

O CONTO A “PRAÇA MAUÁ”, DE CLARICE LISPECTOR: A FILOSOFIA DA DIFERENÇA E O DEVIR NAS MULHERIDADES

CLARICE LISPECTOR'S TALLE, “PRAÇA MAUÁ”: THE DIFFERENCE AND THE BECOMING ON WOMEN QUALITIES

Renato de Oliveira Dering 1
Leandro Alves da Silva 2
Pauliany Carla Martins 3

Doutor pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás e 1
professor da Faculdade Anhanguera de Goiás.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7891833942208165>.
E-mail: renatodering@gmail.com

Doutorando pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de 2
Goiás e professor da Paulista de Goiás.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3100699955630822>.
E-mail: androsilva@outlook.com

Doutoranda pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de 3
Goiás e professor da Paulista de Goiás.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3342133468538687>.
E-mail: martinspauliany@gmail.com

Resumo: A literatura do devir é uma potência na desterritorialização dos limites da linguagem que enseja vingar as identidades que em suas experiências (re)criaram suas vias de possibilidades. Destarte, a linguagem literária surge como uma realidade pautada no pensamento deleuziano, como no caso de *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector. No conto “Praça Mauá”, a ser analisado neste artigo, a autora põe à vista narrativas subversivas do campo das mulheridades ao narrar as experiências literárias da personagem travesti, que é mãe e dona de casa, e da personagem garota de programa, indiferente e extraviada quanto a sua liberdade. Não somente isso, a narrativa elucubra fatos ricos para um estudo literário que considere aspectos basilares para a filosofia da diferença e para os estudos de gênero. Tais estudos se fazem necessários para a compreensão da sociedade, logo, das individualidades, da produção e da recepção literária. Com isso, vemos que o conto pode ser lido como uma narrativa desterritorializante, aqui analisada pelo viés teórico-literário pautado na diferença, conceito defendido por Gilles Deleuze e Felix Guattari (1977). Sob essa perspectiva, pretendemos viabilizar a compreensão de uma epistemologia literária que objete protótipos limitantes das mulheridades sem delimitá-los a um gênero ou sexualidade.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Literatura. Filosofia da Diferença. Mulheridades.

Abstract: The literature of becoming is a power in deterritorializing the limits of language that seeks to avenge the identities that in their experiences (re)created their ways of possibilities. Thus, literary language emerges as a reality based on Deleuzian thought, as in the case of *A via crucis do corpo* (1974), by Clarice Lispector. In the short story “Praça Mauá”, to be analyzed in this article, the author brings to view subversive narratives from the field of women in narrating the literary experiences of the transvestite character, who is a mother and housewife, and the character of the call girl, indifferent and misplaced as to their freedom. Not only that, the narrative touches rich facts of literature studies which considers basic aspects of difference dialectics and of gender studies. The tale can be read as a deterritorializing narrative, here analyzed by the theoretical-literary bias based on difference, a concept defended by Gilles Deleuze and Felix Guattari (1977). From this perspective, we intend to facilitate the understanding of a literary epistemology that objects to limiting prototypes of women without delimiting them to a gender or sexuality.

Keywords: Clarice Lispector. Literature. Difference Philosophy. Women Qualities.

Introdução

Em combate às contenções socioculturais que dizem respeito ao comportamento das sexualidades, a escrita clariceana dissimula estruturas e temáticas. Ao passo que a autora expõe a realidade de personagens subversivas, O Outro ganha voz e, assim, corpos lesados se desparelham, sobressaindo da prisão de corpos regidos pelo organismo social e histórico. Isso se dá pelo desdobramento da linguagem literária que só seria possível por meio do trabalho de uma escritora *menor* devido sua linguagem passar pelo território nômade, não se limitando à estrutura textual, quanto ao gênero e ao formato, e muito menos às determinações canônicas.

A escrita de Clarice, no que toque a *A via crucis do corpo* (1998), é permeada de estratégias de subversão, sejam para propor novas perspectivas sobre a literárias, seus gêneros textuais, sobre o gênero dos corpos e como podemos revitalizar visões e ideias hegemônicas estruturantes acerca dos indivíduos.

Desenvolvimento

Nesse panorama, nos deparamos com Clarice Lispector e sua obra *A via crucis do corpo* (AVCC). Obra criada por meio do convite de seu editor, Álvaro Pacheco, que a convidou a escrever uma obra literária de contos que tratassem da temática sexual, que ganhava bastante força na época.

O poeta Álvaro Pacheco, meu Editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. Os fatos eu tinha, faltava a imaginação. E era assunto perigoso. Respondi-lhe que não sabia fazer história de encomenda. Mas — enquanto ele me falava ao telefone — eu já sentia nascer em mim a inspiração. A conversa telefônica foi na sexta-feira. Comecei no sábado. No domingo de manhã as três histórias estavam prontas: “Miss Algrave”, “O corpo” e “Via crucis”. Eu mesma espantada (LISPECTOR, 1978, p.9 e 10).

Em se tratando de tal temática, há um conflito intrincado que envolve, principalmente, questões do padrão social de mulheridades e o equívoco acerca das concepções do senso comum no que toque ao erótico e ao pornográfico. Além disso, o entroncamento dessas problemáticas maximiza ainda mais o imbróglio que elas constelam, uma vez que, por si só, pensar a ignorância sobre as temáticas já apresenta uma grande polêmica. Ao se trazer essa polêmica para o campo das mulheridades, as circunstâncias se tornam ainda mais delicadas — autoria feminina no campo da literatura erótica ou pornográfica circunda e rompe com diversos tabus.

O cruzamento entre autoria feminina e texto erótico ou pornográfico é responsável também por alguns complicadores os quais dizem respeito a uma construção de feminino circulante na sociedade, impregnada por expectativas em relação ao papel ou aos papéis que socialmente se associam à esfera de atuação feminina. Mesmo em um período em que vários pressupostos do patriarcado já foram revistos, a restrição a alguns lugares de fala ainda é perpetuada em relação às mulheres. Desse modo, não obstante a maior circulação das mulheres no espaço público, após todo um período de lutas feministas e conquistas femininas, o espaço privado, doméstico, ainda se constrói como feminino, ficando aos homens resguardado o espaço externo (BORGES, 2013, p.46).

Nesse seguimento, Clarice é lida por uma crítica conservadora que enquadra sua obra como parte de uma literatura menor: uma obra vista como pornográfica, devido ao viés sexual, e que foi escrita por uma mulher mediante uma encomenda. A crítica se pauta também no percurso literário que a escritora galgou e construiu até aquele momento, visto que Clarice era

reputada como a autora das narrativas transcendentais e da linguagem ritualística e, por essa razão, era intitulada como a autora do sagrado. Essas denominações são bastante icônicas, pois possuem conotações divinas que contrastam com os valores que o erótico carrega. Tais valores contribuíram para que tanto a história quanto o processo de criação da obra se configurassem em um violento rompimento de Clarice com sua própria genealogia literária.

No artigo *Vozes da crítica* (1988), Benjamim Abdala Junior e Samira Campedelli destacam que a estreia de Clarice causou grande comoção no cenário literário da época, que revigorou e sensibilizou o público leitor e a crítica além de movimentar o horizonte jornalístico e do teatro: “no curso de 30 anos de sucessivas leituras e de um ativo debate crítico, Clarice Lispector criou um público identificado não apenas com sua obra, mas também com os procedimentos literários que a singularizam” (p.196). Assim, AVCC rompeu com a ideia do que seria considerado até então uma obra clariceana, com o cânone literário e, também, escancara diversas questões da época, fazendo com que se tornasse uma literatura vista, de maneira negativa, como “menor”.

No entanto, é importante compreender que pela perspectiva teórica literária aqui proposta, a da *filosofia da diferença*, reputar a obra em análise como “menor” não intenta conotar algo pejorativo, mas o contrário. Pelo viés da diferença, um autor, e principalmente uma autora, propor-se a escrever uma obra que causa rupturas implica colocar-se em um território marginalizado da literatura, desdobrando sua obra para um devir menor. Consequentemente, autor e obra poderão ser emoldurados no campo da literatura marginal que vai na contramão do cânone. Para isso, Clarice Lispector teve que (re)escrever e (re)criar narrativas e ideias, com o propósito de atender às demandas do mercado editorial literário sem abrir mão de sua criticidade e de sua visão sobre o mundo e as coisas (Cruz & Neitzel, 2019). Clarice, portanto, reelabora toda uma atmosfera literária que pairava sobre sua obra e chacoalha seus leitores e críticos. Ao realizar tal feito, a autora traz à tona o devir que para Deleuze (1992, p.213), significa:

[...] jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão “o que você está se tornando?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos.

Devir, portanto, pode ser compreendido como ‘tornar-se’, ‘vir a ser’ e até mesmo como ‘o movimento da mudança’. Desse modo, para as questões literárias aqui apresentadas, Clarice constrói uma obra literária marcada pelo choque de realidades e pela quebra de tabus que expressam o devir deleuziano: o vir a acontecer, o deslocamento da mudança para que o que é velado e invisibilizado venha à tona com potência.

O devir se faz presente em toda a obra, tanto nos contos, quanto no polêmico prefácio intitulado de “Explicação”, fazendo com que as histórias ali escritas se tornem verdadeiras potências literárias. Assim, logo no início da obra, Clarice subverte a linguagem literária, potencializando-a como um dispositivo de enfretamento para ironizar e golpear possíveis críticas, previstas pela autora, que poderiam questionar e subjugar seu devir literário.

Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Mas há hora para tudo. Há também hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão (LISPECTOR, 1974, p. 12).

Com o prefácio, Clarice parece desempenhar o papel de uma escritora que pede perdão para seus leitores por estar de mão atadas frente às exigências do mercado editorial e frente às intempetividades de sua vida pessoal. Na época, a autora não escondeu estar passando por dificuldades financeiras e que também escrevia para seus editores e colegas de trabalho a procura de oportunidades de publicação.

Nesse contexto, considerar que a autora subverte a linguagem por meio de sua escrita (ela se mostra arrependida de ter escrito AVCC) é compreender o que Neli Santos (1999) afirmou que seria um “crescente apelo para certa santificação de Clarice Lispector”. Isso porque essa fora uma estratégia para justificar o pecado que a escritora do epifânio cometera – “Perdoa-a, pai. Ela não sabe o que faz”, parafraseando Jesus Cristo no livro de Lucas na Bíblia. Pela paridade com o excerto bíblico, podemos compreender que a autora ainda preserva sua ligação literária com o sagrado e subverte a linguagem para simular processos sociais que envolvem a exumação de um erro, a expurgação da culpa e, de maneira brilhante, dissimula uma justificação por tudo que a acometeu e que poderá injuriá-la com a produção e o lançamento dessa obra.

Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio (LISPECTOR, 1974, p.9 e10).

Desse modo, como Nádia Batella Gotlib afirmou, Clarice “leva adiante o jogo de escrever como quem não quer, mas faz; que recusa, mas aceita” (GOTLIB, 1995, p.417), pois ela aceita a proposta do editor, cede às exigências. No entanto, ao inscrever em sua obra a simulação e a dissimulação, ela deixa claro que intenta subverter e desestabilizar os parâmetros os quais aceitou e foi colocada: sucumbe às imposições mercadológicas ao escrever por encomenda um livro com narrativas providas da temática erótica.

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.

[...]

É um livro de treze (13) histórias. Mas podia ser de quatorze. Eu não quero. Porque estaria desrespeitando a confiança de um homem simples que me contou a sua vida. Ele é charreteiro numa fazenda. E disse-me: para não derramar sangue, separei-me de uma mulher, ela se desencaminhou e desencaminhou minha filha de dezesseis anos. Ele tem um filho de dezoito anos que nem quer ouvir falar no nome da própria mãe. E assim são as coisas (LISPECTOR, 1974, p.11).

Nessa perspectiva, ela constrói uma narradora que acaba por nomeá-la de C.L. ao assinar o prefácio com essas iniciais. De maneira rebelde e transgressora, Clarice subverte uma linguagem ritualística pela qual ela foi enquadrada e pela qual se tornou uma celebridade literária, para criar um jogo dissimulado entre o que é real e ficcional, o que Clarice Lispector diz e o que C.L. relata no prefácio. Essa arquitetura linguística conturba o raciocínio de uma crítica e de um público leitor que estava habituado a uma Clarice canonizada e padronizada em suas obras. Somado a isso, como apontado, temos a temática do erótico.

Essa temática, por si só, é bastante delicada e, como Vilma Arêas (2005) afirma, em AVCC, Clarice trabalha com os tabus sexuais de maneira bastante direta e com naturalidade. Para aqueles que compreendem a magnitude do que está posto, é possível enxergar que a sua frente está uma obra de autoria feminina na qual a escritora utilizou de sua sensibilidade humana para tratar de uma temática tão delicada. Com a mesma sensibilidade, a autora também teve o manejo adequado para expor narrativas tão complexas por se tratarem de indivíduos e

histórias bastante invisibilizadas para a época de publicação da obra.

À vista disso, a escritora se desloca para o campo da literatura menor, que objetiva romper com paradigmas e ideias clássicas, para subverter ordens e estruturas normativas. No caso em questão, Clarice intenta romper com as limitações textuais tanto com o paradigma que há entre fazer literatura por dinheiro ou fazê-la por vocação, como também almeja questionar papéis sociais e identitários. Esses papéis, por sua vez, limitam e restringem o devir dos sujeitos.

Para realizar tais feitos, a autora precisou (re)criar/(re)escrever e vivenciar no seu processo de construção literária o que Deleuze e Guattari (1997) chama de desterritorialização. Clarice desdobra sua experiência para o *fora*, para uma dimensão empírica que é possível alcançar por meio do uso da linguagem literária. O fora é a porta para o caminho que nos leva a questionar e subverter o que nos limita e nos restringe à mesquinhez humana.

Os filósofos franceses apreciam demasiadamente a literatura e, conseqüentemente, a utilizou sem hesitar para potencializar suas teorias e ideias. Em sua obra bastante estudada, *Kafka – por uma literatura menor* (1977), os autores lançam mão da obra de Kafka para esclarecer e exemplificar o que viria a ser uma *obra menor*. Para eles, uma obra menor serve a um grande público ou um povo, mas nunca a um *eu*, a uma individualidade, de modo que, essa obra acaba por desestruturar hegemonias de pensamentos, de ideias e de culturas. No caso de Kafka, ele utiliza a língua alemã para colocar no palco literário os judeus. Dessa maneira, o escritor judeu opera uma língua dominante para dar voz a um povo que futuramente será reprimido e violentado pelos alemães, os falantes da língua com a qual Kafka escreve sua obra. Desterritorializar é, então, o processo, de maneira potente, de perda ou abdução de algo (território, língua, poder, recursos, bens) com o intuito de deslocamento de forças. Assim, o escritor desloca o *eu* para o território dO Outro, desterritorializando-o de um espaço de certezas e ideias preconcebidas como verdadeiras.

No terreno dO Outro, no deserto, encontram-se aqueles que são incompreendidos e marginalizados. Esses são as minoridades que, pelo processo de desterritorialização, a elas são viabilizadas possibilidades de poder e de potência. Para Deleuze e Guattari (1977), O Outro não seria uma representação do eu, do si mesmo, mas sim a multiplicidade e a diversidade do que *ser* possa constelar. Sob esse viés, a esse conceito é acrescentada a ideia da diferença: O Outro não sou eu, Ele é a diferença e entre nós há uma gama de singularidades e não de unidades. Por se captar que O Outro é o estranho para si, infere-se que o processo de desterritorialização é um potente processo para dar poder ao excêntrico, rompendo com a lógica e o seguimento dos processos que tensionam preservar e condicionar a uniformização dos seres e das coisas.

No que se refere à literatura menor e à desterritorialização que problematizam o eu e a diversidade dO Outro, vemos que Clarice é notável em AVCC. Como discutido e apontado, a escritora transforma sua linguagem literária para apresentar um discurso de culpa e arrependimento, subvertendo a ideia de que uma escritora poderia conceber uma obra literária com contos eróticos sem ser julgada, somente se ela se justificasse por fazê-la. Isso por meio de uma justificativa pautada em discursos coesos, com uma lógica social, histórica e empírica, aceitáveis por uma coletividade, que no caso, são seus leitores e seus críticos. Com isso, Clarice abre sua obra com um prefácio desconcertante e apresenta contos que seguem o mesmo projeto literário: lançar mão da diferença para (re)escrever narrativas de mulheridades invisibilizadas pelo tabu que circula os temas da sexualidade.

Importante ressaltar que narrativas que trazem o termo mulheridades não se tratam somente da diversidade que diz respeito à *mulher*, mas também dedicam-se à tentativa de perscrutar a multiplicidade que envolve ser mulher e a complexidade do que versa *ser feminino*. São essas narrativas que proporcionam a realização de pesquisas e estudos literários que lancem mão do termo, para laborarem discussões salutares por tratarem do feminino ao considerar não somente o gay, o transgênero, a travesti, a figura vista com traços ou trejeitos femininos, mas principalmente a própria figura do homem como uma imagem também feminina. Nessa perspectiva, ser feminino abrange uma pluralidade bastante vasta e que demanda uma visão cautelosa, considerando singularidades que toquem também o universo LGBTQ+.

Em se tratando de singularidades ainda tão intrincadas, por dizerem a respeito das individualidades que a pouco começaram a vir ao conhecimento da maioria, discutir mulheridades é

ir além da oscilação entre pontuar o que é ser homem e o que é ser mulher. Discutir tal tópico é debater a multiplicidade do que é ser humano e, ao trazermos as questões que envolvem *O Outro*, de Deleuze e Guattari (1977), compreendemos ainda mais que esse Outro é uma terra que dificilmente iremos cartografar pelo viés unicamente racional e, muito menos, o abarcaremos em sua totalidade. O Outro é um lembrete belo e pungente de que a desterritorialização e o deslocamento de poderes, inclusive das nossas forças, são prerrogativas para uma realidade que abarca a diversidade, que é o impetuoso atributo do ser humano.

Desse modo, analisar uma obra para discutir e consumir questões da sexualidade das personagens seria se distanciar de problemáticas mais cruciais que giram em torno da identidade humana, tornando o estudo superficial e improdutivo. Posto isso, sinalizamos a importância em trabalhar com o termo mulheridade para que o estudo aqui não caia em lugares comuns e, muito menos, caia na previsibilidade no que toque às reflexões que abordam a temática sexual.

O vocábulo mulheridade é utilizado por Christophe Dejours (2002) com o intuito de defrontar o termo virilidade. Trata-se de um neologismo que acomoda em sua compreensão práticas, ou o conjunto delas, que envolvem posturas e condutas que engendram o ser mulher, considerando as expectativas sociais. Caso a mulher não haja de acordo com tais práticas, ela corre o risco de ser segregada da sociedade. Assim, se uma individualidade que, em seu comportamento, contradiz o que é imposto, ou um sujeito “não considerado mulher” age de acordo como uma, ambas existências sofrerão discriminação e cairão em desgraça social. Ao sofrer essas consequências, tais sujeitos são postos à margem social e são invisibilizados, como punição por ofenderem uma estrutura social e comportamental pautadas no moralismo e nos pudores da sociedade sobre o que é ser homem e mulher.

No momento que encontramos obras literárias que abordam tais sujeitos e tais problemáticas, percebemos que há possibilidades para despir atitudes moralistas e comportamentos que são replicados em prol de uma normatização social que, conseqüentemente, objetiva suprimir a diversidade e a multiplicidade humanas. A essas obras podemos atribuir o título de “literatura menor”, que, como explicado acima, de acordo com Deleuze e Guattari (1977), tratam sobretudo de fazer do absurdo, do inesperado, do marginal, a via para destituir ideias e saberes hegemônicos que têm em vista a padronização do sujeito.

No que se refere a esses pontos (a obra menor, as mulheridades e a marginalização de sujeitos infligida pela mulheridade), observamos que AVCC nos oportuniza dialogar com e analisá-los de maneira bastante profícua para as pontuações propostas.

Entrar em contato com os 13 contos dessa obra clariceana, e ainda com seu prefácio que é tido como um intenso texto literário e subversivo, é experienciar uma leitura singular que nos dá a sensação de estarmos em ascensão e/ou queda vertiginosa intercalada com sacolejares frontais. Isso porque Clarice Lispector, por meio da tônica existencialista, recorrente no texto da autora, maximiza o drama e a problemática das personagens, fazendo com que sejamos arrastados pelo abismo que pode ser encontrado na condição humana. Um abismo labiríntico, uma vez que os dramas das personagens ultrapassam o limite da conjuntura do que venha ser considerado humano. Assim, a autora desconstrói e subverte ideários sociais, produzindo uma obra ímpar no que toque à temática sexual e das mulheridades.

Em todos os contos, podemos nos deparar com essa sensibilidade literária de que Clarice arquiteta com experiências narrativas que acolhem e potencializam a liberdade e a reflexão, quase que filosófica e existencial, em cada drama/problemática que a autora apresenta com a provocação que cada personagem traz. A tônica existencialista já é tida como uma propriedade clariceana marcante que em AVCC se avigora devido à autora expandir o labirinto da condição humana ao apresentar potentes dramas de incertezas e contradições. Afirmamos que isso foi possível porque, nas treze narrativas, Clarice, de maneira contundente, expõe a fragilidade humana por meio das desgraças hediondas encontradas na experiência terrena. Com isso, ela desloca individualidades des-graçadas, *O Outro* de Deleuze e Guattari (1997), para sustentar a narrativa como pilar principal, de modo que, o drama-problema não seja apresentado como um suplício a um acolhimento do sombrio que é ser humano. O Outro é pilar da narrativa para escancarar as atrocidades que a normatização e a padronização podem causar na história do sujeito e, assim como Clarice pede perdão e se sente culpada no famigerado prefácio, o leitor

se sinta constrangido por saber que, indiretamente ou não, contribui para a difusão de tais estruturas.

Dentre a coletânea dos treze contos em AVCC, escolhemos nos ater ao conto *Praça Mauá* para circunscrever as problemáticas supracitadas. Esse conto ilustra de maneira rica o desequilíbrio de estruturas particulares sociais no que se refere à concepção de estrutura familiar, de casamento, da condição de ser pai/mãe e de índole profissional. Conjunturas que vão de encontro com os pontos desenvolvidos nas reflexões relativas às mulheridades e suas aflições decorrentes do padrão social machista.

Nesse conto, temos os personagens protagonistas Luísa e Celsinho, que possuem respectivamente os codinomes de Clara e Moleirão, devido ambos trabalharem no cabaré *Erótica*. Luísa é casada com um homem chamado Joaquim, que ela raramente vê, pois ele trabalha como carpinteiro durante todo o dia e quando está em casa, Luísa está trabalhando no *Erótica* como Clara, pois ela começa a trabalhar exatamente no mesmo horário que seu marido finaliza o seu dia de trabalho, às 10h da noite. A personagem é descrita como linda, preguiçosa e tímida, e, ao se dedicar à rotina de trabalho, ela não se demonstra introspectiva, pois mesmo que se sintam um pouco sem jeito ao estar exposta ao público, nua, ela acaba por se entregar ao processo que envolve dançar e exhibir seu corpo. Assim, ela aparenta uma apatia que parece estar entre a timidez e a enfatiamento que parece se atenuar quando ela está no trabalho.

Carla era uma Luísa preguiçosa. 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 (LISPECTOR, 1974, p. 61).

A mulheridade de Luísa é circunscrita no contexto de uma mulher casada, sem filhos e que atua na informalidade da prostituição. Uma personagem que não possui grandes ambições e aparenta estar comumente entediada. Poucos são os momentos que ela parece demonstrar algum sentimento que desestabilize a personificação que Luísa apresenta: uma jovem mulher que grande parte do tempo aparenta não estar feliz, nem triste. Um desses momentos é apontado pelo narrador pelas ocasiões que ela recorre ao amigo travesti, Moleirão, para compartilhar amarguras e pedir conselhos, pois ela o vê como uma travesti de sucesso.

As duas personagens não aparentam rivalidades ao longo de quase toda a narrativa, por isso parecem ser amigas e também confidentes, ainda que, em quase tudo, a narrativa as localize em lugares sociais e com personalidades opostas, mas não conflitantes. No entanto, é relevante assinalar a maneira discordante que seus corpos são apresentados: Moleirão “tinha quadris largos e, de tanto tomar hormônio, adquirira um fac-símile de seios” e Clara “quase não tinha seios, mas tinha quadris bem torneados” (LISPECTOR, 1988, p. 61 e 62 -63). A narrativa parece criar, como num espelho subdividido, dois reflexos diferentes de uma mesma figura, refletindo a imagem da mulheridade – as imagens possíveis ao se escolher ser mulher.

Ao passo que lemos, temos a percepção de que o narrador brinca de chamar as personagens a cada momento por seus diferentes nomes, sugerindo que a diversidade do ser é encarnado, circunscrito, nas duas e, a depender do momento, há alternância entre suas possibilidades de ser. Desse modo, é um tanto custoso para um leitor, que lê o conto com olhos que presam por uma escrita organizada e com uma estrutura precisa, acompanhar a modulação que a história cria e expõe.

Dessa forma, como que criando um oposto de Luísa, Celsinho é apresentado por sua mulheridade como um filho de família abastada que abriu mão de tal prosperidade para seguir a vocação de travesti, tornando-se Moleirão. Ao contrário de Luísa, Celsinho tinha o sonho de ter sua própria família, por isso, adotou uma garotinha de 4 anos de nome Claretinha. Parece haver em Celsinho um desejo de devir que o faz viver sua verdade a sua maneira, de modo que demonstra uma solidez naquilo que faz e vive:

Celsinho era filho de família nobre. Abandonara tudo para seguir a sua vocação. Não dançava. Mas usava batom e cílios postiços. Os marinheiros da Praça Mauá adoravam-no. E ele se fazia de rogado. Só cedia em última instância. E recebia em dólares. Investia o dinheiro trocado no câmbio negro no Banco Halles. Tinha muito medo de envelhecer e de ficar ao desamparo. E mesmo porque travesti velho era uma tristeza.

[...] Celsinho 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 (LISPECTOR, 1974, p. 63).

Com isso posto, percebemos que Celsinho exala em sua mulheridade o desejo de por em prática a vivência de uma vontade: trilhar seu próprio caminho. Ao demonstrar uma travesti que não dança e se faz de rogada, a narrativa circunscreve uma personagem que, ainda que rompa com o estereótipo da travesti, denota manter esquemas de vida estruturados numa normatização social.

Antes de seguirmos com a explanação da imagem que a travesti configura no social, vejamos o que consideramos ser estereótipo como conceito e sua relação com a identidade:

[...] a identidade é uma representação imaginária não significa necessariamente que não tenha amparo do real. Significa apenas que não é o seu espelho, sua cópia. Segundo, e como consequência, o estereótipo também deve ser concebido como social, imaginário e construído, e se caracteriza por ser uma redução (com frequência negativa), eventualmente um simulacro. Assim, o simulacro é uma espécie de identidade ao avesso – digamos, uma identidade que um grupo em princípio não assume, mas que lhe é atribuída de um lugar, eventualmente, pelo Outro (POSSENTI, 2010, p. 40).

A diferença, portanto, entre os dois conceitos é que a identidade, ainda que singular, não menoriza ou injuria a individualidade do sujeito, como o estereótipo assim o faz. Ambos são representações imaginárias e construídas, mas que na identidade o sujeito assume e no estereótipo lhe é atribuído. No caso de Moleirão, uma travesti, seu estereótipo se orienta pela ambiguidade do que seja considerado homem (viril) e mulher (mulheril): a travesti é um homem travestido de mulher, assim ele mantém sua virilidade, seus traços masculinos, e acrescenta os atributos femininos, como as roupas, a maquiagem e os trejeitos. Logo, o ser travesti causa um grande estranhamento, uma enorme ruptura com o padrão normativo sexual homem/mulher, por ser uma terceira forma, rompendo com o binarismo homem/mulher.

Como supracitado, o estranhamento é uma potente ferramenta no combate às normas sociais limitantes que objetivam balizar as possibilidades de ser, os devires do desejo. Consequentemente, compreendemos que Moleirão, por simplesmente ser, conjura esse rompimento com o tradicional. No entanto, é importante pontuar que ao passo que ele realiza isso, ele almeja realizar desejos abrangidos pela padronização social: ele tem sua própria família e mantém um padrão comportamental no trabalho que se assemelha a um padrão moral pautado no que é tido como “bons costumes” (não dança e não sede aos clientes logo de primeira). Essa moralidade reconhecida como os “bons costumes” retoma ao controle e à padronização dos corpos, uma represália contra a diversidade e a multiplicidade potente do humano.

À vista disso, é significativo esclarecer que para as propostas de enfretamento alvitadas pelo conceito de corpo sem órgãos (CsO) o essencial não é romper com todos os padrões e estruturas limitantes, mas, sim, transgredir as instaurações que tragam ao sujeito sofrimento e prejuízos. No que concerne a essa problemática, Deleuze e Guattari (1997) esclarecem que o primordial a se compreender da *filosofia da diferença* no panorama de estruturas sociais e

econômicas é entender o papel do desejo dentro da produção e reprodução da vida material considerando o ponto de vista histórico.

Considerações Finais

Portanto, Celsinho abre mão de fazer parte de uma família tradicional, subverte e transforma a concepção do que é ser mulher, de modo que isso o possibilita ser o Moleirão, uma travesti que constrói seu próprio núcleo familiar, vivendo a sua própria maneira no seu universo pessoal, coletivo e profissional. Em Moleirão, há o desejo de romper com os modelos sociais que restringem a diversidade que é sê-lo, ainda que, pelo que é apontado na narrativa, ele também enseja vivenciar alguns padrões referentes ao modelo de família e sua sexualidade: o narrador deixa claro que a personagem deseja para a filha um bom casamento e no seu trabalho, o qual grande parte do tempo é servir sexualmente a seus clientes, ele mantém uma postura tradicional, mesclando uma postura de dois lugares que podem se manifestarem como opostos – a vida pessoal e a profissional. Esse conflito de opostos reforça mais a ideia de que Moleirão, ainda que sendo um sujeito transgressor por sua conjectura de identidade, também possui em seu ideário pessoal uma conduta conservadora norteadora pela a ideia senso comum de que um sujeito digno do prestígio social possui uma solidez de personalidade. Assim, em tudo que faz e em todos os espaços que ocupa não apresenta posturas diferentes ou não as modula em nome de desejos ou necessidades individuais, sendo um sujeito correto de “fibra moral”.

No que toque a esses aspectos da narrativa de Moleirão, podemos compreender que Carla também fica privada ao espaço da família e do trabalho. Cada um, como propomos, representam reflexos divergentes no grande espelho que a narrativa nos mostra. O primeiro manifesta a feminilidade cobrada socialmente ao se realizar tendo uma filha, pois “era uma verdadeira mãe” (LISPECTO, 1974, p.63). O segundo manifesta sua mulheridade rompendo com os papéis sociais impostos às mulheres, pois Carla é uma mulher casada que não se importa em cumprir com os *deveres* de esposa e sequer atua como uma mulher que deseja estar submissa a um homem. Seu casamento demonstra constelar um cumprimento básico de dever social que vem abrandar sua repressão causada pelos padrões misóginos, uma vez que uma mulher prostituta solteira pode ser vista como uma libertina e uma mulher prostituta casada pode ser vista como uma trabalhadora que justifica sua profissão pautando-se no argumento de que contribui com a renda da família. Mas, ainda assim, o fato de uma mulher trabalhar fora do lar na década de 70 é, por si só, um grande ato transgressor.

Nesse sentido, Celsinho/Moleirão e Luísa/Carla são personagens de construções complexas e que transgridem atribuições sociais impostas a elas para a perpetuação de padrões sócio-históricos referentes à mulheridade. Todavia, as rupturas que suas histórias configuram para tais padrões são restringidas à família e ao trabalho, o que, conseqüentemente, faz com que elas sejam subordinadas a princípios morais. Isso estabelece um panorama para a narrativa e uma compreensão sobre o que podemos atinar dela: ainda que os sujeitos transgridam certas instituições e organismos limitadores de sua individualidade, elas estarão atreladas a fatores que vão além de si e o processo de se desamarrar deles é demasiado árduo para ser visto pela esfera do pessoal. Clarice traz à tona uma temática que, por mais absurda que pareça aos olhos da crítica, expõe como tão comovente e doloroso a realidade do Outro é. Clarice, por meio da literatura, nos lembra que é pela compreensão de si e do Outro que podemos assimilar e depreender do quão diverso e complexo ser humano pode vir a ser.

Referências

ABDALA JUNIOR, B., CAMPEDELLI, S. Y. Vozes da crítica. In: LISPECTOR, C. **A paixão segundo G. H.** Ed. crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latinaméricaine, des Caraïbes et africaine du XX^{ème} siècle. Brasília: CNPq, 1988. p. 196-206.

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

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: Um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young**. São Paulo: Editora Mulheres, 2013.

CRUZ, D. V. DA N.; NEITZEL, A. DE A. Por uma literatura menor. **Acta cientiarum. Education**, v. 41, n. 1, p. e34184, 2 jan. 2019.

Dejours, C. (2012). **Trabalho vivo: Sexualidade e trabalho** (Tomo 1). Paralelo 15.

GOTLIB, Nádía Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1995.

DELEUZE, G. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 5.

_____. **Kafka – por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

Molinier, P. (2002b). Le continent noir de la féminité: Sexualité et/ou travail?. **Cliniques Méditerranéennes**, 66(2), 105-123. Disponibilidade em: <https://doi.org/10.3917/cm.066.0105>. Acesso em: 15 abr. 2021.

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

POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

SANTOS, Neli Edite dos. **A crítica jornalística sobre Clarice Lispector (1943-1997)**. 1999. 218 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, [SP]. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269876>. Acesso em: 24 jul. 2018.

Recebido em 25 de abril de 2021.
Aceito em 20 de agosto de 2021.