



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**FACULDADE DE LETRAS**

**UMA LEITURA DOS CONTOS “ELE ME BEBEU” E “PRAÇA MAUÁ”, DE  
CLARICE LISPECTOR**

**HELOÍSA TAVARES VICENTE DOS SANTOS**

Rio de Janeiro  
2022

HELOÍSA TAVARES VICENTE DOS SANTOS

UMA LEITURA DOS CONTOS “ELE ME BEBEU” E “PRAÇA MAUÁ”, DE CLARICE  
LISPECTOR

Monografia submetida à Faculdade de Letras  
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
como requisito parcial para obtenção do  
título de Bacharel em Letras na habilitação  
Português-Literaturas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flavia Trocoli Xavier da Silva

Rio de Janeiro  
2022

Santos, Heloísa Tavares Vicente dos.  
Uma leitura dos contos “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”, de  
Clarice Lispector / Heloísa Tavares Vicente dos Santos. — 2022  
47f.

Orientadora: Flavia Trocoli Xavier da Silva  
Monografia (graduação em Bacharelado em Letras:  
Português/Literaturas) — Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 47

1. Literatura Brasileira. 2. Corpo. 3. Imagem. I. SANTOS,  
Heloísa Tavares Vicente dos. II. Universidade Federal do Rio de  
Janeiro, Faculdade de Letras, 2022. III. Uma leitura dos contos “Ele me  
bebeu” e “Praça Mauá”, de Clarice Lispector.

## FOLHA DE AVALIAÇÃO

HELOÍSA TAVARES VICENTE DOS SANTOS

DRE:114093359

UMA LEITURA DOS CONTOS “ELE ME BEBEU” E “PRAÇA MAUÁ”, DE CLARICE LISPECTOR

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português-Literaturas.

Data de avaliação: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Banca Examinadora:

\_\_\_\_\_

NOTA: \_\_\_\_\_

Flavia Trocoli Xavier da Silva – Presidente da Banca Examinadora

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> da Universidade Federal do Rio de Janeiro

\_\_\_\_\_

NOTA: \_\_\_\_\_

João Camillo Barros de Oliveira Penna- Leitor Crítico

Prof. Dr. da Universidade Federal do Rio de Janeiro

MÉDIA: \_\_\_\_\_

Assinaturas dos avaliadores: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Oxalá e aos meus guias espirituais, por me permitirem ter saúde, força e perseverança para percorrer a caminhada ao longo da graduação.

Aos meus pais, Myriam e Jorge, por todo apoio desde o colégio até a universidade. Obrigada por incentivarem o hábito de leitura desde a minha infância e por estarem ao meu lado nos momentos de alegria e tristeza. Amo muito vocês!

As minhas avós Iris e Maria Clelia e aos meus avôs Mario e Geremias, que mesmo desencarnados, são as minhas estrelas mais lindas e brilhantes no céu. Obrigada por tudo que fizeram por mim. Amo muito vocês e muita saudade!

As minhas tias, aos meus tios, as minhas primas e aos meus primos por fazerem parte da minha vida mesmo que de longe. Obrigada por todo o carinho e incentivo. Amo vocês!

Aos docentes do Instituto Francisca Paula de Jesus (IFPJ), instituição a qual estudei desde o jardim de infância até o ensino médio. Em especial, à professora de literatura brasileira Vera Lúcia que apresentou a mim e aos colegas de turma no ensino médio os escritos de Clarice Lispector.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e à Faculdade de Letras pelo acolhimento durante toda a graduação. Viva o ensino público, gratuito e de qualidade!

Aos professores e as professoras que conheci ao longo da graduação, em especial à minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flavia Trocoli. Obrigada por todo conhecimento aprendido na disciplina de “Teoria Literária I” e nas optativas. Obrigada pela parceria, solicitude e apoio ao longo desta pesquisa pois suas orientações e recomendações foram imprescindíveis para a conclusão deste trabalho. Foi uma honra ter sido sua aluna e orientanda.

Ao Prof. Dr. João Camillo Barros de Oliveira Penna, por ter aceitado ser o leitor-crítico da monografia. Obrigada por todo conhecimento aprendido na disciplina optativa “A melancolia na tela- Marilyn Monroe e Montgomery-Clift ou a prata da tela prateada: Uma leitura fotográfica de Marilyn”, juntamente com a professora doutora Flavia Trocoli. Desde já, agradeço as observações feitas neste trabalho. Foi uma honra ter sido sua aluna.

As amigas que fiz ao longo do colegial até a universidade. Vocês fazem parte disso e são os melhores!

Por fim, à escritora Clarice Lispector, responsável pela elaboração deste trabalho. A literatura brasileira seria incompleta se você não tivesse deixado o seu legado. Muito obrigada!

*Escrever é também abençoar uma vida  
que não foi abençoada.*

*Clarice Lispector*

*Pensar é um ato. Sentir é um fato.*

*Clarice Lispector*

## RESUMO

Publicada em edição única pela editora Artenova em 1974, *A via crucis do corpo* foi um dos últimos livros escrito por Clarice Lispector. Os contos curtos e não-lineares apresentam ao leitor uma linguagem clariceana mais crua e direta. Em cada personagem, o corpo é figurado por reviravoltas constantes. Entre os treze contos disponibilizados na obra, dois chamaram nossa atenção por apresentarem personagens marginalizados para a sociedade, principalmente na época em que o livro foi escrito: “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”. No primeiro conto, conhecemos a história de Serjoca, Aurélia Nascimento e Affonso Carvalho, enquanto no segundo conto a amizade entre Luísa/Carla e Celsinho/Moleirão é abalada por um motivo bem específico. A par das narrativas selecionadas, o presente trabalho tem como objetivo estudar a decomposição da imagem delineada a partir dos personagens Aurélia Nascimento e Serjoca, inseridos no conto “Ele me bebeu” e Luísa/Carla e Celsinho/Moleirão, presentes no conto “Praça Mauá”. Procuraremos estabelecer também um estudo comparativo entre esses contos e a produção jornalística de Clarice Lispector dos anos 1960. Em relação ao aporte crítico-teórico, traremos contribuições de Arêas (2005), Gotlib (2013), Lacan (1998;2009), Moser (2013) dentre outros estudiosos.

**Palavras-chave:** Corpo; Literatura Brasileira; *A via crucis do corpo*; Contos brasileiros; Imagem; Clarice Lispector

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	9
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 A VIA CRUCIS DO CORPO</b> .....	14
<b>2 OS CONTOS CLARICEANOS</b> .....	23
2.1. Ele me bebeu .....	23
2.2. Praça Mauá .....	33
<b>CONCLUSÃO</b> .....	42
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	45



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Artigo “A Via Crucis de Clarice” escrito por Emanuel de Moraes .....	15
Figura 2: Artigo “Da Arte de Mexer no Lixo” escrito por Hélio Pólvora .....	15
Figura 3: Epígrafes contidas na obra clariceana <i>A via crucis do corpo</i> .....	16
Figura 4: Henfil enterra Clarice Lispector no “Cemitério dos Mortos-Vivos” .....	20
Figura 5: Texto “Beleza em série” escrito por Helen Palmer .....	32
Figura 6: Texto “Discrição” escrito por Helen Palmer .....	32
Figura 7: Texto “A máscara da face” escrito por Helen Palmer .....	33
Figura 8: Texto “Manias que enfeiam” escrito por Helen Palmer .....	40
Figura 9: Texto “Sempre mulher através dos tempos” escrito por Ilka Soares .....	41
Figura 10: Texto “A cor do glamour” escrito por Helen Palmer .....	41

## INTRODUÇÃO

“Eu que escrevia com as entranhas,  
hoje escrevo com a ponta dos dedos.”

Clarice Lispector

“Por isso às vezes penso que é tarde demais, ou ao contrário muito cedo, para escrever sobre ela”. É assim que a professora e escritora Vilma Arêas se refere a Clarice Lispector nas considerações iniciais de seu livro intitulado *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. Para fazer essa afirmação, Arêas considera que há muitos textos publicados acerca da extensa obra literária clariceana e que para haver um novo trabalho será necessário um tempo de espera a fim de que Lispector apareça “em sua indiscutível e humana originalidade”<sup>1</sup>.

Em 1974, ano da publicação de *A via crucis do corpo*, Vilma Arêas começa a escrever *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. A autora, apoiando-se nos termos adotados por Clarice que estão na epígrafe desta introdução, compreende que a obra clariceana não segue uma linearidade e pode ser dividida em literatura das “entranhas” e literatura da “ponta dos dedos”. A primeira tipologia seria “composta sem injunções e sujeita à intermitência da inspiração” enquanto a segunda seria “submetida às imposições exteriores” (ARÊAS, 2005, p.13-14).

O advento das “entranhas” deveu-se ao primeiro romance escrito por Lispector aos vinte e três anos: *Perto do coração selvagem*. Publicado em 1943 pela editora do jornal *A Noite*, a obra é dividida em duas partes: na primeira, a infância e a vida adulta da personagem central, Joana, se alternam; na segunda, o foco narrativo gira em torno dos personagens Joana, Otávio e Lídia. Essa tipologia seria prolongada até 1964 com as publicações de *A paixão segundo G.H.*, romance escrito em primeira pessoa que aborda o calvário interior vivido pela personagem G.H. com a barata encontrada no quarto da empregada Janair após sua demissão e *A legião estrangeira*, coletânea de contos que retrata a solidão, a relação do eu *versus* outro e as questões familiares e infantis. Por apresentarem uma linguagem hermética, a maioria dos leitores considera que essas obras representam o mais alto nível de excelência da escrita clariceana.

Mas, em 1969, quando a ditadura militar já estava instaurada no Brasil, com a publicação de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, romance narrado em terceira pessoa que marca os encontros e desencontros dos personagens Lóri (professora do ensino primário) e

---

<sup>1</sup> ARÊAS, 2005, p.13.

Ulisses (professor de filosofia), a escrita clariceana começava a apresentar sinais de mudança. De acordo com Arêas (2005, p.14), “a recepção do livro provocou hesitações”. O mesmo aconteceria em 1973 com a publicação de *Água viva* pela editora Artenova. A obra, que teve como títulos anteriores *Atrás do pensamento: Monólogo com a vida* e *Objeto gritante*, é narrada em primeira pessoa e tem como narradora-personagem uma pintora que decide expressar suas reflexões sobre diversos temas através das palavras.

No entanto, o apogeu da literatura da “ponta dos dedos” foi com a publicação de *A via crucis do corpo*, em 1974. Os contos retratam temas como a sexualidade, a violência, a solidão, o misticismo e a religiosidade a partir do corpo. Desse modo, “revela uma Clarice de outro temperamento, irônica e clownesca, que faz da língua o que quer, abandonando a famosa “monotonia” de que gostava tanto” (ARÊAS, 2005, p.16-17). Três anos depois, ao publicar *A hora da estrela*, obra que narra a vida migratória cheia de percalços da personagem Macabéa, Clarice “retornava ao bom caminho embora este também contivesse muitos espinhos” (ARÊAS, 2005, p.14).

Amanda Dib da Silva de Almeida Ferreira, em sua monografia intitulada *Paixões do Corpo* (2019), analisa a inserção do corpo a partir do livro *A via crucis do corpo*. Como o próprio título da obra clariceana evoca, “o corpo é o elemento que desnorteia a narrativa tornando-a sempre inconstante e arriscada”<sup>2</sup>. A linguagem adotada por Clarice Lispector, direta e enxuta, faz com que as personagens lidem “com o desamparo e a *via crucis* da realidade”<sup>3</sup>. Dos treze contos reunidos em *A via crucis do corpo*, foram selecionados “Miss Algrave”, “O homem que apareceu”, “Por enquanto”, “Dia após dia”, “Ruído de Passos”, “Melhor do que arder” e “Mas vai chover”. Através deles, o embasamento teórico adotado por Dib foi centralizado nas obras *Corpus*, de Jean-Luc Nancy (2001) e *Paixões*, de Jacques Derrida (1995). Cito um trecho de seu trabalho:

“Lemos o corpo segundo Jean-Luc Nancy e o que o filósofo propõe acerca dos corpos como lugar-fora, lugar de acontecimentos, em que a significação deixa de atuar, pois é impossível limitá-lo ou contorná-lo. Dessa forma, a narrativa abalada de Clarice atravessa não só as *vias-crúcis* de um corpo que não se aprisiona pela significante, como atinge o próprio instante da paixão. A partir de Jacques Derrida, lemos o conceito de paixão entendendo-o como passividade e instante sacrificial perante algo – aqui, nesta pesquisa, perante o corpo. Dessa forma, as análises centradas na leitura dos contos de Clarice Lispector, principalmente os de 1974, estarão situadas na dimensão das paixões do corpo” (DIB, 2019, p.4).

Dona Cândida Raposo e Maria Angélica de Andrade, personagens dos contos “Ruído de passos” e “Mas vai chover”, trazem consigo a questão dos desejos sexuais na velhice. Tendo

<sup>2</sup> DIB, 2019, p.4.

<sup>3</sup> DIB, 2019, p.5.

como base essas narrativas, a pesquisadora traça um estudo comparativo com a personagem D. Anita, do conto “Feliz aniversário”, inserido na obra *Laços de família* (1960), e com a Sra. Jorge B. Xavier, personagem do conto “A procura de uma dignidade” contido no livro *Onde estivestes de noite* (1974). Dib afirma que a velhice inscrita em *Laços de família* “revela hipocrisias e questões profundas acerca das estruturas familiares”<sup>4</sup> enquanto em *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite* “salta ao rebaixamento, salta ao sexo, salta do pudor”<sup>5</sup>.

No último capítulo que tem título homônimo ao de sua monografia, “As Paixões do Corpo”, somos apresentados à seguinte questão: “O corpo das mulheres envelhecidas atravessa uma via crucis específica. No entanto, onde inicia essa via crucis?”. No intuito de encontrar resposta para esse apontamento, a pesquisadora recorre a análise de “Preciosidade”, conto pertencente à *Laços de família*. Segundo Dib (2019, p.25), o corpo jovem à iminência de tornar-se mulher é um ponto importante para começar a cronologia do corpo, de mulheres, e suas paixões. Para fomentar essa discussão, os pressupostos teóricos adotados pela pesquisadora competem a Furtado (2009), Nancy (2001) e Peixoto (2004). Através dos resultados obtidos em sua pesquisa, Dib concluiu que

“A inserção do corpo, e sua cronologia dentro das narrativas claricianas, exhibe as próprias feridas de guerra das mulheres e todos os atravessamentos de trincheira que o seu corpo precisa enfrentar. O corpo da mulher. Seja o torna-se mulher, seja o de envelhecer. Até mesmo o da escritora mulher. Já em “Preciosidade” foi delineado a dificuldade de se ter um corpo feminino desde o princípio; a personagem era apenas uma menina à iminência dos dezesseis anos tendo de entender o que seu corpo representa na sociedade quando ia e voltava da escola” (DIB, 2019, p. 31).

Ao ler cada conto em *A via crucis do corpo*, podemos observar que todas as protagonistas são mulheres e que o corpo feminino atravessa suas “cruéis exigências”<sup>6</sup> quando é posto em detrimento pelo outro. Entre os treze contos disponibilizados na obra, dois chamaram nossa atenção por apresentarem personagens marginalizados para a sociedade, principalmente em 1974, época em que o livro foi escrito: “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”. No primeiro conto, conhecemos a história de Serjoca, Aurélia Nascimento e Affonso Carvalho, enquanto no segundo conto a amizade entre Luísa/Carla e Celsinho/Moleirão é abalada por um motivo bem específico. A par das narrativas selecionadas, o presente trabalho tem como objetivo estudar a decomposição da imagem delineada a partir dos personagens Aurélia Nascimento e Serjoca, inseridos no conto “Ele me bebeu” e Luísa/Carla e Celsinho/Moleirão, presentes no conto “Praça Mauá”. Procuraremos estabelecer também um estudo comparativo entre esses contos e a produção jornalística de Clarice Lispector dos anos 1960. Em relação ao

---

<sup>4</sup> DIB, 2019, p.22.

<sup>5</sup> DIB, 2019, p.23.

<sup>6</sup> Uma das frases pertencente a segunda epígrafe contida em *A via crucis do corpo*.

aporte crítico-teórico, traremos contribuições de Arêas (2005), Gotlib (2013), Lacan (1998;2009), Moser (2013) dentre outros estudiosos.

A monografia se encontra dividida da seguinte forma: no primeiro capítulo intitulado “A via crucis do corpo” propomo-nos a explicar a construção e a recepção do livro escolhido além de trazermos observações feitas por pesquisadores e críticos jornalísticos acerca da obra lispectoriana e no segundo capítulo “Os contos clariceanos” nosso objetivo é estudar a decomposição da imagem delineada a partir dos personagens Aurélia Nascimento e Serjoca, inseridos no conto “Ele me bebeu” e Luísa/Carla e Celsinho/Moleirão, presentes no conto “Praça Mauá”. Procuraremos estabelecer também um estudo comparativo entre esses contos e a produção jornalística de Clarice Lispector dos anos 1960.

## 1 A VIA CRUCIS DO CORPO

“A via-crucis não é um descaminho,  
é a passagem única, não se chega  
senão através dela e com ela.”

Clarice Lispector

*A via crucis do corpo* é o último livro de contos escrito por Clarice Lispector. Ao longo de quase cem páginas, a autora aborda alguns temas como sexo, sexualidade, prostituição, violência e misticismo. A partir deles, o corpo é figurado por reviravoltas constantes. No dia dezessete de agosto de 1974, o crítico jornalístico Emanuel de Moraes escreve um artigo intitulado “A Via Crucis de Clarice” que seria publicado no *Jornal do Brasil*. Afirma que “é um dos livros que não deveriam ter sido escritos. Não se tratasse de uma autora já consagrada pelas suas realizações anteriores, ele passaria despercebido no entulho das más edições”<sup>7</sup>. Com exceção do conto “Antes da ponte Rio-Niterói”<sup>8</sup>, “o resto é lixo. E lixo literário nada acrescenta”<sup>9</sup>. Diferentemente da crítica anterior, o jornalista e crítico literário Hélio Pólvora em seu artigo “Da arte de mexer no lixo”, também veiculado ao *Jornal do Brasil* no dia treze de agosto de 1974, salienta que Clarice Lispector ao escrever *A via crucis do corpo* é capaz de “sobrevoar superfícies aparentemente plácidas e, de súbito, bicar; trazer de um rápido mergulho verdades estonteantes, que ferem com a instantaneidade cruel do relâmpago”<sup>10</sup>. Além dos treze contos, há cinco epígrafes (três salmos retirados da Bíblia, uma produzida pela própria Clarice fazendo alusão à um personagem sem nome e uma sem identificação) que funcionam como pistas deixadas pela escritora ao leitor sobre o que será retratado ao longo das narrativas e um pequeno texto introdutório nomeado “Explicação” que pode ser lido como um conto ficcional e como um prefácio da autora acerca das questões que influenciaram a escrita da obra. Vilma Arêas, em *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, observa que nas epígrafes contidas em *A via crucis do corpo*

“o discurso bíblico surge rebaixado, por conta da mistura com palavras de personagens anônimos ou personagens de gosto duvidoso. Isso significa que de saída somos informados de que não haverá um princípio organizador que sustente a moral tradicional das histórias e nos garanta o privilégio de excluir outras vozes e outros princípios estéticos de seu espaço” (ARÊAS, 2005, p.60)

<sup>7</sup> MORAES, 1974, p.4.

<sup>8</sup> Parece até que o conto – desprezioso, no meio de tanta pretensão realista – entrou por mero acaso no livro. Ele é inteiramente discrepante dos demais escritos, pelas características da narrativa e pela circularidade formal. Discrepante, também, pela linguagem, que não apresenta a geral vulgaridade dos desgastados clichês deliberadamente utilizados para simular o falar comum” (MORAES, 1974, p.4).

<sup>9</sup> MORAES, 1974, p.4.

<sup>10</sup> PÓLVORA, 1974, p.2.

Figura 1: Artigo “A Via Crucis de Clarice” escrito por Emanuel de Moraes



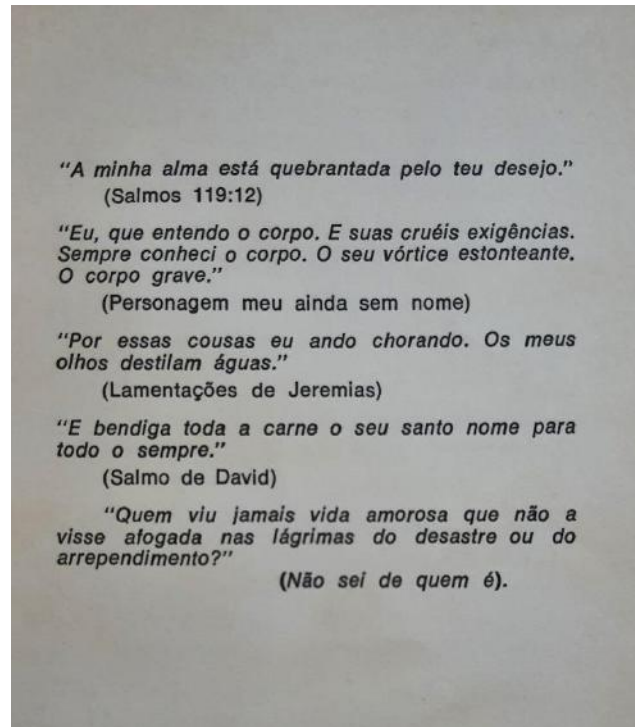
Fonte: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pagfis=38822](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=38822)

Figura 2: Artigo “Da Arte de Mexer no Lixo” escrito por Hélio Pólvora



Fonte: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pagfis=38585](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=38585)

Figura 3: Epígrafes contidas na obra clariceana *A via crucis do corpo*



Fonte da autora

A primeira informação contida no texto “Explicação” se refere à gênese de *A via crucis do corpo*: feita sob encomenda. No dia dez de maio de 1974, sexta-feira, o editor da Artenova, Álvaro Pacheco, telefona para Clarice Lispector e apresenta-lhe três histórias que realmente aconteceram e que somente ela poderia escrevê-las: “uma inglesa que disse ter dormido com um ser extraterrestre; uma mineira que pensava estar grávida do Espírito Santo; e o argentino que morava com duas mulheres” (MOSER, 2013, p.591). A princípio, a autora recusa o convite porque considera o “assunto perigoso”<sup>11</sup> e alega “que não sabia fazer história de encomenda”<sup>12</sup>. Mas, enquanto falava ao telefone, “sentia nascer”<sup>13</sup> a “inspiração”<sup>14</sup> dentro de si e, devido a dificuldades financeiras<sup>15</sup>, se rende ao desafio de escrever por encomenda.

O processo de escrita da maioria das histórias é feito em um único final de semana, com exceção de “Ruído de Passos” que a autora infere ter sido “escrito dias depois numa fazenda no escuro da grande noite” (LISPECTOR, 1974, p.11). “Miss Algrave”, “O Corpo” e “Via Crucis”, os relatos apresentados por Álvaro Pacheco à Clarice, começaram a ser escritos no sábado e

<sup>11</sup> LISPECTOR, 1974, p.9.

<sup>12</sup> LISPECTOR, 1974, p.9.

<sup>13</sup> LISPECTOR, 1974, p.9.

<sup>14</sup> LISPECTOR, 1974, p.9.

<sup>15</sup> Mais à frente iremos discutir um pouco mais, a partir de Nádya Battella Gotlib e Edilberto Coutinho, o motivo da dificuldade financeira de Clarice Lispector.



finalizados no domingo pela manhã, dia doze de maio, dia das mães. Ainda nesse domingo considerado “maldito” pela escritora, foram acrescentados a obra “O homem que apareceu”, “Ele me bebeu”, “Por enquanto”, “Antes da ponte Rio-Niterói”, “Melhor do que arder” e “Mas vai chover”. Na segunda-feira, dia treze de maio, dia da libertação dos escravos e da própria Clarice – em tom de denúncia –, como é inserido no prefácio “Explicação”, a autora escreve os contos “Dia após dia” (ou “Danúbio Azul”), “Praça Mauá” e “A língua do ‘p’”.

Entre os treze contos mencionados acima, três destoam do assunto considerado “perigoso” por Clarice: “O homem que apareceu”, “Por enquanto” e “Dia após dia”. Marta Peixoto, em *Ficções Apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*, mais especificamente no capítulo “Uma mulher escreve: ficção e autobiografia em *Água Viva* e *A Via Crucis do Corpo*”, considera que esses contos são autobiográficos pois “Lispector reflete sobre suas próprias transgressões de uma literatura “séria” que leitores e críticos passaram a esperar dela e sobre seu envolvimento possivelmente comprometedor com ficção sobre temas sexuais, dirigida para um público mais amplo” (PEIXOTO, 2004, p.161-162).

Contrapondo esse ponto de vista, Arêas (2005, p.60) afirma que essas histórias “escritas ao correr da pena” podem ser lidas como crônicas. Na nossa análise, esses contos são ficcionais-autobiográficos. Podemos comprovar através de algumas frases: “Desci e fui comprar coca-cola e cigarros”<sup>16</sup>, “Estou com saudade. Saudade de meus filhos [Pedro e Paulo], sim, carne de minha carne”<sup>17</sup> e “Meu cachorro [Ulisses] está coçando a orelha e com tanto gosto que chega a gemer. Sou mãe dele”<sup>18</sup>.

Clarice, ao aceitar a encomenda de Álvaro Pacheco para escrever *A via crucis do corpo*, temia que seus filhos lessem no futuro. Sentia vergonha. Para que isso fosse evitado, comunicou ao seu editor que publicaria o livro sob o pseudônimo bem simpático chamado Cláudio Lemos. Em contraposição, ele não aceitou e afirmou que Clarice “devia ter liberdade de escrever o que quisesse” (LISPECTOR, 1974, p.10). Impossibilitada de preservar seu nome, a autora adverte em “Explicação”: “Sucumbi. Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta” (LISPECTOR, 1974, p.10).

Por coincidência ou não, Clarice assina o texto “Explicação” somente com as iniciais de seu nome, ou seja, C.L. Como uma boa articuladora das palavras, a escritora tem consciência que escrever o corpo de modo mais palpável não a impediria manter-se indiferente às

---

<sup>16</sup> LISPECTOR, 1974, p.45.

<sup>17</sup> LISPECTOR, 1974, p.62.

<sup>18</sup> LISPECTOR, 1974, p.68.

consequências impostas quando ele passa a ser colocado na narrativa. Isso é comprovado a partir do trecho: “E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha. (...). Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma” (LISPECTOR, 1974, p.9-10).

Carlos Mendes Sousa, crítico literário português, em seu livro *Figuras da escrita*, insere a questão de Lispector assinar só com as iniciais o texto antecedente aos contos. Ele diz que:

“A regularidade (ou banalidade) de um procedimento desta ordem suscitará alguma atenção: levará o leitor a atentar no modo como na primeira nota em que nos seus livros Clarice Lispector se dirige “a possível leitores” com as iniciais CL., convoca o exemplo de uma personagem, produzindo-se um efeito de coincidência de nomenclatura. A personagem é, também ela, chamada pelas iniciais de um nome, G.H.: “A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. //CL.” (SOUSA, 2000, p.466)

Ainda em “Explicação”, Clarice declara:” Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso” (LISPECTOR, 1974, p.10). Essa observação surge porque a autora, que aceitou um livro por encomenda cujo assunto era perigoso, sabe que os leitores e críticos irão julgá-la ao tomarem conhecimento da existência da obra literária. Contudo, a escritora cria um leitor fictício<sup>19</sup> que afirma que *A via crucis do corpo* não era literatura e, sim, lixo. Em sua defesa, diz: “Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (LISPECTOR, 1974, p.10). No entanto, a obra manteve-se no lugar de lixo. Entendemos que o conceito “lixo” atribuído à *A via crucis do corpo* se refere “a falha da autora como escritora, a falha do livro como obra literária e a falha das personagens diante da impossibilidade de subtrair o corpo e os desejos” (DIB, 2019, p.13). Essa “falha como obra literária” foi observada pelo professor, crítico e historiador brasileiro Alfredo Bosi em seu livro *História concisa da literatura brasileira*. No capítulo “Da ficção “egótica” à ficção suprapessoal. Experiências Clarice Lispector”, ele analisa obras da autora que já foram citadas em nosso trabalho: *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Mas, no verbete destinado a Lispector (“339”), Bosi descreve a cronologia literária da autora, exceto a coletânea de contos *A via crucis do corpo*.

É interessante atentarmos para o ano em que a referida obra foi publicada: 1974. Nesse período, o contexto sócio-histórico no Brasil ainda sofria as intempéries da Ditadura Militar. O campo literário, por exemplo, organizava-se de modo mais profissional. O convite de Álvaro Pacheco à Lispector para escrever *A via crucis do corpo* foi significativo diante desse aspecto pois:

---

<sup>19</sup> Benjamin Moser, em *Clarice, uma biografia*, infere que esse leitor fictício interpretado em nossa análise poderia ser uma pessoa bem conhecida de Clarice Lispector: sua amiga e confidente Olga Borelli.

“o Estado se expressava de maneira contraditória em relação ao campo cultural, oscilando entre censura e incentivo, por certo acompanhando o agravamento da crise do assim chamado “milagre econômico brasileiro” e o ziguezague da política da “distensão lenta, gradual e segura”. A irritação com que o livro de Clarice foi recebido, além dos evidentes preconceitos, talvez assinala o mal-estar do contraste da carência exposta, sob todos os pontos de vista, com as heroicas intenções da Política Nacional de Cultura (PNC). Essa política pública clamava pelo conhecimento do “âmago do homem brasileiro”, da “preservação da memória nacional”, dando a esse homem “a plena utilização de seu potencial” e de sua “personalidade brasileira”. Diante desse palavreado que certamente funcionava sub-repticiamente na sociedade, o livro de fato não podia fazer boa figura” (ARÊAS, 2005, p.71).

Clarice Lispector não escapou do olhar crítico do cartunista Henfil na seção “Cemitério dos Mortos-Vivos”, que seria publicada na edição do dia vinte e dois a vinte e oito de fevereiro de 1972 no jornal *O Pasquim*. Antes de explicarmos a tirinha envolvendo a escritora, é válido salientarmos que nessa seção o quadrinista “enterrava, com sete palmos de desacato e desprezo, personalidades que, a seu juízo, simpatizavam com a ditadura, ou se omitiam politicamente” (MORAES, 1997, p.127). O personagem Cabôco Mamadô é quem dialoga com Lispector nos quatro quadrinhos iniciais. No primeiro, ao ver a sepultura da escritora, ele indaga perplexo: “Ara viva! Clarisse (*sic*) Lispector morta-viva!”. No segundo quadrinho, após dizer que “o filho da D. Maria [Henfil] não tá livrando a cara nem dos intelectuais do centro...”, Clarice retruca que está “chocada, traumatizada com tanta agressividade contra esta pura e ingênua poeta! Que fiz para receber este pontapé do jovem humorista Henfil? (*sic*)”. No terceiro, se defendendo do questionamento feito pela morta-viva, o personagem infere que não entende “nada de ideologia” já que “no regulamento diz que a poeta é morta-viva sujeita à reencarnação no passado! (*sic*)”. Justamente no passado, a autora foi Pôncio Pilatos<sup>20</sup>. Incrédula, Lispector diz: “Porque? Porque? Sou uma simples cronista da flor, dos pássaros, das gentes, da beleza de viver...”. No quarto quadrinho, Cabôco Mamadô ao assoprar que “a reencarnação de Clarisse (*sic*) Lispector no passado é um estresse corrosivo com seu espírito!”, faz com que a escritora suma e apareça no último quadrinho. Nele, podemos observar que Clarice lava as mãos em uma redoma de vidro desenhada com notas musicais, pássaros, flores, estrelas e uma pequena janela. Ademais, a escritora se encontra de costas para Jesus Cristo sendo pregado na cruz e para uma arquitetura romana.

Dênis de Moraes, em seu livro intitulado *O rebelde do traço: a vida de Henfil*, afirma que “dentro e fora do meio literário, houve protestos quando Clarice Lispector figurou entre os Mortos-Vivos”. Afinal, o cartunista “teria se excedido ao nivelar uma escritora de categoria, sem vínculos com a ditadura, a papa-hóstias de reconhecida subserviência” (MORAES, 1997,

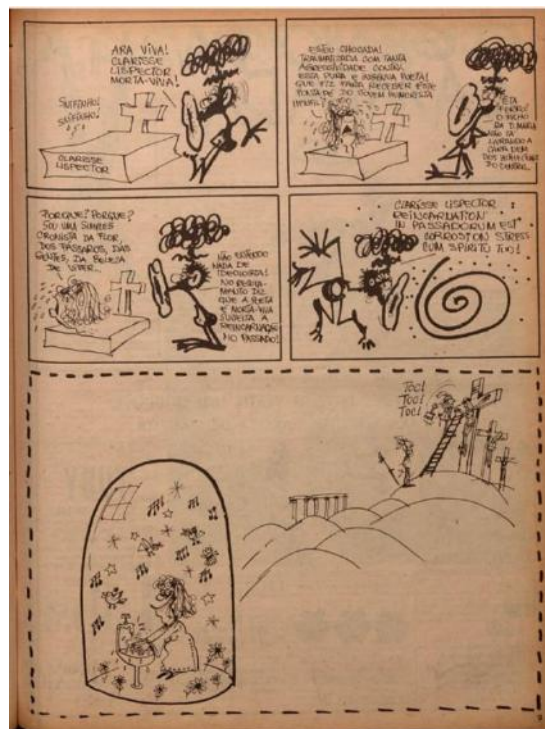
<sup>20</sup> Governador romano da província da Judeia que condenou Jesus à morte por insistência dos sacerdotes judeus. Para mais informações consultar: [https://www.ebiografia.com/poncio\\_pilatos/](https://www.ebiografia.com/poncio_pilatos/).

p.129). Para se justificar da inserção de Clarice Lispector nessa “morte simbólica”, Henfil concedeu um depoimento ao *O Jornal* na edição de vinte de julho de 1973:

“Eu a coloquei no Cemitério dos Mortos-Vivos porque ela se coloca como dentro de uma redoma do Pequeno Príncipe, para ficar num mundo que não existe, um mundo de flores e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na Cruz. Ela protestou e com ela uma porção de pessoas, não só amigas dela, como também pessoas que não concordavam com a minha opinião. Mas tenho a explicar que num momento como o de hoje, eu só tenho uma palavra a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: é de que é alienada. É minha opinião. Mas eu não quero com isto tomar uma atitude fascista de dizer que ela não pode escrever o que quiser, exercer a arte pela arte. Mas apenas me reservo o direito de criticar uma pessoa que com o recurso que tem, com a sensibilidade enorme que tem, se coloca dentro de uma redoma. É uma cobrança de um crédito que ela tem comigo. E que ela não executa. Escreve bem à beça (*sic*), uma angústia existencial excelente, um potencial excelente para entender as angústias do mundo. Lida por todo o mundo. O maior respeito todo o mundo tem por Clarice Lispector. No entanto ela não toma conhecimento de fora da redoma dela, dos problemas existenciais dela. Ela não toma conhecimento das causas e dos motivos desses problemas existenciais, não só dela como do mundo inteiro. Foi por isso que botei a Clarice lá. Ela não gostou e eu não vou tomar uma atitude fascista de matá-la”.

Em entrevista concedida à Sérgio Fonta na coluna “O papo” do *Jornal de Letras* em abril de 1972, Clarice, ofendida por ter sido enterrada injustamente no cemitério de Henfil, responde de forma sucinta o depoimento do cartunista: “Se eu topasse com o Henfil, a única coisa que eu lhe diria é: ouça, quando você escrever a meu respeito, é Clarice com ‘c’, não com dois ‘s’, está bem?”.

Figura 4: Henfil enterra Clarice Lispector no “Cemitério dos Mortos-Vivos”



A coletânea de contos *A via crucis do corpo* teve outras edições desde a publicação feita pela editora Artenova em 1974. Nesta edição, que utilizamos como referência para a presente monografia, o pequeno texto “Explicação” é inserido como prefácio, antecedendo o índice. Em contraposição, a edição de 1998 publicada pela editora Rocco disponibiliza o texto posposto ao sumário fazendo com que ele passe a operar como um décimo quarto conto no livro. A mais recente edição publicada em 2020 pela Rocco, em homenagem ao centenário de Clarice Lispector, insere “Explicação” após as epígrafes. Não tivemos acesso as publicações feitas pelas editoras Nova Fronteira (1984) e Francisco Alves (1991). A respeito desse texto escrito por Clarice, cito um trecho do livro da pesquisadora Nádia Battella Gotlib: “De que serve essa explicação, afinal? Serve para justificar uma opção da escritora, que leva adiante o jogo do escrever, como quem não quer, mas faz; que recusa, mas aceita” (GOTLIB, 2013, p.522).

Essa justificativa a partir de “Explicação” remete à própria *via-crúcis* que a autora atravessou, ou seja, aceitar o desafio e abolir de si mesma por não querer escrever sob encomenda. Com o objetivo de melhorar sua condição financeira, Clarice é admitida no *Jornal do Brasil* e passa a escrever crônicas de 1967 a 1973. De acordo com Rosenbaum (2002, p.50-51, apud GOTLIB, 1995, p.375), “a escrita do romance *Água viva* entremeava-se com as crônicas, feitas de má vontade: “Eu estava escrevendo o livro, então eu detestava fazer crônicas. Então eu aproveitava e botava – não era crônica não, era um texto que eu publicava”.

No mesmo ano em que a encomenda do livro é solicitada, Clarice é despedida do local de trabalho. Nádia Batella Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta*, cita um trecho da entrevista da autora ao jornal *O Pasquim* (edição datada do dia três a nove de junho de 1974) comentando sobre o ocorrido: “No dia 2 de janeiro eu recebi um envelope, e dentro tinha as minhas crônicas. E uma carta seca, sem nem agradecer os serviços prestados durante sete anos, dizendo que daí em diante eu estava dispensada de trabalhar. Então eu movi uma ação” (GOTLIB, 2013, p.519). O jornalista Alberto Dines, em entrevista concedida a Aparecida Maria Nunes, em quatorze de julho de 1987, fala a respeito desse fato. “Sem precisar exatamente o motivo, lembra que havia um movimento anti-semita no *Jornal do Brasil*, que acabou culminando com a dispensa do próprio jornalista e de todas as pessoas ligadas a ele (*sic*). Clarice, portanto, amiga do editor e judia, estava na lista dos que não mais interessavam ao jornal” (NUNES, 2006, p.94). Na época, o advogado responsável por solucionar a causa da autora foi o dr. Viveiros de Castro, considerado por Clarice “o maior advogado trabalhista do Brasil”. Embora contasse com o profissionalismo do dr. Castro, “e embora o juiz lhe fosse simpático e lhe confessasse ser seu admirador, a sentença foi desfavorável à jornalista” (GOTLIB, 2013, p.520). Podemos inferir que o resultado da ação judicial se deveu a não

contratação de Clarice “como jornalista e sim como colaboradora fixa, o que não lhe garantia direitos trabalhistas” (NUNES, 2006, p.94).

Edilberto Coutinho, em seu livro *Criaturas de Papel*, mais especificamente no capítulo “Uma mulher chamada Clarice Lispector”, também conversa com a escritora a respeito da demissão e da obra que foi considerada lixo. Vejamos este diálogo:

“(...) Não gosto que me empurrem, me botem num canto, exigindo as coisas. Por isto senti um grande alívio, quando me despediram de um jornal, recentemente. Agora só escrevo quando quero.”

“Mas você até escreveu livros, por encomenda”.

“Você sabe o que é um furúnculo? Eu nunca tive. Mas é uma coisa dura, alta e dura, parece. Pois é, o editor Álvaro Pacheco me pediu e eu disse, não aceito encomenda. Mas só você poderia escrever essas histórias, ele disse. Aí eu escrevi as histórias de *A via crucis do corpo*, mas senti como se uma agulha tivesse furado o furúnculo” (COUTINHO, 1980, p.166).

Clarice ao dizer “agora só escrevo quando quero” torna-se contraditória ao aceitar o pedido de seu editor na Artenova para escrever por encomenda. Escrever sobre o corpo, o sexo e as demandas que são sofridas através dele fazem com que a autora sofra e fique “chocada com a realidade” (LISPECTOR, 1974, p.9). Ademais, ela diz: “Este livro é um pouco triste porque eu descobri como criança boba, que este é um mundo-cão” (LISPECTOR, 1974, p.10).

Os contos, em *A via crucis do corpo*, abordam cenas de violência e solidão, prostitutas, travestis, brincadeiras de criança e com a religiosidade, desejo de prazer em mulheres idosas, nascimento de criança, idosas que pagam pelo sexo, masturbação, aparição de extraterrestre em uma linguagem crua e direta. “Ainda assim, suas histórias parecem abraçar, mais uma vez, o sentido da vida ou a falta dela, o limite da palavra, a precariedade da existência, o encontro casual com a verdade, a crueldade e o amor inesperado” (ROSENBAUM, 2002, p.87).

## 2 OS CONTOS CLARICEANOS

“Com a ponta dos dedos não se brinca  
É pela ponta dos dedos que se recebem os fluidos.”

Clarice Lispector

Como foi mencionado na introdução deste trabalho, o objetivo do capítulo dois é estudar a decomposição da imagem delineada a partir dos personagens Aurélia Nascimento e Serjoca, inseridos no conto “Ele me bebeu” e Luísa/Carla e Celsinho/Moleirão, presentes no conto “Praça Mauá”. Procuraremos estabelecer também um estudo comparativo entre esses contos e a produção jornalística de Clarice Lispector dos anos 1960.

### 2.1. Ele me bebeu

“Ele me bebeu” é o quinto conto presente em *A via crucis do corpo*. No início da história, o leitor é surpreendido por uma (re)afirmação do narrador perante o ocorrido: “É. Aconteceu mesmo”<sup>21</sup>. Em seguida, não há detalhes do acontecimento e, sim, a descrição minuciosa dos personagens inseridos no texto. É válido salientar que o referido conto é narrado em terceira pessoa e “apresenta um narrador observador, adepto ao fluxo de consciência, mas também faz um uso considerável do discurso direto, trazendo para a narrativa a voz do próprio personagem” (PRAZERES, 2015, p.112). Aurélia Nascimento é caracterizada como uma mulher que “era bonita e, maquilada, ficava deslumbrante. Era loura, usava peruca e cílios postiços”<sup>22</sup> enquanto Serjoca era um homem alto, bonito, magro, homossexual e tinha como ofício o ato de maquilar mulheres. Como eram amigos, “todas as vezes que Aurélia queria ficar linda ligava para Serjoca”<sup>23</sup>, informa o narrador. Neste sentido, a maquiagem constante atua como uma máscara em Aurélia perante a sua identidade. Em outras palavras, podemos dizer que o rosto de Aurélia é “redundância” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.29). Em outro momento no conto, a aparência física de Aurélia é descrita de modo exagerado: “ela se vestia bem, era caprichada. Usava lentes de contato. E seios postiços. Mas os seus mesmos eram lindos, pontudos. Só usava os postiços porque tinha pouco busto. Sua boca era um botão de vermelha rosa. E os dentes grandes, brancos” (LISPECTOR, 1974, p.54).

---

<sup>21</sup> LISPECTOR, 1974, p.53.

<sup>22</sup> LISPECTOR, 1974, p.53.

<sup>23</sup> LISPECTOR, 1974, p.53.

Aurélia e Serjoca costumavam sair juntos, principalmente de “ir jantar em boates”<sup>24</sup>. Ao ler o conto, podemos observar que “o maquilador é a maior referência de interação social e cultural da moça, pois não há referência (...) de nenhum familiar ou amigo que fizesse um contraponto à realidade vivenciada por eles, muito menos referência a alguma profissão ou sua condição social”<sup>25</sup>. Em uma dessas saídas, às seis horas da tarde, os dois encontravam-se “em pé junto do Copacabana Palace e esperavam inutilmente um táxi. Serjoca, de cansaço, encostara-se numa árvore. Aurélia impaciente”<sup>26</sup>. Em meio ao cenário de caos devido ao trânsito intenso, a moça até “sugeriu que dessem ao porteiro dez cruzeiros para que ele lhes arranjasse uma condução. Serjoca negou: era duro para soltar dinheiro”<sup>27</sup>. A hora avançava e os dois continuavam no mesmo local. É durante essa ocasião que os amigos irão conhecer o terceiro personagem do conto: o quarentão e industrial de metalurgia chamado Affonso Carvalho. A beleza superficial atrelada à impaciência de Aurélia, “que batia com os pés na calçada”<sup>28</sup>, despertou interesse no homem. Sem hesitar, dirigiu-se a ela:

- “A senhorita está achando dificuldade de condução?”
- Estou aqui desde as seis horas e nada de um táxi passar e nos pegar! Já não aguento mais.
- Meu chofer vem daqui a pouco, disse Affonso. Posso levá-los a alguma parte?
- Eu lhe agradeceria muito, inclusive porque estou com dor no pé. Mas não disse que tinha calos. Escondeu o defeito. Estava maquiladíssima e olhou com desejo o homem. Serjoca muito calado” (LISPECTOR, 1974, p.54-55).

Além da idade, da profissão e do provável estado civil (solteiro) de Affonso Carvalho, o narrador destaca o alto padrão de vida do metalúrgico fazendo oposição aos outros dois personagens. Podemos comprovar através de dois trechos: “Esperava o seu Mercedes com chofer. Fazia calor, o carro era refrigerado, tinha telefone e geladeira” (LISPECTOR, 1974, p.54); “O apartamento era atapetado de branco e lá havia escultura de Bruno Giorgi. (...). Mesa de jacarandá. Garçom servindo à esquerda” (LISPECTOR, 1974, p.56). Ainda no diálogo acima, o narrador chama atenção do leitor para um pequeno detalhe que vai contra a imagem de mulher perfeita que Aurélia gostava de transparecer: os calos no pé. Na concepção da personagem, que é adepta do uso de ornamentos artificiais para realçar sua beleza, ter calos no pé é inaceitável, fere a sua “beleza perfeita”. Logo, o jeito era esconder esse defeito. Após a chegada do chofer, Aurélia sentou-se no banco da frente, ao lado do motorista, e Serjoca e Affonso foram no banco de trás. A moça “tirou discretamente o sapato e suspirou de alívio”<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> LISPECTOR, 1974, p.53.

<sup>25</sup> PRAZERES, 2015, p.113.

<sup>26</sup> LISPECTOR, 1974, p.54.

<sup>27</sup> LISPECTOR, 1974, p.54.

<sup>28</sup> LISPECTOR, 1974, p.54.

<sup>29</sup> LISPECTOR, 1974, p.55.



Aurélia e Serjoca não tinham compromisso após aceitar a carona de Affonso. Prontamente, o metalúrgico sugeriu que fossem todos à boate Number One beber um drinque e conversar. Aceitaram o convite e o diálogo que se sucedeu foi esse:

“Affonso falou de metalurgia. Os outros dois não entendiam nada. Mas fingiam entender. Era tedioso. Mas Affonso estava entusiasmado e, embaixo da mesa, encostou o pé no pé de Aurélia. Justo o pé que tinha calo. Ela correspondeu, excitada. Aí Affonso disse:  
 – E se fôssemos jantar na minha casa? Tenho hoje escargots e frango com trufas. Que tal?  
 – Estou esfaimada.  
 E Serjoca mudo. Estava também aceso por Affonso” (LISPECTOR, 1974, p.55).

Mais uma vez, entende-se que Aurélia e Serjoca diferem financeira e intelectualmente quando comparados à Affonso, visto que nada entendiam sobre metalurgia. Ainda nesse mesmo trecho, o “defeito” físico que Aurélia tinha, ou seja, os calos no pé, é evidenciado novamente no contato corporal entre Affonso e ela. Durante o jantar na casa do metalúrgico, as diferenças comportamentais entre maquilador e maquilada são colocadas em destaque:

“Serjoca não sabia comer escargots e atrapalhou-se todo com os talheres especiais. Não gostou. Mas Aurélia gostou muito, se bem que tivesse medo de ter hálito de alho. Mas beberam champanha francesa durante o jantar todo. Ninguém quis sobremesa, queriam apenas café.  
 E foram para a sala. Aí Serjoca se animou. E começou a falar que não acabava mais. Lançava olhos lânguidos para o industrial. Este ficou espantado com a eloquência do rapaz bonito. No dia seguinte telefonaria para Aurélia para lhe dizer: o Serjoca é um amor de pessoa” (LISPECTOR, 1974, p.56).

O rapaz, que até então mantinha-se calado perante a companhia da amiga e do anfitrião da casa durante o jantar, se desinibe. Por outro lado, a única preocupação de Aurélia era relacionada a um suposto hálito de alho provido da refeição. É interessante salientarmos que Affonso nota a presença e a eloquência do maquilador que antes estavam apagadas e, possivelmente, não parece observar a polidez de Aurélia à mesa. O segundo encontro de Aurélia, Serjoca e Affonso foi um almoço no restaurante Albamar. Mais uma vez, Serjoca sente dificuldades em degustar a comida, afinal, foram pedidas ostras de entrada. “Sou um errado, pensou”<sup>30</sup> o rapaz. Antes de se encontrarem no local combinado, “Aurélia telefonou para Serjoca: precisava de maquilagem urgente. Ele foi à sua casa”<sup>31</sup>. Ao maquilá-la, o rapaz moldava-lhe o rosto como lhe convinha<sup>32</sup> e “a impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. Carne morena”<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> LISPECTOR, 1974, p.56.

<sup>31</sup> LISPECTOR, 1974, p.56.

<sup>32</sup> PRAZERES, 2015, p.117.

<sup>33</sup> LISPECTOR, 1974, p.56.

Cristiane Palma Dos Santos Bourguignon, em sua tese intitulada *A via crucis do desejo feminino: um estudo sobre a escrita de Clarice Lispector* (2016), a partir de uma leitura do conto pela ótica psicanalítica, considera que “Serjoca, forte concorrente na disputa por Affonso, apaga o brilho fálico de Aurélia, pois conhecia os artifícios que ela usava para simular uma beleza artificial”. Aurélia fingia “ser o falo”. O uso da maquiagem, de peruca e dos seios postiços, por exemplo, fazia com que ela agisse com “autoconfiança fingindo ser quem não era”. Em um ato violento, “Serjoca anula o “semblante” de Aurélia por meio de uma maquiagem que apaga os seus traços”. O termo “semblante” foi elucidado por Lacan na obra literária *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante* e, nas palavras de Bourguignon (2016), “se refere a um recurso usado no discurso para fazer parecer verdadeiro o que é dito, já que a verdade é sempre dita pela metade, por conta da não existência da palavra verdadeira, conforme a visão lacaniana de verdade”. Sendo assim, “fazer “semblante” é tentar mostrar ao outro que o que se sabe sobre si mesmo é verdadeiro. Mas o semblante não é o contrário da verdade”. Para Lacan (2009 [1971], p.24), “o semblante não é apenas situável, essencial, para designar a função primária de verdade; sem essa referência, é impossível qualificar o que se passa no discurso”.

O prenúncio da *via-crucis* que Aurélia iria atravessar é marcada quando

“Sentiu mal-estar. Pediu licença e foi ao banheiro para se olhar ao espelho. Era isso mesmo que ela imaginara: Serjoca tinha anulado o seu rosto. Mesmo os ossos – e tinha uma ossatura espetacular – mesmo os ossos tinham desaparecido. Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir. E é por causa do Affonso” (LISPECTOR, 1974, p.57).

O nome Aurélia significa “dourada” ou “filha do ouro”. A personagem no conto, que até então tinha seu brilho e se destacou nos primeiros encontros, agora é um “nada” devido à ausência de maquiagem. É através do espelho que Aurélia passa a conhecer sua verdadeira imagem, sem filtros. Com base no trecho acima, o ato violento cometido por Serjoca sugere que o maquilador desejava acabar com a aparência artificial da moça e impedir que a conquista amorosa com Affonso avançasse. “Ele está me bebendo” reforça a ideia de absorção da beleza forjada de Aurélia, deixando-a “vazia”. Baudrillard (1991, p.107) observa que “a maquiagem também é uma forma de anular o rosto, de anular os olhos por olhos mais belos, de apagar os lábios por lábios mais brilhantes”. Ao retornar a mesa no restaurante, Aurélia quase não conversou com os dois homens. Affonso demonstrava interesse por Serjoca a ponto de mal olhar para a mulher. O terceiro encontro foi organizado por Serjoca e Affonso para a parte da noite. Neste, Aurélia alegou que não poderia comparecer pois “estava cansada. Era mentira: não ia porque não tinha cara para mostrar” (LISPECTOR, 1974, p.57). Nesse turbilhão de

emoções, o sujeito que Aurélia representa vai sendo descentrado, momento em que a personagem já não tem mais consciência de si, pois a imagem que fizera a partir dos outros já não lhe era mais válida (PRAZERES, 2015, p.118), como exemplifica o seguinte trecho: “Chegou em casa, tomou um longo banho de imersão com espuma, ficou pensando: daqui a pouco ele me tira o corpo também. O que fazer para recuperar o que fora seu? A sua individualidade?” (LISPECTOR, 1974, p.57).

“Saiu da banheira pensativa. Enxugou-se com uma toalha enorme, vermelha. Sempre pensativa” (LISPECTOR, 1974, p.57). Tendo como base tudo o que já foi exposto até aqui, acreditamos que a cor vermelha possui um papel importante no conto, principalmente ao vir acompanhada dos vocábulos “toalha” e “enorme”. Modesto Farina, em seu livro *Psicodinâmica das cores em comunicação*, atribui a cor vermelha dois tipos de associação: material e afetiva. A primeira relaciona-se a vida, sangue, mulher, feridas, conquista, masculinidade, por exemplo, enquanto a segunda é direcionada ao dinamismo, revolta, paixão, violência, ação, coragem, sensualidade entre outras acepções. Aurélia, ao enxugar-se “com uma toalha enorme” e “vermelha”, reforça a violência que sofrera pelas mãos de Serjoca. Invisibilizada pelo próprio amigo, a personagem temia o que poderia vir a acontecer: “Pesou-se na balança: estava com bom peso. Daí a pouco ele me tira também o peso, pensou” (LISPECTOR, 1974, p.57). Desnudada pela maquilagem, peruca, lentes de contato e outros artifícios, a *via-crucis* atravessada por Aurélia é findada quando

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

Novamente, somos defrontados com o encontro de Aurélia com o espelho. No dia dezessete de julho de 1949, o psicanalista francês Jacques Lacan apresenta um texto intitulado “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”<sup>34</sup> durante uma comunicação realizada no XVI Congresso Internacional de Psicanálise, em Zurique, Suíça, e que será publicado na obra *Escritos* nos anos 1966 e 1998. Inicialmente, “Lacan avisa que a concepção do estádio do espelho traz esclarecimentos sobre o *eu da experiência psicanalítica* e se opõe a qualquer filosofia diretamente oriunda do *Cogito*.

<sup>34</sup> No texto, o *eu* grafado entre colchetes, [eu], diz respeito ao *je*, sujeito do inconsciente. *Moi* é convencionalmente grafado em itálico e refere-se ao *eu*. Segundo Imanishi (2008, p.139), esta observação faz referência à discriminação que Lacan, em uma fase posterior de sua obra, faz entre *Moi*- Ego/Eu freudiano, consciente – e um *Je*- sujeito do inconsciente/do desejo.

Ou seja, não se trata do eu racional, consciente, implicada na frase de Descartes “Cogito, ergo sum- Penso, logo existo” (IMANISHI, 2008, p.139). Tendo como base o aspecto comportamental, no que tange à psicologia comparada, observa que o filhote do homem, em determinada idade e espaço de tempo, “é superado em inteligência instrumental pelo chimpanzé” e “já reconhece não obstante como tal sua imagem no espelho”. Esse reconhecimento “é assinalado pela inspiradora mímica do *Aha-Erlebnis*, onde se exprime, para Köhler, a apercepção situacional, tempo essencial do ato de inteligência” (LACAN, 1998, p.96). O chimpanzé, “ao reconhecer que a imagem do espelho não é verdadeiramente outro, senão um embuste, perde o interesse por ela” (OLIVEIRA, 2017, p.27). Na criança, observa-se que há “uma série de gestos em que ela experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio refletido, e desse complexo virtual com a realidade que ela reduplica, isto é, com seu próprio corpo e com as pessoas, ou seja, os objetos que estejam em suas imediações”<sup>35</sup>. Lacan (1998, p.97), com base nos pressupostos teóricos de Baldwin, assinala que esse acontecimento pode produzir-se

“a partir dos seis meses, e sua repetição muitas vezes deteve nossa meditação ante o espetáculo cativante de um bebê que, diante do espelho, ainda sem ter controle da marcha ou sequer da postura ereta, mas totalmente estreitado por algum suporte humano ou artificial (o que chamamos, na França, um *trotte-bébé* [um andador]), supera, numa azáfama jubilatória, os entraves desse apoio, para sustentar sua postura numa posição mais ou menos inclinada e resgatar, para fixá-lo, um aspecto instantâneo da imagem”.

A atividade do trecho anterior perdurará até os dezoito meses de idade. Lacan (1998, p.97), compreende “o estágio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*”. Como podemos perceber, o bebê de pouca idade é capaz de se reconhecer através do espelho. A personagem do conto, Aurélia Nascimento, uma mulher adulta, ao ter o seu rosto apagado pela maquiagem, não reconhece sua verdadeira imagem no espelho. É necessário que ela dê três bofetadas no rosto “para encontrar-se” e visse “um rosto humano, triste, delicado”. O espelho é o agente propiciador do (re)nascimento da moça.

Além de sua vasta obra literária, Clarice Lispector dedicou-se também a produção jornalística. A estreia da autora se dá com a publicação de “Triunfo”, um conto de três páginas que aborda “com ilustrações primorosas o ambiente familiar e momentos de tensão na vida de um casal” (NUNES, 2006, p.39), pela revista *Pan* em vinte e cinco de maio de 1940. Desde então, outras publicações virão em diferentes jornais e revistas. Vale a pena lembrar que Clarice

---

<sup>35</sup> LACAN, 1998, p.97.

“não se considerava jornalista nem gostava de atuar na imprensa. Seu grande desejo sempre foi o de se dedicar integralmente à literatura. O trabalho em jornalismo servia basicamente para a subsistência da ficcionista” (NUNES, 2006, p.23-24). A escrita de colunas femininas por Clarice Lispector ainda é uma faceta pouco conhecida e explorada. Adotando os pseudônimos<sup>36</sup> de Tereza Quadros, de Helen Palmer e sendo a *ghost writer* da atriz e manequim Ilka Soares, a autora publicará textos ora curtos ora longos voltados à temas como beleza, moda, culinária, postura, conselhos de etiqueta, maquiagem, decoração, comportamento, segredos, notícias, saúde, análise de personalidade, “cuidados com os filhos, soluções para problemas domésticos, curiosidades e pequenos trechos ou frases de escritores sobre a mulher ou o casamento” (NUNES, 2006, p.197) em jornais como *Comício*, *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*. Especificamente em *Comício*, Clarice surgirá “como se não tivesse nenhuma relação de identidade com Tereza Quadros. O conto “Mistério em S. Cristóvão”, que fez parte do livro *Alguns contos* (1952), aparecerá na página 11 da edição de 8 de agosto de 1952” (NUNES, 2006, p.132).

As colunas femininas apresentam nomes diferentes e surgiram em épocas distintas: Entre Mulheres (*Comício*- Tereza Quadros) figurou de quinze de maio de 1952 a dezessete de outubro do mesmo ano; Feira de Utilidades (*Correio da Manhã*- Helen Palmer) era publicada no segundo caderno sempre às quartas e sextas-feiras de agosto de 1959 a fevereiro de 1961 e Só para Mulheres (*Diário da Noite*- Ilka Soares) circulou de segunda a sábado no período de abril de 1960 a março de 1961. Cada coluna dessas possuem seções específicas para os conselhos, receitas e segredos que Lispector gostaria de transmitir às suas leitoras. Porém, a abordagem minuciosa ficará para um próximo trabalho acadêmico. A linguagem desenvolvida nos três tabloides é mais acessível, íntima e persuasiva, contrária ao que encontramos em parte de sua ficção.

A biblioteca particular de Clarice, que continha obras voltadas à mulher e ao campo doméstico, possivelmente serviu de inspiração para a escrita dos textos de Feira de Utilidades, presente no jornal *Correio da Manhã* e de Só para Mulheres, publicados no *Diário da Noite*. Títulos como *Ricettario domestico- enciclopedia moderna per la donna e per la casa*; *The Homemaker's Encyclopedia: Personal Beauty and Charm*; *Do fracasso ao sucesso na arte de viver e Beleza e personalidade: o livro azul da mulher*, “ainda conservam marcações na margem

---

<sup>36</sup> Segundo Nunes (2006, contracapa), convidada a escrever colunas femininas, precisa falar sobre moda, beleza e comportamento, mas deseja driblar a ideologia veiculada nessas seções, que reduzia a mulher ao desempenho de um papel menor na sociedade. Ao lado dessa preocupação, vive o temor de que o ofício comprometa sua reputação como ficcionista.

esquerda, correspondentes a informações que foram selecionadas para o seu trabalho de colunista” (NUNES, 2006, p.138). Clarice, “valendo-se dos “pequenos textos inofensivos” sobre o comer, o vestir, o enfeitar-se, instiga sua leitora a refletir sobre duas realidades em que se estrutura a sociedade: o mundo das simulações e o da verdadeira natureza das coisas” (NUNES, 2006, p.8). Nesta monografia, selecionamos para comparação com o conto “Ele me bebeu” os textos “Beleza em série”, “Discrição” e “A máscara da face” disponibilizados no jornal *Correio da Manhã*. Em relação ao conto “Praça Mauá”, traremos as histórias “Sempre mulher através dos tempos”, presente no *Diário da Noite*, e “Manias que enfeiam” e “A cor do glamour” contidas no *Correio da Manhã*.

Em “Beleza em série”, texto datado do dia primeiro de abril de 1960, Helen Palmer – ou melhor, Clarice Lispector – adverte que o cinema influenciou as mulheres a buscarem o padrão de beleza ideal. Muitas desejavam ser como as atrizes famosas Marilyn Monroe, Gina Lollobrigida e Sophia Loren, por exemplo. Para tentar chegar próximo ao objetivo, as moças imitavam “o penteado, o “maquillage”, o riso, os gestos, as modas, às vezes até o tom de voz”. O resultado não poderia ser diferente: “belezas em série, belezas de catálogo, numeradas, como se adquiridas por encomenda postal”. Palmer aconselha que suas leitoras aceitem sua beleza natural pois com “essas pobres imitações jamais conseguem o sucesso, pois o que fez a fama daquelas estrelas (...) foi a personalidade, o talento, a graça, e estes nenhum cabeleireiro, nenhum maquilador, nenhum trejeito, estudado diante do espelho, lhes darão”. Acrescenta que “os homens não gostam das mulheres em série. Se gostam daquelas estrelas é porque as acharam diferentes. Vocês imitando-as, apenas serão consideradas ridículas”.

Publicado no dia quatro de maio de 1960, o texto “Discrição” adverte que a mulher que gosta de chamar a atenção “pela roupa escandalosa, pelo penteado exótico, pelo andar, pelos modos, pela risada grosseira” ou por outro motivo, “não é de bom-tom” e “o único troféu que merece é o da vulgaridade”. Para Palmer, ser discreta é sinônimo de elegância para a mulher. Logo, “sua superioridade” estará “nos detalhes cuidados, na harmonia das cores, no bom gosto dos acessórios. Se ela é também bonita, a beleza é por si um ponto de atração para os olhos, sem precisar ser ostentada”. Helen considera que os homens são mais discretos e afirma que eles “detestam as mulheres que se destacam demais, onde quer que apareçam. Isso deve-se a questão de vaidade masculina, “já que não lhes é agradável ficar ofuscados ou relegados a um plano inferior”. Por fim, sinaliza que a mulher inteligente procura “a discrição como regra básica de toda a sua vida. Discrição no vestir-se, no maquilar-se, nos gestos, na voz e até mesmo nas opiniões”. O resultado: todos “os que a cercam tomarão a iniciativa de colocá-la em lugar de destaque, desde que você possua qualidades para isso”.

Seguindo o fio condutor do ideal de beleza, em “A máscara da face”, publicado no dia cinco de agosto de 1960, Palmer apresenta o seguinte questionamento às suas leitoras no início do texto: “Os cosméticos são um bem ou mal?”. A autora, valendo-se da época em questão, de que “tudo é feito à base de aparência” e do forte domínio e influência da publicidade, admite que “os cosméticos adquiriram muita importância para as mulheres e para o mundo em geral”. A cada ano, as marcas lançavam no mercado produtos como “lápiz de sobrancelhas, rímel para os olhos, bastão para os lábios e os pancakes”. Mas quem ditava o uso desses artifícios era a moda: “Um ano são os lábios que devem aparecer bem pintados, vermelho vivo, provocando a admiração de elementos masculinos. No outro ano, são os olhos que crescem em importância, eclipsando o resto do rosto, e deixando-o esbatido e vago”. Perante tanta artificialidade exagerada, “a vaidade feminina e o orgulho masculino” não estariam sendo explorados “por parte dos negociantes e lançadores da moda” com o intuito de ganhar dinheiro mais rápido? pergunta-se Helen Palmer. A solução seria optar pelo meio termo, isto é, “nem exageros de pintura, seguindo rigorosamente a moda, nem o desleixo, a falta absoluta de maquiagem deixando a descoberto um rosto pálido, em contraste com os radiosos rostos das que se pintam”. Adotando esses conselhos, a mulher se conservaria “numa atitude de discrição” e, embora se pintasse e procurasse ser bela, não haveria “nada mais encantador que uma bela mulher vestida com roupas elegantes e modernas, mostrando o mais amável dos sorrisos! É mesmo um céu em vida!”.

A partir dos textos jornalísticos e do conto “Ele me bebeu”, podemos constatar que há uma relação de complementariedade e de discordância. A personagem Aurélia Nascimento, mesmo não almejando se parecer com alguma atriz famosa do cinema internacional citada em “Beleza em série”, usava demasiadamente os auxílios artificiais já mencionados neste capítulo: maquiagem, peruca, lentes de contato, cílios e seios postiços. Apesar de suas roupas não serem escandalosas, já que sugerem ser de cores neutras e tecidos finos (“ela se vestia bem, era caprichada”), a moça chama atenção pelos auxílios artificiais, pela boca que “era um botão de vermelha rosa” e pelos dentes grandes e brancos. Ou seja, é totalmente o oposto da “discrição” apontada por Helen Palmer. Em “A máscara da face”, a autora sugere às leitoras que optassem por uma maquiagem mais leve, sem deixar “a descoberto um rosto pálido”, e estabelecendo um contraste com as mulheres que porventura continuassem a se maquiar de forma exagerada. Quando o amigo maquilador de Aurélia, Serjoca, apaga seu rosto a partir da maquiagem feita para o terceiro encontro no restaurante Albamar, a personagem entra em uma epifania consigo mesma e se (re)descobre como mulher através do espelho. Como vimos, ela depara-se com um “rosto humano, triste, delicado”. Mas essa descoberta de si nos faz pensar duas questões que o

conto deixa em aberto: Aurélia aceitaria sua imagem sem maquilagem? Optaria por uma maquilagem mais leve, sem deixar “a descoberto um rosto pálido?”. Sendo assim, inferimos que Gotlib (2013, p.521) acerta ao afirmar que Clarice “também mistura textos anteriormente publicados em livros ou em jornal a outros contos”.

Figura 5: Texto “Beleza em série” escrito por Helen Palmer



Fonte: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=3370](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=3370)

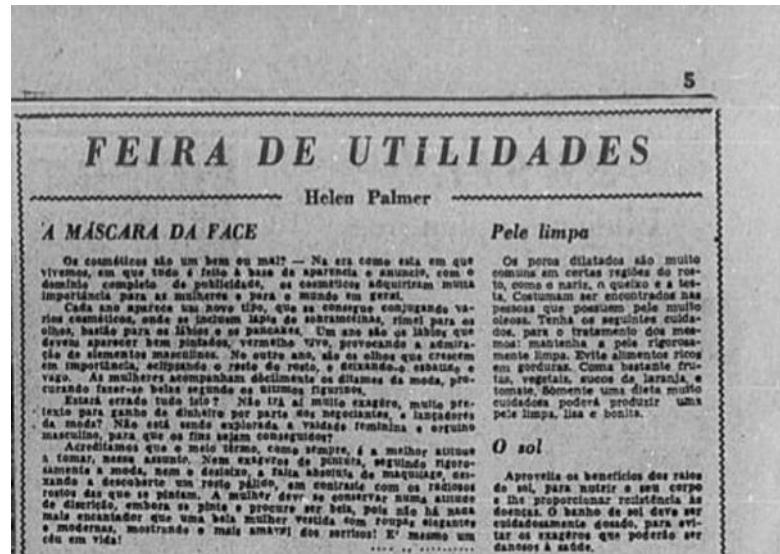
Figura 6: Texto “Discrição” escrito por Helen Palmer



[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=4684](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=4684)



Figura 7: Texto “A máscara da face” escrito por Helen Palmer



Fonte: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=8209](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=8209)

## 2.2. Praça Mauá

Também narrado em terceira pessoa, o décimo conto do livro se chama “Praça Mauá”. Luísa, também conhecida por seu nome de guerra Carla, e Celsinho, conhecido pela alcunha de Moleirão, eram amigos e trabalhavam no cabaré “Erótica”, um “ambiente enfumaçado e com cheiro de álcool”<sup>37</sup> que ficava localizado na Praça Mauá, “zona do baixo meretrício no Rio de Janeiro” (ARÊAS, 2005, p.56). A partir desta introdução, podemos observar que a identidade dos personagens é marcada pela duplicidade. Mesmo assim, o narrador “respeita” cada uma delas: quando se encontram no ambiente doméstico são nomeados por Luísa e Celsinho e quando estão no trabalho são chamados de Carla e Moleirão. Em determinado momento no conto, as personagens de Carla/Luísa se fundirão em uma só. O sociólogo Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, observa que “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que são unificadas ao redor do “eu coerente”. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”.

Além de ser dançarina no cabaré, Carla/Luísa era casada com Joaquim Fioriti, um homem gordo, baixo e descendente de italianos que se matava de trabalhar como carpinteiro até às dez horas da noite. Por dormir o dia inteiro e só iniciar o expediente no horário em que o

<sup>37</sup> LISPECTOR, 1974, p.81.

marido estaria voltando do serviço, o narrador infere que “Carla “trabalhava” de dois modos: dançando meio nua e enganando o marido” (LISPECTOR, 1974, p, 79). Mas, em outro trecho na narrativa, há a denúncia da dissimulação praticada pelo marido da moça: “Joaquim mal via Luísa. Recusava-se a chamá-la de Carla” (LISPECTOR, 1974, p.82). Considerando a época da publicação de *A via crucis do corpo*, anos 70, as mulheres ainda eram submetidas a cuidar da casa, do marido e dos filhos. No conto, o narrador rompe essa “regra” ao descrever que o casal não tinha filhos e “não se ligavam”<sup>38</sup>. Carla tinha um gato siamês de olhos azuis e duros chamado Leléu mas “mal tinha tempo de cuidar do bicho: ora estava dormindo, ora dançando, ora fazendo compras”. O animalzinho “tomava leite com sua lingüinha vermelha e fina” (*sic*) (LISPECTOR, 1974, p.82). As funções domésticas eram inerentes à empregada de Joaquim e Luísa, Silvinha,

“uma negra espevitada que roubava quanto podia. Luísa mal comia, para manter a forma. Joaquim ensopava-se de minestrone. A empregada sabia de tudo mas mantinha bico calado. Era encarregada de limpar as jóias (*sic*) de Carla com Brasso e Silvo. Quando Joaquim estava dormindo e Carla trabalhando, (...), usava as jóias (*sic*) da patroa. E tinha uma cor preta meio cinzenta” (LISPECTOR, 1974, p.82-83).

Em contraste com a personagem Aurélia Nascimento do conto “Ele me bebeu”, a descrição da aparência física de Carla pelo narrador é calcada na delicadeza: “Era linda. Tinha dentes miúdos e cintura fininha. Era toda frágil. Quase não tinha seios mas tinha quadris bem torneados. Levava uma hora para se maquilar: depois parecia uma boneca de louça. Tinha trinta anos mas parecia muito menos” (LISPECTOR, 1974, p.79). Além de ser preguiçosa, exercer o ofício de dançarina era “árduo”:

“Chegava de noite, na hora de se apresentar em público, começava a bocejar, tinha vontade de estar de camisola na sua cama. Era também por timidez. Por incrível que parecesse, Carla era uma Luísa tímida. Desnudava-se, sim, mas os primeiros momentos de dança e requebro eram de vergonha. Só “esquentava” minutos depois. Então se desdobrava, requebrava-se, dava tudo de si mesma. No samba é que era boa. Mas um “blue” bem romântico também a atiçava” (LISPECTOR, 1974, p.80).

Carla também pratica um ato dissimulado quando fingia beber junto com os fregueses do cabaré. Recebendo comissão pela garrafa de bebida alcoólica, escolhia a mais cara e fazia o freguês se embriagar e gastar. A conversa era tediosa pois “eles a acariciavam, passavam a mão pelos seus mínimos seios. E ela de biquíni cintilante. Linda” (LISPECTOR, 1974, p.80). O culto à beleza é abordado em dois trechos no conto: no primeiro, Carla dormia às vezes com um freguês do “Erótica” e gastava o dinheiro que ganhava comprando roupas, **blue-jeans**, colares, pulseiras e anéis; no segundo, em algumas apresentações de dança, optava por usar **blue-jeans** sem sutiã deixando os seios se balançarem “entre os colares faiscantes”. Além do

---

<sup>38</sup> LISPECTOR, 1974, p. 79.

mais, “usava uma franjinha e pintava junto dos lábios delicados um sinal de beleza feito com lápis preto<sup>39</sup>. Era uma graça. Usava longos brincos pendentes, às vezes de pérolas, às vezes de falso ouro” (LISPECTOR, 1974, p.80-81). Sendo assim, a única preocupação de Luísa era construir a imagem de seu outro eu, ou seja, Carla. A amizade entre Carla e Celsinho era sólida como informa-nos o narrador: “Entendiam-se bem. Ela lhe contava suas amarguras, queixava-se de Joaquim, queixava-se da inflação. Celsinho, um travesti<sup>40</sup> de sucesso, ouvia tudo e aconselhava. Não eram rivais. Cada um tinha o seu parceiro” (LISPECTOR, 1974, p.81).

Celsinho, que “era filho de família nobre” e “abandonara tudo para seguir a sua vocação”, possui uma imagem voltada para o grotesco: usava batom, cílios postiços e “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). Não dançava no cabaré “Erótica”, mas age dissimuladamente perante aos programas com os marinheiros da Praça Mauá: “E ele se fazia de rogado. Só cedia em última instância”<sup>41</sup>. Mesmo recebendo em dólares e investindo “o dinheiro trocado no câmbio negro do Banco Halles”, Celsinho “tinha muito medo de envelhecer e de ficar ao desamparo. E mesmo porque travesti velho era uma tristeza” (LISPECTOR, 1974, p.81). Ao contrário dos personagens do conto “Ele me bebeu”, da própria Carla/Luísa e sendo “um homem que não era homem”<sup>42</sup>, Celsinho incorpora um dos papéis que são atribuídos à mulher: a maternidade. Logo, o papel de mãe “não é mais garantia de decoro sexual e pode ser desempenhado por figuras improváveis que desprezam abertamente a lei patriarcal” (PEIXOTO, 2004, p.169). Ele

“tinha adotado uma meninazinha de quatro anos. Era-lhe uma verdadeira mãe. Dormia pouco para cuidar da menina. A esta não faltava nada: tinha tudo do bom e do melhor. E uma babá portuguesa. Aos domingos Celsinho levava Claretinha ao Jardim Zoológico, na Quinta da Boa Vista. E ambos comiam pipocas. E davam comida aos macacos. Claretinha tinha medo dos elefantes. Perguntava:

– Por que é que eles têm nariz tão grande?

Celsinho então contava uma história fantástica onde entravam fadas más e fadas boas. Ou então levava-a ao circo. E chupava balas barulhentas, os dois. Celsinho queria para Claretinha um futuro brilhante: casamento com homem de fortuna, filhos, jóias (*sic*)” (LISPECTOR, 1974, p.81-82).

A amizade até então inabalável entre Carla e Moleirão é desestabilizada através do prenúncio feito pelo narrador: “Foi assim que aconteceu o que aconteceu” (LISPECTOR, 1974, p.83). Enquanto fazia confidências ao amigo, um “homem alto e de ombros largos” aproximou-

<sup>39</sup> Essa pintura que a personagem Carla fazia próxima aos lábios remete à atriz Marilyn Monroe, uma das maiores estrelas do cinema mundial.

<sup>40</sup> Segundo Kulick (2008, p.21), o termo “travesti” deriva do verbo “transvestir”, que pode ter o sentido de vestir roupas do sexo oposto (ou *cross-dress*, em inglês).

<sup>41</sup> LISPECTOR, 1974, p.81.

<sup>42</sup> LISPECTOR, 1974, p.81.

se deles e chamou Carla para dançar. Este mesmo cliente era cobiçado por Celsinho. Ao deparar-se com a cena sentiu inveja da amiga e, no momento certo, iria se vingar contra ela. Após exercer seu trabalho, Carla sentou-se novamente ao lado do amigo, que estava enraivecido, e comenta que “ia para a cama” com o homem “sem cobrar nada” (LISPECTOR, 1974, p.83). Celsinho permaneceu calado. Neste mesmo dia, “o “Erótica” estava cheio de homens e de mulheres. Muita mãe de família ia lá para se divertir e ganhar um dinheirinho”<sup>43</sup>. Então Carla disse:

– É tão bom dançar com um homem de verdade.

Celsinho pulou:

– Mas você não é mulher de verdade!

– Eu? como é que não sou? espantou-se a moça que nesta noite estava vestida de preto, um vestido longo e de mangas compridas, parecia uma freira. Fazia isso de propósito para excitar os homens que queriam mulher pura.

– Você, vociferou Celsinho, não é mulher coisa alguma! Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei! (LISPECTOR, 1974, p.84)

No diálogo acima, a questão do que é ser “mulher de verdade” é trazida à tona por Celsinho em um momento de raiva e inveja. Como foi mencionado no conto, a personagem de Carla/Luísa não desempenhava as atividades domésticas e sequer cuidava do marido Joaquim e do animal de estimação Leléu. Considerando os valores patriarcais vigentes no século XX (ser boa esposa, mãe e dona de casa), podemos dizer que Carla/Luísa era uma mulher (sexo feminino) que não era mulher (não vestia essa máscara imputada pela sociedade patriarcal). Por outro lado, Celsinho/Moleirão, um travesti, era “mais mulher” do que a personagem feminina ao adotar, cuidar e idealizar um futuro próspero para a menina Claretinha além de executar as atividades do lar.

Regina Dalcastagnè, pesquisadora, escritora e crítica literária brasileira, em seu artigo intitulado “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”, faz um mapeamento sobre cor, sexo e orientação sexual, faixa etária, profissão, relações sociais etc. dos personagens a partir de 258 romances de autores brasileiros do período entre 1990 e 2004 e (re)publicados pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco. Em relação à editora Rocco, grandes nomes como Lygia Fagundes Telles, Silviano Santiago, Cristovão Tezza e Clarice Lispector (permanentemente republicada), aparecem com mais frequência. No capítulo “O sexo da personagem”, Dalcastagnè afirma que a maioria dos personagens são do sexo masculino (62,1%) enquanto as personagens do sexo feminino correspondem a 37,8%. Ademais, a pesquisadora infere que:

“O espaço das mulheres representadas no romance brasileiro contemporâneo é, sobretudo, o espaço doméstico. Nas últimas décadas, registrou-se um avanço – ainda

---

<sup>43</sup> LISPECTOR, 1974, p.83.

insuficiente, mas indiscutível – na condição feminina. As mulheres ampliaram sua presença no mercado de trabalho de uma maneira notável: em 1977, na faixa de idade entre os 16 e os 60 anos, participavam do mercado de trabalho 88% dos homens e 39% das mulheres; em 2001, as porcentagens eram de 87% e 58%, respectivamente. Também diversificou-se a gama de profissões a seu alcance, e elas já despontam, ainda que timidamente, em posições de chefia. Apesar das barreiras que permanecem de pé, as mulheres estão hoje muito mais visíveis na esfera pública do que, digamos, nos anos 1950. O romance brasileiro, porém, registra mal estas mudanças, continuando a privilegiar a associação entre a figura feminina, o lar e a família” (DALCASTAGNÈ, 2005, p.39).

Dados da “tabela 4- Época em que se situa a narrativa”, por exemplo, mostram que quase 60% dos romances estudados “se passam, total ou parcialmente, no período democrático pós-1985” enquanto 21,7% ocorrem no período da “ditadura militar (1964-1985)”<sup>44</sup>. Mesmo nos dias atuais, “a maioria das mulheres retratadas no romance brasileiro contemporâneo permanece presa às ocupações que poderiam acolhê-las na primeira metade do século XX: donas-de-casa, artistas (em geral, atrizes), estudantes, domésticas, professoras, prostitutas” (DALCASTAGNÈ, 2005, p.43). Já na “tabela 10- Principais ocupações das personagens femininas”, Dalcastagnè observa que “há uma concentração muito maior em algumas poucas categorias, a começar pela dona-de-casa, que abrange mais de um quarto das personagens mulheres (houve um único “dono-de-casa”, um travesti)”. Sendo assim, o estudo proposto por Regina comprova que Carla/Luísa enquadra-se na “tabela 4” no que tange à profissão de prostituta enquanto Celsinho/Moleirão é citado na “tabela 10”, isto é, um “dono-de-casa e travesti”.

Na noite em que fica sabendo que não era “mulher de verdade”, a dançarina-prostituta usava um vestido preto, longo e de mangas compridas fazendo-a parecer “uma freira”. Entendemos que a cor preta representada aqui remete ao que está oculto pois, como asserta o narrador, Carla/Luísa “fazia isso de propósito para excitar os homens que queriam mulher pura”. O argumento que atinge Carla/Luísa em “sua feminilidade mais íntima”<sup>45</sup> pode ser considerado “até cômico: em cena de ciúme, Celsinho grita que ela não sabe fritar nem um ovo!” (GOTLIB, 2013, p.524). E ele, “um homem que não era homem”, sabia estalar um ovo. De fato, a justificativa é eficaz pois “Carla virou Luísa. Branca, perplexa. (...). Perplexa, olhando para Celsinho que estava com cara de megera”<sup>46</sup>. Segundo Comissário (2018, p.101), “a ambivalência imbricada no vocábulo “branca” representa pertinentemente o estado de incredulidade da protagonista. Estava em um estado de palidez e também de clarificação epifânica”. Sem dizer uma palavra, Carla/Luísa “ergueu-se, esmagou o cigarro no cinzeiro e,

<sup>44</sup> DALCASTAGNÈ, 2005, p.34.

<sup>45</sup> LISPECTOR, 1974, p.84.

<sup>46</sup> LISPECTOR, 1974, p.84.

sem explicar a ninguém, largando a festa no seu auge, foi embora” (LISPECTOR, 1974, p.84).

A personagem se reconhece menos mulher que Celsinho quando:

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

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

E no céu as estrelas. (LISPECTOR, 1974, p.84)

A finalização do conto com a frase “E no céu as estrelas”, “ênfatiza o conflito da protagonista, de modo que projete o olhar desta em relação à sua própria condição. Pode-se afirmar que (...) não há índice para efetiva, concreta modificação da personagem: não se sabe qual atitude Luísa-Carla irá tomar, qual papel irá desempenhar” (REGUERA, 2006, p.264).

Como já expusemos no início deste capítulo, traremos um estudo comparativo do conto “Praça Mauá” com a produção jornalística de Clarice Lispector dos anos 1960. Aqui, abordaremos as histórias de “Sempre mulher através dos tempos”, “Manias que enfeiam” e “A cor do glamour”.

“Sempre mulher através dos tempos” foi um texto publicado em vinte e três de setembro de 1960 no tabloide *Diário da Noite*. Nele, Ilka Soares comenta que o “sinal de beleza” que “era colocado com amor perto dos lábios” era conhecido como “Coquette”. Em outras acepções, “o mesmo sinalzinho negro, quando perto da asa do nariz, recebia o nome de “Perverso”. E se era colado no canto do olho chamava-se “Apaixonado”.

No texto “Manias que enfeiam”, publicado em três de fevereiro de 1960 no jornal *Correio da Manhã*, Palmer aborda manias que considera desagradáveis de seu ponto de vista. A primeira é relacionada ao fato de as mulheres estarem sempre “comendo alguma coisa, como chocolate, um caramelo, um sorvete, como se vivessem eternamente com fome. Além de ser extremamente deselegante, dá a impressão de que não come o bastante em casa”. A figura masculina detesta esse tipo de hábito. Por outro lado, condena moças que costumam falar e rir alto em público ou não, esquecendo quem está ao seu lado e ao redor. “Os homens costumam fugir apavorados desse tipo de mulher. Os homens são, quase sempre, mais discretos e têm horror ao espalhafato”. Mas a mania mais desagradável é o fato de algumas mulheres se fazerem de vítima. “Queixam-se dos filhos, do marido, dos parentes, do ar que respiram, do asfalto que pisam, do calor, do frio, de tudo. Só sabem queixar-se”. Desse modo, “todo mundo detesta a sua companhia, não suporta mais as suas lamúrias. E entre esse todo mundo, estão, naturalmente, os homens, noivos, maridos ou simples conhecidos”.

Em “A cor do glamour”, texto datado de nove de novembro de 1960 e publicado no *Correio da Manhã*, Helen Palmer considera que, tecnicamente, a cor preta remete à

“inexistência”. Se levarmos em consideração os termos da moda feminina e a época em voga, será “a cor do momento ultrapassando as outras todas em sedução e elegância”. Sinônimo de charme e personalidade, é o tom que serve “tanto para as loiras como para as morenas”. Ademais, “conforme sua aplicação, pode ser suave, ousada, marcante, pura ou violenta”.

A partir dos textos jornalísticos e do conto “Praça Mauá”, podemos observar que há uma relação de complementariedade e de discrepância. Carla/Luísa, em suas apresentações de dança no cabaré “Erótica”, usava **blue-jeans**, brincos, franjinha e pintava perto “dos lábios delicados um sinal de beleza feito com lápis preto”. De fato, a maior precursora de tal inspiração foi a atriz de cinema Marilyn Monroe. O texto “Beleza em série”, escrito por Helen Palmer e citado em nosso trabalho a partir do conto “Ele me bebeu”, comprova essa imitação de “maquilage” feita pela moça. Mas, o mesmo sinalzinho sedutor pela visão de Ilka Soares, em “Sempre mulher através dos tempos”, foi nomeado como “Coquette”. Para manter o corpo bonito e esbelto, Carla/Luísa “mal comia” quando estava em casa ou no trabalho. Seu marido, Joaquim, “ensopava-se de minestrone”, uma sopa italiana. Nesse caso, há uma inversão de “manias que enfeiam” no que tange às figuras feminina e masculina, apontadas por Palmer. Joaquim, homem, enquadra-se na categoria de estar sempre “comendo alguma coisa”, pertencente às mulheres. Por outro lado, Carla/Luísa, mulher, adapta-se à categoria masculina já que “detesta esse tipo de hábito”. Ainda no texto “Manias que enfeiam”, dois pontos abordados complementam o conto “Praça Mauá”. Como vimos, a personagem Carla/Luísa costumava contar “suas amarguras” e se queixar de Joaquim e da inflação com o amigo e confidente Celsinho/Moleirão, considerado pelo narrador “um homem que não era homem”. Ele “ouvia tudo e aconselhava”. Para Palmer, o ato de queixar-se é “a mania mais desagradável” que algumas mulheres podem ter, fazendo com que todo mundo deteste a sua companhia. “E entre esse todo mundo, estão, naturalmente, os homens, noivos, maridos ou simples conhecidos”. No final do conto, Carla/Luísa utiliza um vestido preto, longo e de mangas compridas fazendo-a parecer “uma freira”. O motivo para tal escolha: “Fazia isso de propósito para excitar os homens que queriam mulher pura”. É com essa vestimenta que a dançarina-prostituta percebe que não era uma “mulher de verdade” ao ser desmascarada por Celsinho/Moleirão. Ela fica de pé, “de preto, na Praça Mauá, as três horas da madrugada. Como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. (...). A praça estava às escuras. (...). A praça vazia”. Em nossa acepção, consideramos que a cor preta remete ao que está oculto na personagem. Helen Palmer, no texto “A cor do glamour”, associa tecnicamente a cor preta à “inexistência” e adverte que “conforme sua aplicação, pode ser suave, ousada, marcante, pura ou violenta”. Sendo assim, inferimos que a associação postulada por Palmer difere da nossa pois estar “inexistente” não é sinônimo de estar

“solitária”. Por conseguinte, corroboramos o motivo de Carla/Luísa com a aplicação indicada por Helen Palmer acerca da cor preta, ou seja, “pura”. Assim como foi atestado no conto “Ele me bebeu”, constatamos que em “Praça Mauá” Clarice “também mistura textos anteriormente publicados em livros ou em jornal a outros contos” (GOTLIB, 2013, p.521).

Figura 8: Texto “Manias que enfeiam” escrito por Helen Palmer





Figura 9: Texto “Sempre mulher através dos tempos” escrito por Ilka Soares

**Si para mulheres** ILKA SOARES



**SEMPRE MULHER ATRAVÉS DOS TEMPOS**

Por, momento a ca-  
beça já foi lida, logo  
somente no período de ex-  
travagança que precedeu  
a Revolução Francesa. O  
a grande explosão na ca-  
beleza. E podemos ver ge-  
neralmente que, se era moda, era  
uma beleza.

As aspirantes à graça  
usavam perucas que assin-  
giam a monumentalidade  
de palácios mortuários.

Não era só a monumentalidade  
a que valia. O maluco era  
o detalhe linha ou seu lasti-  
mo. O "caval de índia"  
era usado com amor per-  
fundo. O "caval de índia"  
chamava "Cavalle". O  
mesmo detalhe, entretan-  
to, quando veio da sua de-  
mar, recebeu o nome de  
"Favore". E se era usado  
no canto de olho cha-  
mava-se "Apilomias".

**CUIDE DE SEUS PÉS**

O tratamento dos pés não é somente tratamento de be-  
leza — contribui para uma boa disposição geral.  
O que fazer?

Cuide-se-os sem caloridades e asperzaes, use talco, apre-  
ziado para evitar a transpiração excessiva. Cuidado, porém,  
em não passar o talco antes de secar os pés completamente.  
Senão o que você consegue é uma pasta de amido que, inclu-  
sive, provoca fúngicas.

Um bom exercício diário ao qual você não se negará, de-  
de sempre que é, pelo menos durante a manhã, equisitar  
você a letra ou faz compras no bairro, use sapatos de salto  
baixo. Andar assim é boa ginástica para os músculos.



[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961\\_04&pagfis=6389](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_04&pagfis=6389)

Figura 10: Texto “A cor do glamour” escrito por Helen Palmer

**FEIRA DE UTILIDADES**  
Helen Palmer

**Valor da literatura**

Em uma hora, há um milhão de  
palavras, quatro idiomas, que conver-  
tem, no mesmo dia, na mesma  
cidade, o mesmo dia, em um  
depois 3.000 dólares, a segunda  
e a terceira, e depois 8.000 dól-  
lares, o terceiro era editor e  
depois 100.000 dólares, quanto se  
queria, assim facilmente dividiam  
cada 10 milhões de dólares. Tra-  
taram-se de um conjunto de pa-  
péis velhos.

\*\*\*

**O cansaço do tempo**

Uma certa noite de cinema se  
acabou de ter completado 48  
anos, embora fosse o século que há  
muito já, ultrassua a sua dos  
quarenta.

Também, diz-se uma de  
se a mulher. A cada dia que pas-  
sa, mais se afasta dessa idade...

\*\*\*

**Atenção às lutas**

O aspecto da luta, ou o empapa-  
mento de gases quando se a abor-  
ta, são assuntos interessantes, espe-  
cialmente para quem não se apresenta a  
sua opinião, a situação, agra-  
via de algumas distorções em  
luta e sempre grave e irrever-  
sivelmente fatal. E logo vai aberta  
a luta, o combate deve ser acor-  
do transferido para um espaço  
de tempo, visto os plântos, me-  
nos quando interrompe, as gra-  
deias.

\*\*\*

**O mais longo**

Entre o Canadá e a Nova Ze-  
lândia haverá, em 1961, um abo-  
rimento transpacífico que será o  
mais longo de todos: 12.000 qui-  
lómetros.

\*\*\*

**O pappagalli punido**

De Roma, chega a notícia que  
o "papagaio" Lina de Rossi, abor-  
dada por um "pappagallo della  
Mafia" (papagaio de rua), que Ra-  
falela propunha a morte, em  
Toscana, levou a culpa e deu com  
o alto-falante sua parreira. Os  
fios do seu aborimento, que a  
importante "pappagallo" possui quilo-  
metros de comprimento.

\*\*\*

**Ovos com paprika**

Um prato para quando a visita  
for inesperadamente para "pa-  
pa". Quando se ou a ser uma  
luta de combate "paprika" e de-  
podes um momento, balança-se

**A COR DO CLAMOR**

Tentamente, a pista é a transformação, não, em termos de moda  
feminina, é a cor do momento, ultrapassando as outras idas, em an-  
dado e elegância. Deixando de ser agora uma prerrogativa de jovens,  
é a cor que será usada também das velhas. Não de maneira óbvia,  
e discreta, mas para ser ultra-chic e encobrir as tendências da moda.  
Além, quer a mulher que não se sente satisfeita por não ter para al-  
lunas como para as mulheres, é a cor do charme, da personalidade.  
Conferir sua aparência, por ser mais, moda, marcial, para um  
vitalidade.

"Mas, senhor!" é uma cor que não importa a inutilidade. Colada  
se sua pele estiver sem vida ou se você já ultrapassou os 40 anos. O  
pelo está um maravilhoso império, um pouco "dourado", talvez  
bem gostado. Modéstia caldas nos ombros, sobrietas, revêlas, são  
um remédio para o pelo. Se sua cor está preterida e tem que ser  
de um momento e así, se você se sente "feminina", não hesite, use, neste  
momento de transição, recorrer a algum produto que lhe dá arti-  
ficialmente uma pele deitada, se não sua masculinidade com uma  
que ignora as mulheres.

Essas substâncias e produtos devem estar impiedosamente esteriliza-  
das e maciçadas. Escabida uma "máscara" para os pontos pretados para  
se pôde, um tratamento com a tonalidade de que sabe. E atende  
e batem muito claro. Um batom vivo faz destacar melhor a vida e o  
pelo de um cabelo. Um verniz pouco para a sua cor não muito  
bem a sua pele, ou de qualquer. Se uma mulher não tem, ou de um  
luta acurridade e a sua pele deitada, escolha um batom ultralúcido,  
para não mudar.

Evitar, não que não e notas multitaladas coladas e preto, logo  
como lutas e lutas machucadas. Mas não, como machucadas de vida  
ignora, se aplica a todas as idades. Quando, porém, escolha a pele --  
e não mais nada, não império, não máscara, e melhor, tem a  
atuação de ser, mais de que nunca, nada, império, sedutor.

[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=11914](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=11914)

## CONCLUSÃO

Um teto todo seu. Um quarto, uma sala,  
um espaço livre de interrupções, alheamentos, desatenções.  
Tempo suficiente para se dedicar à escrita.

Virginia Woolf

Não. Não é por acaso que finalizamos esta monografia com uma epígrafe da escritora Virginia Woolf presente em seu ensaio literário intitulado *Um teto todo seu*. Esta obra é baseada em dois artigos lidos para a Arts Society do Newnham College, e para a ODTAA, do Girton College, em outubro de 1928. Neles, “a autora demonstra as condições em que se processava o trabalho intelectual feminino, em meio a circunstâncias adversas, decorrentes principalmente da formação educacional diferenciada entre homens e mulheres e dos papéis sociais atribuídos aos sexos” (NUNES, 2006, p.185). A epígrafe representa o início e o desfecho de cada página da pesquisa sobre a obra literária *A via crucis do corpo* (1974) e sobre a produção jornalística dos anos 1960, ambas de Clarice Lispector. Em um teto todo “meu” e rodeada por folhas escritas à mão, livros e textos fichados, pude constatar que escrever sobre determinada obra da autora é desafiador e fascinante ao mesmo tempo. Desafiador porque há inúmeros temas a serem estudados e fascinante porque instiga o(a) leitor(a) a ler outros livros escritos por Lispector. A professora e pesquisadora Lúcia Helena, em seu texto “Cuidado, escrita e volúpia em Clarice Lispector”, diz uma coisa certa: “Para ler Clarice Lispector, é preciso livrar-se de modelos prévios e abrir-se para a investigação que as narrativas oferecem”.

A partir da introdução desta monografia, buscamos mapear algumas das obras literárias clariceanas que constituem a literatura das “entranhas” e a literatura da “ponta dos dedos” sinalizadas pela professora e escritora Vilma Arêas. Também trouxemos o trabalho da pesquisadora Amanda Dib da Silva de Almeida Ferreira intitulado *Paixões do Corpo* (2019). Nele, a autora analisa a inserção do corpo em alguns contos contidos em *A via crucis do corpo* e explora outras duas obras clariceanas: *Laços de família* (1960) e *Onde estivestes de noite* (1974).

No capítulo 1- *A via crucis do corpo*, vimos que as críticas jornalísticas e literárias foram incisivas perante à obra *A via crucis do corpo*, escrita sob encomenda por Clarice Lispector a convite do editor da Artenova, Álvaro Pacheco, em 1974. Os contos abordam temas diversos e se misturam aos fatos autobiográficos vivenciados por Clarice. De fato, foi relevante que a autora não tenha assinado a obra considerada “lixo” pelo pseudônimo Cláudio Lemos e, sim, pela abreviatura de suas iniciais, isto é, C.L. Esta escolha faz com que o livro se destaque dentro

da cronologia literária clariceana. Considerando o período ditatorial dos anos setenta, concluímos que a sociedade e os próprios críticos jornalísticos e literários não estavam preparados para ler Clarice Lispector de um jeito mais cru e direto. Vale a pena lembrar que dois anos antes da publicação de *A via crucis do corpo*, a escritora foi enterrada na seção “Cemitério dos Mortos-Vivos”, idealizada pelo cartunista Henfil. Com base no texto “Explicação” e sua disponibilidade na primeira edição publicada pela Artenova em 1974, pesquisamos a diagramação do texto em outras editoras e constatamos que, em 1998, a editora Rocco disponibiliza-o posposto ao sumário fazendo com que ele passe a operar como um décimo quarto conto no livro. Descrevemos brevemente o trabalho de Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* no período de 1967 a 1973.

No capítulo 2- Os contos clariceanos, propomo-nos a estudar a decomposição da imagem delineada a partir dos personagens Aurélia Nascimento e Serjoca, inseridos no conto “Ele me bebeu” e Luísa/Carla e Celsinho/Moleirão, presentes no conto “Praça Mauá”. Procuramos estabelecer também um estudo comparativo entre esses contos e a produção jornalística de Clarice Lispector dos anos 1960. Em ambos os contos, constatamos que a maquiagem é um dos elementos importantes para a decomposição da imagem feminina nos personagens. A ausência dessa máscara facial na personagem Aurélia Nascimento, do conto “Ele me bebeu”, implica na perda de sua feminilidade e individualidade. Carlos Sousa (2000, p.410) observa que “tão importante quanto o tirar a máscara é o próprio instante em que esta se cola ao rosto, o que acontece a todo momento, porque viver é mascarar-se, ser é mascarar-se”. Além da maquiagem, o conto “Praça Mauá” aborda os valores patriarcais sendo executados por um travesti e não por uma mulher. Mais uma vez, entendemos que “o livro de fato não podia fazer boa figura” (ARÊAS, 2005, p.71).

“O silêncio, índice do “fracasso da linguagem”, perpassa a estruturação dos textos de *A via crucis do corpo*. Fala e escrita fundem-se, de modo que, ao final de cada texto, enrede-se uma “frase-síntese”, que concatena a tensão entre o falar e o dizer, propiciando, por consequência, um caráter cíclico, de releitura, ao texto, à obra” (REGUERA, 2006, p.266). Podemos exemplificar com a frase final do prefácio e com as frases dos contos que foram trabalhados nessa monografia: “A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátuas: cegos” (prefácio “Explicação”, p.11); “No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to” (conto “Ele me bebeu”, p.58) e “E no céu as estrelas” (conto “Praça Mauá”, p.84). Sendo assim, essas e outras “frase-síntese” estabelecem

“que o silêncio em *A via crucis do corpo*, como estratégia discursiva, acaba por problematizar o narrar, evidenciando a própria construção do texto. Direciona, assim, a atuação de narrador, personagem e, a partir do desdobramento polifônico, de autor empírico, autor textual e, também, de leitor. Além disso, o silêncio permite que se atribuam sentidos a dado enunciado, instaurando a multiplicidade de sentidos” (REGUERA, 2006, p.267).

Ao final do capítulo 2- Os contos clariceanos, comparamos os contos “Ele me bebeu” e “Praça Mauá” com alguns textos escritos por Clarice Lispector e publicados nos jornais *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*, ambos dos anos 1960. Os resultados obtidos mostraram que há semelhanças e diferenças acerca dos temas que problematizam “as “futilidades” de mulher” (NUNES, 2006, p.8). Com esta monografia, pretendemos contribuir com o trabalho crítico acerca da obra de Clarice Lispector e também instigar novos estudos a se debruçarem sobre os escritos clariceanos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015. pp.435-438, 517.

BOURGUIGNON, Cristiane Palma Dos Santos. **A via crucis do desejo feminino: um estudo sobre a escrita de Clarice Lispector**. 2016. 162 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Estado do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2016.

COUTINHO, Edilberto. **Criaturas de papel: temas da literatura & sexo & folclore & carnaval & futebol & televisão & outros temas da vida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

COMISSÁRIO, Ana Paula Pereira. **Uma leitura sobre o corpo feminino em A via crucis do corpo, de Clarice Lispector**. 2018. 110f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. °26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp.13-71.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs- capitalismo e esquizofrenia, vol. 3**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS). p.29.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5ª. edição revista e ampliada. São Paulo: Edgard Blücher, 2006. p.99.

FERREIRA, Amanda Dib da Silva de Almeida. **Paixões do Corpo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português/Literaturas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

FILHO, Henrique de Souza (Henfil). Clarisse Lispector. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, ed. 00138, n.138, 22 a 28 fev. 1972, p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=4405>. Acesso em: 02 de fev. de 2023.

FONTA, Sérgio. O papo- Clarice Lispector. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, ed. 00259, n.259, abril de 1972, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=111325&pagfis=3710>. Acesso em: 02 de fev. de 2023.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice Lispector: uma vida que se conta**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HELENA, Lúcia. “Cuidado, escrita e volúpia em Clarice Lispector”. BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. **Clarice Lispector: novos aportes críticos**. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007. p.51.

IMANISHI, Helena Amstalden. A metáfora na teoria lacaniana: o estádio do espelho. **Bol. psicol.**, São Paulo, v. 58, n. 129, p. 133-145, dez. 2008. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S00065943200800020002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S00065943200800020002&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 7 de fev. de 2023.

KULICK, Don. **Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil**. Tradução: Cesar Gordon. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008. p.21.

LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”. In: **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p.97.

\_\_\_\_\_. **O Seminário, Livro 18: de um discurso que não fosse semblante**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

\_\_\_\_\_. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

\_\_\_\_\_. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

\_\_\_\_\_. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

\_\_\_\_\_. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2020.

\_\_\_\_\_. **Correio feminino**. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. pp.8-9.

\_\_\_\_\_. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

\_\_\_\_\_. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: A Noite, 1943.

\_\_\_\_\_. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

MORAES, Dênis de. **O rebelde do traço: a vida de Henfil**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. pp. 127, 129.

MORAES, Emanuel de. A via-crucis de Clarice. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ed. 00131, n. 131, 17 ago. 1974, Seleção da Quinzena, p.44. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=03001509&pagfis=38822>. Acesso em: 02 de fev. de 2023.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NUNES, Aparecida Maria. **Clarice Lispector jornalista: páginas femininas & outras páginas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Rackel Hagen de. **A gênese da teoria lacaniana do estágio do espelho: os materiais para construção**. 2017. 90f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, Juiz de Fora, 2017.

PEIXOTO, Marta. **Ficções Apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

PÓLVORA, Hélio. Da arte de mexer no lixo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ed. 00127, n.127, 13 ago. 1974, Caderno B, p.35. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&pagfis=38585](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=38585). Acesso em: 02 de fev. de 2023.

PRAZERES, Lílian Lima Gonçalves dos. **Femininos, identidades e trânsitos em narrativas de Clarice Lispector**. 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2015.

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

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. 1ª ed. São Paulo: Publifolha, 2002, 107 p. v.47.

SOUSA, Carlos Mendes. **Clarice Lispector. Figuras da escrita**. Minho: Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.