

Alda Correia

Imagens do corpo no conto de Clarice Lispector

Separata da Revista
forma breve 6 (2008)



Imagens do corpo no conto de Clarice Lispector

Alda Correia

Universidade Nova de Lisboa

Palavras-chave: conto, Clarice Lispector, corpo, feminino, conflito, náusea, intercorporeidade, linguagem.

Keywords: short story, Clarice Lispector, body, feminine, conflict, nausea, intercorporeality, language.

1. A interpretação da imagem do corpo em Clarice Lispector pode centrar-se em várias perspectivas: por um lado, a dos conflitos femininos reprimidos por um papel social tradicional e estereotipado que impede as mulheres de se realizarem como indivíduos; por outro, a da *écriture féminine*, representada por Hélène Cixous¹, e que podendo ser articulada com a anterior, interpreta alguns textos da autora como um exemplo da escrita que escreve o corpo. Se a sexualidade e a linguagem em que comunicamos estão indissolivelmente ligadas, libertar-se de uma significa libertar-se da outra; escrever a partir do corpo é fugir da realidade, escapar a certos laços hierárquicos que parecem naturais e fazer explodir essa linearidade (Cixous, 1976).

O corpo pode ser um ponto de passagem indispensável na caminhada de cada personagem para se transcender, encontrando a consciência de si, «sendo»; pode ser um veículo, o ponto de inserção na existência que ajuda o ser humano a perceber a angústia, a náusea e o vazio de estar vivo; pode, também, ser analisado tendo como ponto de referência o conceito de androginia – a identidade andrógina, tanto em personagens masculinas quanto femininas, adequa-se muito à busca de transcendência que marca o percurso de todas as personagens da autora; um percurso humano e não

¹ A este respeito consultar Cixous, H. (1990).

de género; pode ainda ser percebido como um elemento da dialéctica circular entre o mundo constituinte da consciência e o mundo constituído, entre o espírito e a natureza, sendo a linguagem mediadora dessa relação; por fim, no controverso volume *A Via Crucis do Corpo*, Lispector mostra-nos o corpo na vertente da sexualidade e do desejo, circunscrito entre os limites do sagrado e do profano (Lucchesi, 1991), através da revelação de um universo feminino confrontado com a transgressão e a interdição. A *via crucis* é o percurso de apresentação desses diversos aspectos da vivência sexual do corpo feminino e das suas dificuldades.

2. A temática dos conflitos do corpo feminino (e, no caso excepcional de *A Maçã no Escuro*, do corpo masculino) é explicitada com clareza por Lucia Helena que refere, a propósito de dialogismo e intertextualidade, a forma como os textos de Lispector «repetem e ao mesmo tempo corroem um determinado perfil de mulher» (Helena, 1992). As personagens femininas estão quase sempre retidas num espaço interior, vivendo uma vida vazia, sentindo-se culpadas e ansiosas, envoltas numa atmosfera opressiva, submetidas à tradição patriarcal. O confronto com uma outra realidade, que as leva a tomar consciência da sua situação, é sempre inesperado – a epifania – e resultante da interferência de um acontecimento sem ligação directa ao momento em causa (ibid.). O corpo reflecte estes conflitos, quer seja a ferida que Carla vê na perna do mendigo em «Bela e a Fera ou a Ferida Grande demais» ou o movimento de mastigação do cego, que Ana encontra no bonde, em «Amor». Também segundo Ingrid Muller, grande parte dos contos do volume *Laços de Família* apresenta a relação problemática das mulheres com os seus corpos, encontrando-se quase todas, com uma excepção, em conflito com o papel tradicionalmente atribuído à mulher.

Um dos contos que apresentam com maior clareza os conflitos do corpo é «A Imitação da Rosa» (Lispector, 1989). Laura é uma dona de casa tradicional que sonha com a perfeição da «luminosa tranquilidade» (ibid.: 43) de alguém que é sobre-humano. Para ultrapassar a sua loucura e fugir do seu anseio pelo sobre-humano, Laura precisa de se sentir humana, exausta e fraca. Daqui resulta um conflito intenso porque a necessidade de afirmar a sua individualidade, independência e isolamento brilhante (ibid: 34) colide com a normalidade estabelecida pela obediência a definições sociais, numa sociedade dominada por um certo condicionamento dos elementos femininos. O copo de leite diário, recomendado pelo médico, torna-se o símbolo desta imposição e funciona ao mesmo tempo como um tranquilizante para a personagem.

O sinal mais evidente do problema de Laura é a forma como esconde o seu corpo e a dificuldade que tem em aceitar as suas características físicas, como por exemplo as coxas largas. As roupas que veste moldam uma figura difusa e discreta «castanha como achava que uma esposa devia ser» (ibid: 37): o vestido castanho, a gola de renda creme que lhe dá uma aparência infantil, os olhos castanhos, o cabelo castanho, a pele

morena, o ar modesto de mulher (ibid: 36 e 32). Quando Armando, o marido, chega a casa deveria encontrá-la «chatinha, boa e diligente» (ibid: 46) mas, agora, incapaz de resistir à beleza das rosas, ela tornou-se «luminosa e inalcançável» (ibid: 47). Ao vê-la ele sente-se envergonhado: «no instante seguinte, desviou os olhos pelo despudor de sua mulher que, desabrochada e serena, ali estava» (ibid: 47). Laura consegue florir, imitando portanto, as rosas. Quando o autor coloca Laura entre a ansiedade de uma existência vulgar ou comum e o desejo da experiência estética e mística da essência, também está a contrastar a mulher socialmente formatada, insignificante, submissa e estereotipada com a mulher que tem a coragem de ser diferente e de se deixar tentar pela perfeição, isolando-se dos outros e da sociedade. O que é interessante é que o difícil (mas muito comum nas personagens clariceanas) percurso da existência à transcendência é tentado por uma personagem feminina através da exploração das limitações do seu papel de gênero. As rosas estão relacionadas com a iconografia cristã – representam o cálice que recolhe o sangue de Cristo, a transfiguração das gotas deste sangue e as feridas de Cristo. Fora da tradição cristã representam a perfeição, uma realização sem defeito e podem ser olhadas como uma mandala ou um centro místico (Chevalier, 1982: 575). Marta de Senna (Senna, 1986) refere que as rosas são «pink in hue, almost white, though 'one could sense the redness circulate inside them'». Recorda que o vermelho e o branco, componentes do cor-de-rosa, têm um valor tradicional simbólico, integrando o sagrado e o profano, a paixão e a pureza, o amor transcendente e a sabedoria divina. A síntese desses dois contrários, o cor-de-rosa, é a perfeição. *A Imitação de Cristo* representa o modelo de perfeição, de união com o transcendente e as rosas são a materialização desse tratado místico na vida diária da personagem. Tentar imitar a rosa é tentar atingir algo que está para além da experiência ordinária da existência, exigida da atitude física de uma dona de casa. Laura tem uma relação conflituosa com o seu corpo e uma ligação insatisfatória com o marido; revela-se aqui a solidão essencial de cada ser humano, a falha da linguagem e a tentativa de encontrar um sentido de totalidade para além de si mesmo, na impessoalidade da perfeição:

Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: e ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher. (Lispector, 1989: 32)

Em «Devaneio e Embriaguez de uma Rapariga» encontramos de novo uma mãe de família fértil, mas que agora assume uma atitude oposta à de Laura (infértil) perante o corpo. Este é apresentado de uma forma *coquette*, saudável, sensual, consciente da sua existência física, pujante na afirmação da carne que o compõe. A personagem começa por se pentear diante de três espelhos e os seus olhos não se despregam dessa

imagem. Chegará ao final «desiludida, resignada, empanturrada, casada, contente, a vaga náusea» (ibid.: 14) depois de se ter embriagado e passado por uma espécie de metamorfose em que todos os objectos que a rodeiam se transformam em carne. Esta rapariga experimenta, como quase todas as personagens do volume, uma crise de identidade, mas não chega a assumi-la com clareza. O corpo deformado, sublinhando nela uma dimensão de fêmea, amplia e revela a dimensão desse conflito, mostrando, tal como os espelhos, que não consegue ver-se a si própria com objectividade:

Os lábios engrossados e os dentes brancos e o vinho a inchá-la. E aquela vaidade de estar embriagada (...) a torná-la madura e redonda como uma grande vaca. (...) Sua carne alva estava doce como a de uma lagosta, as pernas de uma lagosta viva e a se mexer devagar no ar. (...) E como entrefechara os olhos tudo ficou de carne, o pé da cama de carne, a janela da carne (...) E ela cada vez maior, vacilante, túmida, gigantesca. Se conseguisse chegar mais perto de si mesma ver-se-ia ainda maior. (ibid:10-13)

Em contraste absoluto com Laura e as outras mulheres de *Laços de Família*, enquadradas na cidade e no mundo civilizado, a mulher pigmeia do conto «A menor mulher do mundo» (Lispector, 1989) representa um poder feminino selvagem e nativo que se mantém contra tudo o que o ameaça. Pequena Flor conserva a independência tranquila que as mulheres da cidade desejam no seu mundo civilizado de espaços fechados, comportamentos definidos e laços familiares. Ela é a única cuja imagem do eu se mantém intacta e que parece viver em harmonia consigo e com o seu meio. Ela é autónoma. Longe de negar o corpo, vive pelo corpo, feliz porque não é devorada. «Não ser devorado é o sentimento mais perfeito» (ibid: 66) para este grupo de exemplares humanos que os bantos caçam e comem. Apesar da sua vulnerabilidade, Pequena Flor aceita com toda a naturalidade o facto de parte da sua existência estar fora do seu controlo, sendo assim capaz de fruir a vida ao máximo. É descrita pelo explorador como um elemento da Natureza:

Entre mosquitos e árvores mornas de humidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. «escura como um macaco» (...) e que vivia no topo de uma árvore com o seu pequeno concubino. Nos tépidos humores silvestres que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma quase intolerável doçura ao paladar, ela estava grávida. (ibid: 61)

Se, por um lado, Pequena Flor pode ser vista como a essência pura do feminino (Rosenberg, 1989), por outro, ela está em contraste absoluto com os ideais de beleza e feminilidade submissa e sensual esperados, por exemplo, da mulher nativa ou da mulher citadina dos outros textos. Quando se coça «onde uma pessoa não se coça» (Lispector, 1989: 63), ela chama a atenção para a sua nudez e anatomia de uma forma tão directa que o explorador se sente incomodado acabando por desviar o olhar. Se pode

ser vista como uma força da natureza, representa também a fragilidade e a ausência de poder, sobretudo se pensarmos na cor da pele, na sua estatura e na sua condição de grávida. Também a forma de amar de Pequena Flor está longe da complexidade dos conceitos ocidentais – é um sentimento alegre e sensual que inclui as botas do explorador e o seu anel. Enquanto no Ocidente o amor implica posse, a pigmeia aprecia objectos e pessoas, sem necessidade de as possuir:

Mas na humidade da floresta não há desses refinamentos cruéis, e amor é não ser comido, amor é achar bonita uma bota, amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha. Pequena Flor piscava de amor, e riu quente, pequena, grávida, quente. (ibid: 67)

A dimensão física diminuta deste ser humano e as suas características são o ponto focal e de partida da narrativa. O explorador descobre os menores pigmeus do mundo e, «como uma caixa dentro de uma caixa», descobre esta mulher que ainda traz dentro de si um ser humano mais pequeno. Geográfica e culturalmente ela está rodeada pela civilização ocidental que a olha como uma anomalia, mas é para ela, e sobretudo para a singularidade do seu corpo, que todos os olhares convergem. Ela é a menor mulher do mundo (Williams, 2006: 72), alguém que escapa às convenções e expectativas que se aplicam a outras mulheres, e é essa pequenez que desafia o explorador e o sistema que ele representa.

3. A oposição clara entre a Natureza e a Cultura, evidente neste conto, remete-nos para uma outra imagem do corpo que é seminal em Lispector – o mal-estar físico causado pela experiência da Náusea. Esta é, juntamente com o Absurdo, a percepção angustiante que o indivíduo vai tendo da descoberta da ausência de sentido da existência; inicia-se, tal como é experienciado pela personagem de *La Nausée* de Sartre, com uma sensação de «estranheza em relação ao que o cerca, também com um sentimento de inutilidade e de interesse pelo passado, sensação de tédio, vazio» (Nunes, 1989: 116) que se vai tornar cada vez mais inquietante até à assunção e compreensão do Absurdo da existência. Benedito Nunes explica, com toda a clareza, a sua relação com o corpo: manifestando-se como um mal-estar súbito e injustificável que do corpo se apodera e do corpo se transmite à consciência, por uma espécie de captação mágica emocional, a náusea revela a contingência do sujeito (ibid.: 117). São exactamente estas reacções nauseantes, mais ou menos profundas, que aparecem na obra de Lispector, através da introdução de um mundo sexuado, ritmado por pulsações, marcado pelos odores fortes, pelos objectos viscosos ou carnudos, pelos fluidos vitais como o sangue, pelos gestos mais primitivos do ser vivo como comer ou por elementos básicos como a terra ou as pedras. O corpo é o ponto de recepção de todas estas percepções fascinantes e marcantes, o ponto em que elas são absorvidas em toda a sua dimensão e pormenor, o

ponto onde o seu efeito começa a fazer-se sentir para depois se transmitir a uma consciência que pretende chegar à consciência do ser. Mas esse estado produz a suspensão do sentido que nos liga ao mundo, torna a existência injustificada. «Iluminada desse modo pela própria coisa, a consciência experimental, ao mesmo tempo, a sua contingência, a sua superfluidade e o carácter irredutível e injustificável do fato de existir» (ibid.: 118). É precisamente essa sensação física de náusea que Ana («Amor», *Laços de Família*) vive quando vê o cego a mastigar pastilha, que Carla experimenta quando vê o mendigo com uma ferida na perna («A Bela e a Fera ou A Ferida grande demais», *A Bela e a Fera*), que a personagem de «Perdoando Deus» experimenta ao ver um rato morto. E que se encontra com muita evidência em textos como «O Jantar» ou «A Mensagem». Em *Lispector*, essa experiência física estabelece uma relação de participação entre o sujeito humano e a realidade não-humana – a coisa, o «it» a que quase todas as personagens procuram chegar ao longo do seu percurso. O corpo deixa então de ser o corpo que vive a experiência da náusea para se transformar numa espécie de corpo das coisas, corpo da matéria, isto é, a matéria física de que o ser é feito. No entanto, este percurso já não é apresentado nos contos, mas em *A Paixão segundo GH*.

Destacamos alguns exemplos dos contos referidos. No texto «O Jantar», o narrador descreve a refeição de um homem de sessenta anos num restaurante com a apresentação, ampliada e intensificada, de todos os pormenores desse acto físico; a percepção da coexistência paradoxal entre o impulso vital e a «fatalidade», o «desmoronamento» que o velho reflecte, produzem a náusea, a tomada de consciência do narrador e o seu apelo final a uma transcendência que procura distanciar-se de um corpo finito:

Ele espera. Até que a fome parece assaltá-lo e ele recomeça a mastigar com apetite, de sobranceiras franzidas. Eu é que já comia devagar, um pouco nauseado sem saber porquê, participando também não sabia de quê. (...) Desta vez foste bem agarrado, velho. Fica respirando, acabado, ruidoso. Pega então no copo de vinho e bebe de olhos fechados, em rumorosa ressurreição. Meus olhos ardem e a claridade é alta, persistente. Estou tomado pelo êxtase arfante da náusea. Tudo me parece grande e perigoso. (...) Mas eu sou um homem ainda. Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para sempre, ou perdi o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer – eu não como. Não sou ainda esta potência, esta construção, esta ruína. Empurro o prato, rejeito a carne e seu sangue. (*Lispector*, 1989: 70, 72, 73)

«A Mensagem» apresenta-nos o percurso de dois adolescentes, que se encontram muito próximos da entrada na fase adulta da vida; esse percurso é marcado pela angústia, pela náusea, pela insatisfação, pela busca de um sentido para as coisas, pela insegurança e perplexidade². O corpo que é referido ao longo do texto é um corpo feito

² A este respeito ver Correia (2004).

da carne limitada da condição humana, uma condição partilhada pelo rapaz e pela rapariga, indiferente à definição de género; isso explica também as várias referências ao que se pode interpretar como carácter andrógino das duas personagens³. Citamos:

Infelizes? Se eram corpos com sangue como uma flor ao sol. Como? Se estavam para sempre sobre as próprias pernas fracas, conturbados, livres, milagrosamente de pé (...) Como poderiam jamais ser infelizes seres assim? (...)

Um corpo de homem era a solidez que o recuperava sempre. Volta e meia, quando precisava muito, ele se tornava um homem. (...)

Ele precisava dela com fome para não esquecer que eram feitos da mesma carne, essa carne pobre da qual, ao subir no ônibus como um macaco, ela parecia ter feito um caminho fatal. (Lispector, 1991: 34,40,42)

O momento em que nascera um homem é também o momento em que «ignorante» e «inquieto» lhe surge «uma nova fome ávida (...) uma coisa dolorosa» (ibid: 42). O que se reflecte na cena do ônibus é a imagem do absurdo da vida humana, em que o indivíduo corre em direcção a um destino sem sentido, experimenta uma nudez que nenhum agasalho protege (ibid: 41) ou vê tudo estragado e seco como se tivesse a boca cheia de poeira (ibid: 43).

4. Mas há outras formas de olhar o corpo no texto. A relação de intercorporalidade entre o mundo da linguagem e o mundo físico e entre os corpos e as coisas, estudada por Laura Doyle (Doyle, 1994) através da análise feita por Merleau-Ponty da inserção do corpo no mundo que o rodeia, da incorporação da consciência no corpo e consequentemente da ideologia no corpo, pode ser encontrada na escolha do título e na utilização da casa como elemento que materializa ou encarna uma busca existencial até aí apenas circunscrita à expressão. O corpo aqui já não é um referente positivista mas algo que se envolve continuamente nas narrativas do mundo físico; ele sobrevive com a linguagem e na linguagem e narrativa, em parte porque o lado físico da linguagem se estende à fisicalidade fenomenológica do mundo e vice-versa (ibid.). Por outro lado, deverá existir também uma relação de afinidade, uma «intercorporalidade», entre os corpos e as coisas; é essa relação entre a nossa existência e a existência do objecto que nos permite construir novas estruturas. O corpo é o meio de aceder ao coração das coisas, num entrelaçamento entre o visível e o invisível e, sempre que ele toma uma atitude, há um sentido que se inscreve na matéria.

A linguagem é apresentada no início do conto como um «renovado ludíbrio», «uma armadilha», depois refere-se que a linguagem falada mente e implicitamente que a escrita é um meio mais sincero de encontrar a verdade; ambos os jovens têm «repug-

³ A este respeito ver Tejada (1994).

nância pela maioria das palavras» (Lispector, 1991: 35) e detestam a palavra poesia, que se encontra viciada e dominada pelos mais velhos; tal facto leva estes jovens a sentirem-se ludibriados:

Eles eram medrosos, científicos, exaustos de experiência. Na palavra experiência, sim, eles falavam sem pudor e sem explicá-la: a expressão ia mesmo variando sempre de significado. Experiência às vezes também se confundia com mensagem. Eles usavam ambas as palavras sem aprofundar-lhes muito o sentido.

(...) A casa era angústia e calma. Como palavra nenhuma o fora.

(...) Verdes e nauseados, eles não sabiam exprimir. Procurar a expressão por uma vida inteira que fosse (...) ambos iam ser escritores. (ibid: 35, 38, 39)

Sugere-se aqui que a palavra tem uma potencialidade existencial, que o essencial da comunicação não está só na verdade que se diz mas no processo de afirmação do real, que a verdade se experimenta mais do que se define. As palavras agem como objectos no mundo, são uma presença física para as personagens, servem para levantar questões de tempo, espaço, para organizar as suas existências. A palavra está ainda presente na interrogação final: «Mas e a mensagem?» Esfarelada e arrastada para as grades do esgoto, a palavra desta mensagem transformou-se em objecto, no isolamento e no vazio da condição humana, sempre vivido a partir do corpo.

É o que acontece com a experiência da casa. «Toda a descrição da sua posição em relação aos adolescentes transmite uma sensação de aprisionamento e encurralamento» (Correia, 2004: 244), acentuando ao mesmo tempo a insignificância dos jovens:

Era grande, larga e alta como as casas ensobradas do Rio antigo. Uma grande casa enraizada. (...) Eles se haviam voltado e a casa estava tão perto como se, saindo do nada lhes fosse jogada aos olhos uma súbita parede. Atrás deles os ônibus, à frente a casa – não havia como não estar ali. (...) Tinham sido capturados.

A casa era alta, e perto, eles não podiam olhá-la sem ter que levantar infantilmente a cabeça, o que os tornou de súbito muito pequenos e transformou a casa em mansão. (...) Apequenados, eles abriram os olhos espantados: a casa era angustiada. (Lispector, 1991: 37-38)

«A casa materializa ou encarna a palavra angústia ou seja, acrescenta o concreto – ‘aquela verdade’, a uma busca até aí apenas circunscrita à expressão. Ela é a experiência que por vezes se confunde com mensagem, mas a angústia da existência revela-se nela também, pois ela participa da mesma contingência absurda que envolve o homem» (Correia, 2004: 244). A falta de sentido da casa reflecte a ausência de orientação para um objecto ou acontecimento determinado e a consciência do nada, ainda que desencadeada pela contemplação de um objecto particular. Aqui o conceito de intercorporalidade referido funciona em vários sentidos: o significado do objecto

exterior casa está incorporado na percepção física dos jovens e o objecto exterior casa é significativo como matéria; o pensamento é um prolongamento da percepção. Isto é claro no seguinte excerto:

Era uma construção que pesava no peito dos dois meninos. Um sobrado como quem leva a mão à garganta. Quem? Quem a construía levantando aquela feiúra, pedra por pedra, aquela catedral do medo solidificado? Ou fora o tempo que se colara em paredes simples e lhes dera aquele ar de estrangulamento, aquele silêncio de enforcado tranquilo? (Lispector, 1991: 38)

A casa torna-se uma revelação para os dois jovens. Como se diz no texto, ela simboliza algo que jamais poderiam alcançar, mesmo com toda uma vida de procura de expressão (ibid: 39). A linguagem e, em certa medida, a narrativa estão, portanto, incorporadas também na relação do corpo com os objectos. A mensagem, talvez o desejo de alertar o homem para a sua situação, acaba esfarelada materialmente na poeira e espiritualmente na insegurança dos dois adultos que acabam de nascer. Mas qual o conteúdo da mensagem? No final, o leitor fica reduzido a uma ignorância angustiada sobre o significado definitivo dos vários elementos do texto, numa posição muito semelhante à do rapaz no final, solitário e carente perante uma mensagem perdida. Agora, os conflitos já não são os do corpo feminino sujeito a papéis e pressões sociais, como acontecia nos primeiros contos que referimos, mas os de um corpo vivido com muito mais amplitude, mais distanciado da questão do género – mais dirigido à condição de corpo humano, andrógino, cujo significado é incarnado nas coisas e na linguagem através de novas estratégias de representação estética. O corpo é, afinal, em toda a obra da autora, o ponto focal onde se cruza o envolvimento do sujeito com a matéria e os objectos, com a consciência de si e, por fim, com a representação, através da linguagem, de todo o processo. Uma outra forma de juntar e confundir a vida e a escrita.

Bibliografia

- CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain. (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.
- CIXOUS, H. (1976). «The Laugh of the Medusa». *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1.4, 875-893.
- (1990). *Reading with Clarice Lispector*. London: Harvester Wheatsheaf.
- HELENA, Lucia (1992). «A Problemática da Narrativa em Clarice Lispector». *Hispania* 75.5, 1164-1173.
- CORREIA, A. (2004). *A Quarta Dimensão do Instante – Estudo Comparativo da Epifania nos Contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector*. Lisboa: Universitária.

- DOYLE, L. (1994). «These emotions of the body: Intercorporeal Narrative in *To The Lighthouse*». *Twentieth Century Literature* 40.1, 42-72.
- LISPECTOR, C. (1989 [1960]). «A Imitação da Rosa». *Laços de Família*. Lisboa: Relógio d'Água, 31-47.
- (1989). «O Jantar». *Laços de Família*. Lisboa: Relógio d'Água, 69-73.
- (1989). «A menor mulher do mundo». *Laços de Família*. Lisboa: Relógio d'Água, 60-67.
- (1989). «Devaneio e embriaguez de uma rapariga». *Laços de Família*. Lisboa: Relógio d'Água, 7-15.
- LUCCHESI, I. (1991). «Apresentação». In *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Livr. Francisco Alves Ed., 3-15.
- MULLER, Ingrid. (1991). «The Problematics of the Body in Clarice Lispector's *Family Ties*». *Chasqui – Revista de Literatura Latino-Americana* 20.1, 34-42.
- NUNES, B. (1989). *O Drama da Linguagem – uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática.
- ROSENBERG, J. (1989). «Taking Her Measurements: Clarice Lispector and "The Smallest Woman in the World"». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 30.2, 71-76.
- SENNA, Marta de (1986). «'A Imitação da Rosa' by Clarice Lispector: an Interpretation». *Portuguese Studies* 2, 159-165.
- TEJADA, C. (1994). «The Eternal Non-Difference: Clarice Lispector's Concept of Androgyny». *Luso-Brazilian Review* XXXI, 39-55.
- WILLIAMS, C. (2006). *The Encounter between Opposites in the Works of Clarice Lispector*. Bristol: HIPLAM.

Resumo: A imagem do corpo em Clarice Lispector pode centrar-se em várias perspectivas: o corpo como palco dos conflitos femininos reprimidos por um papel social tradicional e estereotipado, o corpo como veículo, ponto de inserção na existência que ajuda o ser humano a perceber a angústia, a náusea o vazio de estar vivo; o corpo como um elemento da dialética circular entre o mundo constituinte da consciência e o mundo constituído, entre o espírito e a natureza, sendo a linguagem mediadora dessa relação. Pretende-se analisar estas imagens do corpo em alguma da produção contística da autora.

Abstract: Clarice Lispector's image of the body may be centred on different perspectives: the body as the scene of feminine conflicts, repressed by a stereotyped and traditional social role, the body as a vehicle, a point of embedment in existence that helps the human being to understand the anguish, nausea and emptiness of being alive; the body as an element of the circular dialectic between the conscience creating world and the created world, between spirit and nature, using language as mediator of this relationship. Our aim is to analyse these body images in some of the author's short stories.