

O Corpo-Texto Canibal em Clarice Lispector

Ana Luíza Andrade

Professora de Literatura Brasileira, UFSC

*Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre
conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave.
(Personagem meu ainda sem nome.)*

Clarice Lispector, Epígrafe em A Via Crucis do Corpo

*Nós somos canibais, é preciso não esquecer. E respeitar a
violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha
ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue.*

Clarice Lispector, "Nossa Truculência" em Visão do

Esplendor Impressões Leves

No texto de Clarice Lispector “As Águas do Mundo”¹ as curvas do corpo feminino metaforizam-se na paisagem, o sensualismo desvendando textualmente a descrição que representa: uma mulher entrando no mar. A entrada no mar inicia o corpo feminino no mundo, assim como o texto se inicia na linguagem. O deslocamento do corpo no mar se constrói a partir do contato estabelecido com ele, tanto pela sede ou desejo, ao beber a água salgada, quanto pelo doar-se no mergulho, ficando invisível, no anonimato da intimidade. O corpo e o texto descrevem movimentos de entradas e saídas de águas metafóricas mundanas, moldando-se como figura de proa de velhas embarcações ao abrir caminho marítimo textual, numa subversiva apropriação feminina das tradições épicas masculinas.

O corpo feminino emergente dos textos de Clarice Lispector, a exemplo de “As Águas do Mundo”, se conjuga pela economia de uma escrita que tem fome e se nutre do mundo, cabendo a afirmação deleuziana de que “toda a sexualidade é um caso de economia” ao caracterizar as máquinas desejantes na produção de um corpo sem órgãos que nega e se reinjeta na produção², e também a revalorização do corpo feminino feita por Hélène Cixous, na rejeição ao tipo de

economia libidinal determinada pela repressão do desejo³. Como suportes teóricos para uma poética de gêneros. Deleuze e Cixous explicariam o trânsito do corpo-texto clariceano, a partir de um pensamento de produção dialética, à economia inter(t)sex(t)ual do corpo a corpo. Da marca cultural da diferença masculino/feminino, o corpo escapa à diferença, na linguagem limítrofe entre o significante e o insignificante, inscrevendo-se dentro de uma economia canibalesca entre carência e excesso, no enraizamento e na fuga “às formas textuais repressivas em sua reprodução cultural”⁴. A linguagem clariceana expressa um corpo textual/sexual que cava entrelinhas de carência e as preenche em excesso, na cumplicidade perversa existente entre a vítima e o algoz na cultura do capitalismo tardio. A ultrapassagem dos limites corporais caracteriza a insubordinação do interdito⁵ que se define nos extremos femininos, no corpo textual clariceano, a mãe que nutre e a mulher devoradora, imagens-fetice correspondentes aos “objetos parciais” de Deleuze e Guattari, respectivas ao seio e à boca, fins últimos das máquinas desejantes em seu ciclo reprodutivo de consumo capitalista. A insubordinação do corpo erótico textual ao corpo “sem órgãos” antiprodutivo, que segundo Deleuze e Guattari move as máquinas desejantes, é portanto relativa aos corpos materno e devorador, formas referênciais culturais repressivas que se reproduzem.

O devoramento de Macabéia, pela cidade grande em *A Hora da Estrela*⁶ reproduz a cumplicidade da vítima e do algoz num “novo” ritual de canibalização em que a máquina engole a vítima que construiu e que a ajudou em sua própria construção. Assim, Macabéia e a cidade atuam como as máquinas desejantes em sua reprodução social em relação ao corpo sem órgãos antiprodutivo que se reinjeta na produção. O sistema precisa dela para garantir o capitalismo canibalista desde a maquinação do signo⁷.

Em “A Quinta História”⁸, no aparente insignificante cotidiano de envenenamentos secretos de baratas, a dona de casa se conscientiza deste tipo de canibalismo. Narrando-se como algoz (a dona de casa) observa que a vítima (a barata) tem a palavra “amor” cortada de sua boca, e o veneno que a secava por dentro parece secar o “molde interno” da narradora, transferindo a fala cortada desta para a outra, na solidariedade da “canibalizada” que, no entanto, ao passar a

ostentar a hipócrita “placa de virtude” de canibal, “Esta casa foi dedetizada”, volta a engrenar-se à máquina da economia esquizofrênica.

O sistema hipócrita rotulado em sua “novidade” não reconhece mais o corte de identificação vítima/algoz. Por perversa que possa parecer, a antiga identificação se torna nova cumplicidade na substituição que se justifica pela proteção da casa, nova produção que se inicia a partir da casa limpa. A substituição de “holocausto” por “necessidade” apaga o corte feito por uma mancha de vergonha que agora também passa a ser “placa de virtude”. A palavra “amor”, cortada da boca da vítima, corta uma identificação entre o produzir e o produzido num sistema que funciona precisamente a partir do corte esquizofrênico entre as máquinas desejantes, o corte improdutivo da morte.

Em *A Via Crucis do Corpo*⁹ a nota predominante dos textos é a dos excessos do corpo em toda a truculência de sua fome erótica. As paixões sexuais da via crucis supõem a associação do corpo ao poder e a o dinheiro: ciúmes, vingança, desespero, paixão. Aqui, os excessos do corpo chegam à exuberância melodramática e suburbana de Nelson Rodrigues (como em “Um caso para Nelson Rodrigues” ou “Antes da Ponte Rio-Niterói”). Na polêmica do corpo, nunca aquilo que aparenta ser é exatamente o que é: já no romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*¹⁰, das máscaras gregas que marcam a diferença sexual em sua teatralidade de simulacro, às máscaras burguesas modernas, o homem e a mulher expõem um jogo de sedução por irônicos travestimentos escriturais. Em *A Via Crucis do Corpo*, há inclusive equívocos entre o sexo do corpo e o gênero culturalmente construído: em a “Praça Mauá” e “Ele me bebeu” a identidade forjada da mulher-objeto dá lugar à vocação mais forte do homossexual, para a sedução do parceiro no primeiro caso, e para identificar-se com a maternidade, no segundo.

Em “O Corpo” existe uma “traição” ao crime passional convencional quando duas velhinhas ciumentas são perdoadas por matar Xavier, amante de ambas. Em “Miss Algrave” a liberação sexual da secretária revela-se aparente: ela passa da condição de escrava do trabalho (a de “ar grave”) à de escrava do corpo (a do “Algarve”?). Em “Mas vai chover” uma velha resolve pagar para

ter um amante jovem, sendo explorada por este até o abandono completo, havendo uma equivalência canibal entre a exploração do dinheiro e a da juventude. Explorando a voracidade de um mundo canibal em relação à vítima do sexo feminino idosa, o texto “A Procura de uma dignidade”¹¹ coloca a pressão hegemônica cultural em relação aos limites corporais, entre a máscara psíquica e a física: a senhora Jorge B. Xavier se perde nos subterrâneos labirínticos do Maracanã, reproduzidos metaforicamente como a sua própria estrutura psíquica, emergente, “à beira de [seu] corpo”, quando se apaixona “perdidamente” pelo cantor popular Roberto Carlos.

A velha acaba marginalizada, seu corpo excluído como as “vísceras” do sistema (como Macabéa): “Foi então que a Sra. Jorge B. Xavier bruscamente dobrou-se sobre a pia como se fosse vomitar as vísceras e interrompeu a vida com uma mudez estraçalhante: tem! que! haver! um! porta! de! saída!”. Sem achar a porta de saída de um sistema hegemônico cultural, ela se suicida, satisfazendo às suas exigências canibais de juventude e anonimato. Em “A Partida do Trem”¹² há um comentário intertextual a propósito que relaciona o anonimato da velha à galinha: “A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice Lispector falando de uma velha despuorada, apaixonada por Roberto Carlos”.

Entender o anonimato reprodutivo das galinhas significa iniciar-se na “vida que come a vida”, no texto “Uma História de Tanto Amor”¹³ como acontece com a menina para quem comer bichos de estimação era um ato desumano. Porém, quando sua mãe lhe explica que ao comê-los, estes “ficam mais parecidos com a gente, estando assim dentro de nós”, o objetivo de incorporá-los passa a ser tão humano quanto o de amá-los. Nas perspectiva da iniciante existe uma consciente postura modernista de apropriação representativa na obra de Clarice Lispector. Entendida a apropriação como força de renovação, este tipo modernista de canibalismo opõe-se ao canibalismo capitalista cúmplice da vítima com o algoz em *A Hora da Estrela*. Na transição de um canibalismo ao outro, “Uma História de Tanto Amor” apenas termina com a nota de ameaça da menina pelo mundo dos homens, na transformação da mulher: “De modo que a menina, no ritual que lhe foi transmitido de corpo a corpo através dos séculos, comeu-lhe a carne e bebeu-lhe o sangue.

Nessa refeição tinha ciúmes de quem também comia Eponina. A menina era um ser feito para amar até que se tornou moça e havia os homens”. Entre o incorporar (os bichos) e o ser incorporada (pelos homens), o amor infantil se transformaria ao compreender o sentido da morte através da substituição das galinhas, comestíveis e dependentes do galo em seu sistema reprodutivo, ironicamente relacionado ao das mulheres canibalizadas por um sistema cultural falocrático.

A fome de um corpo textual canibal feminino intersecta uma economia de devoração dialética produção/reprodução/antiprodução por uma economia de desejo que dá¹⁴. É neste sentido que a fatia modernista oswaldiana de apropriação canibal se transforma uma vez mais no corpo feminino de que se apropria ao desapropriar-se, ao interposicionar-se em sua autoconsciência canibalizada. O questionamento de uma divisão cultural que se coloca em oposições como totem e tabu, civilização e barbárie, masculino e feminino, canibal e canibalizado, fome e nutrição, implica na construção de um corpo teórico cujo apetite voraz de marginalizado, em seu excesso de carência, ultrapasse a própria relação da máquina dialética de produção/antiprodução, introduzindo-se como interferência, desequilíbrio, insubordinação. No processo de construção de sua economia subversiva, o corpo feminino clariceano não se conforma à economia do corpo que devora e do que é devorado, ao ver-se ameaçado, tornando-se de uma só vez canibal na rejeição às separações e canibalizado na identificação à apropriação desapropriativa, ao alimentar-se de desejo.

Como se a própria linguagem se justificasse em seus sentidos últimos, em *Um Sopro de Vida (Pulsações)*¹⁵, seu último romance, Clarice Lispector equipara a escrita, o amor e a fome através da duplicação da fala dos personagens, o que já indica a fome de um só corpo. Os personagens, um espelhado no “outro” do “outro” sexual, o Autor e Angela Pralini, expressam a razão de existirem: “Angela:— Para que existo? e a resposta é: a fome me justifica”. “Autor: Para que existo? e a resposta é : a fome me justifica”. Se existe um espelhamento canibal no reconhecimento apaixonado desapropriativo do “não ter”¹⁶ que é o amor, há um endurecimento na incorporação apropriativa que mata, que corta o autoconhecimento através do

outro, como em “A Quinta História”. No romance *A Paixão Segundo GH*¹⁷ a narradora, por um processo judaico-cristão de culpa e redenção, chega mesmo a colocar a barata na boca como se na volúpia da participação canibal uma sexta história fosse possível: a voluntária encarnação de um “outro” dos outros, assustadoramente estranho a ela mesma: o desumano.

A princípio pela comunhão voluntária com a matéria amorfa do outro em sua desumana estranheza, Clarice Lispector deixa falar o seu “outro” dos outros, um corpo social em seus excessos, suas deformidades. A intimidade com o desumano do estranho reverte-se na surpresa da deformidade cotidiana: a construção social de um corpo burguês cujo canibalismo cúmplice da miséria, satisfaz o poder dominante do corpo masculino branco. Ao criticar a censura do filme “Como era gostoso o meu francês” no artigo “De como evitar o homem nu”¹⁸, Clarice Lispector mostra a incongruência da censura que proíbe a publicação da imagem do corpo nu do homem branco e permite a do índio nu.

Denunciar a linguagem de proteção do corpo do homem branco é um passo para escrever os outros deste corpo em seus deslocamentos da censura hegemônica do homem branco, o corpo social em seus excessos, em sua fome, e ao conceber esta fome por um “outro” ponto de vista que parte do corpo feminino. De uma antropofagia que tem o corpo feminino em deslocamento do sistema cultural em que se ancora, a linguagem de Clarice Lispector revela, no corpo textual, as marcas políticas de suas deformações. A marginalidade sexual expressa pelas mulheres clariceanas mostra as limitações do corpo feminino em seus estigmas sociais como marcas que passam a ser culturais num mesmo corpo, entre canibal e canibalizado, ao se projetarem de rituais pagãos e cristãos e se estenderem, mais vastamente, à “orla do mundo” entre natureza e cultura.

Em “A Menor Mulher do Mundo”¹⁹ o estranhamento assustador do “outro” transforma-se rapidamente em algo moldável através dos processos brutais de objetificação da sociedade moderna em seus mecanismos eficientes de controle de qualquer efeito ou “defeito” desestabilizador. O confronto entre civilizado e selvagem, como um confronto entre masculino e feminino, se estende mais

vastamente à orla do mundo entre natureza e cultura no ocidente moderno: a questão no texto é o que fazer do que, através dos olhos ocidentais aculturados, parece ser uma “deformidade natural” a partir da descoberta do antropólogo francês Pretre: uma mulher africana de 45 cm, “madura, negra, calada”. Do medo de ser canibalizada pela tribo vizinha, como num renascimento, ela é resgatada de seu destino cruel pelo antropólogo que faz dela o seu objeto de estudo científico, o que já a situa dentro de uma dinâmica de poder entre colonizador e colonizado, entre criador e criatura, entre a autoridade da ciência e a sua existência desautorizada. Incapaz de classificá-la, o ato de nomeá-la é como um batismo na cristandade — “Você é Pequena Flor” —, o momento pelo qual passam todas as sociedades colonizadas no reconhecimento do colonizador. Pretre, um cientista europeu, oferece a esta estranha criatura (para ele) um renascimento pelo novo nome, restaura-lhe a “humanidade” salvando-a de uma vida animal, ao levá-la para a “civilização”, onde os homens teriam a natureza “sob controle”, onde natureza “não é excesso”, e de onde “ignora-se [até] se há ou não humanos”.

Pequena Flor é exibida em revistas e obtém reações diversas da sociedade urbana, como piedade, desgosto e sórdidas ironias. É vista como “macaco”, “cachorro”, “brinquedo”, e até como um “monstro” por ser africana, pequena, grávida, e por sorrir. Ao dizerem “A desgraça não tem limites” ou “Tristeza de bicho não é tristeza humana”, Pequena Flor vira “outro” ser que, ainda que tenha escapado ao canibalismo em sua terra, é de fato, consumido e devorado nesta sociedade sendo completamente objetificada como o “achado” de Pretre. Representando a natureza para os civilizados/ racionais/cientistas, Pequena Flor confronta-se com o canibalismo da sociedade moderna. Do ponto de vista do significante privilegiado, — o corpo do homem branco —, a insignificância de Pequena Flor configura-se monstruosa porque põe em risco os consolidados fundamentos culturais de uma linguagem. A economia de seu corpo minúsculo, matriz desconhecida em sua capacidade de reprodução, ameaça a economia capitalista dos objetos parciais na reprodução social de um corpo sem órgãos. Por se constituir um conjunto autosuficiente expressando a continuidade devoração-alimento, de uma só vez mulher que nutre e mãe faminta, é um ser completo na

produção e na reprodução social de outro, um ser à parte pois obriga a repensar a maternidade disfuncional.

Irônica deformidade aos padrões culturais ocidentais, esta que dá, ao cientista, pelos mesmos padrões, todo o reconhecimento pessoal pela sua “descoberta”. Mas Pequena Flor já existia antes dele descobri-la, e só esse fato tiraria o mérito da “conquista” científica. A necessidade de projeção pessoal apaga, pois, a falsidade que existe por trás da “conquista”. O texto clariceano passa a ser, como Pequena Flor, à “orla do mundo”, um texto feito corpo disforme, por inclassificável, devorado através dos mais variados “moldes” teóricos, para renome dos críticos, por seus “achados”.

Os contrastes entre o menor e o maior, ou o fraco e o forte, resultam de um trabalho de linguagem que se reflete politicamente no deslocamento do corpo textual. Ao expressar-se como uma excentricidade de um corpo cultural hegemônico, a linguagem ironiza a própria desigualdade. A exemplo disso, a palavra “grande” seja no título “O Grande Passeio” quanto no título “A Ferida Grande Demais”, tem a ambição metonímica de abarcar o desmesurado das margens. Em “O Grande Passeio”²⁰, “grande” no espaço e no tempo, tem o valor de “viagem” pela memória em direção à morte. A grande distância temporal se traduz no próprio nome da personagem que, atendendo por Mocinha, é, ao invés, uma velhinha maranhense que gostava de passear e vivia de caridade na cidade do Rio de Janeiro, sendo transferida de uma casa para outra, e não tendo mais onde ficar. Num passeio de volta de Petrópolis, ela senta-se para descansar, as lembranças de seus mortos se presentificam e ela mistura passado e presente, perdendo a lucidez, e morre, sem saber mais de si. Assim também, os outros não queriam saber dela, que, rejeitada, sorria, lembrando ridiculamente Macabéa e Pequena Flor, ao exibirem a delicadeza inútil num mundo brutal. Em suas excessivas andanças, Mocinha era um corpo em contínuo deslocamento, um corpo desterritorializado, um corpo utópico porque sem lugar.

Em “A Partida do Trem” a relação entre a viagem de trem de uma velha cujo tempo de vida se esgota, e o futuro de uma jovem, articula-se ao tempo histórico de um Brasil colonizado na trilha de Henry Kissinger e seu espaço geográfico periférico em direção a um centro esvaziado de sentido. A confiança nos trilhos do trem se

abala pelas crises de identidade que motivam os deslocamentos dessas mulheres de si mesmas e do mundo, entre a que já tinha “significado” no mundo através do sobrenome do marido e a de prenome anônimo, querendo construir seu próprio sobrenome. Assim o corpo feminino é conduzido ou se conduz, através do corpo a corpo consigo mesmo, ora com ligações ora em desligamentos de um molde apropriativo da mulher.

Porém, ao canibalizar a truculência do Lobo Mau da lenda de Chapeuzinho Vermelho em “Os Desastres de Sofia”²¹, a linguagem de Clarice Lispector exhibe as marcas ao tempo em que marca o corpo textual de uma perspectiva adulta, através da aprendizagem da menina em relação ao embrutecido amor de um professor. Na aquisição da “garra” feminina aparece a grande fome da futura mulher: “Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar seus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa mais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável, pois a vida me foi dada”. Ao soltar a fome apaixonada de um corpo erótico, ela exhibe as marcas poéticas canibais: o “lobo do homem” é comido pela mulher madura. As perguntas da lenda infantil “Para que te servem... Para...” “ são como respostas da mulher em sua plenitude devoradora, um corpo que escreve a “gula pelo mundo” que o move, como atesta a própria Clarice em outra ocasião : “Esta carne que se move apenas porque tem espírito”²².

O espírito inconformado que move o corpo textual clariceano canibaliza o “lobo do homem” em sua linguagem. No entanto a ênfase da economia corporal de Cixous está no “dar” e não no “tomar” do corpo feminino, diminuindo a voracidade do desejo clariceano, apesar de reconhecer em “O Sorriso da Medusa” a necessidade de deslocar o “de dentro” do discurso masculino na apropriação feminina que o “traria em sua boca, mordendo aquela língua com seus próprios dentes para inventar por ela mesma uma linguagem em que possa entrar”²³. Em relação à força de sua fome o corpo da escritora foi, já perto da morte, retratado pelas palavras de Marina Colasanti: “O corpo de Clarice não agüentava Clarice. Foi lhe cedendo o passo. Ela crescia e ele se alquebrava. (...) Ela

dava-lhe ordens, exigindo que agüentasse a alta voltagem de sua criação”²⁴. Tendo vencido o primeiro *round*, Clarice vence o segundo, como ela própria predisse: “Eu sou mais forte do que eu”²⁵.

Ao reconhecer-se no Grande outro Social das culturas canibalizadas, Clarice declara: “A fome é nossa endemia, já está fazendo parte do corpo e da alma. E, na maioria das vezes, quando se descrevem as características físicas, morais e mentais de um brasileiro, não se nota que, na verdade estão descrevendo os sintomas físicos, morais e mentais da fome”²⁶. Diante da fome do mundo, a posição de Clarice Lispector é de uma grande ira ética. Numa crônica intitulada “Dies Irae” declarou: “Não, não tenho pena dos que morrem de fome. A ira é que me toma. E acho certo roubar para comer”. Em “Mineirinho”, a morte de um bandido por treze tiros coloca a narradora a favor do bandido pelo reconhecimento de que a mesma “floresta” em que lutou é responsável pela sua morte: “O décimo tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro”²⁷. O devoramento de Macabéa, vítima muda da cidade grande, assim como o de Mineirinho, canibalizado que se inicia em canibal, podem ser entendidos como produtos construídos pela reprodução de um corpo social que desconhece sua própria doença.

Esta reprodução que contrasta e que contém um primeiro e um terceiro mundo(s) no desmesurado dos desnivelamentos sociais em seus desconhecimentos mútuos e em sua cumplicidade paradoxal, abre-se na chaga que deforma um corpo pela ferida da perna de um mendigo ao abordar uma senhora da alta sociedade no texto “A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais”²⁸. Nesta grande ferida metonímica para uma situação crítica de autofagia social, cabem o desmesurado “das coisas belas demais ou horríveis demais”: um mundo de faz-de-conta romântico que permanece na mente imatura desta bela-fera “por tanto lhe ser dado e ela avidamente tomado” e um mundo que grita pela boca desdentada do mendigo com a ferida na perna. A cumplicidade entre o canibal e o canibalizado se explicita em epítome neste texto de Clarice Lispector: enquanto a bela é uma fera social culturalmente alienada por ver pela primeira vez o “outro” assustador, ele “investia na ferida grande e em carne viva” e

“pensava: comida, comida, comida boa, dinheiro, dinheiro”.

A incompatibilidade das alternativas do título, o primeiro evocando o romantismo de contos de fada e o segundo a crueza bestial do realismo naturalista, corresponde à incompatibilidade dos personagens, representativos dessas estéticas em convivência paradoxal, duas culturas estranhas uma à outra, porém coniventes uma da outra, dois mundos — o centro na periferia ou a periferia no centro — que, no texto clariceano se deparam e se acordam um ao outro, como num susto ou numa pergunta. A convivência entre rico e pobre, civilizado e bárbaro, canibal e canibalizado, — homem e mulher, ao se explorarem mutuamente através das dependências do dinheiro e da caridade, vai do sentimento cristão piedoso à hipocrisia chocante, transmutando o quadro medieval monstruoso: a ferida grande demais.

O desmesurado da ferida social ultrapassa as fronteiras do olhar construído pelas estéticas familiares: a total ignorância existente entre um e outro se abre como um abismo ou como a diferença entre o faz-de-conta do conto de fadas (*A Bela e a Fera*) em que se inspira e a própria ferida. Mas esta ferida, como uma fera repulsiva em sua deformidade, também está na bela. “Ela” é “eles” também, o lado masculino e o lado feminino, a canibalizada participante do ritual canibal de um só corpo que se desloca e se recoloca em simbiose brutal com a carne viva do mendigo. A deformação do corpo social em sua realidade aberrante de cumplicidade canibal, no capitalismo tardio, tem no corpo feminino a adesão à economia libidinal capitalista que dele se apropria. Esta deformidade cúmplice não só se expõe como também investe na ferida da (falta de conhecimento) da grande fome do outro em seu próprio corpo. Tanto a boca desdentada como a ferida em carne viva do mendigo são “buracos” que expressam a falta ou a grande fome como a doença de um corpo social e cultural. Vivendo para o dinheiro e pelo dinheiro, ambas as partes deste corpo excedem na distância uma da outra — na tácita e hipócrita cumplicidade, no faz-de-conta de equilíbrio social ao se recusarem a enxergar a ferida.

“*A Bela e a Fera* ou a *Ferida Grande Demais*” tem o seu tanto de humor negro pelas perguntas que as duas se fazem: ela quer saber se ele já bebeu champagne, se comeu caviar, se fala

inglês, e o que quer para seu terceiro marido (como na canção infantil: “E o terceiro foi aquele a quem Teresa deu a mão...”) ele quer saber se ela é comunista para ter tantas coisas. Se a pergunta dela mostra pura ignorância e infantilidade, coisa que poderia ser esperada dele, a dele mostra um cinismo enorme, também coisa que poderia ser esperada dela.

Mas a ferida na perna do mendigo pode significar ainda mais uma retomada do modernismo em relação a Macunaíma²⁹, em que há um episódio paródico da antropofagia: quando o Currupira moqueava a sua própria perna e dá um pedaço a Macunaíma, que se dá conta da inutilidade da fuga para não ser comido, ouve o Currupira gritar — “Carne da minha carne!” —, e esta, no estômago de Macunaíma, lhe responde, acusando o lugar onde ele estava, até que Macunaíma a vomita. Neste episódio autofágico parodístico, o Currupira reconhece a sua ferida e a sua própria carne reconhece nele o seu corpo. O que ocorre em “A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais” é justamente o contrário: a falta de reconhecimento no corpo de sua própria ferida. O mendigo é anônimo, assim como a ferida que ele exhibe para ganhar dinheiro. A falta de pedaço de carne é o lugar da fome demarcado, e a ferida é a carência do miserável no mesmo corpo social em que convive a bela senhora.

A autofagia do texto reside na autoreferencialidade da carne de um mesmo corpo social canibal que não se reconhece nem como corpo nem como canibal. O grande buraco que se cava neste corpo indica a passagem de uma carência social a uma carência cultural, pelo próprio estranhamento excessivo de um mundo canibal e de outro canibalizado. A autofagia expressa assim, o extremo da carência e o extremo do excesso do corpo canibal/canibalizado, através de uma canibalização que se constata e se questiona pelo corpo da mulher. Ao ler o texto cartesiano em sua anatomia política, Francis Barker afirma que “o lugar da mulher é fora do lugar do corpo que está fora do discurso, e portanto, fora do domínio da subjetividade legítima”³⁰. Subversivo, o texto clariceano, ao se construir a partir de desvios ao pensamento cartesiano, desconstrói a legitimidade desta anatomia num corpo a corpo textual/cultural em contínuo deslocamento “às formas textuais repressivas em sua reprodução cultural”³¹.

A contextualização sócio-histórica da ferida no corpo da mulher se prorroga metonimicamente enquanto ela própria se metaforiza ao ser canibalizada, ao figurar dentro de uma política econômica esquizofrênica que ora a vê como mulher devoradora ora como mãe que nutre. Apropriando-se de um canibalismo erótico-cultural de consumo, de uma só vez grotesco romantismo, irônico realismo naturalista e crítico do modernismo, a autofagia pós-moderna do corpo-texto clariceano abre as carências e as preenche em excesso, em relação às tendências hegemônicas estabilizadoras. A indocilidade deste corpo contra-hegemônico configura-se culturalmente relativa às cumplicidades que o canibalizam e às falsas separações que o transformam em canibal. A singularidade de seu canibalismo reside, em última instância, em reconhecer-se canibalizado ao se perceber canibal, num mundo cultural autofágico, inserindo-se num mesmo corpo cultural esquizofrênico cuja alienação de si próprio permite-lhe o inusitado susto com a ferida que ele próprio cultivava.

NOTAS

1. Lispector, Clarice, "As Águas do Mundo" in *Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
2. Deleuze, Gilez & Guattari, Felix, *Capitalisme et Schizophrenie. L'Antioedipe*, Paris: Minuit, 1972.
3. Cixous, Hélène, "The Laugh of the Medusa" in *New French Feminisms, an anthology*, ed. with an introd. by Elaine Marks and Isabelle de Coutrivon, New York: Schocken Books, 1981, pp.245-265.
4. Said, Edward, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.
5. Bataille, Georges, *O Erotismo*, trad. Antonio Carlos Viana, Porto Alegre: L&PM, 1987.
6. Lispector, Clarice, *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
7. Deleuze, Giles & Guattari, Felix, *Capitalisme et Schizophrenie*, p.154.
8. Lispector, Clarice, "A Quinta História" in *Felicidade Clandestina*, p.154.
9. Lispector, Clarice, *A Via Crucis do Corpo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
10. Lispector, Clarice, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969. Para um estudo das máscaras sexuais no romance ver Ana Luíza Andrade, "O Livro dos Prazeres: a escritura e o

- travesti" in *Coloquio/Letras* nº 101/jan-fev., 1988, pp.47-54.
11. Lispector, Clarice, "A Procura de uma Dignidade" in *Onde Estivestes de Noite?* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, p.54.
12. Lispector, Clarice, "A Partida do Trem" in *Onde Estivestes de Noite?*, p.21.
13. Lispector, Clarice, "Uma História de Tanto Amor" in *Felicidade Clandestina*, p.147.
14. Cixous, Hélène, "The Egg and the Chicken: Love is not Having", in *Reading with Clarice Lispector*, ed. trans. and introd. by Verena Andematt Conley, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
15. Lispector, Clarice, *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
16. Lispector, Clarice, "O ovo e a galinha" in *Felicidade Clandestina*, p.55.
17. Lispector, Clarice, *A Paixão Segundo GH*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.1979.
18. Lispector, Clarice, "De Como evitar o homem nu" in *A Descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
19. Lispector, Clarice, "A Menor Mulher do Mundo" in *Laços de Família*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1974.
20. Lispector, Clarice, "O Grande passeio" in *Felicidade Clandestina*, p.28.
21. Lispector, Clarice, "Os desastres de Sofia" in *Felicidade Clandestina*, p.100.
22. Lispector, Clarice, *Onde Estivestes de Noite?*, p.61.
23. Cixous, Hélène, "The laugh of the Medusa", p.25.
24. Colassanti, Marina, artigo no Jornal do Brasil, 7/11/92.
25. Lispector, Clarice, introdução a *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*.
26. Lispector, Clarice, "Daqui a Vinte Anos" in *A Descoberta do Mundo*, p.26.
27. Lispector, Clarice, "Mineirinho" in *Para Não Esquecer*, São Paulo: Siciliano, 1992, p.185.
28. Lispector, Clarice, "A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais" in Edição Crítica coordenada por Benedito Nunes — *A Paixão Segundo GH*, Coleção Arquivos, Florianópolis, Editora da UFSC, 1988, p.151-161.
29. Andrade, Mário de, *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1988, p.15.
30. Barker, Francis, *The Tremulous Private Body Essays on Subjection*, London and New York: Methuen, 1984. p.100.
31. Said, Edward, *The World, the Text and the Critic*, p.225.