandade generalizadora. Ora bem, a autora não deixa, com Showalter, de ressaltar a antiguidade desta particular diferença de género nas manifestações, muito mais frequentes nas mulheres, de certos transtornos psíquicos. O mesmo aplica-se às moléstias induzidas, nos dias de hoje, pelos modelos propostos e impostos pela sociedade e pelos seus meios de comunicação de massa, sendo que depressão, anorexia, bulimia atingem muito mais amiúde indivíduos de sexo feminino, devido, muito claramente, as formas de opressão parecidas com as que subjugavam as mulheres nos séculos passados, e que mudaram somente de face, permanecendo, na substância, as mesmas³⁸.

³⁶ veja-se o link (http://historiadaestetica.com.sapo.pt/extdocs/idade_media.htm) [consultado em 4 de junho de 2016]

³⁷ <http://marlivieira.blogspot.pt/2010/03/china-pes-de-lotus.html> [consultado em 5 de junho de 2016].

³⁸ Reenvio novamente, para um aprofundamento do assunto, ao par. 1.1 (Cap. I).

Voltando aos contos de Lispector, Ruth Algrave e Aurélia Nascimento não constituem os únicos exemplos duma beleza feminina dominada e estragada pela crueldade do mundo, mas caminham junto com outras personagens dos escritos breves de *A Via Crucis do Corpo*: Luísa/Carla, protagonista do conto "Praça Mauá" e dançarina-prostituta do local Erótica; Celsinho/Moleirão, o travesti colega de Luísa/Carla e mais mulher que ela; Cidinha, a professora de inglês de "A língua do P" que, para que não lhe façam mal, é obrigada a fingir-se de prostituta, pelo que é presa e a pureza dela perdida, talvez, para sempre.

"As mulheres nessa colectânea de contos são seres que têm desejo e desejam e não seres reduzidos a objectos de desejo" (Comissário e Lima, p. 2). É esta, na opinião de Ana Paula P. Comissário e Tânia Lima, a peculiaridade de *A Via Crucis*, especialmente num Brasil em plena ditadura militar e, por consequência, arrastado por um movimento feminista particularmente forte. Todavia a autora mostra perfeitamente a objectificação da mulher, exactamente para poder provar a reacção violenta da mesma, que responde com a potência do seu sexo, do seu corpo, dos seus desejos e do seu ser. O que posso eu dizer é que para a mulher, bela ou "diversamente bela" que seja (expressão minha), não há pior estigma, físico e não só, que ser _ propriamente _ estigmatizada como objecto, objecto do homem e do seu prazer, duma sociedade por ele dominada, de si mesma enquanto brinquedo dos outros e, portanto, próprio antes de mais. É, esta última, uma questão que abrange a trezentos e sessenta graus a relação da mulher com a beleza, do momento em que a mulher _ quando resolve corresponder ao que a sociedade, os homens, os padrões, os médias ditam em nome duma "beleza" perigosa e destrutiva _ deixa-se estigmatizar (no pior sentido da palavra) e, com isso, escravizar, perdendo a própria autenticidade de indivíduo junto com a autenticidade da própria beleza.³⁹

A Via Crucis é uma recolha de histórias verosímeis, e, segundo a definição da própria autora (Lispector, p. 7), "contundentes". Não interessa a quem aconteceram, mas sim que aconteceram, e Clarice garante-o e sabe que assim é, porque "artistas sabem de coisas" (Ibid.). Não lhe é permitido usar o pseudónimo de Cláudio Lemos (nem mesmo até no dia das mães!) e é assim que "a inliberta" assina com o seu próprio nome e "revoltadamente obedece", pedindo a Deus que não lhe seja encomendado mais nada (Lispector, p. 8).

³⁹Recomendo, a este propósito, o ensaio de Lisboa, Paula, Silva e Suenaga "Conceito, beleza e contemporaneidade: fragmentos históricos no decorrer da evolução estética".

É um livro em que a vida dói à própria autora antes de mais, naquelas histórias de miséria humana que até lhe dá pena contar, ou que ela intui nos olhos de alguém que, porém, não as deixa vir à superfície. Como atesta M. J. Somerlate Barbosa, N. H. Vieira considera possível "estabelecer uma equação entre as 14 estações da *Via Crucis* e o número de histórias da colectânea" (Vieira, p. 59, 1988 *apud* Barbosa, p. 49), onde o corpo é também carne, e às vezes carne antes de tudo: carne que reclama, carne que deseja, carne que goza, carne que sofre. Que sofre como numa *via crucis*.

Falar no corpo como carne, nos anos Setenta? E nos anos Setenta no Brasil? Nos anos Setenta, no Brasil, e no corpo feminino como carne? "Podemos dizer que Clarice Lispector foi corajosa a publicar esse livro tendo em vista, sobretudo, a época de repressão e censura em que esses contos se inserem", constata Ana Paula P. Comissário e Tânia Lima (Comissário e Lima, p. 2). A colectânea de contos em questão é publicada em 1974, em plena ditadura militar brasileira, e mais precisamente, no auge desta. Na altura, a escassa consideração do valor humano da mulher, a condenação moral de tudo o que envolvesse o lado mais físico e hedonístico da existência ou que implicasse certa liberdade de pensamento procedia de mão dada com fenómenos quais a tortura física e a repressão armada, em que as pessoas tocavam diariamente. Acusada de ter produzido lixo em lugar de literatura, a escritora responde que há um momento para tudo, que "há também a hora do lixo" (Lispector, p. 8), que faz parte do mundo, sendo por vezes produzido pelos mecanismos da vida. A autora, auto irónica e também sarcástica com quem a esteja a criticar, responde descendo ao concreto da coisa. E é este o pressuposto para que se consiga falar em corpo. Há quem ache que é lixo mas "há hora para tudo", por isso, vamos continuar.

Miss Algrave, protagonista do homónimo conto e primeiro da recolha, passa do moralismo mais absoluto e auto-castrador ao "vórtice estonteante" do "corpo grave" (Ibid., p. 11) que de nada e ninguém quer saber. O "corpo grave" é um corpo que _ como a palavra diz e muito bem _ pesa com os seus desejos e cujos desejos pesam, sendo, muitas vezes, arrebatadores, incontroláveis, e, como tais, irracionais e completamente imunes de qualquer preocupação ética, social ou de *gender*.

Maria Amália Carneiro Büchele, ao analisar este conto na perspectiva dos estudos de teatro, releva que a tradução literal do inglês *all grave* é "toda um túmulo", definição costurada com exactidão impressionante nesta personagem "toda *grave* - toda *morta* -

toda *séria*" (Büchele, p. 10); pois Ruth Algrave nunca se abandona aos prazeres da vida, e, ao em vez disso, afasta-os com a mais decidida e dedicada das energias.

"Com uns sete anos de idade, brincava de marido e mulher com seu primo Jack, na cama grande da vo-vó. E ambos faziam tudo para ter filhinhos sem conseguir [...] Se era culpada, ele também o era" (Lispector, p. 13). A autora sublinha, neste caso em qualidade de narrador onisciente, que, muito embora Ruth o não veja, a "culpa" está também do lado masculino dos acontecimentos, como a gritar que o mecanismo injusto que faz com que as mulheres automaticamente, sistematicamente não falhem em assumir a culpa, está tão bem enraizado nelas de ser difícil de se extirpar. Eis que, culpada duma culpa que partilha com o primo, Miss Algrave tenta lavar a mancha que sente dentro de si e vê fora de si na matança perpétua de tudo o que dentro dela é vida, com o resultado de essa vida rebentar bruta e incontrolada como um tornado, que tudo destrói, incluindo ela própria.

Ruth completa a série das frustradas dactilógrafas e potenciais mulheres, ao lado da mestre Macabéa e de Almira Almeida⁴⁰. "Clarice Lispector _ no ver de Maria José S. Barbosa (Barbosa, p. 20) _ "estuda [...] os deslocamentos metafóricos e metonímicos utilizados pelas personagens femininas como um mecanismo de sobrevivência numa cultura que executa a *Lei do Pai*"; a estudiosa acrescenta que "suas narrativas subvertem e constantemente desconstroem a *Lei do Pai*" (Ibid., p. 40): com efeito _ seja duma forma autodestrutiva, como é o caso de Miss Algrave, ou auto construtiva _ as personagens clariceanas lutam para romper os vínculos de dependência com o masculino interior e exterior, e no fim da luta rompem-nos, seja como for.

Lispector situa a narração na Londres da segunda metade do século XX, o que lhe permite "criticar e ridicularizar" os persistentes resíduos dos "códigos morais herdados da Inglaterra vitoriana" (Ibid., p. 54), porque machistas, porque limitativos e limitados, porque castradores.

Sobre esta conflituosa personagem que passa dos mais rigorosos (exasperados, diria eu) valores vitorianos à mais completa imoralidade e ao inconsciente desrespeito por si mesma, Büchele escreve que

Não sabia mergulhar sem olhar o fundo, não sabia fechar os olhos e deixar-se atingir pelo que vinha - ela não sabia viver o desconhecido e desconheceu-se. Perdeu-se em várias

⁴⁰ Trata-se da personagem principal do conto "A Solução" da colectânea *A Legião Estrangeira*.

personae. Despersonalizou-se em outros e mais outros e mais uma infinidade de outros, numa tentativa desesperada de escapar da própria essência (Bücheler, p. 10).

Ao observarmos este mecanismo pirandelliano, perguntamo-nos: e consegue? Não. Aquela força obscura que a empurra para a máxima auto-mortificação existe porque também máximos e obscuros são os impulsos dela. O que é que ela então consegue? Qual é o resultado do seu percurso de vida? Precisamente o contrário: "A personagem consegue, por meio da oposição *essência X aparência*, fazer com que a essência venha à tona e que a aparência seja lateralizada" (Santana, p. 1). A personagem implode, para em seguida explodir, e acaba autodestruída por essa mesma sua essência que nunca soube gerir.

Ruth Algrave é bela, e sabe-o:

Era ruiva, usava os cabelos enrolados na nuca em coque severo. Tinha muitas sardas e pele tão clara e fina que parecia uma seda branca. Os cílios também eram ruivos. Era uma mulher bonita.

Orgulhava-se muito de seu físico: cheia de corpo e alta (Lispector, p. 14)

É bonita e, como acabei de dizer e como é especificado pela autora, sabe-o. Por sabê-lo, passa a considerar a própria beleza como um risco constante do qual assume a tarefa de se defender: "nunca ninguém havia tocado nos seus seios" (Ibid.), toma banho só ao sábado e sem nunca tirar a *lingerie* precisamente "para não ver o seu corpo nu" (Ibid.), pois vê-lo poderia significar, em primeiro lugar, o grave perigo de conhecê-lo, junto com (ainda pior!) o prazer que derivaria desse autoconhecimento.

Miss Algrave sente e sabe que é uma mulher linda e cheia de desejo, perceptiva, viva, e muito. Ela foi assim desde que nasceu: é isso, também, o que querem significar as brincadeiras infantis com o primo, pois existem crianças nas quais os instintos sexuais são manifestos e acentuados desde cedo; todavia, na nossa como em muitas culturas, "o exercício pleno da sexualidade sempre foi apanágio das pessoas adultas, que vêm com maus olhos a sexualidade dos adolescentes, ridicularizam as manifestações sexuais da terceira idade" e sobretudo "negam - ao menos até há poucas décadas - a sexualidade na infância" (Santana, p. 2), quando ela _ como especifiquei acima _ pode manifestar-se de maneira particularmente exuberante já nesta fase da vida e cuja presença, por isso, quando apontada (pelo contexto social, escolar, familiar ou seja o

que for) como anormal e condenável, instala-se sucessivamente no indivíduo em forma dum horrível sentimento de culpa e da convicção de não ser "normal" e sadio.

A protagonista do conto vive só, dedicada unicamente ao trabalho; às visitas à velha vizinha; à costura; à igreja; ao chá; às cartas de protesto publicadas pelo "Time" e louvadas pelo chefe do emprego. Descendente de irlandeses, reside em Londres onde não tem família e onde "a solidão a esmagava [...] Era a criatura mais solitária que conhecia" (Lispector., p. 16), não tendo nem um animalzinho de estimação como o tem a velha Mrs Cabot (a vizinha), nem até televisão (para não ver as imoralidades que passavam). Evita qualquer prazer, nem come carne ou pratos saborosos: "Depois foi almoçar e permitiu-se comer camarão: estava tão bom que até parecia pecado" (Ibid., p. 15), como também evita o contacto com crianças e animais por estar presente, neles, o instinto na sua forma mais pura: "E lamentava muito ter nascido da incontinência de seu pai e de sua mãe. Sentia pudor deles não terem tido pudor" (Ibid., p.16). Existe, todavia, algo perturbador nesta tão controlada quotidianidade, pelo que "só restava a ela deixar-se atingir pelo que era impossível de ser contido por escudos, portas ou cadeados" (Büchele, p. 10). Muito bela, e muito mulher. Ruth Algrave poderia, algum dia, vir a ser escritora, segundo lhe diz Mr Clairson e segundo a que parece ser, para Lispector, uma das instâncias mais profundas da mulher; a cor ruiva do cabelo dela é um emblema de sensualidade, tendo sido considerado, por muitos séculos de imaginário colectivo ocidental (de literatura e de fantasia) portador de pecado, maldade, magia e tentação; ela sente um gosto perigoso, por exemplo, pela comida, e pelo sol, "tão guerrilheiro, tão bom, tão quente" (Lispector, p. 15), sente um gosto perigoso pela vida, sabe que o sente, e defende-se, consumida pelos sentimentos de culpa e inadequação.

Na mesma noite do sábado em que o sol lhe impediu ler a bíblia e em que tanto tinha gostado do almoço, cedendo _ desta maneira _ já a "dois pecados" (grifos meus), tem lugar, no quarto de Miss Algrave, o misterioso encontro.

"Vim de Saturno para amar você" (Ibid., p. 17), comunica o estranho ser que é um eu, que é alienígena, que é vento. A descrição física da criatura retrata um ente que se poderia encontrar num filme de ficção científica, é frio como uma lagarta, mas desflora com calor a virgem Ruth, que "nunca tinha sentido o que sentiu", e que "tinha medo que acabasse", pois "como era bom, meu Deus. Tinha vontade de mais, mais e mais" (Ibid., p. 18). Ixtlan, misteriosa presença, voltaria na lua cheia seguinte: "Meu grande amor!

[...] Vou morrer de saudades de você", replica a rapariga (Ibid., p. 19), ao que ele responde "use-se" (Ibid.).

São possíveis as mais variadas soluções interpretativas.

Podemos afirmar, com Freud (Freud, *apud* Fascina, Coqueiro e Segato, p. 8), que o super eu repressor não consegue _ apesar de tudo _ ignorar os desejos que ele próprio aponta como proibidos, e que é este mecanismo que, aplicado à protagonista deste conto, a levaria a imaginar uma situação fantástica de satisfação dos impulsos sexuais, impulsos que ela não consegue aceitar e acolher na própria realidade, daí a criação duma situação irreal em qualidade de autojustificação.

Para Chevalier e Gheerbrant (p. 935) a simbologia do vento remeteria à cegueira da violência como também ao sacro sopro celeste, de acordo com reminiscências da mitologia romana, segundo a qual Saturno está ligado à fertilidade, à guerra, ao governo, às estações do ano e _ mais em geral _ aos aspectos cíclicos da vida. Violência cega e vendaval é exactamente o que se abate sobre Miss Algrave a partir do momento em que ela deixa de exercer o controle castrador dos seus impulsos.

Fábio Marques Santana sublinha _ segundo uma leitura freudiana _ que ela imagina-se "desflorada por um ser de Saturno" (Santana, p. 2), e, do momento em que nenhuma das interpretações exclui a outra, a pergunta é : donde o "lençol manchado de sangue" que constitui "a prova de que tudo isso acontecera mesmo", pois Ruth "poderia mostrá-lo a quem não acreditasse nela" (Lispector, p. 19)? Ou seja, mais cruamente, ela desflora-se sozinha na sua cama vazia enquanto a consciência dela produz, por autojustificação, o paliativo da situação imaginária com o extraterrestre? É possível, embora eu espere que os leitores não o perguntem a mim.

O que acontece em seguida é que Miss Algrave toma à letra o imperativo de Ixtlan "use-se", e desde então "Ruth era todos aqueles rostos" muito antes de ser prostituta, de ser bela, de ser atraente, de ser ruiva, de ser usada e ousada; "era uma multidão" e "seus seres estavam grávidos de todas as possibilidades. Ela se faz mulher" (Büchele, p. 18). Faz-se mulher porque é uma e é muitas, faz-se mulher porque, a partir de então, "se deleitava a querer viver de maneira irreprimível" (Ibid.), e porque uma mulher que não tivesse em si muitos seres nunca foi verdadeiramente bela.

Miss Algrave descobre "como era bom viver. Como era bom comer carne sangrenta. Como era bom tomar vinho tinto italiano bem adstringente, meio amargando

e restringindo a língua" (Lispector, p. 20); "deitou-se na grama quente, abriu um pouco as pernas para o sol entrar. Ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia" (Ibid.). Na sua perdição sagrada, no seu triunfo em queda vertical, Ruth Algrave "cantou melhor do que nunca [...] Cantou a sua aleluia [...] Aleluia! Aleluia! Aleluia!" (Ibid.). Lavaria de si "o pecado" todos os meses, para que Ixtlan, a cada lua cheia, a encontrasse casta e pura como a primeira vez, e como a sua pele. "Aprendera que valia muito" (Ibid., p. 21), e sente-se privilegiada por ter sido escolhida por um ser de Saturno. Pergunta-se: ele ama-me porque sou ruiva? Porque sou virgem? "Tinha-lhe perguntado por que a havia escolhido. Ele dissera que era por ela ser ruiva e virgem. Sentia-se bestial" (Ibid., p. 20). Porque sou estrábica? "Se fosse por isso, não tinha dúvida: forçaria a mão e se tornaria completamente vesga" (Ibid., p. 21), onde volta o mesmo traço que em "Laços de Família" conota Catarina. Moralmente louváveis ou não, as protagonistas clariceanas são "diversamente belas", e profundamente belas nas suas irregularidades evidentes, opondo-se sempre às figuras "pálidas e insignificantes" (Ibid.) das suas antagonistas, como a esposa de Mr Clairson e como a mulher do professor de Joana em *Perto do Coração Selvagem*⁴¹. Sobretudo, elas são múltiplas, à procura incessante dos seus *outros eu*, num percurso que as torna mulheres, pois Clarice em pessoa afirma: "Tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher".

O conto "Ele me bebeu" apresenta-nos uma mulher a correr o risco de ficar "sem cara" (onde o rosto é o próprio símbolo da individualidade e humanidade), e também sem corpo: com palavras de Alene Caroline de Souza Balieiro, podemos dizer que "o conto trata [...] da dissolução da identidade do sujeito" (Balieiro, p. 1): mais simplesmente, a protagonista corre o risco de ficar sem si.

Aurélia e Serjoca são amigos, ele é homossexual e é o maquilhador dela. Costumam sair juntos pela noite fora, e tudo corre como de costume, até, certa vez, não se encontrarem interessados na mesma pessoa, Affonso, um industrial de cerca quarenta anos muito bem sucedido.

Aurélia Nascimento representa impecavelmente a denúncia lispectoriana daqueles cânones de beleza contemporâneos anuladores da individualidade: "ela ficou de certa forma aprisionada ao mundo da beleza *fabricada*" (Oliva e Silva, p. 3). É, este último, um mundo de plastificação e mecanização das identidades estéticas e não só, um mundo

⁴¹ Joana "fugitivamente revia aquela figura quase sempre muda, de rosto impassível e soberano, que ela temera e odiara" (Lispector, p. 113), Joana que "não era bonita. Ou era? Como saber?" (Ibid., p. 163).

de rostos e corpos falsos e falsificados, todos esqualidamente e tristemente parecidos uns com os outros.

Patrícia Silva e Osmar Oliva analisam os significados freudianos do mito grego de Narciso, constatando que

A personagem Aurélia apaixonou-se pela mulher *criada* por Serjoca que, de forma ambivalente, é a própria Aurélia e outra mulher, ao mesmo tempo [...] e é esta mulher artificialmente fabricada o cartão de visita de Aurélia (Oliva e Silva, p. 3),

pelo que "Aurélia parece sofrer desse *mal* narcisista da modernidade, motivado pelo culto do corpo físico, da boa aparência exterior" (Ibid.); e é este o obscuro círculo vicioso no qual ela cai sem se dar conta disso, e no qual se anula enquanto pessoa.

Sabemos pela autora do conto que Aurélia "era loura, usava peruca e cílios postiços" (Lispector, p. 47), e que "ela se vestia bem, era caprichada. Usava lentes de contato. E seios postiços" (Ibid.). Poderíamos sem hesitação dizer que ela acentua os próprios pontos de flexão erótica⁴² numa maneira auto prejudicial. "Aurélia era bonita e, maquilada, ficava deslumbrante" (Ibid.). Mais um nome falante, que remete à etimologia latina de *aurum*, ouro, um nome dourado como ela, e resplandecente, como a própria personagem quando "todas as vezes que queria ficar linda ligava para Serjoca" (Ibid.); onde podemos notar como a personagem, para se sentir bonita e apostos consigo mesma e com a própria aparência, está a desenvolver uma dependência dos expedientes empregues pelo maquilhador, o que implica _ inevitavelmente _ a dependência do próprio Serjoca. "Aurélia Nascimento, florescimento de um ouro *kitsch*" (Povoa, p. 5) desaparece nos artifícios da ornamentação, ao ponto de não mais saber *quem é*, e *que é*, e já nada vale que os seus seios, se bem pequenos, sejam "lindos, pontudos", e que os seus lábios sejam "um botão de vermelha rosa. E os dentes grandes, brancos" (Ibid.).

Embora isso, "a moça não aceitava seu corpo, sua aparência" (Oliva e Silva, p. 4), o que se torna suficientemente evidente pelas máscaras que ela assume e faz suas, mas que já é quebrado _ preanunciando a conclusão do conto _ pelas atitudes genuínas da mulher, expressas através da impressão geral que a autora nos fornece dela, e da descrição de como ela aceita cortesias sem demasiadas cerimónias e não hesita em esconder que está cheia de apetite ou com dor nos pés.

⁴²Como dito, a questão é tratada na *Introdução*.

O empresário Affonso inicialmente fica encantado pela beleza de Aurélia, oferecendo boleia a ela e ao amigo, que não conseguiam encontrar um táxi. Surge assim a oportunidade para a saída da primeira noite, ocasião que aproxima Aurélia e Affonso, o qual aprecia a espontaneidade dela e até se sente excitado por aquele pé da menina que tem calo. Pode parecer, este último, um detalhe insignificante, mas evidencia a função _ por assim dizer _ positiva daquele defeito físico que a protagonista se preocupa em esconder, onde não é possível considerar o calo no pé como um estigma propriamente dito, pois é algo de transitório e de não evidente, por se encontrar numa zona do corpo que, na maioria das situações, permanece escondida. Todavia, este pormenor constitui uma saída da normalidade, do padrão, do que é suposto. Lispector diz-nos, com isso, e mais uma vez, que o desvio não é negativo, não estraga nem anula a beleza, mas antes pode ser indicador de personalidade e peculiaridade, de verdade humana, duma individualidade que vem a ser alvo de atracção física e não somente.

Entre noitadas nos locais e jantares requintados, os encontros entre os três jovens continuam, e Serjoca sente-se cada vez mais encantado pelo rapaz rico, que, perdendo o seu interesse pela menina, corresponde-lhe. Certo dia, para irem almoçar a um restaurante, Aurélia está a ser _ como de costume _ maquilhada por Serjoca, mas uma dúvida se insinua na mente dela: "Enquanto era maquilhada, 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" (Ibid., p. 50). Ela sente que, enquanto lhe "tira o rosto" e lhe apaga os traços, o homem está a tirar-lhe e apagar-lhe algo das suas profundezas, algo que se encontra mais escondido e sepultado que o rosto; e quando, não se sentindo à vontade, vai à casa de banho espelhar-se, Aurélia descobre que não se enganara:

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.

Voltou sem graça (Ibid.).

Ela não sente mais a si mesma, e "o vazio instaurado por essa crise de identidade revelou que havia simultaneamente a Aurélia fabricada e a Aurélia real em um mesmo corpo" (Oliva e Silva, p. 5), pelo que agora a protagonista irá chocar com a dificuldade de reencontrar a "Aurélia real" ou, quem sabe, descobri-la pela primeira vez.

Novo encontro é marcado para a mesma noite, mas Aurélia, arranjada a desculpa de estar cansada, "não ia porque não tinha cara para mostrar" (Lispector, p. 51). Nem

cara nem personalidade, nem já um eu capaz de sustentar-se no meio de outros eu. Há-se que "é perceptível a construção duma estética do *desfazimento* de uma personagem liquidificada por meio de seu processo de maquilagem passiva excessiva e ininterrupta" (Povoa, p. 4) _ pois, para Luciana Povoa, a tendência da beleza plastificada se expressa em Lispector "em uma estética falida de personagens em crise e embrutecidas pelo teor *kitsch* na qual AVCC⁴³ é inserida" (Ibid., p.1). Pessoalmente, comento que o "teor *kitsch*" é um perfeito retrato da realidade que a autora pretende mostrar, como também observo que "as personagens em crise e embrutecidas" são possuidoras duma interioridade profunda que acaba sempre por prevalecer, seja por meio da própria crise e da não recuperação, seja conseguindo uma mudança profunda e auto construtiva. Pois, apesar de tudo, o "nascimento de Aurélia" (grifos meus) acontece, vencendo o mecanismo pelo qual "além da emersão da [...] alteridade espelhada em Marilyn Monroe" _ figura que Povoa define como "um dos ícones *kitsch* do cinema hollywoodiano" (Ibid., p. 5) _ "há a imersão da própria personalidade pseudo-aureliana na *dóxa* duma modernidade em crise, desfeita por consequência do caráter *kitsch* em que tudo é escoltado pelo inautêntico" (Ibid.). Aurélia Nascimento tem a perfeita noção de não ser Marilyn Monroe, de não ser Brigitte Bardot, de não ser Elizabeth Taylor; mas a noção que lhe falta é que ela não vale menos que estas últimas e não vale menos por não ser nenhuma delas. Apesar da realidade, ela sente-se um rascunho da bela cópia, uma imitação pálida e desbotada daquilo que continua a tentar ser, daí o seu perder-se de vista e a criação duma "personalidade pseudo-aureliana" e, por isso, duma pseudo-Aurélia. A questão do *kitsch* e do inautêntico constitui, de certa forma, uma das bases da moda moderna e contemporânea da "beleza de plástico" (expressão minha), que corrói a individualidade e interioridade do sujeito. Esta tendência está a ser contrastada com mais determinação nos últimos anos, mas nunca chegou a ser desenraizada. É por isso que a sutileza cortante duma autora como Clarice Lispector continua, há quase quarenta anos da sua morte, a abrir-nos os olhos.

Voltando ao conto, a protagonista "chegou em casa, tomou um longo banho de imersão com espuma, pensando: daqui a pouco ele me tira o corpo também. O que fazer para recuperar o que fora seu? a sua individualidade?" (Lispector, p. 51). Ela sai do banho e pesa-se.

⁴³ AVCC é a abreviatura usada pela autora do artigo por *A Via Crucis do Corpo*.

Estava com bom peso. Daí a pouco ele me tira também o peso, pensou" (Ibid.). Temos, a seguir, o ponto culminante do texto, que é o conclusivo:

Deu mais duas bofetadas na cara, para encontrar-se.

E realmente aconteceu.

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

Sabe-se que _ como já referi brevemente _ Clarice Lispector escreveu para alguns dos quotidianos mais importantes do Brasil, entre os quais o "Correio da Manhã", o "Diário da Noite" e o "Comício", enriquecendo-os "com colunas semanais sobre dicas de beleza, saúde, etiqueta, comida - tudo que envolve o universo feminino" (Oliva e Silva, p. 6). A escritora assinava com os pseudónimos de Tereza Quadros, Hellen Palmer e Ilka Soares, mas sem deixar de ser quem era, como quando "no texto publicado no *Correio Feminino* [...] intitulado *Beleza em série*, a dica de Hellen Palmer é que as suas leitoras influenciadas pelo cinema, não deixem que a busca do ideal de beleza" _ obviamente legítima para qualquer mulher _ e os modelos que as rodeiam "deixem-nas despersonalizadas, pois com a imitação" _ ou seja com o tentar serem quem não são _ diz Clarice, "*jámais conseguem o sucesso* (Lispector, 2008, p. 48)", porque "a fama só se consegue com [...] *a personalidade, o talento, a graça, e estes nenhum cabeleireiro, nenhum maquilador, nenhum trejeito, estudado diante do espelho, lhes darão*" (Ibid.). São, estes últimos, todos resultados simbólicos que uma mulher que sufoque a própria personalidade, individualidade e identidade sob os disfarces da que eu chamo "beleza de plástico" e do que Oliva e Silva definem como "biótipo padrão" (Ibid., p. 8), nunca chegará a conseguir, e é este o primeiro, grande risco trazido pela perda de autenticidade.

Aurélia, precisamente, "precisava de uma embalagem para atender às exigências sociais do mundo que ela considerava ideal" (Ibid., p. 7), e que foi levada a considerar ideal por uma modernidade excêntrica e cada vez mais vazia; é assim que ela veste a sua "embalagem" sem sequer dar-se conta disso, passando a considerá-la parte de si, até a total identificação com ela, ou seja, até se reconhecer exclusivamente nela e até a perda do seu eu verdadeiro.

O conto aqui examinado não desmente a concepção que a Clarice escritora, a Clarice jornalista, a Clarice mulher tem do feminino. As obras dela transpiram-na, e

prosseguem transpirando-a, tratem do que tratarem e descrevam o que descreverem: na luta silenciosa entre a mulher e a sociedade; a mulher e a modernidade; a mulher e o Ocidente em crise de valores; a mulher e a perda do baricentro; a mulher e os protótipos, é a mulher que ganha, que se descobre, que *nasce* e *renasce*.

Gostava de concluir com as considerações dos dois autores cuja análise deste conto me convenceu mais: desta pérola de Lispector (porque pérola é, e decerto não "lixo") emerge "a nova Aurélia, mulher de verdade que nascia redescobrimdo-se" (Ibid.), não mais aquela "beleza fabricada que a televisão, o cinema, a propaganda e outras mídias veiculam como sendo o corpo ideal desejado pelas mulheres: rosto bonito, corpo esbelto e seios fartos" (Ibid., p. 8). Porque não, ao em vez disso, um "bom peso", um rosto "triste, humano e delicado" de quem "acabara de nascer"? Não é por acaso que, do papel da última página, "ela nasce, percebendo-se triste e, ao mesmo tempo, quem sabe, mais bela, porque viu, afinal, sua face verdadeira, real, sem a mediação camuflada da maquiagem" (Ibid.). Clarice Lispector demonstra aos leitores não só como não deve existir um padrão de beleza falsificador e mortificador, mas também como não é necessário que haja padrão algum para enquadrar algo de complexo e delicado como a beleza, que se recusa a ser enquadrado.

III. A beleza física do espírito: Clarice e Macabéa, a beleza anti-convencional da protagonista de *A Hora da Estrela*

Existem dois romances que marcaram duas etapas fundamentais na vida da autora. São dois romances em que um ser mulher insólito explode e triunfa, e em que a potência do feminino nos seus sentires embeleza o corpo através do espírito. Refiro-me a *Perto do Coração Selvagem*, a turbulência dos vinte e três anos duma Clarice Lispector profundamente sensível, culta e irreverente, que desabrocha com o seu primeiro trabalho longo _ e a *A Hora da Estrela*, o presságio de morte sinistro e intenso, mas (num paradoxo aparente) cheio de vida, com o qual a autora, já doente sem o saber, sigila todas as riquezas que deixou a este mundo, vindas da sua arte e do seu pensamento, da sua vida e da sua alma. Deter-me-ei apenas no segundo dos dois romances citados, uma vez que a escritora, deixando-o como uma das últimas obras, cumpre a própria morte exactamente como sempre desejara: "da última vez que minha amiga me mandou rosas silvestres, quando estas estavam morrendo e ficando mais perfumadas ainda, eu disse para meus filhos: -Era assim que eu queria morrer: perfumando de amor. Morta e exalando a alma viva" (Lispector, p. 142).

3.1 Como olhar para Macabéa? A carga de significado dos títulos e uma mudança de perspectiva

O que pretendo fazer pelo que diz respeito a *A Hora da Estrela* é induzir o leitor clariceano a ver Macabéa sob uma luz diferente.

Muito dizem-nos os vários títulos possíveis que a autora atribui a esta obra. O segundo e mais conhecido, com o qual o romance é noto, refere-se ao facto que "na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um" (Lispector, p. 32), e estrela de cinema é o que a protagonista, em vida, sonha ser, mas para ela será só o momento da morte a constituir _ exactamente _ a sua "hora da estrela".

Os outros títulos falam todos em algo que podia ter sido e não foi, numa falta, numa derrota, num vazio. Num destino traçado, num fado final, precisamente, numa beleza por florescer que não floresce, se não no e com o acabamento.

A culpa é minha: eu, o narrador, não consegui redimir esta menina da sua miserável existência e do seu precoce destino final; *Ela que se arranje*, pois o que posso

eu fazer, eu que só estou a narrá-la? E vocês? E toda a gente? *O direito ao grito* é mesmo algo que deveria ser concedido, também, e sobretudo, a quem nem gritar nunca ousa; e *Quanto ao futuro*? Quanto ao futuro é só isso, pois não existe, para certas pessoas, um futuro, e o único futuro que Macabéia chega a conhecer é, talvez, aquele "futuro esplendoroso" que permanece só uma quimera, que a grotesca e esquálida Madame Carlota⁴⁴ lhe prediz e que Rodrigo S. M. sonha para ela mas não lhe consegue traçar; ou é constituído somente pela "saudade do futuro" que lhe é dada pelo "cais imundo" (Ibid., p. 33) preenchido pelo barulho dos navios a partirem para o ignoto e que na hora da morte irá voltar? A história de Macabéia é o verdadeiro *Lamento de um blue*, e não é preciso, para tanto, um bar nocturno dum bairro negro de não sei qual metrópole imersa num canto dos Estados Unidos de América, não é preciso instrumentos nostálgicos nem vozes escuras e rasgadas, pois basta um "violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina" (Ibid., p. 27) e uma dor de dentes "levíssima" mas "constante" (Ibid., p. 26). *Ela não sabe gritar*, pois nunca grita nem nunca gritou, nem sabe reivindicar o próprio "direito ao grito": ela "lutava muda" (Ibid., p. 87). *Uma sensação de perda* acompanha e permeia toda a narração, desde o nascimento da menina do nome imortal _ num seu estudo de H E, Berta Waldman releva que "Macabéia" é um nome de origem bíblica que remete ao Livro dos Macabeus, considerado apócrifo pela tradição judaica, que conta a rebelião dos guerreiros macabeus à helenização empreendida por Antioco Epifanes (175 a. C.), pelo que "Macabéia é, como os macabeus, vítima da opressão dos poderosos, e, como eles, ela resiste" (Waldman, p. 97) _ que em breve fica órfã, até a morte da mesma. A propósito de perda, nada se perde tão facilmente como um *Assobio no vento escuro* da noite, que afoga num vendaval que o sepulta, sem que ninguém o oiça. Como já disse, *Eu não posso fazer nada*, ou posso fazer tudo, depende do ponto de vista, mas "é que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina" (Lispector, p. 14), e o que querem que eu vos faça, se a vida dela lia-se-lhe escrita no rosto? Quando a morte é o maior e mais glorioso acontecimento, o que se verifica sobretudo quando prematura, como neste caso, obriga-nos a um *Registo dos factos antecedentes* ao principal, a narrar a existência do protagonista desta morte ilustre. O solícito Rodrigo também se preocupa em nos avisar de que, embora queira

⁴⁴ Esta personagem é mencionada, no romance, às vezes como "Madame Carlota" e às vezes como "Madama Carlota", o epíteto aparece, também, com a inicial maiúscula ou minúscula indiferentemente.

fazer o seu melhor para contar os factos com frieza e distanciamento, no fundo se trata duma *História lacrimogénica de cordel*, que, como tal, não é imune de certo patetismo.

A de Macabéa é uma história comum, sendo a demonstração de como uma história comum pode ser cheia de encanto. De beleza e encanto a nascerem como ervinhas entre as pedras da calçada, como o capim que a jovem admira até ao fim, e onde menos se estaria à espera:

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam (Ibid., p. 16),

mas cada uma delas é um indivíduo, e cada indivíduo é um mundo. Uma vida tão "discreta" como aquela de Macabéa, que discreta não a quis (calhou-lhe) e até achava gostar mais de passá-la no grande ecrã _ como os seus ídolos, Marilyn e Greta Garbo⁴⁵ _ não termina com uma *Saída discreta pela porta dos fundos* (pois já o nascimento dela fora uma "entrada discreta pela porta dos fundos") mas sim com uma saída estrepitosa pela porta principal. É por isso que Macabéa nasce, vive e morre _ por assim dizer _ ao contrário.

Gostava, retomando o discurso, que Macabéa fosse vista, pelos leitores de H. E., sob outra perspectiva. Macabéa a murcha a "magricela" (Lispector, p. 74) a "autófaga" (Medeiros, p. 2) a imigrante a pobre a inexistente; Macabéa "café frio" (Lispector, p. 30) Macabéa "cabelo na sopa" (Ibid., p. 66) Macabéa "corpo cariado" (Ibid., p. 39); também será _ talvez _ Macabéa a bonita? Macabéa a que não cede? Macabéa a indestrutível? Macabéa a viva, a sensível, a sensual, conscientemente auto irónica e inconscientemente condescendente? Num sintagma só, Macabéa a "flor fresca" (Ibid., p. 43)? Quanto a mim, inúmeros detalhes _ quando mais e quando menos evidentes _ disseminados pelo romance inteiro, dizem-me que sim.

3.2 Uma estrela em potência

Por mais absurda que pareça a possibilidade de ver beleza em Macabéa, não sou a primeira a fazê-lo, nem se excluirmos a própria Clarice e Rodrigo S. M., o narrador, que diz com firmeza "só eu a vejo encantadora" (Lispector, p. 30), que se declara "apaixonado pela sua feiura" _ feiura que ele próprio vai desmentindo ao longo da obra

⁴⁵ Veja-se, também, o par. 1.2 (Cap. I) desta pesquisa.

_"e anonimato total" (Ibid., p. 74), e que cai repetidas vezes na tentação de salvá-la, sem conseguir.

Jucilaine Oliveira Mota, na sua leitura de *A Hora da Estrela*, conta-nos brevemente a história da protagonista e do título principal do romance com estas palavras: "ao sair da casa da cartomante, Macabéa atravessa a rua e é atropelada por um luxuoso Mercedes Benz [...] Esta é *A hora da estrela*, finalmente ela é reconhecida" (Mota, p. 46). Macabéa, potencial estrela, torna-se tal só no momento da morte e através da própria morte, e isso verifica-se exactamente porque o que é libertado das suas profundezas, e que dela se solta naquele instante eterno, estivera sempre dentro dela.

Macabéa "quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola" (Lispector, p. 39). Gosta de coca cola e gosta de si, pois nunca se fizera perguntas a respeito e nunca teve problemas de auto-estima (explosão!)⁴⁶, por mais incrível que pareça e por mais que qualquer leitor ou crítico possa achar o contrário. Ela tem-se a si mesma intimamente, sem ao menos o saber: "eu vou ter tanta saudade de mim quando morrer" (Ibid., p. 58), chega a constatar ao conversar com o namorado, (e note-se como Macabéa, neste e noutros casos, esteja a manter a conversa num nível que o namorado Olímpico, um rapaz mais ou menos da mesma idade que ela e vindo do mesmo contexto geo-social, não é capaz de sustentar). Tem-se a si mesma intimamente, como quando "sonhava estranhamente em sexo" e acordava "culpada e contente" (Ibid., p. 38), como quando "achava bom ficar triste [...] aquela coisa indefinível como se ela fosse romântica" (Ibid.), e como quando, sendo "doida por soldado", passava-se que "quando via um, pensava com estremecimento de prazer: será que ele vai-me matar?" (Ibid., p. 39). Em suma, "tinha o que se chamava de vida interior e não sabia que tinha" (Ibid., p. 41); ela que gosta da Rádio Relógio e que, pouco mais que analfabeta, chora ao ouvir *Una Furtiva Lacrime*. Macabéa, afinal de contas, na sua simplicidade que, todavia, é uma simplicidade profunda, aceita-se, gosta de como é, e é preciso ser a colega Glória _ a

⁴⁶ É a expressão frequentemente usada pela autora do romance (ou, se quiserem, pelo narrador) para conferir uma espécie de ênfase sarcástica e carinhosa a certos momentos vividos pela personagem e aos seus consequentes estados de alma. Por exemplo, e em relação a uma situação do texto que mais à frente comentarei: "Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe [...] avisou-lhe com brutalidade [...] que só ia manter no emprego Glória" (Ibid., p. 27). Ou ainda: "no meio da chuva abundante encontrou (explosão) a primeira espécie de namorado da sua vida" (Ibid., p. 47).

moça pela qual Olímpico vem a trocá-la _ a colocar questões que ela, a si mesma, não coloca: " - me desculpe perguntar: ser feia dói?" (Ibid., p. 67), ao que Macabéa responde: "Nunca pensei nisso" (eis a demonstração) "acho que dói um pouquinho", e, em seguida, pensando melhor, explícita, ingênua e sem piedade, restitui a pergunta à colega: "mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor" (Ibid., p. 68), questiona-a com a dura elegância da rainha que nela se esconde.

Macabéa, aquela que tudo é considerada menos que bela, é possuidora duma beleza escondida e surpreendente, que nos apanha todos desprevenidos, a começar pelo narrador, o qual _ como já comentei _ apesar de tudo fazer para a descrever como feia, é o primeiro a trair-se.

Ela é dotada duma elegância inata e peculiar. Quem narra a história mostra como seja fácil associar a protagonista ao "café frio" (Ibid., p. 30), ao "capim" selvagem (Ibid., p. 31), à "roupa velha rasgada" (Ibid., p. 22); muito embora isso, existem outras imagens, bem opostas a estas últimas, que Macabéa evoca: ela é o ouro camuflado pelo carvão, é a borboleta branca que se esconde por trás da traça, é, disfarçada pela lã crua, a seda e o "luxo: cetim bem brilhoso, um beijo de almas" que ela, embora cerzideira de ombros curvos, trabalha e produz (Ibid., p. 29). Certo dia "o chefe [...] avisou-lhe com brutalidade [...] que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava demais na dactilografia, além de sujar invariavelmente o papel" (Ibid., p. 27). Macabéa reage com natural compostura: ela "achou que se deve por respeito responder alguma coisa e falou cerimoniosa a seu escondidamente amado chefe: -Me desculpe o aborrecimento" (Ibid.). Dir-se-ia que nem a mais impecável das possíveis dactilógrafas de toda a literatura brasileira possuiria estas maneiras. O resultado é que

O Senhor Raimundo Silveira [...] voltou-se um pouco surpreendido com a inesperada delicadeza e alguma coisa na cara quase sorridente da dactilógrafa o fez dizer com menos grosseria na voz [...]: -Bem, a despedida pode não ser para já (Ibid.)

Durante uma das pálidas discussões entre ela e o namorado, ele, ameaçando deixá-la sozinha, avança-lhe uma acusa: "-Olhe, eu vou embora porque você é impossível!". Macabéa reage com o candor de sempre: "-É que só sei ser impossível, não sei mais nada", e ainda, com pacífica compostura e total disponibilidade para com o outro: "Que é que eu faço para conseguir ser possível?" (Ibid., p. 53). E querem saber quando é que se atinge o ponto culminante? É quando Olímpico resolve exhibir fisicamente a própria força viril levantando a namorada do chão com um só braço, e,

após tê-la vulgarmente ofendido repetidas vezes, "de repente ele não aguentou o peso num só braço e ela caiu de cara na lama, o nariz sangrando" (Ibid., p. 57). Mesmo sendo demasiado, Macabéa, além de responder, realmente, com maneiras senhoriais _ não estou aqui a discutir se ela é ou não capaz reagir, mas vale a pena salientar a maneira como o narrador se questiona a respeito: "Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra?", e como se responde concisa todavia exaustivamente: "Não, ela é doce e obediente" (Ibid., p. 29) _ confirma mais uma vez a completa ausência de qualquer espécie de raiva dentro dela: "-Não se incomode, foi uma queda pequena" (Ibid.).

Por mais que se possa, e à vontade, dizer que ela esteja acostumada a receber o desrespeito das pessoas _ coisa que o narrador procura constantemente mostrar ao longo de todo o romance _ existe, em Macabéa, uma enorme beleza interior, que, embora à primeira vista possa não parecer, é correspondida, exteriormente, por certa beleza também. É a beleza do espírito e da alma, que acaba, infalível e obstinadamente, por se reflectir na pessoa física. A de Macabéa é uma alma bela que se expressa nas suas maneiras de fazer e de ser, é uma alma capaz de se extasiar somente pelo capim de sarjeta, pelo que esta "sua alma, ainda mais virgem que o corpo [...] se lhe fosse dado o mar grosso ou picos altos de montanhas [...] se alucinaria" e a Macabéa "explodir-se-lhe-ia o organismo" (Ibid., p. 87).

Consequentemente, o texto apresenta-se, e por inteiro, permeado de indícios a tal respeito, constelado de pequenos e disfarçados (mas só até certo ponto!) detalhes. Estes últimos, ao indicar a beleza exterior que Macabéa, a despeito de qualquer coisa, possui, e que, sobretudo, poderia valorizar _ madama Carlota, a cartomante, na sua grosseira simplicidade avisa-lhe: "é que você nem se enfeita. Quem não se enfeita, por si mesma se enjeita" (Ibid., p. 81) _ vindo assim a fazê-la cada vez mais sua, também preanunciam a real " hora da estrela", aproximando a protagonista daquele que vai ser o seu triunfo e que poderia tê-lo sido ainda mais.

Macabéa floresce, vive, faz-se ela própria e faz-se inteiramente mulher só no momento do atropelamento e da morte, e é esta a realidade do romance, a realidade da personagem, a realidade da história contada. E a história mostra que, de certa forma, acontece precisamente o que a enganadora Madama Carlota predissera: Macabéa faz-se plena, faz-se viva, faz-se mulher, faz-se...feliz. Por poucos, breves instantes. Ou pela eternidade. Mas os factos são que ela é atropelada e morre. A agonia e a morte libertam aquela beleza latente que sempre houve nela. Mas digo, porque não deixarmo-nos levar

pelo *como poderia ter sido*? Enquanto leitora, e enquanto leitora que vê beleza em Macabéa _ uma beleza que vem de dentro, a beleza escondida, imperfeita, pura e ligeira duma heroína romântica moderna _ não consigo não me deixar embalar pela imaginação. É por isso que me pergunto: e se Macabéa tivesse sabido, tivesse podido usar esta sua beleza durante a vida? Como teriam corrido as coisas se _ uma vez saída de casa da cartomante grávida de todo aquele entusiasmo e das infinitas possibilidades da vida e do mundo, "pois sua vida já estava mudada" (Ibid., p. 85) _ não tivesse sido atropelada? É com base nisso que arrisco uma leitura diferente e não pouco ousada da protagonista de H.E.

Continuarei, portanto, analisando o momento textual em que o narrador discute o título que diz "quanto ao futuro". Ele argumenta que o tal título _ que já comentei _ "é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final" porque, mesmo em vista dum final que ele quer "que seja grandioso", há uma certa "necessidade do delimitado" que, acrescenta, "no fim talvez se entenda" (Ibid., p. 15). Continuando a explicar esta sua escolha, Rodrigo S. M. endereça-se à sua plateia da seguinte forma: "se em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas" (Ibid.). Ora nós _ vocês e eu _ sabemos que o romance se conclui com a morte de Macabéa, coisa que, poderíamos pensar, tornaria inútil lê-lo de novo na esperança que ela _ materialmente _ sobreviva, e que lá pelas páginas conclusivas encontremos o final mudado; mas porque é que não se atrevem, comigo, como propus ainda há pouco, a contradizer e desafiar Rodrigo S. M. e com ele, porque não, Clarice Lispector? Onde quero chegar? A pergunta é legítima, no entanto vou responder só de aqui a pouco. "É um relato que desejo frio", continua o narrador, "mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós" (embora não consiga sê-lo, e sabe-o) "por tudo isto é que não vos dou a vez", conclui (Ibid.). Apesar disso, a décima nona página contém a seguinte afirmação, esta também precedida e seguida por um ponto final: ".Este livro é uma pergunta." (Ibid., p. 19). No presente trabalho eu, pelo menos em parte, atrevo-me a responder e agarro a vez que não me foi dada por Clarice e por Rodrigo, e digo-vos que, em primeiro lugar, a morte de Macabéa é uma morte que é um princípio contido no próprio fim e que nele se expressa, e nesta perspectiva nem é preciso imaginarmos uma conclusão diferente; em segundo lugar, e falando pessoalmente com base na minha experiência de leitora de H E, é como se eu sentisse, percepcionasse que se Macabéa tivesse sobrevivido (respeitando a vontade de Rodrigo S. M. estou a falar no conjuntivo

perfeito) a vida dela teria objectivamente melhorado; claro, não literalmente nos termos e maneiras preditos pela cartomante, mas teria evoluído, florescido; e é exactamente à presente consideração que pretendia chegar: não vejo a impossibilidade literária de ela ter sabido aproveitar a própria subterrânea e desvalorizada beleza e ter conseguido cultivá-la, saboreando a beleza de si e a beleza da vida: "Ah pudesse eu pegar Macabéia, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor. E fazer que quando ela acordasse encontrasse simplesmente o grande luxo de viver" (Ibid., p. 64). Chamem-me idealista, mas eu até consigo figurar-ma mais saudável e _ por consequência _ com mais seio e mais cabelo, e sem que o seio miúdo e o cabelo fino em si representem, *a priori*, motivos de menor beleza por não estarem previstos pelos estereótipos; até, talvez, eu consiga imaginá-la "artista de cinema" no Rio de Janeiro, instruída só, no início, pela Rádio Relógio, sucessivamente por uma escola nocturna; uma vez melhor alimentada e uma vez aprendido a tomar banho, lavar o cabelo, não roer as unhas já pintadas e aplicar o batom só até ao contorno dos lábios, uma vez ganho corpo e uma vez livre da fraqueza e das doenças respiratórias, tendo comprado o óleo de fígado de peixe que a tia lhe negara. Eu talvez a veja a ganhar melhor pela relativa constância e dedicação no seu trabalho, ou a gerir melhor aquilo que tem por tomar consciência de que o dinheiro, nos limites, é para ser gasto, e de que gastar aquilo que se pode não constitui nenhum afronto a qualquer ética, moral ou religião. Seja ou não, esta, uma utopia, Macabéia é uma personagem muito viva, tão viva que não tenho dificuldades em dizer: Macabéia é uma menina especial. É o que eu respondo a quem me pergunte como é que eu possa vê-la actriz de cinema. Ela é matéria prima especial, e matéria prima especial, como qualquer matéria prima, pode ser refinada, o que _ repito-me _ talvez pudesse ter acontecido se não tivesse havido o atropelamento. E a "incapaciade" de Macabéia de viver? Teria ela continuado "incapaz" de viver (se for legítimo dizer que o fosse)? Ou, se o atropelamento a converte, isso exclui ou confirma que ela teria podido converter-se em vida? Não sabemos, porque Macabéia já se sente mudada ainda na sala de Madame Carlota, mas desde o momento em que começa a sentir-se mudada, a vida dela só dura mais poucos átimos. Nasce disso o meu pedido que me acompanhem nesta viagem, e que experimentem ver esta grande personagem com outros olhos.

Como já destaquei, o narrador autor não hesita em declarar abertamente que Macabéia não é considerada bonita: "trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha

vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia?" (Ibid., p. 25). Quer esta pergunta dizer que é um facto o de ela ser feia? Não sei, e nada custa interpretar que sim. A questão é que a voz a narrar _ apesar de já ter empregado, e várias vezes, o adjectivo "feia" não se tendo servido nunca do adjectivo "bela" ao tratar de Macabéa _ contradiz-se e volta a contradizer-se em curso daquilo que define "relato" (Ibid., p. 15).

3.3 A beleza que se esconde em Macabéa

Relevarei alguns dos momentos textuais que nos fazem enxergar em Macabéa uma beleza que não é exclusivamente ou genericamente a beleza "interior" oposta àquela "exterior" (grifos meus). Pois, do momento em que as duas coisas estão estreitamente correlatas e que é quase como se uma não subsistisse sem a outra, seria muito limitativo pôr a questão nestes termos; diga-se, em vez, que a especial beleza de Macabéa (que não corresponde de maneira nenhuma aos estereótipos do seu tempo e do seu contexto geográfico e social) chega a ser também física ou, pelo menos, concreta, tangível, tocando o leitor e até as outras personagens que a rodeiam, graças _ precisamente _ ao facto de o seu ser bela não estar, de todo, limitado somente ou particularmente à beleza física. Este processo desenvolve-se tanto numas repentinas associações positivas de ideias que a personagem faz nascer no narrador, como também nalgumas características físicas que ou são, à partida, possuídas por ela, ou são como que acentuadas pela beleza e fulgor interior e pela sensualidade inata que ela possui. Note-se como esta protagonista lispectoriana não seja isenta daquele mecanismo antigo como o tempo que determina que

A cada coisa dá supremo ornamento esta graciosa e sagrada Beleza; e pode-se dizer que, de algum modo, o bom e o belo são a mesma coisa, e maximamente nos corpos humanos; de cuja Beleza a mais próxima causa julgo que seja a beleza da alma que, como participante daquela verdadeira Beleza divina, ilustra e torna belo tudo aquilo em que ela toca, e especialmente se o corpo onde ela habita não é de tão vil matéria, que ela não possa imprimir-lhe a sua qualidade (Castiglione, *Troféu da vitória da alma*, 1513-1518, *O Cortesão*, V, 59 *apud* Eco, p. 212).

O contexto histórico e cultural em que a obra de Lispector se situa _ como é evidente _ não é o mesmo do séc. XVI nem passível de lhe ser comparado, mas também é claro que da colocação cultural, antropológica, histórica, religiosa da afirmação de Castiglione prescinde uma verdade universal e intemporal. É precisamente neste sentido

que me atrevo a falar, em relação às mulheres clariceanas, numa certa vivificação do fogo da beleza possibilitada pelo transitar dela do interior para o exterior, do espírito para o corpo, da alma para o rosto e para os olhos e as atitudes. Por isso, acho possível afirmar que as várias faces, por vezes opostas, de que a beleza se compõe e que por ela são abrangidas (interioridade e exterioridade; espírito e corpo; individualidade vs. estereótipos) participam todas, e inevitavelmente, duma mesma interrogação uma vez que, excluídos alguns destes aspectos, ter-se-ia uma visão da complexidade da beleza _ e das questões a esta ligadas _ muito mais limitada.

Rodrigo S. M., prestes a começar a contar a história da menina, declara que tudo o que vai utilizar a tal fim já está, numa certa medida, dentro dele, e que é por isso que ele só precisa se "copiar com uma delicadeza de borboleta branca" (Ibid., p. 23). Porquê borboleta branca? E o que tem uma borboleta branca a ver com um narrador homem? Terá a ver, ao em vez disso, com a autora do livro? Podemos ter como referência a explicação que segue a meia linha já citada: "essa ideia de borboleta branca vem de que, se a moça vier a se casar, casar-se-á magra e leve, e, como virgem, de branco" (Ibid.). Em seguida, o narrador pergunta-se se Macabéa se casará ou não, e diz não sabê-lo, diz perceber que, mesmo tendo o destino da moça nas suas mãos, é como se o não tivesse, e afirma de não sentir-se completamente livre de inventar, do momento em que tem a noção de estar a seguir "uma oculta linha fatal" (Ibid.). Seja ou não Macabéa destinada ao fim derradeiro, à derrota, à morte precoce, estas palavras manifestam que ela, à sua maneira, poderia ter sido bela, poderia se ter casado de branco: a solução do narrador é a de entregá-la a um destino fatal que todavia _ muito ao em vez de fazer dela uma miserável _ a encobre de gravíssima dignidade.

Macabéa é de constituição exíle, aliás, "magricela" (Ibid., p. 57), ou melhor, "inteiramente raquítica, herança do sertão" (Ibid., p. 31). Seria pouco verosímil imaginá-la gorda ou muito formosa, e se, uma vez em saúde, não chegaria a ser bonita para os cânones paraibanos de Olímpico, poderia vir a sê-lo a seu modo. A dinâmica do romance nutre-se de vários paralelismos-confrontos entre Macabéa (protagonista) e Glória (antagonista); Macabéa, apesar de saber que "com ela era *assim*" (Ibid., p. 56), entendeu que

Glória era um estardalhaço de existir. E tudo deveria ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió ouvira um rapaz dizer

para uma gorda que passava na rua: a tua gordura é formosura! A partir de então ambicionara ter carnes (Ibid., p. 66).

A personagem guarda uma forte paixão dentro de si, é fervente e cheia de vivos instintos, mas reservada, modesta, que não se daria a qualquer um, por isso, ficar-lhe-ia lindamente casar de branco, a representar a sua pureza, e virgem, se calhar literalmente⁴⁷. Cito, a este propósito, a passagem do texto na qual Macabéa aparece no escritório com os lábios mal pintados de vermelho: pequena e cheia de força, ela não quer abandonar-se à tristeza por ter sido deixada pelo namorado, pelo que decide dar "uma festa para si mesma" (Ibid., p. 67), que "consistiu em comprar sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vivante" (Ibid.), e logo pintou "os seus lábios finos" até fora dos contornos para que ganhassem "aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe" (Ibid., onde volta a referência ao modelo social e cultural da fama e duma beleza toda "vermelho vivante" como o batom que Macabéa acabara de comprar), com o resultado de parecer sangrar em consequência dum golpe na cara. É deste modo que, no trabalho, suscita a hilaridade da colega Glória, que comenta: "-Você endoidou, criatura? Pintar-se como uma endemoniada? Você até parece mulher de soldado" (Ibid.). A consideração vem de Glória, Glória que lhe fez perder o namorado, Glória que é a favorita do chefe, Glória que tinha carnes: o "ideal secreto" de Macabéa (Ibid., p. 66). Glória, que, ainda por cima, não só lhe foi preferida por ser "material de primeira qualidade" aos olhos de Olímpico, mas também tinha mãe, pai e comida quente em hora certa, tinha tudo o que ela não tem. Macabéa, apesar de tudo, não se incomoda, ela não sabe o que é inveja (os próprios acontecimentos do texto desmentem as palavras do narrador, que falará em "inveja da colega Glória" (Ibid., p. 75), uma inveja feita de teoria, e que Macabéa parece nunca sentir nesses termos). Nesta situação, perante a acusa da colega, ela limita-se a responder: "Sou moça virgem! Não sou mulher de soldado e marinheiro" (Ibid.), ou seja, não és tu, querida Glória, a saberes ou decidires o que eu sou ou não sou, só eu é que sei, mesmo apesar das minhas involuntárias crises de identidade e perguntas filosóficas para me pôr as quais não preciso ter tido uma instrução, e que dizem só e exclusivamente respeito a mim mesma. Podemos ver, portanto, que a protagonista está, mediante as imagens evocadoras da cor branca e da virgindade, constantemente associada à pureza, que é uma pureza do espírito, das intenções e dos instintos, que se traduz, invariavelmente, no seu agir e no

⁴⁷ Quase me vem à mente que, se Macabéa fosse real e vivesse em 2016, seria uma menina evangélica aderente ao movimento "eu escolhi esperar" e gestora dum canal no *you tube*.

seu ser. Não se exclui a possibilidade, óbvia na vida, de alguém ser puro e feio; todavia o contexto, também por ser literário e referente ao feminino, com certeza evoca o conceito cultural tradicional duma pureza associada a certa beleza.

O mesmo diga-se da profundidade do olhar, "olhar de quem tem uma asa ferida" (Ibid., p. 29), naturalmente espelho da ingenuidade de Macabéia (representada pela grandeza dos olhos esbugalhados) e, sobretudo, da sua profundidade de alma.

É inevitável, à luz destes detalhes, notar que a beleza de Macabéia é também dada pela coerência, uma coerência muito literária mas que não deixa de ser plausível na vida real, e que é constituída pelo facto de as características físicas dela representarem perfeitamente os aspectos da sua personalidade, num conjunto que, modernamente, acaba por criar uma harmonia quase clássica, uma vez que, na cultura ocidental, a harmonia, dos Gregos aos Romanos, da Renascença ao Neoclassicismo, tem sido um dos pilares fundamentais da história do conceito de beleza. Voltando ao texto, os "olhos enormes" de Macabéia são "redondos, saltados" mas sobretudo "interrogativos" (Ibid.), de moça reflexiva, e que ao mesmo tempo é já, em tão jovem idade, uma ave de asa ferida, na sua aceitação dolorosa mas pacífica do mundo. "Ela não pensava em Deus, Deus não pensava nela. Deus é de quem conseguir pegá-lo. [...] Não fazia perguntas. Adivinhava que não há respostas. Era lá tola de perguntar? e de receber um *não* na cara?" (Ibid.).

Macabéia não se lava bem, não cheira bem e sufoca o rosto com muito pó de arroz, demasiado claro para a tez dela, só para disfarçar os "panos" (Ibid., p. 30), aquelas manchas dadas pelas insuficiências hepáticas. Nada de belo ou poeticamente idealizado nesta quase compassiva descrição, pois "nada nela era iridescente", mas existe um "embora": "embora a pele do rosto entre as manchas tivesse um leve brilho de opala" (Ibid.). Não interessa, esclarece logo a voz a narrar, visto que não passaria pela cabeça de ninguém olhar para ela, mas aquele brilho existe, exactamente como dentro da jovem:

Era realmente de se espantar que para corpo quase murcho de Macabéia tão vasto fosse seu sopro de vida quase ilimitado e tão rico como o de uma donzela grávida, engravidada por si mesma, por partenogénese (Ibid., p. 65).

Ela não tem o dinheiro para, ou não o usaria a este fim: o de comprar um creme cujo anúncio publicitário atraiu-a, e se o comprasse não seria decerto para a pele, mas

sim para alimentar "o seu organismo [...] seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada" (Ibid., p. 42). Macabéa continua a viver dia após dia mal alimentada, injuriada até pelo médico que a visita, sem cuidar da própria pessoa e defendendo-se da "tentação" de "ter pena de si" (Ibid.): a situação, como o narrador sublinha mais uma vez, é lastimável, "mas não havia nela miséria humana" _ tal eu já tentei dizer _ porque "é que tinha em si mesma uma certa flor fresca" (Ibid.). A flor fresca é mais uma imagem tradicional na esfera das representações da beleza e encontra-se, por isso, em contraste com aquilo que a personagem *aparenta ser* e com a maneira como ela se apresenta _ digamos _ à primeira vista, constituindo mais um elemento revelador daquilo que, de facto, é.

Rodrigo S. M. afirma estar a adiar o desenvolvimento que já prevê para a história da nordestina, justificando a demora da seguinte forma: "é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana" (Ibid., p. 43). Dependerá esta sua necessidade do facto de ela ser muitas coisas e, talvez, muitas pessoas ao mesmo tempo? Daí, provavelmente, a dificuldade, mas também daí a possibilidade de ajudarmo-lo a ver _ no sentido mais lato possível _ beleza em Macabéa (e a beleza duma mulher também é feita de multiplicidade, onde é a própria multiplicidade a tornar esta beleza mais intensa, rica e interessante); pois ele, e, portanto, Clarice, quer que nós a vejamos: "estou procurando danadamente achar nesta existência pelo menos um topázio de esplendor. Até ao fim talvez o deslumbre, ainda não sei, mas tenho esperança" (Ibid.), onde não é uma casualidade a repetição da imagem do brilho e do esplendor, que é o que a moça tem em si e que faz com que _ mesmo sem ela ser bonita segundo os protótipos (muito pelo contrário) _ ela possua beleza.

Certo dia a menina decide descansar e arranja uma desculpa para não ir ao trabalho. No quarto vazio livre das co-inquilinas, também se torna livre, dança, canta, faz seu o que nunca teve. Atrave-se a pedir um café à dona da residência, e toma-o "se lambendo e diante do espelho para nada perder de si mesma" (Ibid., p. 46), descobrindo "o bem" de "encontrar-se consigo própria" (Ibid.). Tendo-se permitido o "luxo" (Ibid.) de até sentir-se aborrecida por não ter nada para fazer, conhece-se melhor. A descrição do café sorvido olhando-se no espelho está embebida de sensualidade, e conduz-nos a uma Macabéa à descoberta do seu corpo e daqueles mesmos instintos que ela primeiro saboreia com alegria e depois afasta, amedrontada e já "pré-satisfeita" (grifos meus), rezando mecanicamente, como lhe foi ensinado. Esta última consideração leva-nos

novamente aos trechos do romance que contêm a comparação com Glória, Glória que é, precisamente, o contrário de Macabéa (é com perfeita simetria que as personagens clariceanas são aqui construídas): uma feia disfarçada de bela: "apesar de ser feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade" (Ibid., p. 64). Glória possui aquele ar saudável e aquelas formas que atraem Olímpico, mas Macabéa "tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela tinha tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha?" (Ibid. p. 66), onde é evidente como, nesta inconsciência, se esconde uma sensualidade ainda maior.

Macabéa ousa pedir o dia livre ao chefe e o café à dona dos quartos, e nestes momentos é um indivíduo com vontade própria a dar voz à própria vontade, o narrador até "desconfia um pouco de sua facilidade inesperada de pedir favor", e pergunta-se: "então precisava ela de condições especiais para ter encanto? Por que não agia sempre assim na vida?" (Ibid.). Evidentemente, quem tem encanto uma vez pode voltar a tê-lo, ou não deixar de o ter, pois o encanto não é sarampo, que só se contraía uma vez na vida, e Macabéa não precisa ser rica ou convencionalmente bonita para ter encanto.

3.4 Uma agonia cinematográfica: a hora da estrela

Glória, a colega de emprego de Macabéa, tendo-lhe subtraído o namorado, tenta limpar a própria consciência (no caso em que tenha uma) convidando a outra para lancha na sua casa. Glória consola _ embora bem pouco calorosamente _ a amiga, dizendo-lhe que com certeza vai aparecer outra oportunidade para ela conhecer alguém, e justifica-se, despachada e desinteressadamente, explicando "porque" é que Olímpico "é dela": "Olímpico é meu [...] porque foi o que a minha cartomante me disse e eu não quero desobedecer porque ela é médium e nunca erra" (Lispector, p. 75).

Glória conta, num tom de protagonista duma empresa heróica, que, certa vez, a cartomante madama Carlota lhe quebrou um feitiço e lhe predisse o futuro. A colega persuade Macabéa a consultar a cartomante e, dando-se ainda mais importância, empresta-lhe dinheiro para o fazer.

Madama Carlota exhibe-se naquilo que é um autentico espectáculo de degrado, fala em si e na sua miserável existência passada e presente. Depois, cada vez mais melíflua, declara que a vida de Macabéa está uma lástima e que é destinada a ficar ainda pior com a perda do emprego que se seguirá àquela do namorado.

Macabéa, ingénua, frágil e inocente, completamente cativada, acredita em tudo o que a mulher lhe conta. O passado dela faz-se o mais tenebroso e um susto enorme o seu futuro, susto acrescido pelo conhecimento que madama Carlota tem dos *clichés* concernentes a figura da pobre orfãzinha. O resultado é que Macabéa _ cuja história de vida encarna perfeitamente tais estereótipos negativos _ avalia estar na presença duma médium de excepcional e sobrenatural talento que, como Glória lhe avisara, nunca falha.

A cartomante declara-se cheia de compaixão pela triste sorte da menina, e diz não se importar de a pobrezinha não lhe pagar a consulta. À recusa da submissa e gentilíssima Macabéa e diante da perspectiva de ser paga, madama Carlota muda de imediato as cartas na mesa e, com fervor, prediz-lhe todo o melhor do mundo: uma mudança drástica da condição presente, sucesso, dinheiro, saúde e muito amor, o amor dum rapaz estrangeiro, louro e rico.

De casa de madama Carlota, enquanto Macabéa estava a entrar, saía outra rapariga, os olhos vermelhos de choro, porque lhe fora predito que ia ser atropelada logo que atravessasse a estrada. Macabéa, ao contrário, embebedada pelas fabulosas palavras da cartomante que "lhe decretara sentença de vida" (Ibid., p. 86), sai de lá entontecida e atordoada, crédula mas possuída por uma felicidade a mais verdadeira, e por um sentimento antes desconhecido: uma enorme esperança. "Seus olhos faiscavam como o sol que morria. Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez!" (Ibid., p. 86).

O Mercedes, amarelo como o sol que acabara de nascer dentro dela, não tarda um segundo, e Macabéa, doida de felicidade e preta de expectativas, nem se dá conta do que está a acontecer e ainda bebe do Mercedes que a aleijou mortalmente o luxo que nunca conheceu na vida e de que a sua alma sempre precisou como o seu corpo de pão: "ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madame Carlota, pois o carro era de alto luxo" (Ibid.). A miúda, em seguimento ao empurrão do carro, quase que voa, batendo a cabeça na borda da calçada, "e da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico" (Ibid.).

Começa aqui aquele anseio de morte que satisfaz um mais profundo anseio de vida: "hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci" (Ibid., p. 87). Na sua "hora da estrela", Macabéa transpira uma sensualidade poética e trágica, que Lispector

transmite-nos com a maestria duma pintora. A descrição do sangue dela remete a outra precedente: "penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente" _ até o adverbio é o mesmo _ "coberto de grossos e abundantes pêlos negros - seu sexo era a única marca veemente de sua existência. Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo" (Ibid., p. 76). Sensualidade e sexualidade, que vêm a caracterizar a protagonista em numerosos passos da obra, em Clarice Lispector são prerrogativa também, ou talvez sobretudo, de quem, como Macabéa, não pode ser reputada possuidora duma beleza convencional.

É no momento da morte, finalmente, que Macabéa passa a ser considerada e notada pelas pessoas, e mesmo a chama duma vela que, na dúvida, um passante lhe acendeu, parece-lhe luxo.

É no momento da morte que ela se cumpre, chegando à essência de si: "Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma" (Ibid., p. 88). No que o narrador define como "melodrama" (Ibid.), a chuva cai densa e fria e o "homem magro" (Ibid., p. 89) toca o seu violino choroso. Pois é no momento da morte que Macabéa _ paradoxalmente _ vive como teria sempre gostado de viver: como no cinema. "Via-se perfeitamente que" ela ainda "estava viva pelo piscar constante dos olhos grandes, pelo peito magro que se levantava e abaixava" (Ibid.), com composta e dramática sensualidade, e com composta e dramática beleza, uma beleza digna de resumir em si mesma *eros* e *thanatos*. É no momento da morte que a rapariga, ela que "quando [...] era pequena, como não tinha a quem beijar, beijava a parede" (Ibid., p. 85) _ e "a gente aceita tudo porque já beijou a parede" (Ibid., p. 93) _ agora pode, no seu abismal e insaciável anelo ao amor, finalmente ter um "profundo beijo mas não na parede áspera e sim boca-a-boca na agonia do prazer que é a morte" (Ibid., p. 90).

É no momento da morte que ela "teve uma húmida felicidade suprema, pois nascera para o abraço da morte" (Ibid.) e é quase como se ela o soubesse, "e havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa ânsia sensual? É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo" (Ibid., p. 91).

É no momento da morte que Macabéa "intuíra o instante quase dolorido e esfuziante do desmaio do amor" (Ibid.), e conhecera "um gosto suave, arrepiante, gélido e agudo como no amor" (Ibid.), pois ela não deixara a sua virgindade a Olímpico, não a deixara a ninguém.

É no momento da morte que, embora em "doloroso reflorescimento" (Ibid.), ela refloresce, ou, se calhar, floresce pela primeira vez, de corpo e alma, e "na morte passava de virgem a mulher" (Ibid.); que a flor que com ela nascera e permanecera fechada finalmente brota; que Macabéa quase expressa todo o potencial que em vida não teve maneira de expressar: pela primeira vez, e como uma estrela, expressa-se.

IV. Clarice Lispector e Frida Kahlo, os autorretratos da beleza da dor.

Proponho, com este capítulo, um paralelo todo latino-americano entre duas artes e duas vidas muito especiais.

Clarice Lispector e Frida Kahlo _ duas surrealistas⁴⁸, duas figuras únicas e excêntricas, duas infatigáveis defensoras do feminino, ambas possuidoras duma história de vida não comum e ambas protagonistas duma morte prematura _ foram duas mulheres "elas próprias artífices da imagem que queriam perpetuar de si mesmas" (Vianna, p. 72). É, esta última (e em ambos os casos), uma imagem marcada pelos sofrimentos e pela força violenta da existência, como a imagem duma deformidade que, todavia, traduz a beleza em corpo, onde o corpo é, ele também, uma sorte de fruto visível das arrebatadoras experiências oníricas do subconsciente. Há algo, nestas duas artistas, que vai muito além do facto de a obra delas falar em mulheres e contar as mulheres: Lispector e Kahlo construíram um sujeito humano e artístico reconhecível, ou seja, deram forma plástica, por meio das suas criações, à própria subjectividade mais profunda e atormentada e, por consequência, à própria inusual beleza. Por meio das suas vidas vividas, concretizaram um ser mulher o mais cheio, potente e abrangente.

No caso da pintora mexicana, Raquel Tibol ocupou-se de recolher o material _ cartas, depoimentos, frases soltas, trechos de diários, dedicatórias de quadros _ que constitui uma secção da obra dela que não está, digamos, incluída no *corpus* das produções principais; o mesmo fez Olga Borelli com a escritora brasileira, criando, a partir de anotações, desenhos, pinturas, agendas e entrevistas de Clarice, um *Esboço para um Possível Retrato* (1981). Assim nasceram _ nem mais nem menos _ duas

⁴⁸ Permito-me este atrevimento com base, também, na definição de Comissário e Lima de acordo com a qual Clarice Lispector foi "influenciada pelo Surrealismo" no sentido em que este último "priorizava, sobretudo, o inconsciente do sujeito na criação artística" (Comissário e Lima, p. 1). Aplico-a também, como é tradição, à pintora, embora Frida Kahlo tenha declarado, no seu *Diário Íntimo*, não aceitar a etiqueta de surrealista por não pintar os sonhos mas sim a sua própria realidade. Disponível em <http://www.sandracerro.com/files/Articulos/acrtc-arte/frida.pdf> [consultado em 15 de julho de 2016].

autobiografias, e o que mais me interessa, nesta particular comparação, é notar que, tanto Kahlo como Lispector, tiveram uma especial propensão para o autorretrato: muito além do facto de Frida pintar-se a si própria e de Clarice escrever-se a si própria, existe, no que notamos por aqueles seus trechos de vida real que chegaram até nós e também pelas que a estudiosa carioca Lucia Helena Vianna define como "realizações à margem da chamada obra" (Vianna, p. 1), um profundo intimismo e subjectivismo, que fala, já por si, na mais escondida interioridade destas duas protagonistas da cultura latino-americana. À luz de tudo isso, acho possível afirmar, com Vianna, que Lispector e Kahlo edificaram, ao longo da sua vida e obra, a que Michel Foucault definiu como uma "estética da vida" (Foucault, p. 129; *apud* Vianna, p. 72), sendo que fizeram da própria vida e da própria pessoa, e por entrelaçada consequência, também da própria imagem, uma obra de arte. Como evidencia Rodrigo Cardoso Ventura no seu estudo "Estética da Existência. Foucault e Psicanálise", para o filósofo francês, a ideia de se viver segundo o próprio estilo e dimensão pessoais e de se transformar a própria vida numa obra de arte à própria medida estava presente já entre os Antigos Gregos e Romanos (Ventura, p. 1). Trata-se, em primeiro lugar, de viver de acordo com a própria subjectividade, o que, em termos psicanalíticos e com palavras de J. Birman, é "possibilitar o sujeito à produção de um estilo para a sua existência" (Birman, p. 47, 1997, *apud* Ventura, p. 1). Como destaca Ventura, a "estética da existência" implica, e de maneira bastante direta, o "cuidado de si" (Ibid., p. 2), na medida em que este não implica nenhuma forma de "inércia narcisista" (Ibid.), mas sim o constante relacionamento com os outros e a acção no mundo em primeira pessoa. "Estética da existência" é também, para Foucault, "produção inventiva de si" (Ibid.), e é isso que Kahlo e Lispector realizam, quotidianamente, nas suas vidas, reinventando-se nelas e nas suas obras. "Aísthesis", em grego antigo "sensação", é precisamente _ não só etimologicamente _ a estética usada pelas duas artistas para que a sensação transite do interior para o exterior em forma tanto de obra de arte como de corpo, de imagem, de modo de estar. É assim que se tem a beleza mais forte e incomum: a beleza da atormentada arte delas explica-se através da sua pessoa: Frida, pintadíssima, ornadíssima, os belos cabelos negros trágicos, o corpo altivo, vestido de cores e desmanchado, uma perna mais fraca que a outra, e depois a amputação, a prótese, a cadeira de rodas, e por fim o esticador e o copo de *tequila* mal seguro na mão. E Clarice, a sobriedade, o olhar de gelo e o sorriso de chamuscas, as roupas impecáveis e os cabelos sempre à moda. A compostura, a sombra da descrição mas a luz

da comunhão com o Outro, a severidade aparente e a doçura calorosa, as mãos estatuárias, o último afastamento da existência terrena.

L. H. Vianna, ao traçar um paralelismo entre estas duas figuras e ao ressaltar, precisamente, aquelas produções que não fazem parte dum *corpus* destinado a um público, evidencia como tenha havido uma escrita de Frida Kahlo, ou seja um diário em que, literalmente, se encontram tinta, cores, sangue e lágrimas; e uns quadros de Clarice Lispector, autêntico desabafo duma alma atormentada, acompanhados por uma escrita, em particular em *Água Viva*, que lhes corresponde fielmente. Eu, ao analisar e comparar as duas figuras _ incontestáveis ícones, estéticas e não somente, do tempo delas, propagadoras duma imagem feminina e, mais abrangentemente, duma feminilidade toda feita de originalidade _ focar-me-ei, em particular, nos auto-retratos de ambas; ainda mais especificamente nas pinturas autorretratísticas de Kahlo e no às vezes mais e às vezes menos dissimulado "autorretratismo" (grifos meus) sempre presente na escrita de Lispector _ autora que constitui grande parte do objecto de estudo do presente trabalho _ com especial atenção, entre outros escritos, a *Um Sopro de Vida* e a *Perto do Coração Selvagem*, sendo que em ambos _ e veja-se como estas duas obras se colocam a primeira no fim e a segunda no início da vida e carreira da autora _ está fortemente presente a expressão da mais pura e pessoal loucura de viver, o que constitui quase um primigénio autorretrato da alma de quem escreve.

4.1 Por cima e por baixo da pele: ser mulher nas entranhas

Não se pode, com certeza, deixar passar despercebido o lado mais, digamos, visual da questão, tratando-se de duas mulheres tão fortemente mulheres. Tão fortes por fazerem da sua fragilidade a sua força, e tão femininas também por saberem lidar com o próprio lado sãmente viril, assumindo-o sem tentar disfarçá-lo e conseguindo, graças a isso, tanto ter parte activa no mundo ao lado dos homens, como também ser mulheres com ainda mais completude. Não há, em toda a América latina e não só, quem não conheça a imagem da escritora brasileira e aquela da pintora mexicana.

Esta última _ cujos quadros e retratos fotográficos são conhecidíssimos _ como salienta L. H. Vianna

Tinha o hábito de vestir-se com roupas indígenas e pentear os cabelos com torçais de lã de cores brilhantes ou com um toucado tlacoyal, enfeitando-se com anéis, colares e

brincos de ouro, jadeíta, pérolas e conchas, muitos dos quais incorporavam símbolos e hieróglifos da cultura autóctone (Ibid., p. 74).

Frida, nos seus quadros, brilha no centro da cena como rainha da imagem, pinta o próprio olhar de luz e trevas e veste a própria pessoa de mil cores berrantes; na sua realidade, como descreve Vianna, em muitos casos encarna precisamente a figura que aparece nos quadros: a estudiosa fluminense descreve-a como "a mulher que fez parar uma ópera de Wagner quando entrou no Teatro Nacional do México, vestida como uma rainha asteca" que todavia, "se despoja de toda a aparência para traçar seu retrato mais íntimo" (Vianna, p. 84) sempre que sinta a necessidade de o fazer.

Clarice, nos seus escritos, disfarça-se _ e propositadamente mal, se eu o puder dizer _ por entre as páginas, com elegante discrição finge esconder-se, mas com a mesma discrição e a mesma elegância emerge de quase todas as linhas, e não temos alguma dificuldade em encontrar a mais autêntica ela mesma; no quotidiano real e exterior, as fotografias de Clarice Lispector falam numa mulher vistosa, que mesmo os leitores e os editores definem linda, um símbolo de estilo e elegância. Trata-se também (como é sabido e como foi discutido) duma mulher que, sob um ou outro pseudónimo, é uma fonte inextinguível de sugestões às leitoras, sugestões, também, de teor prático e concreto, de mulher para mulher, sobre beleza e cuidados com o corpo. Ademais, não passa despercebido o hábito dela de tratar com homens, sem por isso, mesmo no Brasil daqueles tempos, se sentir em dever de abdicar da sua "maneira feminina" (grifos meus) de escrever, nem nos casos em que esta lhe seja apontada como defeito.

Muito notas são também as fotografias em que Frida Kahlo aparece, em tempos em que nenhuma o fazia e decerto não no interior do México, vestida de fato de homem e com os cabelos acomodados em penteados essenciais e quadrados. Veja-se, por exemplo, o retrato fotográfico de 1926: *Frida Kahlo con traje de caballero, fotografiada con miembros de su familia el 7 de enero de 1926 por Guillermo Kahlo* (Anexo 1), onde a artista dava explícita expressão ao seu lado de incansável militante política e social.

Também muito conhecidas são as imagens fotográficas em que Clarice Lispector faz lembrar mais uma atriz de cinema que uma escritora e, nestes casos, se a fotografia se animasse ver-se-ia a intelectual que, com roupa e aspecto que lhe ressaltam a feminilidade, lida, quotidianamente e lindamente, com leitores homens, artistas homens, críticos homens e editores homens.

A definição duma imagem forte, marcante, tão caracterizada e que tão bem dá voz a uma individualidade múltipla e complexa é, sem dúvida, expressão duma vitalidade excepcional e prorrompente que sustenta _ mesmo nos grandes sofrimentos _ o peso da existência e permite que, no grande desequilíbrio que imprescindivelmente habita as grandes almas e as grandes vidas, exista um surpreendente, impressionante equilíbrio entre corpo e espírito. Pois muito se tem falado, neste estudo, do quão determinante seja no ser feminino e na sua beleza a relação com o corpo. A este propósito, direi que se trata de duas enormes artistas e duas enormes mulheres que souberam, intensamente e em todos os aspectos, viver o próprio corpo. Como é que posso afirmar uma coisa do género passados tantos anos e sem as ter conhecido pessoalmente? Bom, eu atrevo-me a dizer que cada fragmento das suas almas e vidas que tenha chegado até nós consente-nos de perceber isso muito claramente. O espírito que se manifesta através do corpo e, por isso, o corpo feminino nos seus múltiplos aspectos constitui, como é evidente, um núcleo importante na obra de ambas.

Pense-se, por exemplo, na pintura de Kahlo intitulada *Mi nacimiento* (1932): é afigurada uma mulher de pele morena no acto de parir. Estendida numa cama de lençóis brancos, ela é coberta por mais um lençol branco que, deixando à vista o ventre e as pernas abertas, tapa-lhe metade da barriga, o peito, o rosto e a cabeça, a despersonalizá-la: é isto a fazer dela uma mulher qualquer, mas, por isso mesmo, A Mulher. Quem é esta mulher e quem é a criança que está a nascer sabemo-lo pelo título do quadro, onde a inquietação que permeia toda a tela dá vida, por meio das imagens, ao começo duma existência, precisamente, inquietante. É todavia este mesmo elemento conturbador a estar presente, de certa forma, em qualquer parto e no nascimento de qualquer ser humano. Naquele dia da vida duma mulher. No caso específico da pintura de Frida Kahlo, o corpo é vivido através do espírito e o espírito vive através do corpo graças a este mesmo elemento, ou seja (e em termos figurativos), ao sangue que se derrama no lençol, à cara tapada e, por isso, não visível, da parturiente, à cabeça da criança que, quase monstruosa, aparece como que pendurada a um pescoço sem ossos, e parece uma cabeça de adulto em miniatura, ou até de velho, a sair dum furo preto e profundo.

Referenciando um conto de Lispector que não foi mencionado no parágrafo inerente a *A via crucis do corpo*, falarei em Madre Clara, a protagonista de “Melhor do que arder”, pertencente à mesma recolha. Uma rapariga descendente de portugueses, alta, forte, de cabelo escuro e pele clara, “pernas cabeludas” (Lispector, p. 82), não

tolera e não faz sua a vida em convento. Resolvendo que “é melhor casar do que arder” (Ibid.), um belo dia deixa o convento, casa com um comerciante, vem a ter filhinhos fisicamente muito parecidos com ela. Durante a vida eclesiástica, Madre Clara não podia abrir mão de escutar o seu corpo, de escutar o que ele lhe queria dizer e o que através dele se manifestava. Ela sentia-se arder, cuidava da própria exterioridade (ai se as freiras tivessem descoberto que ela depilava as pernas!), até receber dum padre o conselho de casar para que não ardesse: “é melhor não casar. Mas é melhor casar do que arder” (Ibid.), frase de evidente eco evangélica. Mais um caso em que espiritualidade e corporalidade avançam de mão dada, sendo que nenhuma das duas mente à outra, o que resulta na conjunção de ambas na complexidade feminina.

Menciono também o conto de *A Via Crucis* protagonizado por uma velhinha octogenária ainda à completa mercê dos seus impulsos sexuais: “Ruído de passos”. Aquilo que dona Cândida Raposo ouve pela sociedade contrasta com aquilo que ela ouve pelo próprio corpo: não achando normal o que sente, resolve procurar um médico. Este último não se espanta com a idade da paciente, confirmando-lhe que o desejo sexual perdura até a morte. Dona Cândida, viúva e à frente nos anos, soluciona dar “um jeito” (Ibid., p. 64) sozinha, embora o preço a pagar seja chorar de vergonha e renovar as saudades do marido falecido.

Continuarei examinando a relação com o exterior e interior do corpo feminino em Lispector e Kahlo, retendo-me, obviamente, nos mais que evidentes pontos em comum.

Na vida e obra de cada uma delas, como disse, está presente a auto representação. Esta última, em Frida, explicita-se sobretudo nas pinturas autorretratísticas; em Clarice, não só nas *Crônicas* e apontamentos dum certo tipo, mas também nas descrições, físicas e não somente, das protagonistas dos seus contos e romances.

Torna-se evidente a presença _ nas muitas Fridas que a artista pintou em cada fase da sua vida e nas muitas Clarices (dos mais diversos nomes) que a escritora desenhou nas suas obras mais e menos conhecidas _ de tantas mulheres e/ou das tantas faces e fases duma mesma, imensa mulher. Múltiplas Clarice e múltiplas Fridas embebem a inteira criação artística de cada uma, e elas todas são a exteriorização da vivência complexa do ser mulher.

Pode-se com facilidade pensar na beleza delicada e intensa de Joana em *Perto do Coração Selvagem*, beleza de flor em martírio, mesmo sem haver excesso, no romance,

de descrição física, bastando poucos detalhes; como também não é difícil perceber, por exemplo, a beleza sofrida e profunda da Frida Kahlo protagonista de *Autorretrato con el pelo suelto*, 1947 (Anexo 2), uma vez que estas duas últimas obras, cada uma à sua maneira, dão a ideia daquele belo feminino que parece acrescido pela dor da vida. A simplicidade essencial de Joana, desde a criança até a mulher adulta, o corpo fino, o rosto limpo e os cabelos ao vento na praia, anda de mão dada com esta Frida de cabelo solto e livre, rosto escarno e quase desprovido de maquilhagem, em que o cabelo, o olhar e a pose de rosto e pescoço tudo nos dizem sobre o quadro, o momento, o desgaste, o sofrimento orgulhoso.

Se pensarmos em mais duas criações, pode resultar que à beleza quase quinhentista (talvez mais maneirista, diria eu, do que renascentista) duma das primeiras auto-representações pictóricas de Frida adolescente em *Autorretrato com Traje de Terciopelo*, 1926 (Anexo 3), poderia corresponder, transversalmente e numa comparação não pouco ousada, a jovem protagonista de *A Legião Estrangeira*, que neste ensaio referimos como Sofia. Aquela Sofia composta e longilínea, ainda criança, que não sente corresponder à própria imagem real, andando à procura da postura que, de facto, sempre foi sua.

Similarmente, não é impossível traçar um paralelismo entre, talvez, *La Columna Rota* (1944) _ pintura que é, ao mesmo tempo, um grito de dor e de beleza (Anexo 4) _ e, mais uma vez com muito atrevimento, a Clarice de *Um Sopro de Vida* (tanto em Ângela Pralini quanto no próprio narrador); pois o romance vive duma constante ameaça de quebra, da tensão dum acrobata da dor que anda num fio de algodão. Esta pintura não deixa de me chamar à mente, também, a Clarice de *Água Viva*, que é uma Clarice na qual se mesclam flores e ruínas, sentimento de vida e presságio de morte. O fim que se aproxima preservando a beleza.

Ainda, as várias imagens que Frida oferece de seu corpo e alma despedaçados, em pinturas como *Unos cuantos piquetitos*, 1935 (Anexo 5) _ que relata um facto de crónica mas sem deixar de aludir aos próprios tormentos pessoais na relação com Diego Rivera _ ou como *La cama volando, Henry Ford Hospital*, 1932 (Anexo 6) que traduz em imagens a dor do aborto, não deixam de me chamar à mente o narrador de *A Hora da Estrela* ou até a protagonista de *A Paixão Segundo G. H.*

Da mesma forma, não vejo a impossibilidade de associar Clarice e Lóri de *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* _ Lóri, ou melhor, aquele "eu", aquele "não Lóri

mas o seu nome secreto que ela por enquanto ainda não podia usufruir" (Lispector, p. 12) _ à pintura *Las Dos Fridas*, 1939 (Anexo 7), sendo que, em ambos os casos, existe uma comunhão profunda, por parte da artista, com o próprio corpo e com os diversos pedaços da própria alma e do próprio ser.

Nas criações de Lispector e Kahlo está presente _ como corresponsivo da imagem das mulheres/Clarices/Fridas na sua riqueza humana e comunicativa, comunicativa no momento em que a arte delas possui a magia de trespassar o espírito do fruidor, e a imagem delas é como se o fizesse também _ a mais verdadeira descrição e vivência do corpo feminino adentro, anatomicamente falando. A mais real, crua, poética, intensa, sensual experiência das _ nem mais nem menos _ vísceras femininas. A tradução artística da potência passional com que a mulher vive o próprio corpo todo, numa corrente que vai das sensações e estados de alma a seios lábios e genitais, chegando _ a partir dos primeiros e talvez através dos segundos ou vice-versa _ até aos ossos, até ao miolo, até ao coração com os seus batidos, até às veias pulsantes de sangue a correr, até aos órgãos moles dos mais escondidos.

A violência de viver, o vendaval da vida, "o grande susto de estar viva" que é ao mesmo tempo "amparo e desamparo" (Ibid., p. 115) existe em cada Clarice escrita e em cada Frida pintada. Deve ser graças, precisamente, a este "grande susto" que, por serem tão vivas e vividas, as entranhas femininas ganham beleza: Vianna, em relação à obra de Frida Kahlo, expressa-se como segue: "São pinturas provocativas que expõem pela primeira vez imagens da intimidade mais secreta das mulheres: imagens de nascimento e aborto, órgãos internos à vista, entranhas do corpo feminino tornadas objeto de arte elevada" (Vianna, p. 75).

Quero, aqui, referir-me mais uma vez a algumas das pinturas já citadas: *La cama volando*, *Henry Ford Hospital*, 1932 (Anexo 6) contém a representação do feto, dos ossos e órgãos da bacia, das artérias que enlaçam o ventre de Frida a sangrar aos outros elementos representados, incluindo a violeta murcha (a violeta é a flor que Diego Rivera lhe costumava oferecer) que é também a representação do trágico acabamento da fertilidade dela e do seu decaído estado de espírito; *Las Dos Fridas*, 1939 (Anexo 7) são, por sua vez, entrelaçadas pelas mãos dadas e sobretudo pelas veias que, evidentes no pescoço como numa radiografia em cores, deslizam para fora dos dois corpos dando lugar à explicação figurativa da plenitude duma parte de Frida e da mutilação da sua outra parte, representada pela Frida do lado esquerdo, vestida de branco, cujo coração

não está completo e cuja mão esquerda corta com uma tesoura uma veia, manchando o vestido de sangue a derramar-se.

Por mais arrepiantes que estes e outros quadros sejam, a carga de feminilidade potente e de incisiva, alta beleza, não pode ser negada.

Do mesmo modo teria dificuldades em não dizer que, se bem que de forma diferente, na escrita de Clarice Lispector as vísceras femininas, no sentido não só figurado, não sejam "objeto de arte elevada": isto é, objecto da mais bela arte literária e duma arte literária representadora do belo, graças ao sentir real que a suporta e à beleza daquele mesmo sentir. Acho possível esta afirmação porque o belo artístico não é necessariamente _ e como vimos _ um belo respondente a ditames e esquemas, mas sim um belo que toma corpo exactamente através daquilo que suscita: é assim que o belo se subtrai às catalogações, e é assim que a arte se torna capaz de representar a subjectividade e o sentimento da beleza.

Limito-me, aqui, a referir poucos, e para mim indicativos, exemplos. Exemplos, diria, da somatização da vida, que só pode ser traduzida em imagens tremendamente fortes e delicadas ao mesmo tempo, imbuídas de alusões à própria matéria do corpo.

Há um momento, em *Um Sopro de Vida*, em que Ângela se relata desta maneira:

Mas alguma coisa se quebrou em mim que fiquei com o nervo partido em dois. No começo as extremidades relacionadas com o corte me doeram tanto que fiquei muito pálida de dor e perplexidade. Os lugares partidos foram porém cicatrizando. Até que friamente, eu não me doía (Lispector, p. 41).

Onde a presença da dor e a falta dela estão associadas ao calor do sentir e ao frio do não sentir.

Na mesma obra, não deixo de evidenciar outro trecho em que a Ângela que em Clarice habita explica-se no seu estado de exaltação vital, dado pela correspondência e comunicação entre corpo e espírito:

Senti a pulsação da veia em meu pescoço, senti o pulso e o bater do coração e de repente reconheci que tinha um corpo. Pela primeira vez da matéria surgiu a alma [...] eu me possuía. O espírito possuía o corpo, o corpo latejava ao espírito. Como se estivesse fora de mim, olhei-me e vi-me. Eu era uma mulher feliz. Tão rica que nem precisava mais viver. Vivia de graça (Ibid., p. 44).

Aqui o estado de completude, quando traduzido em termos somáticos, determina na personagem o não se sentir mais perdida e vazia, o saber-se, o "olhei-me e vi-me".

Perto do Coração Selvagem é a percepção sensorial aguda dos vinte e três anos, enriquecida por ecos nietzschianos e, sobretudo, espinozianos. É a intelectualização dos sentidos e a sensibilização do intelecto. Tudo isto faz com que as imagens vibrem de tangível concretização dos sentires. É o que acontece no trecho seguinte:

E sem saber por que sentia uma súbita felicidade, quase dolorosa, um quebranto no coração, como se ele fosse de massa mole e alguém mergulhasse os dedos nele, revolvendo-o maciamente. [...] De algum aquecedor invisível subia um vapor húmido e emocionante. De novo o coração lhe doeu levemente e ela sorriu (Lispector, p. 104).

A descrição do "quebranto no coração" é bem digna duma pintura, e a protagonista, Joana, deseja que a lembrança que a conduziu a tal sensação nunca se esgote, deseja podê-la viver de novo e de novo com a mesma intensidade. A isso acrescenta-se o facto que, quão maior a turbulência do estar vivos, maior é o medo do contraste que a morte irá provocar, pelo que "ela teve que engolir a saliva com cuidado para empurrar para dentro de si a estúpida vontade de chorar que principiava a nascer mole dentro do peito" porque Otávio e ela, como qualquer um, "os dois iam morrer" e "ela mesma ia morrer, com o topo da escadaria e toda a sua capacidade de querer sentir" (Ibid., p. 109).

Em outro lugar do mesmo romance nota-se uma correlação estreita entre a beleza e harmonia do amor e da música e a beleza e harmonia do corpo feminino no seu adentro: "mas o amor a invadia [...] harmónico e misterioso como um arpejo. Onde se guarda a música enquanto não soa? - indagava-se. E rendida respondia: que façam harpa de meus nervos quando eu morrer" (Ibid., p. 172).

Além da sensação provocada por aquela lembrança de algo que talvez nunca se vivera, há o sentimento do próprio corpo numa noite insone:

No quarto, já despida sobre a cama, não conseguia adormecer. Seu corpo pesava-lhe, existia além dela mesma como um estranho. Sentia-o palpitante, aceso. Fechou a luz e os olhos, tentou fugir, dormir. Mas continuou por longas horas a perscrutar-se, a vigiar o sangue que se arrastava grosso pelas suas veias como um animal bêbedo. E a pensar. Como não se conhecia até então. Aquelas formas finas e ligeiras, aquelas linhas delicadas de adolescente. Abriam-se, respiravam sufocadas e cheias de si mesmas até ao limite. [...] Cada célula, imaginava, abria-se fluorescente (Ibid., p. 96).

Esta última descrição conduz-me, numa linha que tracei no começo deste parágrafo e que une a primeira obra lispectoriana às mais avançadas, a certos lugares de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), em que as percepções amadureceram sem todavia perderem o encanto do incontaminado:

Viver na orla da morte e das estrelas é vibração mais tensa do que as veias podem suportar. [...] O coração tem de se apresentar diante do Nada sozinho e sozinho bater em silêncio de uma taquicardia nas trevas. Só se sente nos ouvidos o próprio coração (Lispector, p. 31).

E ainda, o choro de Lóri na primeira tarde, aquela que abre o romance:

Então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal de terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada, do corpo todo o abalo [...] veio afinal o grande choro seco [...] sacudida como a árvore forte que é mais profundamente abalada que a árvore frágil (Ibid., p. 11)

Bem como o fluxo dos pensamentos que se seguem ao choro: "faz de conta que uma veia não se abrisse e faz de conta que dela não estava em silêncio alvíssimo escorrendo sangue escarlate, e que ela não estivesse pálida de morte" (Ibid., p. 12).

Estes pedaços de obra e regiões de alma expressadas por meio da arte levam a um eu-mulher-belo complexo e multiforme, porém completo mesmo nas suas incompletudes e nas suas muitas faces. É com o sentir as próprias vísceras que Lispector fala de si, e que Kahlo fala de si.

Concluo com a referência à pintura de Frida Kahlo *Recuerdo (El corazón)*, 1937 (Anexo 8), e com mais umas linhas de *Perto do Coração Selvagem*. Nos dois casos é figurada uma identidade sofredora mas cheia, e o corpo da mulher é sentido até as entranhas.

Frida, no quadro, leva um foro em lugar do coração, o qual se encontra no chão horivelmente ferido a deitar rios de sangue, e enorme nas dimensões, pois "su enorme tamaño simboliza la intensidad de su dolor" e "contra más dolor Frida quiere transmitir, más sangrientas son sus pinturas"⁴⁹. As restantes imagens falam, todas, na identidade da pintora e na sua história de vida, preenchida por uma personalidade transbordante e por vivências dramáticas duma força enorme; entre estes elementos estão presentes a

⁴⁹ "O seu enorme tamanho simboliza a intensidade da sua dor [...] quanta mais dor Frida quer transmitir mais cruentas são as suas pinturas" (tradução minha). Veja-se o link <http://www.fridakahlofans.com/index.html> [consultado em 30 de março de 2016].

variedade das suas raízes culturais, os grandes sofrimentos físicos como também aqueles amorosos, uma vez que se diz que este autorretrato alude à traição de Diego com Cristina, irmã mais nova da pintora.

Clarice, no trecho do romance, mete em palavras o sentimento identitário individual de Joana como segue:

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas [...] tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. [...] Sinto quem sou e a impressão está alojada na parte alta do cérebro, nos lábios _ na língua principalmente _, na superfície dos braços e também correndo dentro, bem dentro do meu corpo, mas onde, onde mesmo, eu não sei dizer (Lispector, p. 20).

4.2 A falência da auto-ocultação

Frida Kahlo e Clarice Lispector incarnaram, no tempo delas, a beleza feminina numa forma a mais incisiva e completa, tanto no âmbito público como no privado, tanto no âmbito artístico como no pessoal.

Portanto, passarei a observar a maneira como elas lidaram consigo mesmas e com o mundo para gerir a sua condição feminina. Fizeram-no chegando ao equilíbrio graças ao respeito pelo próprio íntimo desequilíbrio, desequilíbrio que ambas vivenciaram sem escrúpulos nem limitações, dando-lhes a mais alta e decidida voz. Foi exactamente isso que lhes permitiu estar no mundo (e num mundo difícil em que o "ser mulher" e o "viver mulher" apresentava e representava uma dificuldade considerável) ao em vez de serem duas intelectuais isoladas: cumpriram, deste modo, a mais profunda e autêntica beleza nas suas mais diversas, possíveis manifestações. Tiveram parte activa no mundo fora sem nunca deixar de ser quem eram, resolvendo na mais sublime arte a tensão entre intimidade e exterioridade, privado e público. Nem na própria arte se ocultaram, por mais que tentassem _ de certa forma _ fazê-lo, por não o quererem de verdade, porque o seu subconsciente luminoso e fecundo brotava mesmo quando pouco o regassem, dando espaço, desta maneira, à mais completa e potente auto-expressão.

Num contexto latino-americano então dominado por esquemas patriarcais que deixavam de parte as mulheres enquanto seres, tanto Lispector como Kahlo lutaram pela

posição activa da mulher na sociedade e pela preservação e afirmação da subjectividade feminina.

Frida Kahlo viveu a revolução mexicana na própria pele, abraçando-lhe os ideais e militando concretamente, como relembram as numerosas imagens em que aparece em manifestações públicas e políticas ao lado do marido, ele também revolucionário e comunista militante, autor de *murales* políticos e polémicos, Diego Rivera. A pintora frequentou significativas personalidades da época, incluindo a fotógrafa, modelo e atriz revolucionária Tina Modotti e o intelectual marxista ucraniano Lev Trotsky ao qual deu apoio, unindo-se, na luta, ao mais férvido ambiente cultural daqueles anos. Inclusive, sabe-se que o ano de nascimento real da artista, 1907, era sempre, intencionalmente alterado por ela própria, que o deslocava para três anos mais tarde, 1910, por ser o ano de início da revolução no seu País.

Clarice Lispector _ por mais que se dissesse que a literatura ficcional fosse "apolítica" e se bem que, como confirma Olga Borelli, a escritora nada tenha deixado de especificamente "político" na obra dela por achar que qualquer comentário a problemas sociais tão claramente evidentes e deletérios fosse monotonamente supérfluo _ defendeu, durante toda a vida, a causa dos mais desfavorecidos. Em 1968 marchou contra a ditadura militar, realizou os desejos de ajudar os outros que a acompanhavam desde criança, trabalhou no hospital como voluntária da Cruz Vermelha, exerceu aquele sentimento de justiça que desde sempre fizera parte dela. Nas suas *Crónicas: A Descoberta do Mundo* faz questão de "pelo menos desejar" que, passado mais um quarto de século, a "situação econômica" do Brasil venha a ser "mais digna de um homem, de uma mulher, de uma criança" (Lispector, p. 39), "porque", explica a autora, "o povo já tem dado mostras de ter maior maturidade política do que a grande maioria dos políticos, e é quem um dia terminará liderando os líderes" (Ibid.). Ela não deixa, nesta sede, de concentrar a sua atenção no "problema mais urgente [...]: o da fome" (Ibid.), tão urgente, explica, que não é possível esperar mais vinte e cinco anos nem mais vinte e cinco segundos sequer, e considera que "os líderes que tiverem como meta a solução econômica do problema da comida serão tão abençoados por nós como, em comparação, o mundo abençoará os que descobrirem a cura do câncer" (Ibid., p. 40).

Como é mais que evidente, as duas artistas contribuíram para a "construção social da identidade feminina" (Vianna, p. 72), edificando_ paralelamente à forte subjectividade íntima _ uma, por assim dizer, subjectividade social, fazendo com que

nenhuma excluísse a outra. Elas "construíram uma imagem identitária plenamente reconhecida e legitimada socialmente" (Ibid.), o que fez com que vivessem completamente o que lhes acontecia em volta sem, ao mesmo tempo, perder nada de si. As figuras delas _ onde por figuras também se entende, obviamente, a sua imagem exterior _ foram elevadas a símbolos, consagradas e "monumentalizadas" (Ibid.) pelas instituições culturais e iniciativas que lhes foram e são dedicadas, pelo valor que foi dado ao precioso património que deixaram e pelo sentimento de identidade que despertaram nas pessoas dos seus Países.

Todavia, para serem orgulhosamente e fortemente mulheres num mundo de homens, souberam, e muito bem, preservar a própria esfera íntima e individual que, no momento em que externada por uma arte a mais intensa e nela canalizada, alcança o público e o mundo externo resolvendo o conflito entre privado e público, íntimo e exterior, individual e colectivo. Elas estiveram presentes no próprio País, na própria sociedade, na própria época também, e sobretudo, por meio das suas criações e graças a elas.

A este propósito, parece claro como, nas obras concebidas para o público, tanto a escritora brasileira como a pintora mexicana tentaram, por um lado, proteger o aglomerado de secreta força e secreta delicadeza que compõe o universo individual feminino, pelo outro, dar lugar à mais potente e decidida expressão do sujeito. Não existe, nisso, nenhuma contradição irresolúvel, antes a força expressiva duma arte dramática e intensa que deixa emergir a subjectividade do autor muito mais de quanto o próprio autor tencione.

Quanto à obra destinada ao público, como comprovámos, ambas as artistas utilizaram uma parcial, aparente e diria insuficiente estratégia de auto-ocultação.

Como escreve L. H. Vianna,

Kahlo se definia como *la gran ocultadora* e, de fato, seus auto-retratos exibem as feições de *máscara* no perfil estático e altivo, resultado de um exercício técnico de autocontrole que erigiu uma imagem infensa aos sentimentos, bem ao contrário daquelas que proliferam no diário íntimo (Vianna, p. 76).

Ora bem, é uma verdade incontestável que, perante muitos autorretratos de Frida, o espectador depara-se com uma figura altera e imperiosa. É, todavia, esta mesma altivez a acrescentar tensão dramática à pintura e ao seu conteúdo, e a fazer da imagem

de Frida aquela duma soberana das dores e das cores, do sol e da lua, numa compostura porém sangrenta, numa serenidade porém dolorida, e num sofrimento carregado de altíssima e nobre dignidade. O resultado, pelos vistos, é que "la gran ocultadora", ao tentar ocultar-se, desocultou-se.

Refiro-me, mais uma vez, ao ensaio "Tinta e Sangue", e confirmo que a imagem da Frida autorretratada é "olímpica", pelo que, segundo a autora, se encontra em contraste com o material e a modalidade do diário íntimo da artista plástica, em que, ao contrário, é transmitida "a imediatez das sensações" (Ibid., p. 77). Isso, de acordo com Vianna, "não acontece nas pinturas" (Ibid.).

Bom, é impossível estabelecer uma equação matemática entre a obra pública e a obra íntima de ninguém; embora isso, com certeza não diria que é preciso abrir o diário privado de Kahlo para encontrar a que S. Lowe define como "imagem duma artista sem máscara" (Lowe, p. 26; *apud* Vianna, p. 77). Pois, a solenidade das telas autorretratísticas da pintora, por mais que mostrem a imagem exterior atrás da qual Frida encobria o turbilhão das suas sofridas paixões, a meu ver contem tanto *pathos* quanto a escrita imediata do seu diário. Não custa imaginar, à luz disso, uma Frida Kahlo no seu dia a dia ornada pintada arranjada colorida majestosa, séria mas serena, quase a sorrir de sabedoria e de intensidade de viver, quando por baixo da pomposa roupa e dos acessórios, dos penteados e da maquilhagem, havia um corpo quebrantado pelas profundas e graves feridas, por um sofrimento que crescia a cada instante. Sinto-me à vontade em dizer que o fausto da sua figura e a cheia alegria de viver que algumas telas em particular transudam sejam completamente autênticas, não constituam de todo uma maneira intencional de a artista se ocultar ou de disfarçar a sua dor, não tendo nada de premeditado, se não uma certa busca de amparo: exactamente, o amparo na beleza; onde é o belo que cuida, sara e protege, enche preenche e exprime. Foi esse o segredo de "la gran ocultadora".

Ao comentar os seus romances, Clarice Lispector expressa-se, junto do *Jornal do Brasil*, como segue: "estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei" (Gotlib, p. 375; *apud* Vianna, p. 76).

É costume considerar que a obra de ficção escrita por mulheres ultrapassa os limiares do ficcional para entrar pela porta do autobiográfico; ademais, hoje em dia a crítica até duvida da existência duma obra que se possa catalogar como meramente ficcional. Como declarou a escritora e advogada Hilda Lucas à "Folha de São Paulo"

quando entrevistada por Mônica Bergamo sobre as suas *Memórias Líquidas*, "toda ficção é autobiográfica, e toda autobiografia é ficcional"⁵⁰. Na verdade qualquer um, seja ele mulher, homem ou até criança, ao escrever uma história tem como quadro referencial a própria experiência pessoal, é inevitável. "O trabalho do autor" _ continua Lucas _ "é pegar a experiência pessoal, o olhar diferente e contar uma história". Maria do Rosário Pedreira, em "A Realidade na Ficção", intervém: "Diz-se frequentemente que toda a literatura é autobiográfica, mas até onde podem ir os que se dedicam a ela quando inscrevem nos seus livros factos, personagens e circunstâncias reais, sobretudo contemplando aqueles que lhes são próximos?"⁵¹. Pedreira, depois de ter discutido o autobiografismo nas obras ficcionais de Knausgaard e Angot, vem com a pergunta mais específica: "Poderá toda a escrita ser assim tão autobiográfica?". O dado real é que, sem dúvida, a ficção existe, mas ela não deixa de ser gerada pelos quadros referenciais de quem a inventa e, por isso, de estar, em maior ou menor proporção, ligada à vida de quem lhe dá vida.

É uma realidade o facto de _ não somente nas *Crónicas* ou em fragmentos doutro género, mas também nos romances ficcionais lispectorianos que nada têm, dum ponto de vista puramente teórico, a ver com a autobiografia _ as raízes mais profundas da criação afundarem num terreno íntimo, secreto e pessoal. Clarice "delata-se" em tudo aquilo que escreve e publica ,sem estar à espera de o fazer, ou melhor, talvez tentando evitar, pelo menos em parte, fazê-lo. Estamos perante outra auto-ocultadora muito pouco hábil, e talvez seja esta a nossa sorte de leitores. A voz do narrador clariceano sofre contínuas interferências dadas pelas intromissões da voz da autora, resultando em intermitências no fio eléctrico do discurso. É o que acontece, por exemplo, em *Um Sopro de Vida*, sendo inevitável reconhecer a autora tanto no narrador como _ e talvez sobretudo _ em Ângela Pralini; em *A Hora da Estrela*, onde na subtil ironia todavia trágica da voz a narrar reconhecemos perfeitamente "Clarice S. M." (definição minha); em *Perto do Coração Selvagem*, onde a sensibilidade aguda e complicada de Joana fala pela voz de Clarice. É explicativo que a protagonista de *A Paixão Segundo G. H.* nasceu como escritora e Lispector, na intenção de evitar associações dos leitores com a própria

⁵⁰ Lucas, Hilda, entrevista com Mônica Bergamo, na *Folha de São Paulo*, 11 de Fevereiro 2006. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1102200608.htm>> [consultado em 7 de julho de 2016].

⁵¹ Pedreira, Maria do Rosário. "A Realidade na Ficção", "Horas extraordinárias. As horas que passamos a ler". Disponível em < <http://horasextraordinarias.blogs.sapo.pt/a-realidade-na-ficcao-256208>>, [consultado em 8 de julho de 2016] Acesso 07/07/2016.

pessoa, resolveu fazer dela uma escultora. Poderia ainda citar as recolhas de contos, em que a autora descobre-se percebendo os outros e as suas vidas, e também *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, à propósito do qual não gosto de falar em autobiografismo mas prefiro falar em "autorreferencialismo" (definição minha).

Em poucas palavras, diga-se que no momento em que a auto-ocultação, na sua grande parte, falha, tem-se a construção efectiva do sujeito-mulher, construção que só é completamente eficaz quando começa na intimidade e acaba no mundo externo. No caso de Clarice Lispector e de Frida Kahlo, a ponte entre a intimidade e o mundo externo é precisamente a obra, toda, e em particular aquela pública que nasce _ na maioria das vezes _ exactamente para ser exposta; e é uma obra cenográfica, carregada de potente subjectividade, em que a auto-ocultação resulta muito pouco. "Duas grandes ocultadoras, Clarice e Frida", escreve Vianna, "separadas no tempo e no espaço" (Ibid., p. 84), mas duas ocultadoras que, antes de se ocultarem, ocultaram tudo o que representasse uma ameaça à sua imensa interioridade, pelo que, apesar das mais estratégias de controle do íntimo e do subjectivo, "em tudo o que produziram é impossível não reconhecer ali suas faces" (Ibid.).

4.3 A desintegração *prae-mortem* e o pressentimento do fim

Em duas vidas e duas produções artísticas muito distintas é todavia possível _ como foi demonstrado até aqui _ encontrar uns fortes pontos em comum. Existem almas que se entrecruzam sem se tocarem num só ponto do tempo e do espaço, e existem percursos existenciais aproximados tanto pela essência de quem os trilha como pelas próprias circunstâncias de vida.

Clarice e Frida morreram ambas prematuramente, o que não constitui nenhuma coincidência extraordinária, a não ser que a crise existencial profunda que cada uma atravessou e os sentimentos de _ por assim dizer _ pré-aviso do fim foram especialmente semelhantes.

Relembro, a este propósito, a única entrevista na televisão deixada por Clarice Lispector, realizada por Júlio Lerner no ano da morte da escritora⁵². Esta última desconhecia a gravidade do seu estado de saúde, versando já em doença terminal, mas

⁵² Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=alflu42J_U0, [consultado em 18 de Fevereiro 2016].

dava constantemente espaço, mesmo nos contextos públicos como pode ser o duma entrevista na televisão, ao sentimento derradeiro que a invadia. Olga Borelli, biógrafa póstuma e amiga próxima de Clarice, num depoimento de 1979 atesta que, no último período da vida e da actividade da escritora, esta pedia-lhe com frequência que dactilografasse por ela, embora fosse uma actividade à qual sempre estivera acostumada. Clarice imputava a incapacidade de bater à máquina a certa preguiça, mas a doença, "que ela tinha mas desconhecia [...] já estava minando todo o seu organismo". Olga Borelli, embora não julgue adequado afirmar que a escritora estivesse a "pressentir" a morte, relembra que "nos últimos livros ela abordou muito" este tema, "quase como uma obsessão", e "falou muito em Deus e êxtase". No decorrer da mesma entrevista, fala-se em *A Hora da Estrela*, que se inscreve nas obras mais tardias de Lispector. Relativamente ao nascimento das ideias que iriam construir este livro, a autora descreve algumas das circunstâncias que a inspiraram, entre as quais uma sua ida à cartomante, descrevendo os acontecimentos: "quando tomei o táxi de volta pensei: seria muito engraçado se um táxi me pegasse, me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas". Não existe, obviamente e evidentemente, uma obra lispectoriana (e não só), que, por mais ficcional, não reflecta o mais recôndito e íntimo canto da vivência pessoal da autora, e nesta sede já se nota o secreto presságio de morte que acompanhou a escritora na fase final da sua existência. Tal presságio, fatal e sentido, quase generalizado, irrompe com renovada força na conclusão do episódio televisivo: à pergunta do jornalista, se ela não renascesse de novo com o desabrochar de cada nova obra, a escritora responde: "-Bom, agora eu morri. Vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto estou morta", ao que segue a declaração final, derradeira mais que tudo: "estou falando de meu túmulo".

A vaga sensação da proximidade e incumbência da morte percorre, como é sabido, praticamente todas as obras clariceanas dos últimos anos.

A Hora da Estrela, como já se ressaltou, é uma obra marcada inteiramente pelo sentimento da aproximação inelutável da morte, uma vez que é como se Macabéa vivesse precisamente em vista da sua "hora da estrela".

Os contos, por sua parte, sempre encenaram, como sublinham Resende e Franciscatti, "episódios de morte e de morte-em-vida, considerando-a tanto em sua conotação de destruição física quanto de enrijecimento resultante de uma existência circunscrita à esfera da sobrevivência" (Franciscatti e Resende, p. 2). Queira-se dizer,

com isso, que o pensamento e o sentir da autora englobaram sempre o conceito de morte, tido como algo que faz parte da vida enquanto sua fase, sua face, seu estádio e estado.

A morte, a morte como vida. Talvez ela realmente escrevesse como se a sentisse particularmente próxima, por vezes mais amiga, por vezes menos. Diz Ângela em *Um Sopro de Vida* : "você é quem me pergunta se é doce morrer. Eu também não sei se é doce morrer. Até agora só conheço a morte do sono. Vivo me matando todas as noites" (Lispector, p. 52). A morte como repouso, a morte como fatalidade sensual. E como ignoto, que repele mas atrai. É o que percepçiona Loreley, em *Uma Aprendizagem*:

Quando eu morrer quero cravos presos no meu vestido branco. Mas não jasmim, que eu amo tanto e que sufocará a minha morte. Depois de morta andarei só de branco. E encontrarei quem eu quero: a pessoa que eu quero também estará de branco (Lispector, p. 88).

O branco, a pureza do absoluto, representado pela imaculada morte. A necessidade quase, do absoluto. Ou, então, o morrer em vida e o esperar a morte final. Como Margarida Flores de Enterro, ou, porque não, do Jardim, ou, ainda melhor, Flores de Bosques Floridos. Refiro-me à protagonista dum dos contos que Clarice Lispector escreveu nos últimos anos da sua vida: "Um Dia a Menos", e já o título diz tudo. A maneira como começa, também:

Desconfio que a morte vem. Morte?

Será que uma vez os tão longos dias terminem?

Assim devaneia calma, quieta. Será que a morte é um blefe? Um truque da vida? É perseguição?

E assim é (Lispector, p. 83).

"E assim é" que a jovem Margarida, sem "a menor má intenção" (Ibid., p. 93), engole um atrás do outro todos os comprimidos contra a insónia, dois vidros inteirinhos. Para morrer? Talvez, não sabemos. E ela também não sabe. Mas pelo menos para que lhe reste "um dia a menos".

Em outro conto, que também pertence a *A Bela e a Fera* e que é intitulado "Dois Bêbedos", evidencia-se exactamente aquela obsessão da morte de que Olga Borelli falou quando entrevistada, que atormenta a escritora já doente terminal:

Não sofre, amigo? Eu... eu por mim não suporto. Dói-me aqui, no centro do coração, ter que morrer um dia [...] sem olhos para o resto da eternidade, eu, EU, sem olhos para o resto da eternidade... e a lua indiferente e triunfante [...] e eu Morto! [...] o cemitério, lá onde dormem todos os que foram e nunca mais serão. Lá, onde o menor sussurro arrepiava um vivo de terror e onde a tranquilidade das estrelas amordaça nossos gritos e estarrece nossos olhos. Lá, onde não se tem nem lágrimas nem pensamentos que expressem a profunda miséria de acabar (Ibid., p. 80).

É, este último, um grito de desespero da autora que já sente em si a morte. O grito de medo da morte, como o grito final, por mais que a morte atraia ao mesmo tempo que assusta, por mais que a se espere, por mais catártico que seja pensá-la e escrevê-la nas suas múltiplas faces.

Frida Kahlo, como Clarice, em vida sentiu e experienciou, de certa forma, a morte. As telas dela que lhe levam o símbolo são muitas e muito eloquentes, e ela quase trouxe a morte, de certa forma, no seu próprio corpo toda a vida, tendo sofrido de poliomielite quando criança e levando consequências irreversíveis, como também tendo sido vítima dum acidente de autocarro quase fatal aos dezoito anos.

A pintora teve sempre, ao longo da vida e dos anos de actividade artística, uma relação muito íntima e peculiar com a morte, como que uma ligação térrea, devido também aos ancestrais da sua cultura; pois a mãe era, por parte paterna, descendente de índios oriundos do México central, e Frida absorveu profundamente as semióticas duma sabedoria antiga e correlata aos mais primordiais instintos vitais. Como escreve A. Kettenmann, "la muerte es entendida en México como proceso, como el camino o la transición a una vida de outro tipo. Así, el Día de Difuntos, el 2 de noviembre, no es en México un día de dolor, sino de fiesta"⁵³ (Kettenmann, p. 24). Tudo isso chama-nos à mente muitas pinturas de Frida nas quais vida e morte estão completamente amalgamadas e misturadas, exactamente como acontece na cultura dela, que a artista defendeu da homologação proveniente dos modelos norte-americanos e europeus.

Uma vez assumido que a morte é parte integrante da vida, Frida Kahlo pinta a morte e a vida juntamente, e é o que se verifica _ em parte _ em todos os quadros; a obra que gostava mais de lembrar nesta sede e a este propósito é *Árbol de la Esperanza, Mantente Firme*, 1946 (Anexo 9).

⁵³ "A morte é concebida, em México, como processo, como o caminho ou a transição para uma vida de outro tipo. Portanto, o Dia dos Defuntos, a 2 de novembro, não é, em México, um dia de dor, mas sim de festa" (tradução minha).

Existem, depois, aquelas telas de sua autoria que retratam especialmente a morte: num dúplice exemplo, *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad*, 1937 (Anexo 10); *El Suicidio de Dorothy Hale*, 1939 (Anexo 11). Como Clarice Lispector, Frida Kahlo sentia, na última parte da sua vida _ marcada por terríveis tormentos físicos entre os quais a já mencionada amputação da perna direita e uma gravíssima pneumonia que a levou ao falecimento _ a presença da morte iminente. A morte, como aconteceu com a escritora brasileira, na fase conclusiva desta existência, obcecou também a pintora mexicana, ao ponto de ela acariciar, mais que uma vez, a ideia do suicídio. Como L. H. Vianna testemunha, segundo Carlos Fuentes o diário pessoal dela constitui "um documento de seu declínio físico", e ainda, considera Vianna, "da sua desintegração, eu diria, com base na lâmina 41, onde, acima de uma figura de mulher precariamente equilibrada, Kahlo escreveu: *eu sou a desintegração*" (Vianna, p. 74).

O que considero, sem dúvida, o mais impressionante ponto da questão é que Lispector e Kahlo testemunham como _ pelos vistos _ as almas artísticas mais ligadas à vida, os corpos e as mentes que possuem o mais inextinguível *eros* criativo, os indivíduos, e, neste caso, as mulheres que têm em si a ligação mais visceral com a vida, também têm um sentimento da morte mais aceso, o que se traduz _ naturalmente _ em arte, em obsessão, em perseguição, em instinto expresso de *eros* e *thanatos* ao mesmo tempo; porque a vida, a mais intensa e verdadeira _ e a beleza como forma de vida autêntica _ só existe no momento em que a morte é aceite e nela englobada.

Concluo com a referência a uma das últimas obras pictóricas de Frida Kahlo, remontante aos finais e mais difíceis anos da sua existência e que, apesar da _ ou, talvez, devido à _ colocação cronológica é nem mais nem menos que um hino à vida: precisamente, *¡Viva la Vida!*, 1954 (Anexo 12).

Conclusões

Uma mudança de olhar sobre questões humanas complexas nunca foi um resultado fácil, e com certeza não basta a obra literária ou os estudos antropológicos de poucos para modificar a visão comum sobre determinadas realidades. Especificamente, a questão do corpo e da beleza exterior traz consigo muitas outras: a auto-aceitação duma pessoa; a maior ou menor integração dela no ambiente social que a rodeia; o seu acolhimento ou estigmatização pelos outros e, em geral, as variações na qualidade de vida da mesma, pois o aspecto, a imagem, é tradicionalmente, inevitavelmente (e, muitas vezes, infelizmente), o cartão de visita mais instantâneo de cada um de nós, a primeira apresentação do "outro" ao "eu", tendo muitas implicações.

Acabámos de descobrir, através da obra de Clarice Lispector, uma maneira diferente de entender, conceber e, em último, representar a beleza. Vimos que esta constitui apenas um dos aspectos da complexidade do ser feminino, como também um canal através do qual esta mesma complexidade se revela. Evidenciámos, também, a maneira como a obra da grande escritora contemporânea brasileira se insere _ mais ou menos intencionalmente _ numa linha histórica, literária e artística que vai das origens da noção de belo até os dias de hoje mas que tem permanecido, em parte, escondida. Focámos a atenção, com isso, na "outra face" da beleza: nas forças centrífugas que, feitas de tudo o que desvia do caminho principal, sempre constelaram o panorama da beleza.

Esta tese de Mestrado não é mais que uma pequena constatação sobre algo que sempre existiu mas que precisaria de mais ressaltos e duma tomada de consciência geral maior. O meu desejo, por isso, é que os estudos neste sentido continuem, o que é possível nas mais diversas áreas: da medicina, com um utilizo mais consciente da cirurgia plástica e com as curas para a anorexia e os outros transtornos da mesma origem, à história da arte, com a valorização daquelas criações que saem, por assim se dizer, do fio condutor padrão da época em que se inscrevem; dos estudos de género àqueles, por exemplo, de sociologia e história política, visto que nenhum fenómeno pode prescindir dos mais vários contextos que o rodeiam; da literatura e das pesquisas de crítica literária _ que podem ir desde Clarice Lispector até autores, por exemplo, muito anteriores _ à farmacêutica, à cosmética e às novas tecnologias que, quando bem empregues, não são necessariamente "amigas" da auto-aniquilação feminina e, mais

amplamente, humana, ou de rígidas normas sociais e culturais assimiladas, engolidas, sem que disso se tenha uma noção.

O que é deveras difícil é a realização daquele que podíamos definir como um caminho aristotélico indutivo do particular ao geral: no nosso caso auspiciar-se-ia que, a partir dos estudos, se chegue a atingir aquelas colectividades que não dispõem dum acesso fácil aos mesmos. Seria preciso, para isso, que uma onda inovadora e talvez atrevida investisse também as áreas de referência daquele tipo de público largo e menos favorecido: que jornais, revistas, televisão, internet e os meios de comunicação todos deixassem passar, junto com as predominantes, outras novas e mais construtivas ideias.

Para fornecer um pequeníssimo exemplo ao contrário, vou-me servir do estudo inteligente e claro de Marcos Cardão sobre os concursos de Miss Portugal nos princípios da década de 1970. O autor mostra, sem disfarces, como a variedade étnica e cultural das belas participantes não constituísse senão um enorme suporte ao discurso ideológico colonial de exaltação do império português (Cardão, p. 2 e seg.). O artigo prova que o regime autoritário, na sua fase final, precisou que uma série de manifestações mediáticas e espectáculos de carácter, por assim dizer, nacional popular recuperasse e encenasse quanto mais "luso-tropicalismo" possível (Ibid.), de maneira a suscitar nas massas um aceso sentimento de pertença a uma ampla "comunidade lusíada" (Ibid.). Nenhuma ocasião, evidentemente, melhor que concursos nacionais de beleza capazes de envolver todas as terras do império. Portuguesas desvalorizadas em pesados trajes minhotos, símbolos viventes de companheiras castas e submissas; africanas desprendidas, balançantes, reluzentes e lindas como rainhas da sua tribo e da beleza. Foi esta uma realidade em que a abertura, o respeito das diferenças e também da beleza nas suas formas mais diversas _ se bem que, em certa medida, presentes _ foram ofuscadas por outras intenções, provocando até as óbvias manifestações feministas que, no ano de 1972, recitavam afirmações quais "as raparigas não são mercadoria turística" e "não à coisificação da mulher" (Ibid., p. 17).

A pergunta mais óbvia _ após a leitura de contos e romances escritos por Clarice Lispector e protagonizados por estranhas figuras cuja estranheza disfarça-se esmigalhando-se nos mais miúdos pormenores e vindo a ser individualidade caracterizadora e qualidade _ é a seguinte: trata-se somente da passagem esporádica do astro de luz da mente e alma duma judia brasileira que faleceu no fim dos anos Setenta?

Ou existe a possibilidade que a sensibilidade colectiva seja, pelo menos parcialmente, atingida? Alguém vai dar seguimento às ideias realísticas e ao mesmo tempo visionárias desta original escritora? Ou nem por isso? Será preciso, por acaso, aguardar para o nascimento doutra estrela capaz de entender a alma humana feminina e não só? Se calhar. Apesar de tudo, as coisas podem, um passo de cada vez, ir para outra direcção.

A certeza é que figuras da dimensão de Clarice Lispector e Frida Kahlo, com os tesouros que deixaram ao mundo, já não permitem que a ordem das coisas fique inalterada. A coragem da sua obra transparente e capaz de esculpir o espírito do fruidor; a solidez das suas raízes culturais; a convicção profunda e invencível da sua humanidade; o turbilhão da sua individualidade que nada dissimula; a ousadia da sua imagem e da sua maneira de viver no meio dos outros não serão _ como é natural _ apreciados por todos. Ainda assim, como pequenas gotas num oceano, podem, depois de décadas, tocar na sensibilidade e na consciência colectiva brasileira, latino-americana, ocidental em geral; constituir, se e quando valorizadas, um pequeno tijolo para a construção da torre de Babel do respeito, entendimento e valorização das diferenças e uma pequena arma para o abatimento das prisões dos cânones culturais, sociais e até comerciais a que a beleza feminina (como muitas outras instâncias humanas) é sujeita e que ainda são habitadas por milhões de mulheres.

Que os estudos continuem sempre, e que, por mais exíguos, sejam abertura de olhos. E mudança.

BIBLIOGRAFIA:

Aluísio AZEVEDO, *O Cortiço*, Ediouro, 1999: Rio de Janeiro.

Alene Caroline de Souza BALIEIRO, "O corpo como identidade: uma leitura contemporânea no conto *Ele me bebeu* de Clarice Lispector." *Anais do SILEL*, v.3, n. 1, EDUFU, 2013: Uberlândia. Disponível em http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_2492.pdf [consultado em 22 de maio de 2015].

Maria José Somerlate BARBOSA, *Des/Fiando as Teias da Paixão*, EDIPUCRS, 2001: Porto Alegre.

Charles BAUDELAIRE, *Pequenos Poemas em Prosa*, O Cruzeiro, 1964: Rio de Janeiro.

Lisa BRESSAN, "Il Bello in Aristotele: Fisica, Matematica, Filosofia Prima", Dissertação de Doutorado em Filosofia e História das Ideias, Università degli Studi di Padova, 2008: Padova. Disponível em http://paduaresearch.cab.unipd.it/664/1/IL_BELLO_IN_ARISTOTELE_FISICA_MATEMATICA_FILOSOFIA_PRIMA.pdf [consultado em 10 de abril de 2016].

Rosa S. BRANDÃO, *Literatura e Psicanálise*, Ed. Da Universidade, 1996: Porto Alegre.

Maria Amália Carneiro BÜCHELE, "Clarice Lispector: gesto, refuncionalização e adaptação de Miss Algrave", Dissertação de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2007: Florianópolis. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/89838/248374.pdf?sequence=1> [consultado em 20 de janeiro de 2015].

Marcos CARDÃO, "O charme discreto dos concursos de beleza e o luso-tropicalismo na década de 1970." *Revista Análise Social*, n. 48, v. 3, 2013: Lisboa. Disponível em http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/AS_208_a02.pdf [consultado em 3 de fevereiro 2015].

Alice CAROLI, "La Bellezza Femminile Ieri ed Oggi", Dissertação de Licenciatura em História da Arte, Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori Gregorio VII, 2012: Roma. Disponível em <https://alicecarolidotcom.wordpress.com/la-mia-tesi/> [consultado em 1 de maio de 2016].

- Aldo CAROTENUTO, *Riti e Miti della Seduzione*, Bompiani, 2000: Milão.
- Malek CHEBEL, *Il Libro delle Seduzioni, Seguito da Dieci Aforismi sull'amore*, (G. Brivio, trad.), Bollati Boringhieri, 2001: Turim.
- Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, J. Olympio, 2002: Rio de Janeiro.
- Clara CHIERICI, "Storia del Trucco e del Costume attraverso la Storia dell' Arte", Projecto "Comunicare con l' arte", Habilitação Profissional Estética, Cadeira de Técnica da Comunicação, Agência Formação Trabalho, 2014: Verona. Disponível em <http://www.agenciaformacionelavoro.com/wp-content/uploads/2014/01/Storia%20del%20trucco%20acconciatura%20e%20abbigliamento%20attraverso%20le%20opere%20d%20arte.pdf> [consultado em 1 de maio de 2016].
- Ana Paula COMISSÁRIO e Tânia LIMA, "A Construção da Identidade Feminina no Conto *Praça Mauá* de Clarice Lispector." *Portal de Conferências do Laboratório de Tecnologias Intelectuais - LTI, 17º Encontro Nacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero*, 2012: Paraíba. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/view/218> [consultado em 23 de março de 2015].
- Mila CONTINI, *A Moda: 5000 Anos de Elegância, da Antiguidade Egípcia aos Nossos Dias*, (J. V. de Pina Martins, trad.), Verbo, Lda., 1965: Lisboa.
- Maria Iranilde Almeida COSTA, "A prostituta e o santo, e outras histórias em *Os desastres de Sofia*, de Clarice Lispector." *Revista Garrafa*, n. 26, 2012: Rio de Janeiro. Disponível em http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa26/mariairanilde_aprostitutaedosanto.pdf [consultado em 1 de março de 2015].
- Wilma Santos COQUEIRO e Maiara Cristina SEGATO, "A Identidade Existencial Feminina no conto *A Imitação da Rosa* de Clarice Lispector." *Revista InterteXto*, v. 5, n. 1, Uberaba: 2012. Disponível em: <http://www.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/203> [consultado em 16 de janeiro de 2015].

Umberto ECO, *História da Beleza*, (A. Maia da Rocha, trad.), Miraflores, 2004: Difel.

Léo J. ELDERS, *La Metafisica di S. Tommaso D' Aquino*, (G. M. Merlo, trad.), Abete, 1981: Roma.

Diego Luiz Miiller FASCINA, Wilma dos Santos COQUEIRO e Maiara SEGATO, "Miss Algrave, de Clarice Lispector: um olhar para a sexualidade.", *Revista Nupem*, v.5,n. 8, 2013: Campo Mourão. Disponível em <https://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2013/12/35.pdf> [consultado em 17 de maio de 2015].

Fábio Luís FAZILARI, "A Intercambiação dos Lugares Sociais em *Os Desastres de Sofia* de Clarice Lispector." Artigo de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, *Cadernos de Pós-Graduação*, v. 12, n. 2, 2012: São Paulo. Disponível em http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_12/Artigo_4_Os_desastres_de_Sofia.pdf [consultado em 2 de março de 2015].

Leda Mara FERREIRA, "O Desejo Feminino na Narrativa de Clarice Lispector.", *REEL - Revista Eletrônica de Estudos Literários*, v. 2, n. 9, 2011: Vitória. Disponível em <http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3715> [consultado a 22 de maio de 2015].

Kety Valéria Simões FRANCISCATTI e Sandra Faria de RESENDE, "Morte e vida nos contos de Clarice Lispector: reflexões sobre as potencialidades da literatura e os limites da formação cultural. In *Psicologia e Arte: reflexões acerca da subjetividade obstada*, " Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ), 2006: São João Del-Rei. Disponível em <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c58a.pdf> [consultado em 12 de maio de 2016].

Sigmund FREUD, *Opere di Sigmund Freud*, (R. Colorni trad.), v. 5, Bollati Boringhieri, 1972: Turim.

Erving GOFFMAN, *Estigma: Notas sobre a Manipulação de uma Identidade Deteriorada*, (M. Bandeira de Mello Leite Nunes trad.), Livros Técnicos e Científicos, 1988: Rio de Janeiro.

Lúcia HELENA, *Nem Musa, nem Medusa: Itinerários da Escrita em Clarice Lispector*, EDUFF, 1997: Niterói.

David HUME, *Of the Standard of Taste and Other Essays*, Eugene F. Miller, 1987: Indianopolis.

Frida KAHLO, *Diario Íntimo*, México Editorial RM Verlag., 2009: Río Pánuco.

Andrea KETTENMAN, *Frida Kahlo, Dolor Y Pasión*, (M. Ordóñez-Rey trad.), TASCHEN, 1999: Colónia.

Daiane Carla LISBOA, Vandressa Bueno de PAULA, Mariane Santos da SILVA, Camila SUENAGA, "Conceito, beleza e contemporaneidade: fragmentos históricos no decorrer da evolução estética", In: Georges VIGARELLO, *História da Beleza*, Ediouro, 2006: Rio de Janeiro. Disponível em <http://siaibib01.univali.br/pdf/Camila%20Suenaga,%20Daiane%20Lisboa.pdf> [consultado em 24 de abril de 2016].

Clarice LISPECTOR, *A Bela e a Fera*, Nova Fronteira, 1980: Rio de Janeiro.

Clarice LISPECTOR, *A Descoberta do Mundo: Crônicas*, Relógio D' Água, 2013: Lisboa.

Clarice LISPECTOR, *A Hora da Estrela*, Relógio D' Água, 2002: Lisboa.

Clarice LISPECTOR, *Alguns Contos*, Ministério de Educação e Saúde, 1952: Rio de Janeiro.

Clarice LISPECTOR, *A Via Crucis do Corpo*, v. 2, Nova Fronteira, 1984: Rio de Janeiro.

Clarice LISPECTOR, *A Vida Íntima de Laura*, Nova Fronteira, 1983: Rio de Janeiro.

Clarice LISPECTOR, *Contos*, Relógio D' Água, 2006: Lisboa.

Clarice LISPECTOR, *Laços de Família*, Cotovia, Lda., 2013: Lisboa.

Clarice LISPECTOR, *Perto do Coração selvagem*, Relógio D' Água, Lda., 2000: Lisboa.

Clarice LISPECTOR, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, Relógio D' Água, 2013: Lisboa.

Clarice LISPECTOR, *Um Sopro de Vida*, Relógio D' Água, 2012: Lisboa.

Lígia Regina Calado de MEDEIROS, "Macabéa: um corpo como metáfora de uma existência que dói em Clarice Lispector." In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 8, Corpo, Violência e Poder*, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008: Florianópolis. Disponível em http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST63/Ligia_Regina_Calado_de_Medeiros_63.pdf [consultado em 1 de julho de 2015].

Jucilaine Oliveira MOTA, "Um mergulho no feminino na obra *A hora da estrela* de Clarice Lispector". Dissertação final de Licenciatura em Letras, Centro Universitário de Brasília - UniCEUB, 2006: Brasília. Disponível em <http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/3463/2/20210274.pdf> [consultado em 23 de junho de 2015].

Benedito NUNES, *O Drama da Linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, Ática, 1995: São Paulo.

Osmar Pereira OLIVA e Patrícia Lopes da SILVA, "Aparência e Essência: o Duplo no Conto *Ele me bebeu*." *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos)*, 2012: Florianópolis. Disponível em http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386775375_ARQUIVO_PatriciaLopesdaSilva.pdf [consultado em 27 de março de 2015].

Wilton de Souza ORMUNDO, "Figurações do grotesco nas narrativas curtas de Clarice Lispector: o fenômeno como disparador do *Unheimlich*, das inversões e do (des)equilíbrio". Dissertação de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, 2008: São Paulo. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-12082009-163845/pt-br.php> [consultado a 15 de março de 2015].

Giacoma M. PAGANO, *La teoria del Giudizio in Kant*, La Nuova Cultura, 1976: Nápoles.

Dominique PAQUET, *Miroir, Mon Beau Miroir: une Histoire de la Beauté*, Gallimard, 1997: Paris.

João Camillo PENNA, "O Nu de Clarice Lispector." *Revista SCielo Brasil*, v. 12, n. 1, Rio de Janeiro: 2010. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000100006 [consultado em 16 de janeiro de 2015].

Paula Regina PERON, "Uma análise do conto *Os laços de família* de Clarice Lispector, segundo o recorte da Psicanálise da família. Os laços entre Literatura e Psicanálise." *Revista Interações*, v. 6, n. 12, 2001: São Paulo. Disponível em <http://bases.bireme.br/cgi-bin/wxislind.exe/iah/online/?IsisScript=iah/iah.xis&src=google&base=LILACS&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=334373&indexSearch=ID> [consultado em 1 de fevereiro de 2015].

José Américo Motta PESSANHA, "Clarice Lispector: O itinerário da paixão." *Revista Remate de Males* v. 9, n. 29, 1989: Campinas. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3001> [consultado a 30 março de 2015].

Luciana POVOA, "Por entre desentendidos corpos graves: a fragmentação falida da identidade corporal em Clarice Lispector." *Revista Garrafa*, n. 23, 2011: Rio de Janeiro. Disponível em http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa/garrafa23/lucianapovoa_porentredesentendidos.pdf [consultado em 14 de junho de 2015].

Yudith ROSENBAUM, "O Memorial de Sofia: Leitura Psicanalítica de um Conto de Clarice Lispector.", *Revista SciELO Brazil*, v. 10, n. 1, 1999: São Paulo. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641999000100013 [consultado em 1 de março de 2015].

José Fábio Marques de SANTANA, "Análise do conto Miss Algrave, da obra *Via Crucis do Corpo*, de Clarice Lispector." Disponível em <http://professorioseff.blogspot.pt/2013/01/analise-literaria-i-miss-algrave.html> [consultado em 6 de maio de 2015].

Francesca SERRA, *La morte ci fa belle*, Bollati Boringhieri, 2013: Turim.

Daniela Ferreira Araújo SILVA, "Do outro lado do espelho: anorexia e bulimia para além da imagem - uma etnografia virtual". Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, 2004: Campinas. Disponível em https://pedropeixotoferreira.files.wordpress.com/2010/03/silva_2004_do-outro-

lado-do-espelho-e28093-anorexia-e-bulimia-para-alem-da-imagem-e28093-uma-etnografia-virtual_dissmestradoifch-un

icamp.pdf [consultado em 29 de abril de 2016].

Pedro Paulo SOARES, "A dama branca e suas faces: a representação iconográfica da tuberculose." *Revista SciELO Brazil*, v. 1, n. 1, 1994: Rio de Janeiro. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701994000100012 [consultado em 28 de abril de 2016].

Mona Lisa Bezerra TEIXEIRA, "Imagens da Infância na Obra de Clarice Lispector", Dissertação de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, 2010: São Paulo. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-08022011-105924/en.php> [consultado em 24 de janeiro de 2015].

Lúcia de Fátima do VALE, "A estética e a questão do belo nas inquietações humanas." *Revista Espaço Acadêmico*, n. 46, 2010: São Paulo. Disponível em http://www.espacoacademico.com.br/especiais/35_anos/ent_freyre.html. [consultado em 15 de maio de 2016].

Irene VAQUINHAS, "Quando a gordura começou a deixar de ser formosura... : os caminhos de um novo paradigma estético nos finais do século XIX - inícios do século XX." *Revista de história das ideias*, v. 33, Universidade de Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, 2012: Coimbra.

Rodrigo Cardoso VENTURA, "A estética da existência. Foucault e Psicanálise." *Revista Cógito*, v. 9, n. 9, 2008: Salvador. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100014 [consultado em 5 de março de 2016].

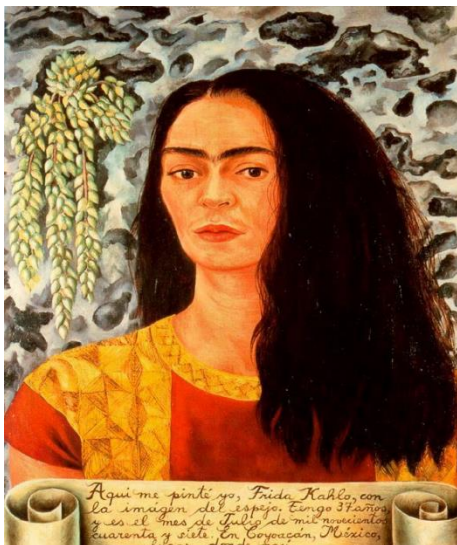
Lúcia Helena VIANNA, "Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os quadros de Clarice Lispector." *Revista Estudos Feministas*, v. 1, n. 11, 2003: Florianópolis. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/S0104-026X2003000100005/8713> [consultado em 13 de fevereiro de 2016].

Berta WALDMAN, *Linhas de Força: Escritos sobre Literatura Hebraica*, Humanitas, 2004: São Paulo.

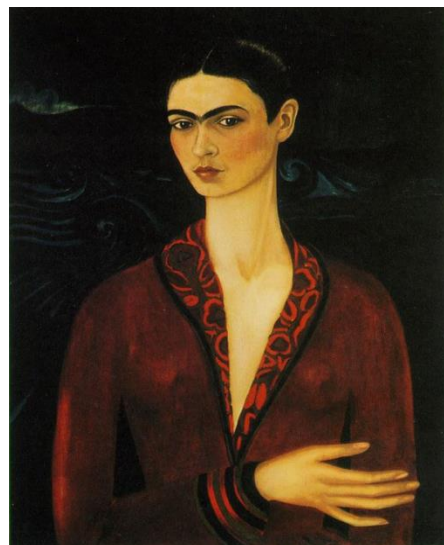
Anexos:



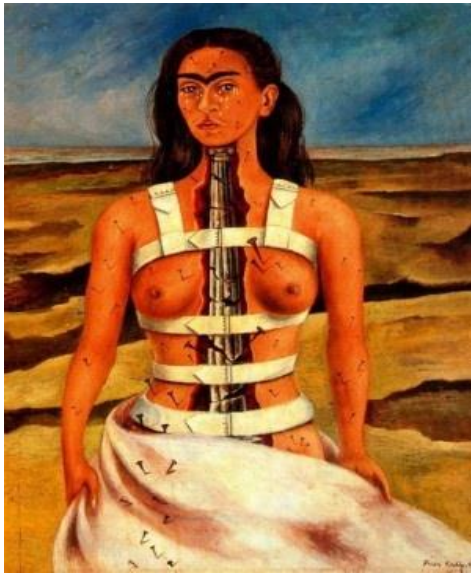
Anexo: 1



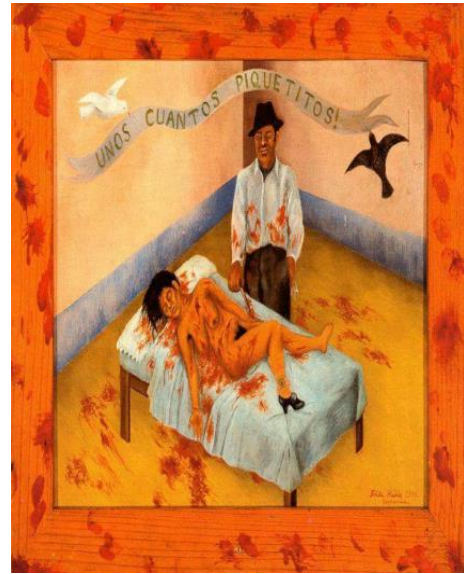
Anexo: 2



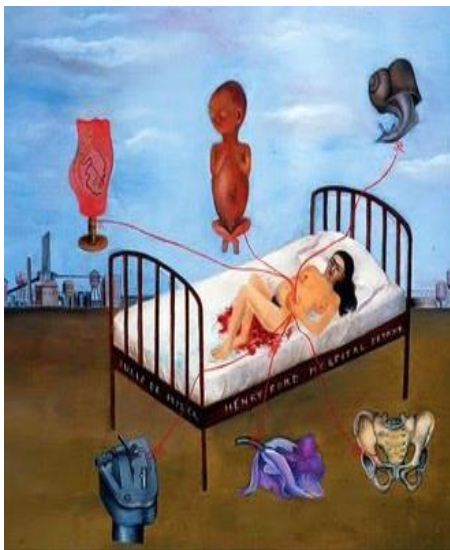
Anexo: 3



Anexo: 4



Anexo: 5



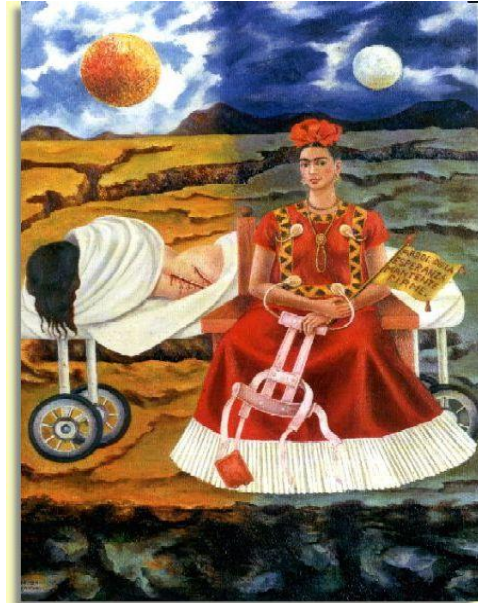
Anexo: 6



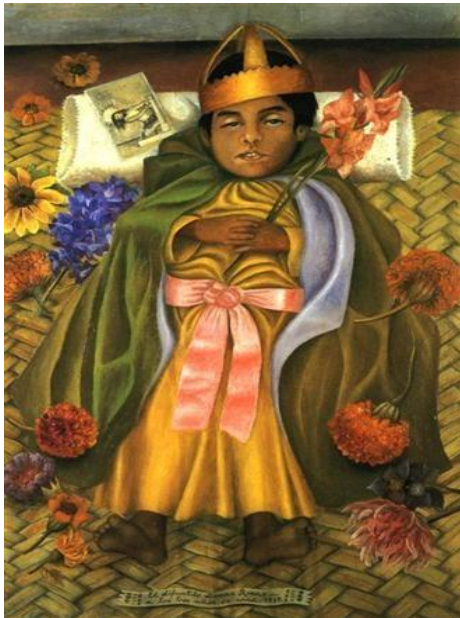
Anexo: 7



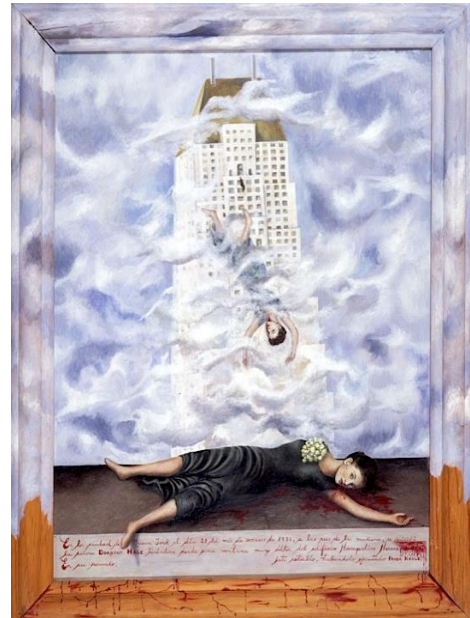
Anexo: 8



Anexo: 9



Anexo: 10



Anexo: 11



Anexo: 12