

EROTISMO, SEXUALIDADE E RELAÇÕES DE GÊNERO EM “ELE ME BEBEU” E “PRAÇA MAUÁ”, DE CLARICE LISPECTOR

Telma Maria Vieira (FATEC)¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é considerar o enfoque que Clarice Lispector deu às relações de gênero e manifestações de erotismo e sexualidade nos contos “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”, da coletânea *A via crucis do corpo*, publicada em 1974. Os contos apresentam personagens em relações conflituosas com a própria existência e com papéis definidos culturalmente para estabelecer comportamentos masculino e feminino, a partir exclusivamente de aspectos fisiológicos do ser. Elegemos como suporte teórico os conceitos *corpo próprio e corpo objetivo*, adotados por Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção* (1945), bem como o conceito *vida interior*, de Georges Bataille, em *O Erotismo* (1957).

Palavras-chave: Corpo; Erotismo; Sexualidade; Relações de gênero.

Introdução

A maneira de vermos e concebermos nossos padrões de comportamentos e práticas sociais foi fortemente impactado pela pós modernidade. Questões consideradas como cristalizadas foram desconstruídas pelo novo modo de repensar a existência humana. Essas mudanças atingiram também o procedimento de avaliar o corpo, ou seja, noções de corporeidade foram reformuladas a partir de novos discursos. Considerado como receptáculo e gerador de sentidos, o corpo passou a ser visto como objeto de inúmeras significações.

Os novos paradigmas são perceptíveis no campo da arte, especialmente na literatura cujas narrativas abrem-se a observações inusitadas. Especialmente a partir da década de 40, do século XX, as produções literárias brasileiras passaram a exibir novas concepções de corporeidade. Em meio a escritores inovadores, desse período, destacamos Clarice Lispector cujas personagens tentam inutilmente atribuir sentido à própria existência por meio de experiências que não descartam o corpo físico. As personagens criadas pela autora são, em sua grande maioria, responsáveis pelas reflexões acerca dos processos de criação literária, bem como das sensações diante do cotidiano de existência vazia. Buscam resgatar experiências intuitivas para que, a partir delas, consigam dar sentido à própria existência. Frequentemente falham, mas o

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica-Literatura (PUC-SP); docente da Faculdade de Tecnologia de Itaquaquecetuba (FATEC- ITAQUÁ). Contato: telma.mv@uol.com.br.

percurso é narrado por meio de construções linguísticas e imagens simbólicas inusitadas.

As características originais da literatura de Clarice Lispector limitaram, nas décadas de 40 e 50, o reconhecimento da escritora, tanto por parte do grande público quanto da crítica especializada. Apenas a partir da década de 60 despertou interesse pela academia; muitos se debruçaram para estudar detalhadamente as especificidades de tais narrativas, nos romances, contos crônicas e entrevistas que compõem as vinte e seis obras da autora.

A via crucis do corpo foi publicada em 1974, a pedido de Álvaro Pacheco, da editora *Artenova*. Segundo a explicação da própria autora, o editor pediu-lhe a criação de três histórias que “realmente aconteceram” e, apesar de não escrever sob encomenda, acabou cedendo. A obra é composta de quatorze textos, pois a abertura, denominada “explicação”, além de fazer a apresentação, narra a história de um charreteiro com as mesmas características dos treze textos seguintes. As narrativas possibilitam uma leitura a partir das duas expressões aparentemente contraditórias, que compõem o título: *Via Crucis* e *Corpo*.

Via crucis, *Via Sacra* ou, ainda, *Via Dolorosa*, segundo as narrativas dos Evangelhos do Novo Testamento, compreende o caminho percorrido por Jesus Cristo desde a condenação à morte até o local da execução de sua pena: a colina denominada Calvário ou Gólgota. Condenado a carregar a cruz que serviria como instrumento da própria crucificação, Jesus percorreu quatorze estações que registram detalhes de seu martírio. Cada uma dessas estações tem tema próprio, como fraqueza, solidariedade, amor, dor, morte. A coletânea lispectoriana também. Por isso os textos podem ser lidos independentes dos demais.

Quanto à palavra *corpo*, a associação que nos ocorre imediatamente é com os sentidos, isto é, leva-nos a pensar na dicotomia corpo e alma em que esta, segundo a tradição cristã, tem prioridade sobre aquele. Desse modo, o título sugere que os contos tratarão tanto dos mistérios divinos quanto das manifestações sensoriais do corpo, ou seja, de corporeidade.

O corpo é o fio condutor que liga todas as narrativas da coletânea e constrói coesão entre elas, pois cada história exhibe um corpo em diferentes situações, mas em todas são corpos que atuam como objeto de sensualidade, erotismo e sexualidade,

analisado segundo suas potencialidades e limitações. Trata-se de exteriorizar no corpo físico as lesões da alma, expostas sem pudores.

Para traçarmos algumas reflexões sobre as abordagens clariceanas acerca do corpo, selecionamos dois contos do coletânea: “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”. Como suporte teórico, recorreremos à obra *Erotismo*, de George Bataille, cujo conceito denominado *vida interior* ilustra experiências que desequilibram estruturas particulares de vida, como padrões comportamentais assegurados por rígidos códigos morais. Também nos valem dos conceitos de *corpo próprio* e *corpo objetivo*, adotados por Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção*.

Noções de corporeidade

O corpo é mediador de diversos sinais e valores culturais. A contemporaneidade tem sido palco de inúmeras teorias sociais, bem como artifícios laboratoriais que impactam a naturalidade do corpo. Insegurança talvez seja a palavra de ordem para um século que assiste às noções de humanidade serem desafiadas especialmente pelas ciências biológicas que nos levam a considerar nossa condição mortal a partir das nossas relações corpóreas. Ter ou ser um corpo passou a ser objeto de investigação tanto da biologia quanto da filosofia, especialmente no século XX.

Muitos estudiosos, ao considerar as noções de corporeidade, concluem que, neste século, o homem convive com uma crise do corpo, ou seja, há uma corporeidade perdida na construção social que concedeu hegemonia a um discurso sobre um corpo concreto; a história preferiu descrever a ideia de corpo, ao invés de experimentá-lo como ser-no-mundo em relação consigo e com os outros. O discurso da evolução do cérebro e da mente suplantou o homem concreto.

As possíveis implicações do corpo na construção do sujeito moderno são destaques nas reflexões do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. Em *Fenomenologia da Percepção* (1945) afirma: “o corpo é o veículo do ser no mundo (...)tenho consciência de meu corpo através do mundo (...) tenho consciência do mundo por meio de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1994, P. 122). Segundo ele, o corpo é um meio para se ter o mundo: “é por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo ‘coisas’,” (MERLEAU-PONTY, 1994, 253). O autor faz longas reflexões a respeito do corpo, percorre um caminho que vai da psicologia clássica às experiências com espacialidade, motricidade e sexualidade. Para ele o corpo tem a

função de atualizar a existência: “o corpo exprime existência total, não que ele seja seu acompanhamento exterior, mas porque a existência se realiza nele.” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 229). Cabe-lhe transformar ideias em coisas, ou seja, transformar “fenômenos interiores” em situações de fato.

A esse corpo que se move e atua na realização de desejos, projetos e intenções, Merleau-Ponty denominou *corpo fenomenal*, que difere do *corpo objetivo*, entendido por ele como organismo fisiológico, ou seja, o corpo enquanto conjunto de órgãos que obedecem a leis físicas e fisiológicas. Esse corpo fenomênico, também chamado de *corpo-próprio*, é um corpo sujeito de seus atos e que se encontra aberto ou, às vezes, fechado para o mundo (MERLEAU-PONTY, 1994).

Com esse pensamento, Merleau-Ponty superou tanto os empiristas quanto os intelectualistas. Para estes, o conhecimento já tem idealmente toda a experiência que temos das coisas, por isso não há a necessidade de um mundo concreto; para aqueles, o conhecimento se realiza a partir da soma mecânica de impressões, por isso não há a necessidade de um espírito ou uma consciência. O corpo está entre o objeto e o sujeito, que não se separam: pode ser visto e pode ser sentido; tem o papel de ligar a consciência perceptiva ao mundo. “Ele é sempre outra coisa que aquilo que ele é, sempre sexualidade ao mesmo tempo que liberdade, enraizado na natureza no próprio momento em que se transforma pela cultura, nunca fechado em si mesmo e nunca ultrapassado.” ((MERLEAU-PONTY, 1994, p. 269).

Pensar o corpo e conscientizar-se dele implicam admitir que sua complexidade só pode ser conhecida por meio de vivência, ou seja, de experiência. Em termos existenciais e ideológicos o indivíduo só pode ser registrado na área corporal, isto é, todas as metamorfoses e situações vividas por ele, tanto no espaço externo quanto no interno, prescindem de um corpo para efetivamente existir. A consciência do sujeito, portanto, manifesta-se primeiramente como consciência de sua forma, o que ocorre explicitamente em *A via crucis do corpo*. Nos contos selecionados para análise, as personagens conscientizam-se por meio do, que se desvela plenamente.

Outro filósofo que se ocupou em estudar questões relativas às manifestações do corpo, especificamente a sexualidade humana, foi Georges Bataille, escritor francês que se dedicou tanto à literatura quanto à filosofia. Talvez sua obra mais conhecida no

Brasil seja *O Erotismo* (1957) em que ele fez uma análise da condição humana, em comparação a animais. Para ele, somos seres descontínuos, limitados e finitos, mas temos algumas maneiras de, ainda que por breve momentos, experimentar continuidade. Entre essas maneiras estão a morte, a reprodução, a violência, o sexo e o erotismo, elementos que estão interligados, quando consideramos a existência humana. A continuidade perdida, possível na fusão com um ser supremo, é o desejo daquele que reconhece a condição de inocuidade do ser. Trata-se de um campo sagrado cuja oposição dá-se no profano.

O autor discorre sobre o erotismo, considerado como linha fronteira entre homens e animais, nas manifestações de sexualidade. Ambos recorrem ao sexo para perpetuação da própria espécie, mas os humanos apresentam um diferencial: erotizam a sexualidade a partir de traços culturais definidos por seus grupos sociais, enquanto os animais manifestam-na apenas com intenção instintivamente reprodutora.

A sexualidade humana, para Bataille, relaciona-se à história do trabalho e das religiões, isto é, tem fundamento sociológico. O erotismo seria uma forma de conter aspectos brutais da sexualidade. Pode se manifestar de três formas: o *erotismo dos corpos*, quando se dá a união entre dois seres na atividade sexual e ambos se fundem como um único ser; o *erotismo dos corações*, que ocorre quando a paixão contamina o erotismo dos corpos e surge a violência, promovendo o sofrimento, pois a continuidade do ser está no objeto da paixão; o *erotismo sagrado*, que se manifesta durante os rituais de sacrifício a um ser descontínuo. São transgressões dos interditos adotados pelas sociedades para conter traços originariamente animais da humanidade. As interdições impostas pelas sociedades têm relações estreitas com a condição de descontinuidade dos seres; têm intuito de organizar e garantir a sobrevivência das mesmas. Nas manifestações eróticas há uma dialética entre interdito e transgressão, lei e gozo, em que a paixão leva o homem frequentemente a transgredir, o que faz o indivíduo experimentar um desequilíbrio em sua *vida interior*.

A transgressão e o interdito realizam um jogo de forças diferentes, mas que, nem por isso, são oponentes, ou seja, ambos são necessários para que um ser passe de uma condição equilibrada para um estado em que os excessos afloram. O prazer consequente da transgressão é a essência do erotismo, que não é visto por ele pela ótica da genética, mas da religiosidade. Tanto a experiência erótica quanto a religiosa são de ordem

pessoal e interior; ambas levam ao prazer, que desequilibra o ser em sua *vida interior* (BATAILLE, 1988).

A proximidade entre erotismo e religião está no fato de que ambas são experiências interiores e pessoais, com um elemento comum: a contradição entre interdição e transgressão. Quando se manifesta a interdição, a experiência não ocorre, ou, se acontece, é de tal maneira tão furtiva que permanece fora do campo da consciência humana. As interdições servem para eliminar a violência, acalmar e ordenar os pensamentos, para que a consciência seja viável. Acarreta angústia, sem a qual não haveria a interdição e não existiria, por exemplo, experiência como a do pecado. A moral enuncia regras de um mundo profano que define relações obrigatórias entre indivíduos e demais membros da sociedade. O sagrado não pode ser tocado, mas experimentado como experiência interior em que se desprende de princípios morais, científicos e religiosos.

Máscaras que (re)velam transgressões

Os contos de *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector, apresentam mulheres que se identificam com seus corpos, como nas obras publicadas anteriormente. Essas personagens subvertem a tábua de valores sociais, como, por exemplo, as condições opressivas em que vive a maioria delas - resquícios do patriarcalismo - e tomam atitudes de enfrentamento que chocam a moral da sociedade conservadora. No conto “Ele me bebeu”, por exemplo, há um jogo de polaridades manifestado nas atitudes das personagens em pôr e tirar “máscaras”.

Embora estejamos utilizando o vocábulo metaforicamente, para referência aos papéis sociais, é impossível deixar de considerar o simbolismo que as máscaras encerram em diferentes sociedades. De modo geral, têm função social nos rituais em que são utilizadas, representam um *self* universal (JUNG, 1977) e, por isso, não modificam a personalidade do portador. Utilizadas tradicionalmente em rituais sagrados, como danças e funerais, ou disfarces, em cerimônias carnavalescas e peças teatrais, as máscaras podem, por exemplo, exteriorizar tendências demoníacas em que o usuário manifesta um aspecto inferior. A psicologia recorre ao arquétipo delas para analisar eventuais contatos que o homem realiza com seu interior.

As máscaras permitem que os homens componham personagens, isto é, adotem publicamente imagens que possibilitam a aceitação dos demais membros do grupo

social. Para nos adaptarmos às exigências do meio em que vivemos, precisamos assumir aparências que nem sempre correspondem a nossa autenticidade. A essa aparência artificial, Jung denominou *persona*. As máscaras ou *personas* corresponderiam aos moldes tirados da *psiquê* coletiva. Alguns indivíduos tendem a valorizar tanto suas máscaras, que se identificam completamente com elas. Esta questão pode ser ilustrada pela literatura, com o conto “O espelho”, de Machado de Assis.

Nesse conto, o narrador afirma que “cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro (...) A alma exterior pode ser um espírito, um fluído, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação.” (MACHADO DE ASSIS, 1983, p. 72). Ele narra o caso de um jovem que sendo nomeado alferes da Guarda Nacional, identificou-se de tal modo com a patente que “o alferes eliminou o homem”. Quando se viu só em uma casa de campo, sem ninguém para louvá-lo, como alferes, sentiu-se completamente vazio. A sua imagem no espelho, “a melhor peça da casa”, era esfumada, vaga, dispersa. Em pânico, vestiu a farda e pode constatar que “o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior.” (MACHADO DE ASSIS, 1983, p. 83). O conto machadiano apresenta as ambiguidades e contradições da alma humana, causadas pelas máscaras sociais. Clarice Lispector, por sua vez, também aponta estas ambiguidades e o faz por meio de um jogo de polaridades, como o do conto machadiano, em que personagens põem máscaras que usurpam suas verdadeiras identidades.

Em “Ele me bebeu”, quinto texto da coletânea *A via crucis do corpo*, a falta de identidade da protagonista é indicada pelo rosto apagado pela maquiagem. Trata-se de Aurélia Nascimento, amiga de Serjoca, um homossexual maquiador, que se ocupava em deixá-la mais bonita toda vez que saíam juntos. A amizade era perfeita até que conheceram um industrial quarentão que despertou desejo em ambos. Affonso, um homem rico, oferecia-lhes, nos encontros, refeições sofisticadas que Serjoca tinha dificuldades em comer, enquanto Aurélia o fazia com facilidade. Para vingar-se e conseguir atrair a atenção de Affonso, num desses encontros, Serjoca *apagou* o rosto da amiga. “A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. Carne morena.” (LISPECTOR, 1974, p. 56). A maquiagem de Serjoca *escondeu* o rosto de Aurélia, que renasceu para um encontro consigo mesma por meio de um

batismo simbólico: ao chegar à casa imergiu nas águas de uma banheira e, diante de um espelho, esbofeteou o próprio rosto, “Para se acordar” (LISPECTOR, 1974, p. 57). A atitude extrema da personagem conclui a narrativa: “E realmente aconteceu. No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de Nascer. Nas-ci-men-to. (LISPECTOR, 1974, p. 58). A maquiagem era a máscara que Aurélia usava para velar sua falta de identidade.

A temática das diferenças de gênero e o *desmascaramento* de personagens que não estão de acordo com os papéis que a sociedade lhes imputou repete-se no décimo conto da coletânea: “Praça Mauá”. Construído nas estruturas dos contos tradicionais - introdução, desenvolvimento e conclusão - tem como personagens Luísa (também Carla), Celsinho (conhecido como Moleirão), Joaquim (marido de Luísa), Silvinha (empregada de Luísa e Joaquim) e Claretinha (criança de quatro anos adotada por Celsinho). Todas as personagens são descritas a partir de papéis sociais. Nessas descrições, há contrapontos entre aspectos positivos e negativos do físico e psicológico de cada um. As personagens são descritas a partir de confrontos existentes pelas transgressões de interditos, tanto do *corpo-próprio* quanto do *objetivo*; ambas não desejam ou projetam para si o que se espera do feminino e do masculino. Ao criar uma personagem que biologicamente é homem, mas porta-se como “uma verdadeira mãe”, Clarice Lispector traz à tona uma questão que ainda não era discutida tão abertamente pela sociedade brasileira: a identidade de gêneros. Notemos que a própria personagem do conto carrega o preconceito arraigado acerca da homossexualidade: “Tinha muito medo de envelhecer e ficar ao desamparo. E mesmo porque travesti velho era uma tristeza.” (LISPECTOR, 1974, p. 81); também quanto à condição da mulher: “Celsinho queria para Claretinha um futuro brilhante: casamento com homem de fortuna, filhos, joias” (LISPECTOR, 1974, p. 82).

A figura feminina do conto, Luísa, à noite transformava-se em Carla para dançar no cabaré *Erótica*. “Carla era linda. Tinha dentes miúdos e cintura fininha. Era toda frágil. Quase não tinha seios mas tinha quadris bem torneados” (LISPECTOR, 1974, p. 79). A preocupação com a aparência, para agradar os homens do local, denota uma consciência corporal construída a partir de personificações ditadas pelo social e cultural. Lembremos que na década de 70, a figura feminina era restrita à esfera familiar, com as obrigações inerentes a ela, tais como: educação dos filhos, cuidados com a casa. Luísa

não se adequava ao perfil preestabelecido. Casada, não cuidava da casa ou dava atenção ao marido, deixava os afazeres domésticos por conta de Silvinha, ou seja, não usava a máscara estabelecida pela sociedade.

Contrapondo-se à Luísa/Carla temos a personagem masculina Celsinho que abandonou a condição nobre da família para assumir-se como o travesti Moleirão. Bem sucedido, no *Erótica*, também se preocupava com a aparência para mostrar sua feminilidade. “Não dançava. Mas usava batom e cílios postiços. (...) Para ter força tomava diariamente dois envelopes de proteína em pó. Tinha quadris largos e, de tanto tomar hormônio, adquirira um *fac-símile* de seios.” (LISPECTOR, 1974, p. 81).

Embora biologicamente seja homem, Celsinho manifesta a feminilidade exigida socialmente da mulher “Celsinho tinha adotado uma meninazinha de quatro anos. Era-lhe uma verdadeira mãe.”. O papel feminino conservador cabe a ele.

Em seu entendimento lógico, o Ocidente tradicionalmente admite que gênero classifica-se em: masculino/feminino, macho/fêmea ou homem/mulher, numa relação de oposição que atende às características biológicas de cada ser. Assim, o comportamento sexual, bem como os papéis desempenhados na sociedade, são definidos a partir da anatomia das genitálias. Entretanto, a identidade de gênero, ou a orientação sexual de alguém, envolve questões que transcendem o aspecto biológico, como, por exemplo, a atração pelo outro que se dá a partir de sentimentos ou sensações. Neste conto, a narrativa é orientada por ações externas, o que torna as questões sociais mais evidentes. Porém, os registros do cotidiano do submundo ocorrem com aspectos mais relevantes da existência, como, por exemplo o abalo na amizade ambos, a partir da constatação da existência da inversão de papéis considerados como de exclusividade feminina.

A amizade entre Carla e Celsinho era sólida: “Entendiam-se bem. Ela lhe contava suas amarguras, queixava-se de Joaquim, queixava-se da inflação. Celsinho, um travesti de sucesso, ouvia tudo e aconselhava. Não eram rivais. Cada um tinha o seu parceiro.” (LISPECTOR, 1974, 81), até o dia em que ela demonstrou interesse por um homem que Celsinho cobiçava. Ambos brigaram e ela o agrediu dizendo-lhe que não era mulher de verdade. Ele revidou dizendo-lhe que “não sabia fritar um ovo.” Ao ofender a amiga, Celsinho atingiu seu ponto vulnerável: revelou sua condição de mulher imperfeita aos olhos da sociedade. Por sua vez, ela reconheceu que o homossexual era mais mulher do que ela; ele usava a máscara que ela recusara: havia adotado uma menina e realizava-se

como mãe, enquanto ela possuía um gato siamês do qual mal cuidava. Por isso, “Carla vira Luísa”, isto é, deixou cair a máscara de dançarina-prostituta para assumir sua verdadeira identidade que descobre não existir.

A ocupação de Luísa resumia-se em “construir” Carla. Por isso “Tinha roupas que não acabavam mais. Comprava *blue-jeans*. E colares. Uma multidão de colares. E pulseiras, anéis.” (LISPECTOR, 1974, p. 80). A personagem é incompleta, tanto em seu papel de Luísa quanto de Carla. Quando se travestia, tinha preguiça, sono e manifestava a timidez de Luísa. Como o alferes do conto machadiano cuja farda mascara sua falta de identidade, a prostituição cria a falsa sensação de identidade; ao abandonar o cabaré sua *personagem*, Luísa vê-se “como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio.” (LISPECTOR, 1974, p. 84); sua incompletude é metaforizada na imagem da praça que encerra a narrativa: escura e vazia. O *corpo-próprio* de Luísa é um fracasso – escuro e vazio – bem como seu *corpo objetivo* – seios minúsculos. Não consegue ser esposa nem mãe, tampouco prostituta; é incompleta mesmo quando se traveste em Carla.

Celsinho e Luísa são personagens transgressoras das atribuições impostas pela sociedade. Contudo, suas transgressões são limitadas ao espaço do cabaré, ou seja ocorrem superficialmente, isto é, não há uma experiência interior como as descritas por Bataille. Ambas as personagens estão atreladas a princípios morais, por isso Luísa ofende-se ao ser acusada de não desempenhar seu papel feminino e Celsinho sonha com casamento e filhos para a menina que adotara.

Clarice Lispector toca sutilmente em “assunto perigoso” para a época: homens e mulheres cujas relações de gêneros chocam-se com as definições culturais de papéis que consideram elementos estritamente biológicos, isto é, personagens que ilustram conflitos a partir da subversão de expectativas de desejos, projetos e intenções (*corpo-próprio*) que não estão em sintonia com aspectos fisiológicos dos seres (*corpo objetivo*), como propõe as sociedades organizadas.

Considerações finais

O conjunto de textos de *A via crucis do corpo* tem como elemento principal, embora aborde outras questões, o sexo e o erotismo. Cada texto é, na verdade, uma forma possível de experimentar o sexo, como a prostituição e a homossexualidade, restritas ao submundo certamente pelo contexto de produção da obra: Brasil, década de

70. Clarice Lispector procurou tratar justamente do que é contundente, ou seja, das “cruéis exigências” do corpo físico, sobre o qual a condição humana se debate. Por isso, nos contos analisados, as personagens vivenciam experiências com a sensualidade, o sexo, o medo da velhice, a maternidade. Estes temas, em outras produções da autora, receberam tratamento sutil, mas nesta são abordados explicitamente. Nas narrativas, as personagens retiram as máscaras que usam no dia-a-dia para camuflar sua verdade interior. Desse modo, desnudam o próprio ser, expondo-o inteiramente e desvelando até o que é considerado como “lixo” da condição humana.

O singular é que as experiências das personagens não são apenas intuitivas, ou seja, não se manifestam na consciência, mas ocorrem no próprio corpo, o que certamente levou a crítica da época a considerar a obra como produção realista. Lembremos que o realismo próprio da estética literária de fins do século XIX, denominada Realismo, tem a função de ordenar a realidade, por meio de narrativas elaboradas a partir do horizonte de expectativas do leitor, ou seja, fazer com que o conteúdo apresentado esteja o mais próximo possível da realidade, o que justifica a preferência dos escritores pelo texto descritivo. Desse modo, a recepção acaba por ser orientada, pois, no ato da leitura, há apenas a simples escolha entre *sim* ou *não*, como indicativo de aceitação ou negação diante do que lhe é narrado. O realismo de Clarice Lispector, ao contrário, é desordenado, ou seja, seu real fica por conta do acaso, pois nada está preestabelecido. O que ocorre é um mergulho nas potências obscuras da vida, feito por uma abordagem direta dada aos temas, o que oferece ao leitor diversas possibilidades interpretativas.

Nos contos “Ele me bebeu” e “Praça Mauá” tanto o *corpo próprio*, que pertence ao “para mim”, quanto o *corpo objetivo*, que pertence ao “para o outro” estão em evidência, pois “ambos coexistem em um mesmo mundo” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 625). Somente com o corpo pode-se dar forma e sentido ao mundo, ou seja, o mundo só é possível quando corporificado: não está pronto, é construído ao mesmo tempo em que o sujeito se constrói. Por isso as personagens dos contos aprendem na via do corpo, isto é, as relações com o imaginário, embora ocorram, são precárias. O que se destaca são as experiências de seres inacabados cuja condição de incompletude os leva a unir-se à margem da sociedade em que interdito e transgressão vivem em suspenso. No cabaré *Erótica*, a homossexualidade e a prostituição não são transgressões.

Clarice exhibe, nestes textos, uma concepção especial do corpo, em que este é visto como material da construção do ser e de sua relação com a realidade. Ambos encerram uma característica fundamental: o dia-a-dia do corpo flagrado em experiências da vida cotidiana em que suas exigências primárias são reveladas explicitamente, por meio da construção de personagens consideradas pela sociedade brasileira da década de 70 como marginais.

Os textos analisados confirmam e dão continuidade ao projeto estético da autora: compreender a vida e buscar uma forma de comunicação consigo e com o outro; processo que obrigatoriamente passa pela problematização do corpo e das relações de desejos, taras e prazeres, além de amor, perdão, fraternidade. São experiências consequentes ou, às vezes, causadoras de crises. Em “Ele me bebeu”, há amargura e sofrimento de Luísa/Carla, em oposição ao prazer e realização de Celsinho; em “Praça Mauá”, traição e vingança de Serjoca, bem como autoconhecimento de Aurélia Nascimento.

Nessa cartografia do corpo, o biológico é inseparável do social e do cultural. Clarice Lispector lança luz às questões como as relações de gênero e manifestações de erotismo e sexualidade, num momento em que tais assuntos ainda eram consideradas tabus.

Referências

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 3.ed. Trad. João B. Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. de João Ferreira de Almeida. Flórida: Editora Vida, 1994.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

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

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Contos*. São Paulo: Moderna, 1983.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.