

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CRISTIANE PALMA DOS SANTOS BOURGUIGNON

**A VIA CRUCIS DO DESEJO FEMININO: UM ESTUDO SOBRE A
ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR**

**VITÓRIA
2016**

CRISTIANE PALMA DOS SANTOS BOURGUIGNON

**A VIA CRUCIS DO DESEJO FEMININO: UM ESTUDO SOBRE A
ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR**

Tese apresentada em Banca de Defesa ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Stelamaris Coser.

**VITÓRIA
2016**

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Biblioteca setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

B773v Bourguignon, Cristiane Palma dos Santos, 1969-
A via crucis do desejo feminino: um estudo sobre a escrita de Clarice
Lispector / Cristiane Palma dos Santos Bourguignon. – 2016.
162 f.

Orientadora: Stelamaris Coser.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977. A via crucis do corpo. 2. Psicanálise
e literatura. 3. Feminismo na literatura. I. Coser, Stelamaris. II.
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e
Naturais. III. Título.

CRISTIANE PALMA DOS SANTOS BOURGUIGNON

**A VIA CRUCIS DO DESEJO FEMININO: UM ESTUDO SOBRE A ESCRITA DE
CLARICE LISPECTOR**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, na área de concentração Literatura e Psicanálise.

Aprovada em ____ de _____ de _____.

Profª Drª Stelamaris Coser
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Profª Drª Ana Augusta Wanderley Rodrigues de
Miranda
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo

Profª Drª Andréia Delmaschio
Instituto Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Alexandre Sant'Anna
Associação Vitoriana de Ensino Superior

Profª Drª Maria Mirtis Caser
Universidade Federal do Espírito Santo
Suplente

Profª Drª Luciane Infantini da Rosa Almeida
Faculdade Estácio de Sá de Vitória
Suplente

Ao meu príncipe amado: meu marido
Nivaldo.

Aos meus filhos e neta: meus
amados Ricardo, Vinícius, Arthur e
Pietra.

Aos meus corajosos e inspiradores
irmãos e à toda a minha família.

AGRADECIMENTOS

Ao Deus Trino, presença, sustento e força esplendorosa.

À minha professora e orientadora, Dr^a Stelamaris Coser, tão querida, incansável, corajosa e feminista maravilhosa. Muito mais do que o meu simples agradecimento: minha profunda admiração.

Ao estimado professor e examinador, Dr. Luís Eustáquio Soares, amigo especial e incentivador, modelo inspirador que melhorou minha maneira de pensar com suas aulas deleuzianas e lacanianas.

Às minhas professoras, Dr^a Mirtis Caser e Dr^a Ester Abreu, porque me levaram além das aulas e além do feminismo: obrigada por me levarem à minha literatura.

Aos(às) professores(as) examinadores(as) da banca de qualificação e da banca de defesa, por todas as sugestões engrandecedoras e correções fundamentais. Em especial à professora Dr^a Olga Maria Machado Soubbotnik, pelo redirecionamento no foco da tese.

Aos(às) meus(minhas) professores(as) das disciplinas do doutorado, por tantos ensinamentos e pela transformação na minha vida acadêmica: Deneval Siqueira Filho, Fabíola Padilha, Jorge Nascimento, Raimundo Barbosa, Paulo Sodré e Sérgio Amaral.

Aos(às) funcionários(as) Saulo, Sandra e Wander, que tanto me ajudaram na trajetória e na biblioteca. Às estagiárias da secretaria do PPGL e a todos da Secretaria Integrada do CCHN.

Aos(às) meus(minhas) colegas de doutoramento, principalmente à colega Dr^a Sara Novaes, pela leitura atenta, pelas dicas valiosas e pela alegria na jornada e à colega Darlene Angelo, pela delicadeza de sempre e pela ajuda na hora certa.

Ao CNPq, pela minha bolsa de doutorado.

Ao professor Anaximandro e à professora Darcília, da Aliança Francesa, que me ajudaram com as traduções.

À minha amiga e irmã, Mary Bachour, por toda a compreensão e apoio fundamentais.

Ao meu irmão Dr. Pedro Palma, pela alegria incomparável de sempre, pela sabedoria e pelas correções fundamentais nesse trabalho.

Ao meu irmão Paulo José, pela escuta e pela fala quase analíticas e pelas dicas de psicanálise e filosofia, pelos muitos livros e pela motivação.

Ao meu irmão Dr. Norival Neto, pelas dicas preciosas, pelos ouvidos mágicos e pelas palavras de amor e incentivo.

Ao meu pai, Tacito Lyrio do Santos, e ao meu irmão Aloysio Palma, por estarem sempre tão presentes.

Ao meu marido, Nivaldo Luiz Bourguignon, pela imensa dedicação, companheirismo, amor e paz, que foram tão cruciais para que eu pudesse escrever. Obrigada, meu amado, por acreditar em mim mais do que eu.

Ao Arthur, por ter suportado tão bem a minha ausência, também por ter lido meus artigos e por ser tão especial na minha vida. Obrigada por me fazer seu exemplo.

À memória da minha mãe, que me mostrou o mundo da poesia e me apresentou Clarice Lispector.

À memória da minha tia Carmem, que foi meu modelo de vida e trabalho.

RESUMO

Esta tese discute a presença do desejo feminino na ficção da escritora brasileira Clarice Lispector. O recorte da pesquisa é o polêmico livro *A via crucis do corpo*, publicado pela escritora em 1974. O volume foi mal recebido pela crítica da época de lançamento e foi pouco traduzido até hoje. Encomendada para falar de sexo, a obra é bastante crítica, elaborada num tom irônico por meio de narrativas que exibem a crueza e a complexidade humanas. Criticando o mercado literário, o livro utiliza o sexo como tema para tratar também de outras questões, como a violência e a opressão. Numa aproximação da psicanálise à literatura, a pesquisa aborda explicações sobre o desenvolvimento da sexualidade, considerando as teorias freudiana e laciana sobre a feminilidade. Ironizando temas complexos e perigosos, a começar pelo título, *A via crucis do corpo* sugere traços de feminismo e de autobiografia nos seus textos de ficção. A tese faz um recorte da fortuna crítica e acadêmica da escritora e também retoma a crítica feminista de Hélène Cixous e Luce Irigaray sobre a escrita clariceana.

Palavras-chave: Clarice Lispector. *A via crucis do corpo*. Feminino. Desejo. Psicanálise.

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour but de discuter de la présence du désir féminin dans la fiction de l'écrivain brésilienne Clarice Lispector. Le corpus de la recherche est le livre polémique *A via crucis do corpo*, publié par l'écrivain en 1974. Le volume a été très mal reçu par la critique de l'époque du lancement et a été peu traduit jusqu'à présent. Commandé pour parler de le sexe, l'oeuvre est beaucoup critique, élaborée sur le ton ironique avec les récits qui exposent la complexité humaine. En critiquent le marché littéraire, ce livre utilise le sexe comme thème pour traiter d'autres questions, par exemple la violence et l'oppression. D'après une approche entre la littérature de la psychanalyse, cette recherche aborde des explications sur le développement de la sexualité, en considérant les théories freudiennes et lacaniennes sur la féminité. Avec de l'ironie sur les thèmes complexes et dangerereux, déjà dans le titre, *A via crucis do corpo* suggère la présence des traces du féminisme et de l'autobiographie dans ses textes de fiction. La thèse fait un découpage de la fortune critique et académique de l'écrivain et retourne aussi à la critique féministe fait par Hélène Cixous et Luce Irigaray sur l'écriture clariceenne.

Mots-clés: Clarice Lispector. *A via crucis do corpo*. Féminin. Désir. Psychanalyse.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CLARICE LISPECTOR: FORTUNA CRÍTICA	31
2.1 ANTES DO LIVRO <i>A VIA CRUCIS DO CORPO</i>	36
2.2 SOBRE <i>A VIA CRUCIS DO CORPO</i>	52
2.3 A CRÍTICA FEMINISTA.....	65
3 A “VIA CRUCIS” DO DESEJO FEMININO	76
3.1 MATERNIDADE EM “VIA CRUCIS”	82
3.2 VIOLÊNCIA EM “A LÍNGUA DO ‘P’”.....	86
3.3 “DEUS É MULHER”.....	91
3.4 DESEJO FEMININO.....	97
4 PELA VIA DA MULHER	104
4.1 SAÍDA DA CASTRAÇÃO.....	105
4.2 O ENIGMA FEMININO.....	112
4.3 “MISS ALGRAVE”	116
4.4 “ELE ME BEBEU”	123
4.5 “O CORPO”	128
5 CONCLUSÃO	134
REFERÊNCIAS	150

1 INTRODUÇÃO

“Cada ser humano recebe a anunciação: e, grávido de alma, leva a mão à garganta em susto e angústia. Como se houvesse para cada um, em algum momento da vida, a anunciação de que há uma missão a cumprir.”

(*A descoberta do mundo*, Clarice Lispector, 1999, p.158)

Nascida numa pequena aldeia da Ucrânia no momento em que a família, imigrante e judia, fugia dos *pogroms* (assassinatos de judeus em massa) na Rússia para chegar ao Brasil em 1922, Clarice Lispector parecia ter vindo ao mundo com a missão pré-determinada de curar a mãe doente. Sua gente acreditava que uma mulher poderia se livrar de suas doenças quando engravidasse. Assim contam dois de seus principais biógrafos, Benjamin Moser e Nádía Battella Gotlib. Em 10 de dezembro de 1920, portanto, nasceu Haia (Clarice), cujo significado em hebraico é “vida” (GOTLIB, 2009, p. 34).

Filha caçula de três irmãs, Clarice Lispector perdeu a mãe ainda menina, com quase dez anos. A família Lispector se mudou de Recife para o Rio de Janeiro, em 1935, e passou a morar próxima ao Campo de São Cristóvão, lugar em que a escritora receberia a inspiração nos anos 1970 para o livro *A hora da estrela*, frequentando a famosa Feira de São Cristóvão, uma feira de nordestinos (GOTLIB, 2009). A autora de *A hora da estrela* passou a mocidade no Rio de Janeiro e ingressou, em 1939, no curso de Direito na Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil (hoje UFRJ). No ano seguinte publicou os primeiros contos, “O Triunfo” e “Eu e Jimmy”. Foi naturalizada brasileira em janeiro de 1943 e se casou com o colega de faculdade, Maury Gurgel Valente, em fevereiro do mesmo ano. Tornou-se bacharel em Direito em dezembro de 1943, mesmo mês e ano em que publicava o seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (GOTLIB, 2009).

Do casamento com Maury, a escritora teve dois filhos, Pedro e Paulo. Foram dezesseis anos de casamento, morando fora do Brasil na maior parte deste período. Acompanhando a posição profissional do marido e as mudanças geográficas que a diplomacia exigia, Clarice queixava-se, na correspondência com as irmãs, sobre o seu

descontentamento com o mundo diplomata. Numa carta à irmã Tânia Kauffman, datada de 22 de outubro de 1947, escreveu de Berna, na Suíça: “nessa carreira se está completamente fora da realidade, não se entra em nenhum meio propriamente – e o meio diplomático é composto de sombras e sombras. [...] Ninguém se dá propriamente com um diplomata; com um diplomata, se almoça” (LISPECTOR, 2007, p. 176). Apesar dos compromissos enquanto esposa de diplomata, Clarice Lispector mantinha o ofício de escritora e publicou *O lustre*, em 1945; *A cidade sitiada*, em 1949; e *Alguns contos*, em 1952.

Teve o primeiro filho, Pedro, em 1949 e o filho mais novo, Paulo, nasceu em 1953. Durante o casamento, morou na Itália, na Suíça, na Inglaterra e nos Estados Unidos da América. Por motivos que não são conhecidos pelos biógrafos, a escritora decidiu se separar do marido, em 1959, e voltou para o Brasil, com os dois filhos, passando a morar num apartamento comprado por ela, localizado no bairro do Leme, na cidade do Rio de Janeiro. Referente à esta época, o filho mais novo, Paulo, rememora o ofício da mãe: “Um dia desses acordei ouvindo o barulho do teclado da máquina de escrever de minha mãe. Até perceber que se tratava de chuva na janela, fui remetido à infância, quando de manhã cedo despertava ao som daquelas batidas antes mesmo do sol nascer” (VALENTE, IMS, 2004, p. 44). Clarice Lispector tinha o hábito de escrever sentada no sofá da sala, com a máquina de datilografar sobre as pernas. Queria acompanhar os filhos e o movimento da casa, não era uma artista isolada do mundo cotidiano. Acordava bem cedo e preferia as primeiras horas da manhã para realizar seu ofício, datilografando as suas letras que se dispunham numa linguagem única e elaborada. “Minha mãe acordava de madrugada e punha-se a escrever com o primeiro café. [...] Da cama, eu sabia que ela estava lá, trabalhando, trabalhando. Um pequeno sofá e uma mesa lateral, no canto da sala [...]” (VALENTE, IMS, 2004, p. 45).

Publicou, pela editora Francisco Alves, o livro de contos *Laços de família*, em 1960, obra que teve grande repercussão e sucesso desde o seu lançamento. No ano seguinte, pela mesma editora, lançava *A maçã no escuro*. Entre 1967 e 1973, mantinha “uma coluna semanal no *Jornal do Brasil*. A maior parte destes textos estão reunidos em *A descoberta do mundo* [...]” (LISPECTOR, 2002, p. 327). Em dezembro

de 1973, Clarice Lispector, em uma de suas crônicas, sob o título “Propaganda de graça”, fez referência às marcas das máquinas de datilografia da época: Underwood, Olympia e Olivetti. “Escrevendo praticamente a vida toda, a máquina de escrever ganha uma importância enorme” (LISPECTOR, 1999b, p. 475). Nesta crônica, incluída depois no livro *A descoberta do mundo*, que reúne seus textos publicados no *Jornal do Brasil* durante o período de agosto de 1967 até dezembro de 1973, a escritora conta que fazia cópias de seus livros para esclarecer a si mesma o que queria dizer. Referindo-se a uma Underwood semiportátil que amava, Clarice Lispector revela que escreveu sete livros naquela máquina de escrever.

Quando, há muito tempo, comecei a ser uma profissional de imprensa, tive uma máquina Underwood semiportátil. Essa máquina eu amei mesmo: ela durou tanto que aguentou eu escrever sete livros. Não esquecendo que tirei cópias e cópias do que escrevi. E que um livro meu, por exemplo, que deu em *datiloscrito* perto de 400 páginas, eu copiei 11 vezes porque, para esclarecer a mim mesma o que quero dizer, faço cópias e cópias (LISPECTOR, 1999, p. 475).

A obra *A via crucis do corpo*, publicada sob encomenda em 1974, reúne um conjunto de contos e textos de ficção de Clarice Lispector. Trata-se de uma obra polêmica, mal compreendida pela crítica da época e, quando comparada às suas outras obras, estaria colocada num patamar de literatura menor, por ter sido uma obra desvalorizada. O conjunto da obra literária clariceana, desde o seu primeiro e premiado romance, de 1944, *Perto do coração selvagem*, sempre foi alvo de vasta fortuna crítica, com exceção de *A via crucis do corpo*. Este volume obteve duras críticas no ano de lançamento, foi esquecido pela maioria dos pesquisadores e especialistas, além de ter sido pouco traduzido até hoje. Por isso mesmo, ele foi escolhido como foco central para análise nesta tese.

Conforme os dados encontrados no acervo *Clarice Lispector* do Instituto Moreira Salles, o livro *A via crucis do corpo* recebeu uma primeira tradução para o espanhol, publicado pela editora Santiago Rueda, de Buenos Aires, em 1975; depois foi traduzido para o italiano, pela editora Feltrinelli, em 1987; novamente para o espanhol, em 1994, por uma editora mexicana, Raza; e mais recentemente, foi novamente

traduzido para o espanhol por outra editora portenha, Corregidor, em 2011 (INSTITUTO MOREIRA SALLES).

Em comparação com as excelentes críticas recebidas pelas obras clariceanas anteriores, *A via crucis do corpo* permaneceu, inicialmente, num patamar de literatura menor. “Lixo, sim” ou ainda “patética galeria”, conforme a avaliação negativa de julho de 1974, num artigo publicado na *Revista Veja*, por Bruna Becherucci. A jornalista classificou o livro como “um tanto infantil”, contendo “imagens de aberrante sexualidade e de misérias fisiológicas”, num conjunto sem sentido e sem finalidade e que não poderia enriquecer a experiência humana (BECHERUCCI, 1974).

A produção do livro *A via crucis do corpo* teve um histórico que pode contribuir para a compreensão das suas críticas negativas recebidas no ano da publicação. O volume foi encomendado e escrito durante o final de semana do Dia das mães, em maio de 1974, tendo sido publicado em agosto do mesmo ano. Depois do grande sucesso de *Água viva*, um romance filosófico e profundo, elaborado ao longo de três anos, e após selecionar quinze contos de sua predileção para a coletânea *A imitação da rosa*, ambos publicados em 1973 pela editora Artenova, Clarice Lispector viajou pela Europa. Em setembro de 1973, na companhia da amiga Olga Borelli, passaram por Londres, Zurique, Lausanne, Berna, Paris e Roma. Em dezembro do mesmo ano, Alberto Dines foi demitido do *Jornal do Brasil*, fato que chegou a ser considerado como parte de uma “onda antisemita” que envolvia a administração do jornal. Um mês após a demissão do amigo, Clarice Lispector também foi desligada do *Jornal do Brasil*, sem direito a indenizações, uma vez que em sua carteira de trabalho constava “colaboradora”. A partir dali a escritora aumentou a atividade de tradutora para melhorar sua condição financeira, contando inclusive com o apoio do editor Álvaro Pacheco, da Artenova, “que lhe passaria vários livros para traduzir” (GOTLIB, IMS, 2004, p. 34).

Nádia Gotlib (IMS, 2004, p. 34), apontou sobre as dificuldades econômicas da escritora naquele ano de 1974: “O Jornal do Brasil a dispensa oficialmente de seus serviços, em carta datada de 2 de janeiro e acompanhada de envelope com suas crônicas”. Depois de ter sido desligada do *Jornal do Brasil*, Clarice Lispector percebeu a necessidade de aumentar sua renda financeira e aceitou diversos trabalhos de tradução, não somente da editora Artenova, como de outras editoras também.

A partir daí, a fim de complementar os rendimentos, aumentaria sua atividade de tradutora vertendo desde obras literárias, como *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, adaptado para o público juvenil (Ediouro), até títulos de interesse geral, caso de *A receita natural para ser bonita*, de Mary Ann Crenshaw, para Álvaro Pacheco, da Artenova que lhe passaria vários livros para traduzir. Sempre pela mesma editora, lançaria *Onde estivestes de noite* [...] Em maio, Pacheco, ainda, lhe faria uma encomenda: um volume abordando o tema do sexo. Daí resultaram os 13 contos de *A via crucis do corpo* – livro pouco aceito pela própria autora, que diria, em tom de justificativa: “Há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (GOTLIB, IMS, 2004, p. 34).

Em maio de 1974, Álvaro Pacheco encomendou a Clarice Lispector um livro que abordasse o sexo como tema. A escritora aceitou a encomenda motivada pelo desafio, mais por impulso do que por dinheiro, como ela mesma justificou no texto inicial do livro: “Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Numa entrevista para a *Revista Manchete*, em maio de 1975, Clarice Lispector relatava a própria surpresa a respeito de como sabia tanto sobre o assunto do livro: “Álvaro me deu três ideias, três fatos que realmente aconteceram: uma inglesa que disse ter dormido com um ser extraterrestre; uma mineira que pensava estar grávida do Espírito Santo; e o argentino que morava com duas mulheres”. Os outros textos foram criados pela escritora: “O resto foi minha imaginação” (MOSER, 2011, p. 591).

A via crucis do corpo destacava um momento de mudanças, tanto na produção literária de Clarice Lispector, quanto nas viradas culturais vividas pelo Brasil e pelo mundo na década de 1970. Marcando o que seria um real “desafio”, como definiu a própria

autora, o texto “Explicação” seria uma apresentação do livro que pode ser lida como prólogo ou como mais um dos textos de ficção incluídos no volume (LISPECTOR, 1998, p. 11). Na minha leitura, *A via crucis do corpo* é uma obra condensada, que oferece diferentes e inúmeras possibilidades de leitura e interpretação, cujos temas também se apresentam num confronto paradoxal entre sagrado e profano, corpo e alma, sexo e morte.

Clarice Lispector escreveu o que ainda era complexo e restrito para a época dos anos 1970, num livro em que se pode ler uma quase digressão ou um desvio das tradições literárias. Carregado de ironia, a obra contém a farsa presente em elementos categóricos de exagero e comicidade, que a aproximam “da comédia de costumes”. Na visão de Vilma Arêas, Clarice Lispector aceitou a encomenda e enfrentou o desafio, mas ao mesmo tempo se vingou da obrigação. “A disparidade aproxima as narrativas de *A via crucis do corpo* da comédia, com seus personagens populares e temática referente à vida cotidiana” (ARÊAS, 2005, p. 54;67).

O livro *A via crucis do corpo* se inicia em cinco frases de epígrafe, as quais podem ser lidas como se fossem pistas deixadas pela escritora, indicando o conteúdo do volume. Nesta obra clariceana podem ser contados catorze textos: “Explicação”, além dos outros três textos de ficção e dez contos. As frases escolhidas como epígrafe precedem o “Sumário” e apresentam um tom de arrependimento, indicando pistas iniciais sobre os temas do livro e a relação de “Explicação” com os outros textos do volume.

A primeira citação em epígrafe, “A minha alma está quebrantada pelo teu desejo” (*Salmos* 119:12), é uma citação bíblica que anuncia o assunto do livro *A via crucis do corpo*. O próprio título da obra também oferece a mesma possibilidade de interpretação. Trata-se de “assunto perigoso”, um verdadeiro “desafio”: falar de sexo. O livro traria um assunto em torno do corpo e do desejo: desejo terreno e desejo místico, desejo feminino e masculino, desejo sexual e desejo para além do desejo, ou

ainda para mais além do gozo fálico, numa possibilidade de leitura lacaniana do tema (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Esta primeira citação que inaugura o livro foi encontrada no livro *Salmos*, do Antigo Testamento, porém com uma indicação que não corresponde ao versículo citado. Talvez isso tenha sido deixado como uma pista sobre as intenções de protesto, presentes no livro que se seguiria à epígrafe. O versículo 12 do capítulo 119, no livro bíblico *Salmos*, diz: “Bendito és tu, Jeová; Ensina-me os teus Estatutos”. O versículo, correspondente à frase citada por Clarice Lispector, foi encontrada no mesmo capítulo 119 de *Salmos*, mas não o versículo 12 e sim o 20: “A minha alma está quebrantada pelo teu desejo, que em todo tempo tem sentido por teus juízos” (BÍBLIA SAGRADA, 1998, p. 340). A escritora deve ter alterado a citação e resumiu o versículo para que a frase fizesse o seu papel de reportar a mensagem, a representação do que poderia estar sendo expressado: que o mais forte é o desejo do mercado literário e também o desejo do editor. A alma “quebrantada” pelo desejo do outro pode levar ao questionamento da opressão sobre o desejo feminino, exercida pelo desejo masculino.

Na segunda citação em epígrafe, o texto faz alusão a uma personagem que ainda estaria sem nome: “Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave.” Aqui, Clarice Lispector sinaliza o teor corporal do livro, utilizando uma personagem (não encontrada na sua obra, a não ser nesta epígrafe) que conhecia o assunto sobre o corpo, tratando-o como assunto sério, “grave”, como deve ser considerado. A autora avisa que o assunto do livro será abordado com seriedade e gravidade ao longo do livro, apesar do tom de comicidade irônica que utiliza em determinados trechos do volume.

Em seguida, na terceira epígrafe, Clarice Lispector cita outro livro bíblico, *Lamentações de Jeremias*, versículo 16 do capítulo 1, exatamente como pode ser encontrado na Bíblia: “Por essas cousas eu ando chorando. Os meus olhos destilam

águas”. Inteiro, o versículo diz: “Por estas cousas choro eu, os meus olhos, os meus olhos se desfazem em águas; porque se afastou de mim o consolador que devia restaurar a minha alma: os meus filhos estão desolados, porque prevaleceu o inimigo”. Pode ser que as lamentações estariam vindo do fato do “inimigo”, o mercado, ter prevalecido em suas exigências ou pelo fato de ter aceitado o risco de publicar um livro sobre “indecências”, ainda mais sem o escudo de um pseudônimo (LISPECTOR, 1998, p. 11). Benjamin Moser relata que, nos anos 1970, Clarice Lispector começava a se importar cada vez menos com o que as pessoas achavam do seu trabalho literário e, pelo que os amigos da escritora contavam, ela não era grande conhecedora sobre as questões de sexo. “*A via crucis do corpo* reforçou sua reputação de estranha e imprevisível – e até mesmo, pela primeira vez, de ‘pornográfica’. Seu interesse na sexualidade desviante não provinha, até onde se sabe, de experiência pessoal” (MOSER, 2011, p. 590).

A quarta citação em epígrafe traz o primeiro versículo do capítulo 103 do livro de *Salmos*, “Bendize, ó minha alma, ao Senhor; tudo o que há em mim bendiga o seu santo nome” (BÍBLIA SAGRADA, 1998, p. 334). Versículo que Clarice Lispector alterou ou, mais provavelmente, deve ter utilizado uma bíblia em hebraico, ou de diferente tradução, para citar assim: “E bendiga toda a carne o seu santo nome para todo o sempre. (Salmo de David)”. Nesta quarta citação, a escritora sugere as mesmas preocupações anteriores e retoma a palavra “carne”, para lembrar o assunto do livro: os caminhos que o corpo pode percorrer, de dor ou de prazer.

Já a quinta citação parece um convite à investigação. Clarice Lispector citou a referida frase, consciente da sua fonte utilizada, Camillo Castelo Branco, mas referiu-se ao autor como sendo “Não sei de quem é”. A frase foi utilizada como epígrafe no livro *Amor de perdição*, publicado em 1862 pelo escritor português Camillo Castelo Branco: “Quem viu jamais vida amorosa que não a visse afogada nas lágrimas do desastre ou do arrependimento?”. Originalmente, a frase era de outro escritor português, Manuel Francisco de Melo, retirada da sua obra *Epanáfora Terceira Amorosa*, datada de 1654. Esse livro narra o descobrimento da Ilha da Madeira por meio da história desastrosa

da fuga de dois amantes, o inglês Roberto Machim e a francesa Ana Arfet que, ao fugirem da Inglaterra para a França, são levados pelas correntes marítimas à Ilha da Madeira, “onde permanecem até que Ana, já debilitada pela aventura e pelo remorso, morre. Roberto não resiste à dor, e morre também, dias depois” (FRAGA, 2009, p. 93).

Cinco citações e muitas possibilidades de leitura. É preciso seguir o fio da meada, enfrentando um labirinto que pode levar ao cerne da questão trazida pelo livro *A via crucis do corpo*. Ainda sob uma conotação de suposto arrependimento por ter escrito uma obra que a própria autora “teria vergonha” caso fosse publicada, as frases iniciais podem ter sido usadas estrategicamente como uma espécie de aviso a respeito do assunto sexual e “perigoso” dos contos (LISPECTOR, 1998, p. 11). Em todas as cinco citações em epígrafe pode-se ler, implícita ou explicitamente, sobre o desejo e o remorso, seja pela palavra “desejo”, pelo corpo “grave”, pelas “cousas” porque se chora, pela “carne” bendita ou pelo amor impossível afogado pelo “arrependimento”.

Para percorrer as partes misteriosas desse labirinto, como pode ser descrito o livro *A via crucis do corpo*, é necessário mais que um novelo de Ariadne, por isso esta pesquisa se fundamentou pela via da psicanálise, naquilo que a trajetória teórica de Jacques Lacan, realizada a partir da leitura de Sigmund Freud, trouxe de importante para a prática psicanalítica, principalmente na fase final do ensino lacaniano. Não como fizeram Sigmund Freud e Jacques Lacan nas suas leituras analíticas sobre escritores, como a análise freudiana do livro *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, ou a leitura interpretativa lacaniana de *Ulisses*, de James Joyce. Aproximando a psicanálise da literatura, pretendeu-se ler *A via crucis do corpo* como uma obra que não deixa nada a desejar em relação às outras obras clariceanas, um livro enigmático e rico em personagens que ilustram a feminilidade (a sexualidade feminina) e o gozo feminino (um gozo suplementar, que sempre tem algo a mais).

Este livro de Clarice Lispector traz ficções que abordam o sexo pela via da sua maior importância: o desejo feminino. Pretende-se, aqui, analisar o desejo que pode ser lido em personagens femininas de *A via crucis do corpo*, com o auxílio da psicanálise lacaniana, a qual considera como ponto de partida para a compreensão do desejo, o desejo do Outro. Jacques Lacan expõe em seu livro *Escritos* uma explicação sobre o motivo que o fazia escrever o “Outro” com inicial maiúscula, tratando-se de uma referência à necessidade do ser humano em estar localizando o próprio desejo direcionado a uma alteridade. O desejo, em Lacan, foi visto como o desejo de ser reconhecido pelo outro. “Se eu disse que o inconsciente é o discurso do Outro com maiúscula, foi para apontar o para-além em que se ata o reconhecimento do desejo ao desejo de reconhecimento” (LACAN, 1998, p. 529).

É como se Clarice Lispector tivesse escrito *A via crucis do corpo* movida por um desejo de escrita, porém de maneira consciente, racional e inovadora, pois o livro tem traços precursores para a realidade da época. A escritora, consciente das exigências do mercado literário, também atenta ao seu tempo e às mudanças históricas, publica um livro crítico, acusador da violência e da miserabilidade humana, utilizando a ironia, a comicidade e a tragédia. Sem intenção de catarse (expurgação), *A via crucis do corpo* foi escrito em provável forma de protesto. Assim como as cartas da personagem Miss Algrave, as palavras do livro parecem ser de luta e resistência contra um movimento mercadológico ávido por lucro fácil. Não somente contra o mercado, as possibilidades de leitura deste livro perturbador parecem ir adiante. Numa destas possibilidades de leitura de *A via crucis do corpo*, pode-se considerar como tema principal da obra: a sexualidade. No volume, aparecem: a bissexualidade, a homossexualidade, a inibição sexual, a bigamia, a maternidade, a prostituição, o assassinato passional, a fantasia sexual, o estupro coletivo, o sexo na terceira idade, a masturbação na velhice, o desejo sexual em religiosos, dentre outros. O volume, como um todo, evoca e critica temas polêmicos referentes à sexualidade, mas não trata o tema sexual enquanto algo provocador de sensações erotizadas.

A sexualidade feminina pode ser lida no livro *A via crucis do corpo*, seja pela via da maternidade, pela via da identidade, seja pela feminilidade ou ainda pelo gozo feminino. Nesta obra inovadora e contemporânea de Clarice Lispector, o feminino está representado por meio de personagens que apresentam desde o moralismo excessivo, a bissexualidade e o crime, passando pela prostituição e pela religião, indo até a traição e o desejo sexual na velhice. Talvez por isso, tais personagens não tenham recebido a aceitação merecida em 1974, uma época talvez ainda despreparada para compreender um livro tão à frente do seu tempo.

A obra pode provocar estranhamento e desconforto diante do desvelamento das mazelas humanas. Assim como as frases em epígrafe podem estar apontando para o tema principal de *A via crucis do corpo* (a sexualidade), o conteúdo dos textos também indica que este poderia ser um livro que foi escrito por impulso e desejo de criticar o mercado, mas que sobretudo abordou o amor. Não um amor *eros*, nem *ágape*, mas um tipo diferente e complexo de amor, somente compreendido via escrita clariceana. *A via crucis do corpo* trata do amor por meio de personagens que se encontram diante de constantes dilemas existenciais, questionando o amor próprio, o amor à vida, o amor ao outro, o amor feminino. A obra traz impasses entre o desejo e a angústia, entre o amor e a vingança, como no conto “O corpo”, em que o dilema de Carmem e Beatriz era esperar a “morte morrida” de Xavier ou matá-lo com seus dois facões (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Esta obra de Clarice Lispector também fala de outro “assunto perigoso”, a opressão masculina sobre a mulher, presente de maneira implícita e explícita na maioria dos textos de ficção do volume. No conto “Miss Algrave”, por exemplo, depois do delírio sexual com o extraterrestre Ixtlan, o primeiro homem levado ao quarto de Miss Algrave, o “cabeludo”, não acreditou na história de Ruth e, mesmo que ela tivesse lhe contado a história de como havia perdido a virgindade, ele a considerou uma prostituta e insistiu em pagar “uma libra inteira” antes de ir embora, “rindo-se dela” (LISPECTOR, 1998, p. 19;20). O “homem cabeludo” não acreditou que Ruth não fosse prostituta e que estava à procura de sexo apenas por prazer e não em troca de dinheiro. No conto

“Ele me bebeu”, o maquiador homossexual Serjoca oprimiu os traços de Aurélia, apagando a identidade dela com maquiagem e roubando o pretendente cobiçado por ambos. Em “A língua do ‘p’”, Cidinha, ao se fingir de prostituta para espantar os estupradores, foi denunciada ao maquinista por estar tendo um comportamento vulgar dentro do trem e acabou sendo presa por isso. A família de Madre Clara a obrigou a ser freira no conto “Melhor do que arder”. Celsinho, o travesti de sucesso e pai adotivo, acusou Carla de ser menos mulher do que ele, no conto “Praça Mauá”. Bastos rompeu o compromisso ao saber que a noiva ficara aleijada, em “Antes da ponte Rio-Niterói”. O jovem Alexandre maltratou e xingou a amante idosa, depois de tê-la explorado financeiramente ao longo de um ano, no conto “Mas vai chover”. A senhora Raposo, no conto “Ruído de passos”, ouviu do seu médico que não havia solução para o seu caso de desejo sexual permanente.

Numa comparação a outros dois livros lançados por Clarice em 1974, a coletânea de contos *Onde estivestes de noite* e o livro infantil *A vida íntima de Laura*, é possível perceber a interface entre esses volumes e *A via crucis do corpo*. Conforme analisa Vilma Arêas, há uma aproximação entre o devaneio de Laura no conto “A imitação da rosa” (1960), a história vivida pela galinha Laura (*A vida íntima de Laura*, de 1974) e a protagonista de “Miss Algrave” (*A via crucis do corpo*, de 1974), quando Laura deseja a visita de uma pessoa perfeita de Marte enquanto a galinha e Miss Algrave recebem a visita de um extraterrestre. Então, se o devaneio da Laura, do conto “A imitação da rosa”, é “perfeitamente exigido pela construção da personagem, transforma-se anos depois no detalhe mais ou menos arbitrário do ser de Saturno que aparece para Miss Algrave e no detalhe caprichoso do ser de Júpiter de *A vida íntima de Laura*” (ARÊAS, IMS, 2004, p. 232).

A vida íntima de Laura conta a história privada de uma galinha marrom e comum, uma galinha de quintal protegida por um extraterrestre de Júpiter chamado Xext, do tamanho de uma galinha e desejoso em saber como eram os humanos por dentro. Nota-se que, assim como no conto “Miss Algrave” de *A via crucis do corpo*, temos uma personagem, escolhida dentre todos os terráqueos, que é protegida e visitada por um

extraterrestre. Já a coletânea de contos *Onde estivestes de noite*, lançada pouco antes de *A via crucis do corpo*, apresenta várias ligações com o livro polêmico, a partir da paródia de cenas e de acontecimentos, além da coincidência de personagens, mas principalmente na correlação de temas como morte, desejo e angústia.

Além da presença marcante do assunto morte no livro *A via crucis do corpo*, a morte também foi encontrada em todo o conjunto da obra literária clariceana, desde o primeiro romance *Perto do coração selvagem*, passando pelos protagonistas de seus outros romances. Virgínia que morre atropelada em *O lustre*; Lucrecia e o crime do cavalo em *A cidade sitiada*; Martim e seu crime não cometido em *A maçã no escuro*; G.H. que assassina a barata em *A paixão segundo G.H.*; Lóri e seu medo de morrer de amor em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*; Macabéa morre atropelada pela Mercedes em *A hora da estrela*; Ângela descobrindo a morte em *Um sopro de vida*: “Deus não mata ninguém. A pessoa é que se morre” (LISPECTOR, 1999, p. 152); atravessando seus contos, como o suicídio da protagonista de “Os obedientes” de *Felicidade clandestina*; ou “O crime do professor de matemática”, de *Laços de família*; perpassando diversas de suas crônicas, como em “Perdoando Deus” de *Aprendendo a viver*: “Sei que nunca poderei pegar num rato sem morrer de minha pior morte” (LISPECTOR, 2004, p. 139); ou como em “Mineirinho”, da coletânea de crônicas *Para não esquecer*: “[...] assim não me matam, porque eu não quero morrer, e assim não me deixam matar, porque ter matado será a escuridão para mim” (LISPECTOR, 1999, p. 124).

Nos textos do livro *A via crucis do corpo*, o tema da morte também aparece, seja como assunto de periculosidade, seja por meio de uma personagem integrante ou ainda como peripécia que muda o rumo das histórias. Surge como quase morte pela água fervente no ouvido do amante, no conto “Antes da ponte Rio-Niterói”; e aparece como assassinato pelas esposas que esfaqueiam o marido, no conto “O corpo”. No conto “A língua do ‘p’”, o tema surge no assassinato da moça estuprada por dois homens no trem e que vira manchete de jornal; além do quase suicida Cláudio Lemos em “O homem que apareceu”, a morte também emerge no conto “Ruído de passos”, quando

era chegada a hora da senhora Cândida Raposo, sendo que o final do conto sugere o entendimento de que a protagonista morre. “Tinha essa intolerável dor no coração: a de sobreviver a um ser adorado. [...] É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a bênção da morte. A morte. Pareceu-lhe ouvir ruído de passos. Os passos de seu marido Antenor Raposo” (LISPECTOR, 1998, p. 56).

Clarice Lispector apresenta ao(à) leitor(a), por meio de muitos dos seus livros, uma visão sensível e subjetiva sobre o sentimento de angústia diante do dilema vida ou morte. Entretanto, no livro *A via crucis do corpo*, a angústia é tratada mais cruamente, por meio de uma via sacra que se inicia com o defloramento delirante de uma terráquea ruiva, passando por crimes, nascimentos e angústias, que culmina no sofrimento da protagonista de “Mas vai chover”, quando Maria Angélica quebra um dente ao experimentar a goiabada cascão que ganhara de presente de aniversário do jovem amante, sendo logo depois abandonada por ele. Após a desilusão amorosa, a perda do dente e a violência psicológica, Maria Angélica profere a surpreendente frase construída pela mais natural banalidade cotidiana: “Mas acho que vai chover” (LISPECTOR, 1998, p. 78).

Para a psicanálise lacaniana, angústia e desejo são conceitos muito próximos. No *Seminário 10, A angústia*, de 1962 e 1963, Lacan desenvolve a ideia de que angústia não seria nem emoção, nem tampouco sentimento, a angústia seria um afeto, assim como se classifica o desejo. “Que é a angústia? [...] direi que ela é um afeto” (LACAN, 2005, p. 23). Para complementar a visão freudiana sobre o conceito de desejo, Lacan se utiliza do discurso filosófico, estabelecendo uma ligação entre o desejo inconsciente freudiano e o desejo do outro, que se explica pelo desejo que busca o reconhecimento do outro. “Com isso, ele diferenciou o desejo da necessidade [...]. Através da ideia hegeliana de reconhecimento, Lacan introduziu [...] um terceiro termo, ao qual deu o nome de demanda” (ROUDINESCO; PLON, 2010, p. 274). Diferente do desejo, que é o desejo de reconhecimento pelo grande Outro, a demanda é vista por Lacan como uma demanda de amor. “Eu lhes disse: o desejo do homem é o desejo do Outro” (LACAN, 2005, p. 31).

Retomando o tema do desejo, presente desde a primeira frase de epígrafe, a frase poderia estar sugerindo o desejo do editor ou o desejo do mercado literário; presente também no texto “Explicação”: “enquanto ele me falava ao telefone – eu já sentia nascer em mim a inspiração” [...] “Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Assim como acontece em *A via crucis do corpo*, o tema do desejo está presente em quase toda literatura clariceana. Citando apenas seus romances, tem-se em *Perto do coração selvagem* (1943), o desejo representado como algo ainda sem nome pela fala de Joana: “Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome. – Sou pois um brinquedo [...]”; “Amo mais o que quero do que a mim mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 70;111). O desejo aparece no segundo romance, *O lustre*, de 1946, numa percepção derradeira de Virgínia: “A vaga noção do que sempre quisera parecia ter se debatido constantemente dentro dela sem jamais tomar forma” (LISPECTOR, 1999, p. 261). No terceiro romance, *A cidade sitiada*, de 1949, a protagonista Lucrecia se dá conta de seu real desejo tarde demais: “[...] dar-lhe-ia o que o marido esperara dela, sua vida humilde e não os desejos. A viúva soluçava arrependida” (LISPECTOR, 1975, p. 188). No quarto romance, *A maçã no escuro*, publicado em 1961, o protagonista Martim, após toda a longa luta interna decorrida de um crime que não cometera, experimentava a falta de desejo: “Ele estava experimentando o que era pior de tudo: não querer mais. O primeiro momento foi muito ruim, mal calculou ele que não querer era tantas vezes a forma mais desesperada de querer” (LISPECTOR, 1999, p. 199).

O desejo também é um dos temas tratados no aclamado quinto romance de Clarice Lispector, publicado em 1964, *A paixão segundo G.H.* Diante da barata grande e velha, que surpreende G.H. num quarto de empregada limpíssimo, a personagem rememora desejos passados e experimenta o desejo de morte, além do desejo de agressividade: “Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar” (LISPECTOR, 2009, p. 52). No romance seguinte, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, lançado em 1969, a protagonista Lóri, após passar por uma transformação de si mesma, decide se entregar aos riscos do amor, munida apenas de seu desejo: “Mas em breve a fome de Lóri fez com que Ulisses esquecesse de todo a gentileza, e

foi com uma voracidade sem alegria que eles se amaram pela segunda vez” (LISPECTOR, 1998, p. 149). No livro *Água viva*, publicado em 1973, a autora escreve em primeira pessoa, um romance que se parece com um livro-carta, de uma beleza filosófica sinfônica e que traz o expresso e profundo desejo de viver: “Não quero ter a terrível limitação de quem vive do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada”; e traz ainda o desejo explícito de escrever: “O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz” (LISPECTOR, 1998, p. 22;40).

No seu último livro, *A hora da estrela*, publicado no ano de sua morte, em 1977, Clarice Lispector analisa o próprio ato de escrita literária por meio de seu personagem, o “autor” Rodrigo S. M., quando este confessa: “É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Entretanto, para a estrela do livro, Macabéa, o desejo parecia se dar em outra ordem: “Às vezes antes de dormir sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir”. Outro exemplo se dá quando Macabéa tem desejo de comer creme hidratante para pele: “Havia um anúncio [...] que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele [...], ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro [...]. Que pele, que nada, ela o comeria [...] às colheradas no pote mesmo” (LISPECTOR, 1998, p.38). Em *Macabéa*, a necessidade fisiológica da fome se confunde com a demanda de amor. Segundo Lacan, a demanda “é endereçada a outrem e, aparentemente, incide sobre um objeto”. A relação entre demanda, necessidade e desejo pode ser melhor explicada a partir de um objeto real como o alimento. “Em outras palavras, na terminologia lacaniana, a necessidade, de natureza biológica, satisfaz-se com um objeto real (o alimento), ao passo que o desejo (inconsciente) nasce da distância entre a demanda e a necessidade” (ROUDINESCO; PLON, 2010, p. 274).

O desejo ocorre a partir de uma fantasia, ou seja, o desejo incide sobre um outro imaginário. Exemplo disso é o romance póstumo, *Um sopro de vida*, publicado em 1978, que traz a experiência da personagem Autor e sua relação com o seu desejo de escrita: “Minha vida me quer escritor e então escrevo. Não é por escolha: é íntima ordem de comando”. Essa relação é colocada em contraponto com a personagem, “criada” pelo Autor, Ângela Pralini, que também manifesta o desejo de ser escritora: “Obra? Não, eu quero a coisa prima. Quero a pedra que não foi esculpida” (LISPECTOR, 1999, p. 29; 157).

A presente tese objetivou abordar o desejo feminino encontrado nos textos ficcionais de *A via crucis do corpo*, questionando desejo, sexualidade, feminilidade e gozo, com o auxílio da psicanálise, destacando a obra em si mesma na intenção de compreendê-la melhor e mais profundamente, utilizando uma metodologia de análise textual que considera extra-textos e textos, pré-textos e pós-textos, localizando o volume no seu devido tempo histórico de escrita e recepção, fazendo um recorte da sua fortuna crítica e acadêmica. O foco deste trabalho foi questionar o desejo feminino presente em diversos desdobramentos na obra estudada.

Compreendendo que desejo é um termo empregado tanto em filosofia e psicologia, quanto em psicanálise: “para designar, ao mesmo tempo, a propensão, o anseio, a necessidade, a cobiça ou o apetite, isto é, qualquer forma de movimento em direção a um objeto cuja atração espiritual ou sexual é sentida pela alma e pelo corpo”. Para Freud, desejo é entendido pela teoria do inconsciente, a saber, o desejo significa a propensão ou a realização de um anseio inconsciente (ROUDINESCO; PLON, 2010, p. 146). Dentre os estudiosos que vieram depois de Sigmund Freud, somente Jacques Lacan realizou a conceituação do termo desejo, tomando por base a tradição filosófica. Para Lacan, desejo é o desejo de ser reconhecido pelo outro.

O primeiro capítulo dessa tese realizou um mapeamento da fortuna crítica da escritora Clarice Lispector, desde as suas primeiras publicações, incluindo os livros lançados

antes e depois de *A via crucis do corpo*, de 1974, citando os primeiros críticos e os principais pesquisadores da obra literária lispectoriana, desde a sua estreia premiada com o romance *Perto do coração selvagem*, de 1944. O capítulo ainda discorreu sobre a crítica feminista de Hélène Cixous e de Luce Irigaray a respeito da escrita feminina, distinguindo escrita de autoria feminina do conceito de *écriture féminine*, traduzido para o português preferencialmente como escrita feminina.

O segundo capítulo, intitulado “A via crucis do desejo feminino”, situou os conceitos de desejo e feminilidade a partir de textos do livro estudado, numa contribuição da teoria psicanalítica à compreensão literária da escrita clariceana. Lembrou o conceito freudiano chamado complexo de castração, assinalando as saídas evolutivas do complexo de Édipo feminino. Também delineou os termos lacanianos de desejo e gozo, que foram explanados a partir das personagens do livro *A via crucis do corpo*, uma vez que a obra favorece a leitura da sexualidade e do desejo feminino. A questão do desejo de maternidade foi pensada aqui como uma das saídas da castração, por meio do conto “Via crucis”. Ainda neste capítulo, foram destacados principalmente os textos “A língua do ‘p’” e “Dia após dia”, lidos a partir de questões feministas a respeito da violência contra a mulher. Também foram abordados os contos: “Antes da ponte Rio-Niterói”, “Melhor do que arder” e “Mas vai chover”, os quais apresentam narrativas de diferentes tipos de violência contra a mulher.

O Brasil foi considerado o quinto país que mais mata mulheres no mundo, segundo informações sobre o feminicídio, estimado pela Organização Mundial de Saúde com incidências de epidemia mundial. Devido ao feminicídio ser presente no país, a cultura do machismo precisa ser questionada e alterada para a cultura do respeito, com o envolvimento de diversos segmentos da sociedade brasileira, como a educação, a saúde, a justiça e a política (OMS, Acesso em 27 jun. 2016). Segundo o *Mapa da violência 2015*, livro editado pela ONU Mulheres (WEISELFSZ, 2015, p. 27), o Brasil, “num grupo de 83 países com dados homogêneos, fornecidos pela Organização Mundial da Saúde, ocupa uma pouco recomendável 5ª posição” dentre as taxas de feminicídio, com 4,8 homicídios por 100 mil mulheres. Isso representa 48 vezes mais

homicídios femininos que o Reino Unido, 24 vezes mais que Irlanda ou Dinamarca e 16 vezes mais homicídios femininos que Japão ou Escócia. Essas taxas denotam um “claro indicador que os índices do país são excessivamente altos”. Tais dados são relevantes para ressaltar que não estamos tratando de um assunto distante de nossa realidade, nem se trata de assunto esgotado. A violência contra a mulher ainda é um fato presente e que devemos eliminar.

O terceiro capítulo, intitulado “Pela via da mulher”, apresenta a visão de Freud sobre a inveja do pênis e o complexo de Édipo na menina, além do complexo de castração, uma vez que tais conceitos são importantes para a compreensão do desejo feminino e de seu desenvolvimento psíquico e sexual. Para Sigmund Freud, o objeto de desejo é o objeto da pulsão, já para Jacques Lacan, há uma distinção entre o objeto da necessidade biológica e o objeto de desejo, sendo que este último dependeria do desejo do Outro. O desejo feminino está em todo o livro *A via crucis do corpo*, seja pela via do desejo sexual, homossexual ou bissexual. Está presente na gula dos contos “O corpo” e “Via crucis”, está na atração sexual de Maria Angélica pelo moço da farmácia em “Mas vai chover” e também aparece em cada conto e em cada texto da obra analisada.

No seu seminário de 1964, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Jacques Lacan localizou a pulsão como um destes conceitos fundamentais para se compreender a psicanálise, inscrevendo a pulsão “numa abordagem do inconsciente em termos de manifestação da falta e do não realizado. Nessas condições, a pulsão é considerada na categoria do real” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 632). A pulsão não pode ser associada a nenhum objeto concreto. Conforme Lacan, a pulsão se direciona para o objeto da ordem do vazio: o objeto *a*.

O terceiro capítulo tratou da questão da feminilidade, explicando o gozo feminino que é de outra ordem: o gozo suplementar. Várias personagens femininas do livro abordado ilustram o gozo feminino. “É a existência desse gozo suplementar, incognoscível para e pelo homem, mas indizível pelas mulheres, que serve de base

para o aforismo lacaniano, tantas vezes criticado, de que ‘não existe relação sexual’ [...]”. Élisabeth Roudinesco relata que o conceito de gozo atual se desenvolve por uma “perspectiva diferencialista”, abordado principalmente por psicanalistas mulheres que trabalham a identidade feminina. “Esse processo [...] teve um importante sucesso na França no começo dos anos 70 (com os trabalhos de Luce Irigaray, Julia Kristeva e Michèle Montrelay) [...]” (ROUDINESCO; PLON, 2010, p. 549).

No volume estudado, Clarice Lispector não faz uso do estereótipo feminino, mulher anjo ou mulher megera, para confirmar o negativo ou o positivo da mulher, mas utiliza o estereótipo como forma de ironia e questionamento. Por isso, a literatura clariceana, principalmente sua literatura exposta pelos contos, pode ser vista como política e agenciadora de transformação. Conforme a compreensão de toda a obra clariceana desenvolvida por Maria Lúcia Homem, existe uma conotação política na literatura de Clarice Lispector, “[...] é também pela estrutura da enunciação que se revela a preocupação clariciana com as malhas do político e do social, apontando para uma visão crítica de todo tipo de exclusão [...], abarcando a mulher, o imigrante, o velho e o desajustado [...]” (HOMEM, 2012, p. 28).

A via crucis do corpo é um livro que Clarice Lispector nos deixa como parte do seu legado, parte não menos importante do que o conjunto de sua obra, pois além de integrar tal conjunto, este livro em especial ainda favorece a leitura e algumas pistas das prováveis causas do desejo feminino.

2 CLARICE LISPECTOR: FORTUNA CRÍTICA

*“E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido.
E não escrevo para te agradar. É como uma anunciação.”
(Água viva, Clarice Lispector, 1998, p. 82-88)*

Clarice Lispector, em sua única entrevista televisada, relata que começou a escrever literatura assim que aprendeu a ler e a escrever (LISPECTOR, 1977). Escritora “desde sempre”, nordestina por adoção afetiva ao Brasil desde sua chegada a Maceió, em março de 1922, e brasileira por naturalização concedida em 12 de janeiro de 1943, Clarice teve sua vida biografada várias vezes e sua obra estudada amplamente por pesquisadores brasileiros e estrangeiros. O conjunto da sua produção escrita é composto de oito romances, uma novela, oito livros de contos, cinco livros infantis e três livros de crônicas, além de cem textos como entrevistadora, reunidos no livro *De corpo inteiro*, de 1975. Elaborou também trinta e seis traduções, realizadas ao longo de sua vida dedicada principalmente à escrita literária, conforme as informações que são encontradas no livro *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, dedicado à Clarice Lispector (IMS, 2004, p. 302-307).

Por certo que já se escreveu muito a respeito da literatura de Clarice Lispector. Críticos(as), acadêmicos(as), estudiosos(as), pensadores(as), biógrafos(as) e pesquisadores(as) já discutiram suas obras e sua vida. Por isso, a parte difícil foi abordar a sua obra, aprofundando algo que ainda não tenha sido de todo compreendido ou analisado. Até por ser mais prestigiada pelos(as) intelectuais e acadêmicos(as), Clarice Lispector foi e continua a ser objeto de pesquisa de muitas teses, dissertações e artigos científicos, no Brasil e fora do país.

A partir do sucesso com o seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943, a obra de Clarice Lispector tem recebido análises e críticas de diferentes especialistas, de críticos literários e jornalísticos, além de pesquisadores(as) de Literatura e de outras áreas, como Educação, Artes, Filosofia, História, Psicologia e Psicanálise. O conjunto da obra clariceana proporciona uma

intensa e fértil vastidão de possibilidades de interpretação e estudo (MONTERO; MANZO, In: LISPECTOR, 2005). A crítica literária vem acompanhando sua trajetória do conjunto literário de Lispector, desde o primeiro conto, “Triunfo”, publicado no periódico *Pan*, em 25 de maio de 1940, até seus livros publicados postumamente. Segundo a pesquisadora Aparecida Maria Nunes, esse primeiro conto de Lispector não traz apenas a importância de se apresentar num tom intimista e revelador do perfil psicológico das personagens futuras da escritora, mas também porque no conto estavam presentes “o fluxo da consciência, a exposição de conflitos íntimos sobre os diferentes modos de amar e as tais sensações vivenciadas pelas personagens femininas” (NUNES, In: LISPECTOR, 2012, p. 24).

Desde as primeiras críticas recebidas, de Antonio Candido e Álvaro Lins, passando pelo prêmio “Graça Aranha” por seu primeiro romance, indo até o *best-seller* com *Água viva* e alcançando o nível de obra-prima com *A hora da estrela*, a ficção de Clarice Lispector tem sido objeto de análises e pesquisas da crítica literária. Essa produção parece não se esgotar, no objetivo de tentar compreender a literatura de Lispector. Por apresentar uma literatura honesta e de estreita ligação com a língua, a ficção clariceana foi e continua sendo alvo de diferentes análises.

Segundo o biógrafo estadunidense Benjamin Moser (2011), Clarice Lispector tem parte de sua obra traduzida em pelo menos quinze países e é considerada como um dos doze escritores brasileiros (incluindo homens e mulheres) mais lidos fora do país. Aclamada no Brasil e no mundo contemporâneo, nem sempre a escritora de infância nordestina foi posicionada no cânone da literatura, uma vez que a posição canônica no mundo literário tende a ser bastante elitista e principalmente sexista, no que diz respeito às escritoras mulheres. O fato não passou despercebido ao pesquisador da vida de Clarice Lispector, pois para Benjamin Moser (2011), a escritora foi pouco valorizada no início de sua carreira literária, pelo simples fato de ser uma mulher. Na época do lançamento do primeiro romance clariceano, cuja autora era uma jovem e bela moça desconhecida, em pleno início da década de 1940, quando o machismo ainda cegava as pessoas, certamente Clarice Lispector receberia desconfianças enquanto escritora de peso.

Mesmo sendo uma escritora mulher e ainda pouco conhecida no exterior, nos anos 1960, Clarice Lispector foi convidada para palestrar sobre sua obra na Universidade do Texas, então um “dos principais centros de estudos de cultura brasileira nos Estados Unidos” (MANZO; MONTERO, In: LISPECTOR, 2005, p. 93). Na palestra que proferiu no XI Congresso de Literatura Ibero-Americana, em agosto de 1963, Lispector realizou a leitura do seu ensaio sobre a literatura de vanguarda no Brasil. Esta mesma conferência, também proferida nas cidades de Vitória, Campos, Belo Horizonte, Belém e Brasília (em 1974), foi publicada no livro *Outros escritos*, organizado por Teresa Montero e Lícia Manzo. Nesse ensaio, Clarice relata que escreve desde os seus sete anos de idade e que usa mais a sua intuição do que a inteligência para escrever. A escritora lembra que a língua portuguesa ainda não foi “profundamente trabalhada pelo pensamento”, mas quando se alcança uma linguagem real, “a palavra na verdade é um ideograma”. Sobre tal necessidade em se pensar a língua portuguesa no Brasil, apontada por Clarice desde 1963, ela escreve: “É maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha, que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição. Em língua que, para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa” (LISPECTOR, 2005, p. 106).

Numa entrevista concedida ao periódico *O Pasquim*, em 9 de junho de 1974, um mês após ter publicado *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector teve uma conversa descontraída com os jornalistas Ziraldo, Jaguar, Sérgio Augusto e Ivan Lessa, além das escritoras Nélida Piñon e Olga Savary, em seu apartamento no Leme (Rio de Janeiro). Conforme o relato de Nádya Gotlib, “A matéria comprova o bom humor dos entrevistadores, que fazem perguntas importantes e, com habilidade, conseguem respostas ao mesmo tempo contundentes e divertidas. O cão Ulisses também vira matéria jornalística” (GOTLIB, 2009, p. 407). Desde quando descobrira que livros não nasciam por si mesmos e que era preciso um autor, a menina Clarice Lispector decidiu que queria ser um(a) desses(as) autores(as). Na entrevista aos jornalistas *d’O Pasquim*, revelou sua impressão sobre a razão de suas histórias não terem sido publicadas na época de sua infância: “Mandava contos pruma página infantil de um jornal de Recife. Nunca foram publicados. E eu sei por quê. As outras histórias publicadas contavam fatos. Eu contava impressões” (LISPECTOR, apud GOTLIB, 2009, p. 405).

Questionada nesta mesma entrevista sobre seus métodos de escrita, Clarice Lispector confessou que nunca lia um livro publicado, mas que copiava o que escrevia para procurar entender o que havia expressado, como quando copiou onze vezes o seu romance *A maçã no escuro*, publicado em 1961. “Eu escrevi um livro, que, datilografando, dava 500 páginas. Eu copiei esse livro onze vezes. [...] cada vez que eu copiava ia me entendendo mais. Eu não me entendo logo no que eu quero dizer” (GOTLIB, 2009, p. 405). A romancista contou ainda que nunca se isolou para escrever, trabalhava com a máquina de datilografar no próprio colo e na sala, para ficar acessível aos filhos Pedro e Paulo. Também confidenciou que não pensava no leitor nem em si mesma enquanto estava escrevendo literatura: “Eu não escrevo para ser amada”. Clarice Lispector compreendia a si mesma como escritora brasileira e não admitia que pensassem o contrário, e como explicação para a definição de escritor brasileiro, responde: “É aquele que vive a realidade brasileira” (GOTLIB, 2009, p. 406).

Ainda nesta entrevista a *O Pasquim*, a escritora deixou importantes relatos sobre o que pode ter influenciado a escrita às pressas do livro *A via crucis do corpo*, como quando contou que só conseguia escrever inspirada. “Só trabalho sob inspiração. Não sei me encomendar uma coisa” (GOTLIB, 2009, p. 406). Clarice Lispector disse ainda que quando escrevia parecia “bicho selvagem”, mas que trabalhava com os filhos brincando por perto, cachorro à sua volta, telefone tocando e conversando com a empregada, não queria ser uma escritora que trabalhasse isolada num quarto.

Clarice Lispector é a escritora brasileira mais conhecida no Brasil e no exterior atualmente. O motivo de sua popularidade pode estar no seu modo de trabalhar a linguagem. Segundo a própria interpretação da escritora em entrevista à TV Cultura, em 1977, a sua escrita é simples e sem enfeites. Entrevistada por Júlio Lerner, Clarice Lispector revelou ali a sua surpresa de ter descoberto recentemente que a sua mãe escrevia poesias e mantinha um diário. Além de sua irmã Elisa Lispector, também escritora, sua irmã Tânia Kauffman escrevia livros técnicos. Clarice não se classificava como escritora profissional, preferindo ser vista como amadora, o que lhe permitia continuar a ter liberdade de escrita e de criação.

Paradoxalmente, talvez por conta de seu modo simples e direto de lidar com a palavra, sua literatura tenha sido avaliada, por alguns críticos, como hermética e difícil, pois o óbvio e cru pode ser mais complexo do que a escrita rebuscada. Numa busca de aprofundamento da linguagem, Clarice Lispector alcançou a realização de obras que constantemente provocam deslumbramentos e surpresas. Nessa única entrevista em vídeo, quando aceitou ser entrevistada por Júlio Lerner desde que a entrevista só fosse ao ar depois de sua morte (LISPECTOR, 1977), ela reforçou o fato de que nunca fez concessões e que procurou manter-se fiel a si mesma enquanto indivíduo, assim como manteve fidelidade à sua escrita inspirada. Talvez por essa propriedade de desvelamento do ser humano, o assunto Clarice Lispector e sua obra continuem motivos de estudo e sem completa decifração. Nem mesmo a própria escritora conhecia os reais motivos que a levaram a escrever literatura. Numa explicação que deu à pergunta da amiga Olga Borelli, ela respondeu: “[...] Não. Eu não sei porque escrevo. A gente escreve, como quem ama, ninguém sabe porque ama, a gente não sabe porque escreve. Escrever é um ato solitário de um modo diferente de solidão” (LISPECTOR, apud BORELLI, 1981, p. 67).

Em depoimento de áudio, gravado em outubro de 1976, quando foi entrevistada pelo casal Marina Colasanti e Affonso Romano (LISPECTOR, 2005, p. 143), Clarice Lispector responde à indagação a respeito do seu método de escrita, o qual foi descobrindo por si mesma. Depois de haver perdido muitas ideias por deixar para escrevê-las no dia seguinte, decidiu tomar nota de todas as ideias que lhe ocorriam. A escritora deu um exemplo de como escrevia literatura, contando um fato que lhe aconteceu quando foi questionada por um rapaz “que também escreve”. O rapaz escritor lhe perguntou se já havia estado num bar da Praça Mauá para poder escrever aquele conto de *A via crucis do corpo*. “Você tem um conto [...] que se passa na Praça Mauá, em um inferninho, um lugar onde se bebe, se dança, com prostitutas e tudo...”. Clarice respondeu que nunca esteve num desses bares. Quando o tal rapaz escritor lhe questiona: “E como é então que eu, que já estive, não sei escrever a respeito e você sabe?”, então Clarice explicou: “A gente vai pegando uma palavra ali, uma palavra lá, o resto a gente calcula...” (LISPECTOR, 2005, p. 168).

2.1 ANTES DO LIVRO A VIA CRUCIS DO CORPO

Uma das primeiras análises críticas que a literatura de Clarice Lispector recebeu surgiu no final de 1943. O sociólogo e crítico literário, também em início de carreira e apenas dois anos mais velho que a escritora, Antonio Candido, avaliou de maneira apreciativa o primeiro romance clariceano, *Perto do coração selvagem*. Candido percebeu que aquela literatura se distanciava do que estava sendo produzido no Brasil, que era a “ficção regionalista”, principalmente romances nordestinos, com caráter de engajamento político-social. Antonio Candido notou que a escritora apresentava possibilidades de se aprofundar na expressão literária (CANDIDO, 1970 [1943], p. 125). Entendeu que este primeiro romance de Lispector se tratava de uma tentativa para explorar novos campos da língua portuguesa. A autora de *Perto do coração selvagem*, então “estreante”, já colocava novos problemas com relação ao estilo e à expressão escrita. Segundo Candido (1970 [1943], p. 125), Clarice Lispector percebeu “que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamentalmente sentidas”.

Antonio Candido notou a grandeza de estilo e as diferenças que anunciavam uma escritora de grandes obras, destacando a presença do ritmo de procura e aprofundamento (por meio da língua escrita), o alcance da tensão psicológica e a intensidade de escrita já no primeiro romance clariceano. “A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura” (CANDIDO, 1970 [1943], p. 128). Mais tarde, Candido tenta criar uma nova e específica categoria para os textos clariceanos, que seria o “romance de aproximação”, no qual acontece uma “identificação do escritor com o problema”, ressaltando atitudes de “individualismo, introspecção e narcisismo por parte da escritora, que terminariam por contaminar sua escrita” (CANDIDO, apud BRANCO, 2004, p. 205-206).

Antonio Candido afirma que entre 1943 e 1946 surgiu “coisa rara e perigosa” na literatura, pois apareceram dois escritores que “retomaram o esforço de invenção da linguagem”, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, que buscavam um novo equilíbrio entre “tema e palavra”. Candido não foi o único a reconhecer o talento dela. “Naquele momento, 1943, alguns perceberam que Clarice Lispector estava trazendo uma posição nova, diferente do sólido naturalismo ainda reinante”, disse ele. A escritora mostrava que o “mundo da palavra” era uma possibilidade de aventura e que, “antes de ser coisa narrada a narrativa é forma que narra. [...] Clarice Lispector instaurava as aventuras do verbo, fazendo sentir com força a dignidade própria da linguagem”. Surgia, então, no início dos anos 1940, “a partir do mais completo anonimato”, uma jovem escritora que, “não apenas modificava essencialmente as possibilidades da escrita literária no Brasil, mas obrigava a crítica a rever sua perspectiva. Depois desse começo, veio felizmente toda a fulgurante carreira que conhecemos” (CANDIDO, In: LISPECTOR, 1988, p. XVIII-XIX).

Depois da estreia com seu primeiro romance premiado e após as críticas positivas de Antonio Candido, Clarice Lispector começou a ser comparada a escritores modernos como Virginia Woolf, James Joyce, Katherine Mansfield e Herman Hesse e a existencialistas como Jean Paul Sartre e Albert Camus. Em paralelo, “o interesse pela obra de Lispector foi crescendo internacionalmente”. Depois de *Perto do coração selvagem*, a escritora passa a ocupar um novo lugar no mundo da literatura. É saudada como “grande renovadora da narrativa brasileira e passa a ser associada pela crítica a Machado de Assis e a dois grandes responsáveis pela renovação modernista dos modelos literários nacionais: Mário de Andrade e Oswald de Andrade” (BAILEY; ZILBERMAN, 2007, p. 10).

Na avaliação de Benedito Nunes, Clarice Lispector, assim como Machado de Assis, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, trabalhou bem a palavra ao mesmo tempo em que foi trabalhada por ela e, por isso, “pertence à categoria dos escritores matriciais, daqueles capazes de redimensionar uma literatura na medida em que, aprofundando a linguagem, contribuem para dar vida nova ao espírito da língua” (NUNES, In: LISPECTOR, 1988, p. XXXII). Segundo

Benedito Nunes, a escritora utilizou muito bem a língua e alcançou a intersecção entre pensamento e linguagem.

O pesquisador estadunidense em literatura comparada e brasileira, Earl Eugene Fitz, depois de terminar o doutorado em 1977, com tese intitulada “Clarice Lispector: the nature and form of the lyrical novel”, escreve vários artigos publicados em revistas científicas sobre a autora. Earl Fitz traduz obras de Clarice Lispector para o inglês e divulga a obra dela no exterior. Percebe que a literatura clariceana abordava filosoficamente os temas da consciência humana, “por suas meditações sobre a identidade e existência”, usando conceitos de temporalidade e de intencionalidade. Fitz afirma que Clarice Lispector “merece respeito e atenção como um dos narradores fenomenológicos mais poderosos de nosso tempo (FITZ, 1989, p. 35).

Earl Fitz avalia Clarice Lispector como uma voz literária brasileira original e poderosa, mas também a compreende como “importante escritora internacional”, que apresenta um gênero híbrido, de traços estilísticos que dialogam com os de Virgínia Woolf. “Tanto quanto Woolf, Clarice Lispector fica entre os mestres do moderno romance lírico na tradição ocidental” (FITZ, 1989, p. 31;34). Além de perceber a presença feminista na obra ficcional clariceana, Fitz também analisa a problemática epistemológica na literatura de Clarice Lispector. Em texto que discorre sobre um universo pós-estruturalista da escritora, Fitz compreende que existe um jogo semântico na obra clariceana.

Outra pesquisadora da obra clariceana, a brasileira Olga de Sá (1993), também percebe a profundidade da literatura de Clarice Lispector, que escreve “desgastando a linguagem”, realizando denúncias sobre ato da escrita e o ato da leitura (SÁ, 1993, p. 16). Segundo Olga de Sá, podemos encontrar dois níveis, o polo epifânico e o polo paródico, ao longo da obra clariceana, em que o polo epifânico serviria de transição para a fase do polo paródico, este “constituído pela paródia séria, não burlesca, que denuncia o ser, pelo desgaste do signo, desescrevendo o que foi escrito, num perpétuo diálogo com seus próprios textos e com outros textos do universo literário”. Sá observa que as presenças, tanto da intertextualidade quanto da intratextualidade,

na obra de Clarice Lispector “se constituem em procedimentos paródicos”. Percebe que a escrita clariceana apresenta “repetição reiterada” e paradoxos. Sá considera que existe uma indagação percorrendo a obra clariceana e que mescla o ser e a linguagem, o existir e o escrever, o sentir e o pensar (SÁ, 1993, p. 15).

Em artigo sobre a influência do judaísmo na literatura de Clarice Lispector, publicado em 2011, a pesquisadora Berta Waldman ressalta a presença de referencial bíblico e citações bíblicas na obra clariceana, alertando para a tendência a interpretar essa “forte presença” à educação judaica que a escritora teve. “Mas, além da presença judaica, verifica-se também a cristã, além de crenças populares, o que sugere o seu empenho de integração no quadro particular das experiências religiosas brasileiras, marcado pelo sincretismo” (WALDMAN, 2011, p. 4). Essa mistura de referências religiosas ocorre no livro *A via crucis do corpo*, em que já o próprio título referencia o “espaço do martírio de Cristo”, bem como nas citações em epígrafe “provenientes dos textos fundamentais das religiões judaica e cristã”, como o livro *Salmos* e o livro *Lamentações de Jeremias* (WALDMAN, 2001, p. 4).

Explorando uma outra vertente, a crítica e pesquisadora brasileira Maria José Somerlate Barbosa, radicada nos Estados Unidos da América, tendo estudado gênero e dominação masculina na obra de Clarice Lispector, analisa as narrativas clariceanas que “parodiam a apropriação e expropriação dos discursos da mulher e apresentam uma visão híbrida das relações de poder”. Barbosa identifica contrapontos e conflitos dentro dos textos de Clarice Lispector, destacados pela desestabilização da posição de dominação e caracterizados “pela singularidade das imagens e metáforas geralmente produzidas pelo uso das palavras aparentemente paradoxais que espelham as ambiguidades do texto e as forças opostas que coexistem no universo dos personagens” (BARBOSA, 2001, p. 12-13). Essa tensão textual identificada por Barbosa também foi delineada por outros críticos(as) de Lispector. Seria uma espécie de tensão provocada pela luta interna ao texto e que expressa palavras que sugerem sempre algo a mais do que está escrito. Na percepção de Barbosa, ao fazer uso da paródia, os textos clariceanos formam caminhos labirínticos que oferecem diversas possibilidades de interpretação e análise.

Talvez por conta das diversas possibilidades presentes nos textos de Clarice Lispector é que a escritora, contista, romancista, jornalista, cronista e ficcionista brasileira tenha sido e continue sendo tão estudada, por pesquisadores(as) estrangeiros(as) e brasileiros(as). Desde sua estreia, Clarice Lispector é destaque na literatura brasileira e mundial. O(a) leitor(a), crítico(a) ou não, pesquisador(a) ou não, pode ser fisgado(a) pelos seus textos logo nas primeiras linhas, num fenômeno de comunicação que ocorre com facilidade subjetiva, como se fosse uma identificação próxima, numa escrita de alma para alma.

Muitos(as) estudiosos(as) estrangeiros(as) da obra clariceana perceberam tal especificidade de comunicação, como a pensadora feminista argelina, radicada na França desde 1955, ensaísta, escritora e crítica literária, Hélène Cixous, amiga de Jacques Lacan e de Jacques Derrida, autora de importantes obras sobre Clarice Lispector e responsável pela divulgação da literatura de Clarice Lispector na Europa, principalmente por meio de seu ensaio *L'heure de Clarice Lispector* (CIXOUS, 1999). Livro que revela o aprofundamento que Cixous realizou pelas linhas e entrelinhas da obra clariceana. Na versão bilíngue do ensaio, é possível acompanhar o mergulho consciente e respeitoso, numa mescla de profundidade de leitura e montagem mimética. Lê-se a fusão entre a leitora Cixous e a escritora Lispector, o que resulta num texto instigador do desejo de Cixous em conhecer o conjunto da obra artística de Lispector, aquela que Hélène Cixous considera como sendo a melhor escritora dentre todos(as) os(as) escritores(as) do seu tempo. “Clarice abre: janela: Abre-se inteiramente para o mundo inteiro falante, arco sem paredes, onde ressoam as quinze mil línguas nas quais ela soube entender a confiança dos seres sobre o segredo do seu destino” (CIXOUS, 1999, p. 77). Retomando a compreensão realizada por Hélène Cixous sobre a obra clariceana, Lucia Helena, em seu livro *Nem musa, nem medusa*, apesar de Cixous não dominar satisfatoriamente a língua portuguesa, a pesquisadora argelina superou as barreiras linguísticas e compreendeu profundamente a literatura de Clarice Lispector. Por meio de sua tradução e interpretação, Cixous levou a escritora para o reconhecimento estrangeiro, fazendo com que a obra clariceana saísse do anonimato internacional. “Creio que a projeção dos estudos sobre a ‘Mulher na literatura’ contribuiu muito para essa propagação”, diz Helena (2010, p. 21).

Na reflexão de Lúcia Helena, Clarice Lispector percorre, ao longo do conjunto de sua obra literária, uma trajetória de questionamentos que denunciam uma sociedade repressora e de bases patriarcais, principalmente quando insere seus personagens, masculinos e femininos, em situações contraditórias e ambíguas, vivendo rebelião e aprisionamento, além do nomadismo. “Nesse momento, Lispector acena para uma questão candente, ao articular a opressão da mulher e do feminino para além da existência de um programa (ainda que fundamental) declaradamente feminista” (HELENA, 2010, p. 28). Lucia Helena compara Clarice Lispector a Walter Benjamin, quando se refere à obra clariceana, especificamente no ponto que envolve a discussão a respeito da “inscrição do sujeito na história”. A aproximação entre Lispector e Benjamin estaria na exploração que ambos fazem sobre as questões filosóficas que permeiam o caráter corpóreo da textualidade, numa “possibilidade de economia textual alternativa” que destaca o “papel do corpo na sociologia do mundo” (HELENA, 2010, p. 28).

Lispector, [...] apesar da pontuação tópica que envolve de especificidade cada um de seus livros, também tece uma reflexão que discute a inscrição do sujeito (do ser, da essência, da verdade) na história, tomando a figuração do feminino como mote insistente para investigar não só a singular emergência da mulher na sociedade, marcada por enorme repressão, mas principalmente para recolocar a questão da mulher e da inscrição do sujeito na história num patamar muito próximo do de Benjamin [...] (HELENA, 2010, p. 28).

Um crítico que se aprofundou na dimensão filosófico-existencial da ficção de Clarice Lispector foi Benedito Nunes, principalmente quando comparou a náusea clariceana à angústia existencial de Heidegger e Kierkegaard em livro de 1966, *O mundo de Clarice Lispector*. Poucos anos depois, no livro de 1969, *O dorso do tigre*, Nunes percebeu uma temática existencialista na ficção de Clarice Lispector, que estava relacionada ao existencialismo, remetendo a Jean-Paul Sartre. Os textos de Lispector seriam permeados por uma “perspectiva mística”. Conforme Benedito Nunes, a experiência mística na obra de Lispector “abarca a náusea resultante do encontro entre o sujeito e uma realidade transcendente, ‘não-humana’”. Nunes assinala que a náusea perpassa os personagens de Clarice Lispector, principalmente durante os momentos de “crises decisivas”, quando a náusea clariceana aponta para o “reverso da existência humana” (NUNES, 1969, p. 97). Benedito Nunes considera que a

originalidade da obra de Clarice Lispector estaria na sua intuição ontológica a respeito da compreensão da existência e da subjetividade humanas, que podem ser encontradas na estrutura de suas personagens. “Nos personagens de Clarice Lispector, o Eu ameaçado, contestado, fica em suspenso e deixa-nos entrever a existência pura, contingente, irreduzível ao controle da vontade e ao entendimento” (NUNES, 1969, p. 121).

Além de comparar Clarice Lispector a Franz Kafka com relação aos exemplares zoológicos que ambos utilizam, Benedito Nunes considera que a ficção clariceana possui um cotidiano desagregado, sendo que a presença de animais é intensa. É uma ficção que indaga sobre a questão do ser, inclusive quando “a galinha, o búfalo, a barata, adquirem relevância ontológica”. Analisando toda a obra clariceana, desde o primeiro romance, Nunes destaca que a escritora tematiza a linguagem e “abrange o problema da existência como problema da expressão e da comunicação” (NUNES, 1969, p. 126-130). De acordo com Nunes, a ficção de Clarice Lispector se desenvolve por uma procura ao encontro da palavra que possa exprimir o “inexpressado”, traduzida pela busca do próprio *eu*, seria uma ficção em busca do “it” e do “é da coisa”. Ao falar do estilo de escrita de Clarice Lispector, Nunes afirma que ela tanto neutraliza os “significados abstratos das palavras” quanto se utiliza desses significados na sua “máxima concretude, pela repetição de verbos e substantivos”, como se ela procurasse um processo de desgaste da linguagem (NUNES, 1969, p. 137). Numa visão peculiar da realidade, Lispector faria um mergulho “nas potências obscuras da vida, através da negação do mundo”, identificando o “ser” ao “nada”, alcançando uma transcendência que se assemelha mais “a uma trans-descendência” (NUNES, 1969, p. 138).

O aparecimento de Clarice Lispector na literatura brasileira nos anos 1940 foi um evento inusitado e “um verdadeiro choque para críticos e leitores da época”, como afirma Yudith Rosenbaum (2002, p. 9). A leitura da obra clariceana continua sendo uma experiência indecifrável tanto para os(as) leitores já cativados(as) quanto para os (as) leitores de primeira vez. Segundo Rosenbaum, é possível conhecer Clarice Lispector “através de inúmeros vestígios, indícios e revelações, dispersos sob as falas

de tantas personagens”. É possível conhecer a escritora por meio de seus aforismos, “que aparecem infiltrados num corpo textual comum” (ROSENBAUM, 2002, p. 10). Yudith Rosenbaum alerta que a leitura da obra de Clarice Lispector deve ser feita aos poucos, de maneira “tateante e fragmentária”, seus escritos seriam mais alusivos do que afirmativos. Por isso mesmo, “Clarice só poderia ser entendida telepaticamente... Para ser fiel a uma escrita que busca não esmagar com palavras as entrelinhas, é preciso ler distraidamente [...]”. Rosenbaum desiste de “explicar” Clarice Lispector, já que as preocupações fundamentais da escritora não podem ser diferenciadas “por gêneros nem por épocas”, pois Clarice apresenta um estilo inconfundível e marcante, que não se nomeia (ROSENBAUM, 2002, p. 14).

Quando o primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, recebeu a crítica negativa de Álvaro Lins em fevereiro de 1944, Rosenbaum relata que a autora teria ficado bastante abalada. Apesar de reconhecer a originalidade do romance, Álvaro Lins avaliou duramente o livro por compreendê-lo incompleto e inacabado, “sem unidade íntima”, sustentando-se mais por “situações isoladas do que pelo conjunto” em si. Lins ainda teria localizado um excesso de verbalismo presente no romance e a ausência da criação de ambiente estruturado, além da falta de personagens criados como seres vivos (LINS, apud ROSENBAUM, 2002, p. 20-21). Já o crítico Sérgio Milliet realizou uma análise muito mais positiva sobre o livro de estreia da obra clariceana: “Raramente tem o crítico a alegria da descoberta. [...] Pois desta feita fiz uma que me enche de satisfação”. Milliet afirma que a obra *Perto do coração selvagem* “surge no nosso mundo literário como a mais séria tentativa de romance introspectivo” (apud ROSENBAUM, 2002, p. 22).

O pesquisador português da Universidade do Minho, Carlos Alberto Mendes Sousa, escreveu e publicou a tese *Clarice Lispector - Figuras da escrita*, em 2000, cuja síntese faz parte do volume *Cadernos de Literatura Brasileira*, pelo qual o Instituto Moreira Salles homenageou Clarice Lispector em 2004. Nesse texto, Mendes Sousa relata o surgimento, no mundo da literatura brasileira, de Clarice Lispector, uma jovem escritora cujo nome teria provocado estranhamento em Sérgio Milliet, chegando este a pensar que se tratava de pseudônimo. O primeiro romance, *Perto do coração*

selvagem, caía como “um meteorito” sobre o país, de maneira poderosa e iluminada demais “para ser ignorado” (SOUSA, IMS, 2004, p. 140).

Mendes Sousa, partindo de suas pesquisas de mestrado e doutoramento, buscou informações precisas na Fundação Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro e fez um mapeamento das principais notícias e artigos dos jornais brasileiros da época que tratavam das primeiras críticas à premiada estreia de Clarice Lispector. “A estreante já se encontrava no estrangeiro (em Nápoles) quando lhe foi atribuído o prêmio relativo ao ano de 1943” (SOUSA, IMS, 2004, p. 147). Após o prêmio Graça Aranha, recebido em 1944, a escritora judia e de nome estranho sai do anonimato e passa a ser alvo de interesse dos críticos, principalmente de Álvaro Lins, Sérgio Milliet e o ainda jovem Antonio Candido. Muitos jornais brasileiros publicaram, em outubro de 1944, o sucesso do livro premiado e estreante da jovem e desconhecida escritora. Segundo Jorge de Lima, o primeiro romance de Clarice Lispector veio “deslocar o centro de gravitação em que [...] estava girando por uns 20 anos o romance brasileiro”. Clarice Lispector entrava no “cânone da história literária: como ruptura” e, na visão crítica de Jorge de Lima, “O seu enorme talento de escritora está no aproveitamento de um acervo imenso de trivialidades domésticas, de realidades banais cotidianas de que consegue extrair um livro simples, honesto, vivido...” (LIMA, apud SOUSA, IMS, 2004, p. 149).

Mendes Sousa considera que “Clarice encontra-se do lado desses autores que vivem a escrita no mergulho que não deixa intervalo e os torna a própria escrita”. A entrega à escrita é realizada por Lispector num modo “sem limites”, como uma espécie de loucura”. De acordo com a leitura de Mendes Sousa sobre a trajetória da canonização da literatura clariceana, a qual é impulsionada pelo prêmio Graça Aranha, só acontece de fato depois da publicação de *Laços de família* e da obra *A paixão segundo G.H.*, na década de 1960. Após os primeiros anos da morte da escritora, no início dos anos 1980, o processo de canonização, iniciado com o premiado primeiro romance, pode ser consumado num “definitivo processo de entronização, que coincide com uma cada vez maior internacionalização da obra e a que não será de todo alheio o apoio rendido

por um influente domínio da crítica nesses anos: a chamada crítica feminista” (SOUSA, IMS, 2004, p. 142-147).

A fama internacional de Clarice Lispector só se inicia após a década de 1950, depois da tradução de alguns de seus textos para o inglês e o francês. A pesquisadora Maria Marta Laus Pereira atesta que o início da recepção da literatura clariceana na França se deu a partir da primeira versão para o francês, em 1952, do capítulo onze do romance *A cidade sitiada*. “Esta tradução é precedida de uma breve introdução de Paulo Mendes Campos apresentando a jovem Clarice Lispector para os leitores franceses” (PEREIRA, 1995, p. 110). Somente dois anos depois desta primeira publicação, aconteceu a primeira tradução de uma obra clariceana completa no mundo, mas a própria autora considerou a versão francesa muito ruim. O romance *Perto do coração selvagem* foi a primeira tradução, no mundo (em francês), de uma obra inteira de Clarice Lispector, fato que aconteceu em 1954. “Apesar de seu interesse inaugural, a tradução de Denise-Teres Moutonnier caiu num excessivo francesismo, a ponto de neutralizar o estilo e a sintaxe da autora” (PEREIRA, 1995, p. 110).

Fugindo completamente à ordem cronológica de publicação no Brasil, em 1984, a Éditions des femmes publica *A bela e a fera*, coleção póstuma de oito contos, seguida de *A via crucis do corpo*, em tradução de Claude Farny. Esta tradução é considerada etnocêntrica, sobretudo no que se refere ao nível de escolha das palavras usadas para traduzir léxico da autora, resultando numa transformação particularmente forte para o francês. Também a estrutura das frases e a característica da sintaxe de Clarice Lispector são constantemente modificadas, atenuando assim o efeito de estranheza que seus textos provocam nos leitores (PEREIRA, 1995, p. 115).

A obra de Clarice Lispector somente atraiu o interesse dos leitores na França depois de sua morte em 1977. Segundo Pereira, o contexto da recepção francesa teve alguns elementos de destaque: foi a editora francesa feminista Éditions des femmes que deu início às traduções em 1978; a revista *Des femmes em mouvement* que, “sob a influência de Maryvonne Lapouge e Clélia Piza, destacou-se na divulgação da tradução e de ensaios críticos; e, sem dúvida, muito contribuiu a intermediação de Hélène Cixous [...]”, com seus ensaios, orientações de teses e com seus seminários

na Université de Paris. Foi Hélène Cixous quem selecionou e se apropriou de uma “imagem filtrada” de Clarice Lispector (PEREIRA, 1995, p. 120). Mas, certamente foi de uma importância sem tamanho o desempenho da editora feminista *Éditions des femmes*, bem como foi fundamental o papel das pesquisadoras Maryvonne Lapouge, Clélia Piza e Hélène Cixous na divulgação francesa da obra de Clarice Lispector. Porém, a partir daí, “toda a obra ficou de certa forma vinculada a um movimento específico: o feminismo, sem que merecesse, por ela mesma, ser caracterizada como ‘feminista’” (PEREIRA, 1995, p. 121).

Na entrevista que Hélène Cixous concedeu à Betty Milan, em 1982, a escritora francesa conta como foi a redescoberta pelo público francês das obras de Clarice Lispector. “A *Éditions des Femmes* quis fazer o público redescobrir Clarice Lispector”. A editora Gallimard já tivera publicado alguns de seus textos em francês. Mas, “a Gallimard, que detinha os direitos, não mostrava nenhuma intenção de continuar a publicação de livros considerados sem interesse para a sua política comercial” (CIXOUS, In: MILAN, 2015, p. 62). Até que a editora Antoinette Fouque, da *Éditions des Femmes*, relatou para Cixous sobre o projeto de compra dos direitos autorais da Gallimard. Depois que Cixous leu um trecho de *Água viva* traduzido para o francês, ficou abismada com a qualidade da escrita clariceana. Quando a editora francesa lançou a tradução de *A paixão segundo G.H.*, Hélène Cixous compreendeu Clarice Lispector como uma “iniciadora”, que abriu um novo território. Cixous admitiu, nesta entrevista, que contribuiu para a fama e o reconhecimento internacional da literatura de Clarice Lispector. “Desde 1987, trabalho ininterruptamente com os textos de Clarice [...] Há dezenas de teses em elaboração no Canadá depois que fui fazer conferências sobre Clarice – ela simplesmente não existia lá. É a mesma coisa nos Estados Unidos e na França. Não para mais” (CIXOUS, In: MILAN, 2015, p. 63).

No artigo intitulado “Depoimento”, Clélia Piza relata o início das traduções para o francês de alguns livros de Clarice Lispector. Concorda que a corrente de pensamento feminista facilitou a difusão da obra clariceana na França, mas mesmo quando o feminismo “deixou de ocupar o lugar que era seu nos anos setenta, [...] a importância de Clarice Lispector não decresceu” (PIZA, 1987, p. 176). O feminismo estava

bastante forte enquanto movimento filosófico dos anos 1970 e os dois livros traduzidos, *Perto do coração selvagem* e *A maçã no escuro*, traziam mulheres como tema central, assunto que convergia com as discussões feministas propagadas na época. Porém, a tradução de *A paixão segundo G.H.* teve que ser adiada devido ao aumento do preço do papel e só foi publicada em francês após a morte de Clarice Lispector. Conforme Clélia Piza, a convergência dos textos clariceanos traduzidos com as ideias feministas foi apenas um fator facilitador da divulgação da literatura da escritora na França, uma vez que, mesmo após a diminuição do furor feminista, a importância de Lispector se manteve na França, porque as inquietações e interrogações presentes na sua literatura “são para os seus leitores assuntos essenciais” (PIZA, 1987, p. 176).

Foram essenciais, para a divulgação da obra lispectoriana na França, os livros e os seminários acadêmicos de Hélène Cixous, que contribuíram para que a qualidade nas traduções aumentasse devido ao interesse de análises e pesquisas que proliferavam em torno da escrita de Clarice Lispector. Depois que descobriu a escritora brasileira, principalmente a partir da leitura em francês (e em português) do livro *A paixão segundo G.H.*, Cixous multiplicou os seus seminários sobre a literatura clariceana. “Os estudantes, não só franceses mas de várias nacionalidades que assistiram aos seus cursos sobre Clarice Lispector não só se tornaram novos leitores mas futuros especialistas” (PIZA, 1987, p. 177).

Em seu ensaio bilíngue, Hélène Cixous (1999, p. 77) analisa o trabalho de escrita realizado por Clarice Lispector como sendo uma atuação literária que tenta nomear “a coisa” inalcançável por meio de uma escrita que se desfaz enquanto é feita, numa atividade textual de “des-esquecer, des-silenciar, des-enterrar, trabalho de desenceguecer e desensurdecer: Clarice nos dá o exemplo: nos lembra a urgência, a recompensa”. Neste ensaio, Cixous identifica na escritora brasileira a capacidade de comunicação humana para além da barreira das línguas.

Por isso basta que uma mulher com olhos atléticos nos ensine como pensar na direção de uma coisa, uma rosa, uma mulher, sem matar outra coisa, uma

outra mulher, uma outra rosa, sem esquecer. Basta que Clarice seja – Para que a História cesse de nos separar da vida. [...] Clarice é o nome de uma mulher que chama a vida pelo nome. [...] Clarice nos tira o véu; abre para nós as janelas. Ergui os olhos para os olhares de Clarice, debruçados nas molduras tão bem recortadas das suas janelas, e no rasgado oblíquo de seus olhos vi a essência da janela. Basta que uma Clarice se abra: [...] (CIXOUS, 1999, p. 97).

Para Hélène Cixous, o olhar específico e literário de Clarice Lispector se derrama por uma determinada coisa qualquer que justamente deixa de ser qualquer coisa, passando a não ser apenas algo ordinário ou simples. Pois sob o “olhar de Clarice, cada acontecimento eclode, o comum se abre e mostra seu tesouro, que é precisamente comum. E chega de repente como uma pancada – de vento, de fogo, de dentes: a vida” (CIXOUS, 1999, p. 117). Na concepção de Cixous, Clarice Lispector possui a grandeza dos escritores de peso mundial.

Se Kafka fosse mulher. Se Rilke fosse uma brasileira judia nascida na Ucrânia. Se Rimbaud tivesse sido mãe, se tivesse chegado aos cinquenta. Se Heidegger pudesse ter deixado de ser alemão [...] Por que é que cito todos esses nomes? Para tentar situá-la. É nessa ambiência que Clarice Lispector escreve. Lá onde respiram as obras mais exigentes, ela avança (CIXOUS, 1999, p. 115).

Analisando *A hora da estrela*, publicado em 1977 por Lispector, Hélène Cixous ressalta que, apesar de ser um livro muito fino, quase um caderno, é “um dos maiores livros do mundo”. Trata-se de um livro derradeiro, um “último texto, o que vem *depois*. Depois de todos os livros. Depois do tempo. Depois do eu”. Para Cixous, o pequeno e enorme livro é como um salmo que agradece à vida e à morte, “uma canção de louvor à morte” (CIXOUS, 1999, p. 127). Segundo Cixous, *A hora da estrela* é um livro que, por apresentar tantos títulos, pode estar sugerindo que um título estaria substituindo e anulando o outro, o que pode querer dizer a impossibilidade de nomeação. Embora a capa mostre somente um título: *A hora da estrela*, o volume apresenta uma página inicial com catorze títulos: A culpa é minha; A hora da estrela; Ela que se arranje; O direito ao grito; Clarice Lispector; Quanto ao futuro; Lamento de um Blue; Ela não sabe gritar; Uma sensação de perda; Assovio no vento escuro; Eu não posso fazer nada; Registro dos fatos antecedentes; História lacrimogênica de Cordel; e Saída discreta pela porta dos fundos (LISPECTOR, 1998). Cixous analisa que os vários títulos são convenientes para as personagens da narrativa. “São

personagens que encontram muita dificuldade em se fazer um nome, em ascender até o registro do nome”. A protagonista do livro, Macabéa “só existe abaixo do nível da nomeação”, estando abaixo do registro do reconhecimento que ela nem saberia como “pretender” (CIXOUS, 1999, p. 130).

A “pessoa” que Clarice escolheu, esse arremedo de mulher, é quase uma mulher. Mas ela é de tal modo quase mulher, que talvez seja mais mulher do que qualquer outra, mais imediatamente mulher. Ela é de tal modo mínima, tão ínfima, que está no rés-do-chão do ser, como se estivesse numa espécie de relação íntima com a primeira manifestação de vida na terra; ela é capim; e ela acaba no capim, como capim. Enquanto capim, enquanto fiapo de mulher, ela se situa fisicamente, afetivamente, de fato abaixo da gênese, no começo e no fim (CIXOUS, 1999, p. 135).

Cixous compreende que, para escrever *A hora da estrela*, Clarice Lispector teve que se passar por um escritor masculino, o narrador-personagem Rodrigo S.M., num distanciamento de si mesma, tornando-se uma estranha. O que a autora fez foi “ser o mais outra possível dela mesma, e isso resultou nesta coisa absolutamente notável: o mais outra possível neste caso era passar para o masculino, *passar por homem*. Empreendimento paradoxal” (CIXOUS, 1999, p. 137). De acordo com a análise de Cixous, o livro *A hora da estrela* traz como tema “o reconhecimento da diferença do outro”, porque a narrativa questiona a possibilidade de “ser o outro”, o que faz pensar que se trata de um livro político, por provocar questionamentos a respeito deste outro que é Macabéa, um outro deseja comer o pote de creme, ao invés de usá-lo no próprio rosto. Hélène Cixous lembra que Clarice Lispector teve que se afastar de si mesma para viver o narrador e poder se ver como uma pessoa diferente e distante da protagonista feita de sobras. “No mundo implacavelmente realista e espiritual de Clarice Lispector, a pobreza e a riqueza são antes de mais nada, estados de espírito, figuras paradoxais da paixão” (CIXOUS, 1999, p. 205).

Numa comparação entre os textos derradeiros de Franz Kafka e o último livro de Clarice Lispector, Hélène Cixous conclui que o texto clariceano é positivado, levando o leitor a pensar na gratidão pelo estado de viver. Enquanto o texto final de Kafka se passa por um discurso negativo, sem “nenhuma exaltação”, o texto de Lispector leciona a humildade. “Clarice está do lado do sim: ‘Basta viver, e por si mesmo isto

resulta na grande bondade””. Cixous compreende que textos como os de “Clarice são muito raros: textos que, sem negar que temos a ver com a solidão, nos dão a mão e nos ajudam a conquistar o mundo da mansidão” (CIXOUS, 1999, p. 181; 183).

Na edição crítica de *A paixão segundo G.H.*, coordenada por Benedito Nunes, a biógrafa Nádia Gotlib avisa sobre o risco que a experiência da linguagem clariceana apresenta para o(a) leitor(a). “Adentrar este território do imaginário, defrontando-se, diretamente, com a fantasia e a invenção de si mesma, do outro e do mundo, zona extraordinária em que se experimenta uma verdade pelo deslocamento do cotidiano”. Ao longo de 37 anos de produção literária, Clarice Lispector escreveu contos, romances e crônicas. Seus primeiros contos, escritos entre 1940 e 1941, já anunciavam “o esboço de enredo” de uma longa história na ficção da escritora. Desde os seus primeiros contos, Clarice Lispector demonstrava qualidades literárias, como o fluxo de consciência, “o discurso de memória, o jogo de personagens em triângulo amoroso, o uso do humor e do grotesco, o desenho das sutis e perigosas teias da sedução [...]”, fazendo uso da linguagem para dar sentido àquilo que não tem sentido (GOTLIB, In: LISPECTOR, 1996, p. 161-164).

Com a publicação do livro *Legião estrangeira*, em 1964, Clarice Lispector demonstrava o jogo que acontece nas difíceis relações humanas e o “resguardar-se”, sendo que a “complexidade das atitudes das personagens” acompanha a complexidade presente nos termos de linguagem. “Isto é: a marca metalinguística dos contos ganha novas e mais acentuadas configurações” (GOTLIB, In: LISPECTOR, 1996, p. 175). Alguns contos de *Legião estrangeira*, como “Os desastres de Sofia”, “Amor” e “O Búfalo” percorrem uma trajetória até alcançarem um clímax: “o contato direto [...] com o outro, como resultado de uma pulsão de desejo, ambíguo: de amor e de ódio, e que resulta num contato, simultaneamente de salvação e de danação, de vida e de morte”. Numa convivência estreita e muito íntima com as palavras, Clarice Lispector expõe a “simetria e a tensão, o impasse entre o objeto e sua representação”, experimentando a arte e indo até a “gênese da escrita” (GOTLIB, In: LISPECTOR, 1996, p. 175-178).

Clarice Lispector também foi romancista, cronista, jornalista, colunista, tradutora, conferencista, ensaísta, dramaturga e entrevistadora. Segundo as pesquisadoras Lícia Manzo e Teresa Montero, a escritora iniciou sua vida literária como jornalista, trabalhando como repórter e redatora na Agência Nacional, em 1940. Também em 1940, publica seu primeiro conto na *Revista Pan*. Lispector escreveu uma única peça teatral, “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, escrita em 1948 e publicada no volume *A legião estrangeira*, em 1964. Iniciou sua atividade de tradutora depois da sua separação, quando voltou em definitivo a morar no Brasil. Continuará como tradutora até o final de sua vida, chegando a traduzir “uma média de três livros por ano”. Começa a atividade de colunista em 1952, quando “é convidada por Rubem Braga para assinar uma página feminina em *O Comício*”. A escritora aceita com a condição de usar um pseudônimo: Teresa Quadros. Em sua coluna, percebia-se o reflexo de palavras de Simone de Beauvoir e de Virginia Woolf. “Mobilizada pela questão da emancipação da mulher desde os tempos de faculdade, Clarice subverteria de certo modo o formato de uma ‘página feminina padrão’, preenchida meramente por dicas de moda, culinária, saúde e cuidados domésticos”, buscando incitar “mudanças no comportamento de suas leitoras” (MANZO; MONTERO, In: LISPECTOR, 2005, p. 89;113).

Segundo a pesquisa biográfica de Nádya Gotlib, as entrevistas realizadas por Clarice Lispector, no final dos anos 1960, podem revelar certas semelhanças com o seu método utilizado nas crônicas. Clarice Lispector colaborou como entrevistadora para a *Revista Manchete*, a partir de 1968 e para a *Revista Fatos e Fotos*, a partir de 1976. Ao realizar as entrevistas, Clarice Lispector mantinha a discrição, “formulando perguntas a um público heterogêneo”, composto de escritores, políticos, músicos, psicanalistas, artistas, porém “não deixa de se manifestar enquanto a escritora Clarice Lispector, nas relações pessoais com tais personalidades, enxertando elementos autobiográficos enquanto vai conduzindo a conversa”. Nádya Gotlib percebe um “narrador mais solto”, que se aproxima da própria Clarice Lispector, depois da influência recebida pela sua atividade jornalística enquanto cronista do *Jornal do Brasil*. Esta tendência foi notada por Gotlib nas quatro coletâneas de contos lançadas nos anos 1970, principalmente em *Felicidade clandestina*, de 1971, quando aparecem

três contos com “temas da infância em Recife: ‘Felicidade clandestina’, ‘Restos de carnaval’, ‘Cem anos de perdão’” (GOTLIB, In: LISPECTOR, 1996, p. 180-183).

Nádia Gotlib analisa e compara contos de *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*. Sobre a coletânea de contos *Onde estivestes de noite*, “a narradora de um dos contos, ‘A partida de trem’, refere-se ao que uma ‘tal de Clarice’ havia dito a respeito de uma personagem, que é personagem de outro conto desta coletânea, ‘A procura de uma dignidade’”. Gotlib também nota semelhanças entre estes contos de *Onde estivestes de noite* e os contos de *A via crucis do corpo*, ambos publicados em 1974, estabelecendo correspondências entre os contos que falam do desejo impossibilitado de ser satisfeito. À época do livro *A via crucis do corpo*, segundo Gotlib, Clarice Lispector estaria na fase do feio. “Nesta fase quase derradeira dos contos de Clarice Lispector, uma das fases da sua linguagem – a do feio – agora transfigurada em baixo grotesco, domina a narrativa já sem possibilidade de confronto com seu avesso”. Numa crítica compreensiva desta fase “do feio”, ou momento do “lixo”, Gotlib finaliza: “E só resta, aí, o grito de desespero de quem não tem outra saída além do próprio desespero” (GOTLIB, In: LISPECTOR, 1996, p. 185).

A pesquisadora e professora pela Universidade Federal da Bahia, estudiosa de escritores brasileiros e canadenses, Raimunda Bedasee, analisou o feminismo na obra clariceana e percebeu o livro *A via crucis do corpo* enquanto uma obra que coloca em destaque o corpo feminino “como fonte de prazer”. Segundo Bedasee, este livro aborda corajosamente o tema da sexualidade feminina. Os contos de *A via crucis do corpo* refletem uma escritora que, “apesar de não ser engajada no movimento feminista, dá provas de abertura para com a atualidade das discussões sobre o corpo feminino” (BEDASEE, 1999, p. 119).

2.2 SOBRE A VIA CRUCIS DO CORPO

Para falar especificamente a respeito da fortuna crítica sobre o livro *A via crucis do corpo*, trazemos as análises da época de sua publicação, bem como as mais

importantes e mais recentes. No período seguinte à publicação, ocorrida em 12 de agosto de 1974, o livro *A via crucis do corpo* recebeu críticas negativas e apressadas, como a do jornalista Emanuel de Moraes que comunicou seu desagrado sobre o volume na edição do *Jornal do Brasil* do dia 17 de agosto de 1974. “Nele, o anedótico é supliciado, conforme o título sugere. É dos livros que não deveriam ter sido escritos. Não se tratasse de uma autora já consagrada [...], ele passaria despercebido no entulho das más edições” (MORAES, 1974).

Na cronologia de *Clarice Fotobiografia*, de Nádya Batella Gotlib (2009, p. 588), a biógrafa considera que o tema em *A via crucis do corpo* foi o sexo e que alguns contos do livro traziam o “*bas fond carioca* de boates e marginalizações sociais”, além de outros textos que se aproximavam da narrativa de diário. *A via crucis do corpo* tem muitas maneiras e possibilidades de leitura e de interpretação. Importa, neste capítulo, destacar a recepção do livro por parte da crítica, desde a sua primeira publicação até as interpretações acadêmicas atuais. Como foi dito na Introdução desta tese, logo após publicar *Água viva*, que levava três anos para concluir, em 1973, Clarice Lispector publicou também uma seleção de quinze contos sob o título *A imitação da rosa*, todos pela editora Artenova. Ela viajou em setembro daquele mesmo ano, com a sua amiga e secretária Olga Borelli, rumo à Europa, passando pelas cidades onde já havia morado: Londres, Zurique, Lausanne, Berna, Paris e Roma. A escritora ainda escrevia para o *Jornal do Brasil*, apesar de ter a carteira de trabalho registrada como apenas “colaboradora” do impresso. Eis que surgiram mudanças injustas no jornal e o colega judeu Alberto Dines foi demitido em dezembro de 1973, sendo que, logo em seguida, Clarice Lispector também foi desligada da empresa, fato “que chegou a ser visto como uma onda antissemita envolvendo a administração do periódico. Com o episódio, também se encerraria a participação de Clarice, sem direito a indenizações, por não ser considerada funcionária” (GOTLIB, IMS, 2004, p. 34).

Uma carta do colega Alberto Dines foi enviada para Lispector, datada de 20 de julho de 1973, na qual o editor elogiava o livro recém-publicado, *Água viva*: “Li o seu livro de um jato só. Sem parar. [...] Acho-o maravilhoso. É um contato com o bonito-puro. [...] Você venceu o enredo, libertou-se do incidente do evento, do acontecimento. [...]

A gente vai encontrando a todo instante situações-pensamento [...]” (LISPECTOR, 2002, p. 283). Mais adiante, quatro anos depois, referindo-se ao último livro publicado, Dines novamente lhe escreveu de maneira muito elogiosa: “Já li *A hora da estrela* – você é a única escritora brasileira que a vislumbrou. [...]quando a gente começa a ficar com horror deste país e doido para tentar o êxodo vem você e esparrama esta dose de melancólica ternura por esta terra de palmeiras e sabiás” (LISPECTOR, 2002, p. 315).

Para aumentar a sua renda mensal, Clarice Lispector passou a aceitar algumas traduções a pedido do colega Álvaro Pacheco, editor e proprietário da Artenova. Além das traduções, Pacheco lhe fez uma proposta arriscada por telefone em maio de 1974, tratava-se de uma encomenda: “[...] um volume abordando o tema do sexo. Daí resultaram os treze contos de *A via crucis do corpo* – livro pouco aceito pela própria autora, que diria, em tom de justificativa: ‘Há hora para tudo. Há também a hora do lixo’” (GOTLIB, IMS, 2004, p. 34). Na visão de Nádya Gotlib, este é um dos livros mais controvertidos de Clarice Lispector, escrito num período denominado pela pesquisadora de “fase do feio”. Para Gotlib, determinados contos de *A via crucis do corpo* trataram de bastidores mais vulgares, falando a respeito dos modos de se viver o sexo no mundo carioca “ou no mundo mais geral do crime” (GOTLIB, In: LISPECTOR, 1996, p. 187).

Em junho de 1974, Clarice Lispector viajou para Brasília para participar de um evento para proferir sua conferência, intitulada “Literatura de vanguarda no Brasil”, a mesma que fora lida nos congressos em outras cidades (em Cáli, na Colômbia e nas cidades brasileiras de Vitória, Belo Horizonte, Campos e Belém), desde a primeira leitura em 1963, no Congresso Internacional de Literatura, em Austin, no Texas (E.U.A.). A respeito desta conferência, a pesquisadora Suzi Frankl Sperber, argumenta que a chamada “vanguarda” estaria sendo compreendida por Clarice Lispector como a descoberta de novos conceitos a respeito da realidade, uma vanguarda vivida como “exercício pleno da liberdade” (SPERBER, 1992, p. 118).

Clarice Lispector nomeia de “vanguarda” a possibilidade de se pensar a respeito da língua, uma língua trabalhada pelo pensamento. “‘Pensar’ a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de linguagem literária [...]” (LISPECTOR, 2005, p. 106). Percebendo as mudanças e tendências daqueles anos 1970 e enfatizando que sua escrita e seu modo de fazer literatura não tinham a intenção de expurgação dos próprios males, Clarice Lispector não fazia literatura com o objetivo de provocar catarse. “É que escrever não me trouxe o que eu queria, isto é, paz. Minha literatura, não sendo de forma alguma uma catarse que me faria bem, não me serve como meio de libertação” (LISPECTOR, 2005, p. 110).

Na concepção de Maria José Somerlate Barbosa, os contos do volume *A via crucis do corpo* apontam para as relações entre os sexos, num tema referente à “carne”, discorrendo simultaneamente sobre aspectos sagrados que estão presentes nas narrativas, “impedindo o leitor de interpretar as histórias apenas em termos dos aspectos eróticos e sensuais”. Barbosa percebeu um fato relevante: que a maioria das protagonistas dos contos são mulheres marginalizadas e estigmatizadas pela sociedade, são “estupradas, solteironas, lésbicas, amantes, viúvas e velhas que não desempenham os mesmos papéis de personagens como Ana (‘Amor’), Catarina (*Laços de família*), Joana (*Perto do coração selvagem*)”. Questionando dogmas e normas da Igreja cristã, o livro discute assuntos como “sexo grupal, homossexualidade, masturbação, ninfomania, prostituição, estupro, travestismo, voyeurismo”. Ainda segundo Barbosa, *A via crucis do corpo* traz narrativas que apresentam personagens femininas que vivem experiências carnis ao mesmo tempo em que experimentam o impasse da espiritualidade, numa “tentativa de escapar do confinamento e da demanda de seus corpos socializados [...] é em *A via crucis do corpo* que a sensualidade e a sexualidade das personagens se tornam temas” (BARBOSA, 2001, p. 49). Barbosa relata que Clarice Lispector preferia escrever romances do que contos. Mesmo que se considerasse melhor contista, “Lispector também refutou classificações, preferindo chamar a sua escrita de ficção” (BARBOSA, 2001, p. 18).

Um dos primeiros pesquisadores da obra de Clarice Lispector, desde 1965, foi Benedito Nunes. Nunes publicou *O mundo de Clarice Lispector*, em 1966, que foi o “primeiro livro dedicado integralmente à escritora, cuja produção ficcional o autor irá acompanhar, ao longo das décadas subsequentes” (GOTLIB, 2009, p. 581). Nunes coordenou a edição crítica de *A paixão segundo G.H.*, lançada em 1988, incluindo textos críticos de João Cabral de Melo Neto, Antonio Candido, Olga Borelli, Nádya Gotlib, Benjamin Abdala, Samira Campedelli, Affonso Romano de Sant’Anna, Olga de Sá e do próprio Benedito Nunes. Nesse livro, Nunes aponta para a continuidade do plano metalinguístico da ficção clariceana em *A via crucis do corpo*. Afirma que este plano persistiu inclusive nas crônicas adaptadas para o *Jornal do Brasil*. A escritora passou a usar o gênero crônica, que misturava “o comentário aos *faits divers* e à invenção ficcional, e que interessou Clarice Lispector, atraída pela qualidade estética desse ‘patinho feio’ da literatura”. Segundo Nunes, portanto, as crônicas de Clarice Lispector não se desvincularam da sua atividade ficcionista. “Sensível à variedade de estilos, a contista e romancista venceu o seu senso parodístico imitando a notícia de impacto e o sensacionalismo do jornal ao escrever em torno de um tema único – o sexo - as 13 histórias” de *A via crucis do corpo* (NUNES, In: LISPECTOR, 1996, p. XXX).

De um modo geral, a escritora Clarice Lispector é vista atualmente como uma “artista universal” e sua literatura é considerada canônica (MOSER, 2011, p. 18). Entretanto, o livro *A via crucis do corpo*, especificamente, é obra solitária e singular por apresentar algo de paródia proposital e exagerada, tornando o volume um instrumento bastante político. “Afinal, o que faz uma obra ser considerada canônica, em detrimento de outras que restam nos limites do cânone?” (CUNHA, 2012, p.185). Uma vez que a palavra cânone se origina do grego *kánon*, cujo significado remete à “regra, medida”, pode-se considerar que um livro virá a ser canônico se alcançar os sentidos modeladores para a consagração daquele texto. A consagração não ocorreu com o volume clariceano *A via crucis do corpo*, que ainda nos dias contemporâneos, provoca abalos em sua recepção.

Numa outra visão sobre esta obra clariceana, Vilma Arêas aponta o quanto Clarice Lispector exagera nos contos de *A via crucis do corpo*, inclusive de maneira cômica, por meio do humor negro. Arêas diz que a autora estabelece ligações extremamente irônicas entre o conteúdo ficcional e o Dia das mães, por exemplo, bem como entre o conteúdo não-ficcional e a libertação dos escravos, como se Lispector estivesse considerando sua própria libertação do mercado literário ao terminar a obra encomendada. Nesta análise de Arêas (2005), a escrita de *A via crucis do corpo* pode ser considerada pós-modernista, mais especificamente no conto “Ele me bebeu”, por conta da máscara representada simbolicamente pelo excesso de maquiagem que o personagem Serjoca pintava sobre o rosto da protagonista Aurélia. Tal excesso de pintura no rosto da protagonista era imposto sobre ela como uma espécie de *persona* que apagava seus traços e sua identidade. Para Vilma Arêas (2005), a máscara colocada em Aurélia pelo seu maquiador lembra a *persona* da comédia, da farsa e do burlesco teatral. Clarice Lispector passa pelo insólito neste conto e alcança o fantástico.

Intrigada com a péssima acolhida do livro *A via crucis do corpo* por parte dos(as) críticos(as) e de leitores(as), Vilma Arêas iniciava, em 1974, a escrita de ensaios que fariam parte do livro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, de 2005. Segundo Arêas, havia uma divisão na obra clariceana, “entre a literatura [...] composta sem injunções e sujeita apenas à intermitência da inspiração”, que a pesquisadora denomina de “literatura das entranhas” e que se distingue da literatura “derivada da ‘ponta dos dedos’, isto é, submetida às imposições exteriores” (ARÊAS, 2005, p. 14). De acordo com essa interpretação, houve uma separação no conjunto da obra clariceana, sendo que a primeira fase foi escrita “com as entranhas” (sujeita à inspiração) e a segunda, escrita “com a ponta dos dedos” (sujeita às interferências exteriores). Desde o primeiro romance, *Perto do coração selvagem* até a publicação de *A paixão segundo G.H.*, tem-se a primeira fase. Desde a publicação de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* até o lançamento de *A via crucis do corpo*, tem-se a segunda fase. “Com a ponta dos dedos”, subtítulo do livro de Arêas, é uma citação de “Por enquanto”, a qual aparece completa em *A via crucis do corpo*: “Meus dedos doem de tanto eu bater à máquina. Com a ponta dos dedos não se brinca. É pela ponta dos dedos que se recebem os fluidos” (LISPECTOR, 1998, p. 46).

Pela análise de Vilma Arêas, Clarice Lispector saiu do esperado propositadamente em *A via crucis do corpo*, apresentando ali uma “Explicação” dissimulada, um discurso bíblico rebaixado e até uma tentativa de materializar e de dar gênero a Deus. Escrito em plena ditadura militar no Brasil, o livro facilmente poderia ter sido censurado, caso ele fosse devidamente compreendido na época, como um livro que ofende os mitos cristãos e que banaliza os tabus. “A irritação com que o livro de Clarice foi recebido, além dos evidentes preconceitos, talvez assinale o mal-estar do contraste da carência exposta [...]” (ARÊAS, 2005, p. 71). Vilma Arêas constata a presença do absurdo no conto “O corpo”. Neste conto, Clarice Lispector dialoga com Antonin Artaud via teatro da crueldade. Um exemplo é o que se passa depois que as duas esposas de Xavier assassinam o marido e o enterram no jardim. Pois elas não vão presas ao final do conto, remetendo ao *nonsense*, com um toque de absurdo. Mas o conto ainda traz o desaparecimento do corpo de Xavier, trata-se de um “sumiço” que lembra os desaparecimentos ocorridos durante a ditadura brasileira. *A via crucis do corpo* é riquíssimo para a crítica literária, porque seus contos dialogam com outros autores, como o projeto modernista de Oswald de Andrade e o teatro de Nelson Rodrigues (ARÊAS, 2005, p. 68).

Três histórias de *A via crucis do corpo* podem ser lidas como crônicas: “O homem que apareceu”, “Por enquanto” e “Dia após dia”. “As treze histórias do livro são todas ao redor de mulheres. [...] Mas nem todas as histórias seguem o mesmo molde. Há três crônicas (a quarta, a sexta e a sétima) escritas ao correr da pena [...]” (ARÊAS, 2005, p. 60). Para Arêas, além de ter sido como um divisor de águas no conjunto da obra de Clarice Lispector, o livro *A via crucis do corpo* marcou um momento literário que funcionou como uma espécie de condutor rumo à belíssima e bem-sucedida realização daquela que seria, três anos depois, a obra prima da ficcionista: *A hora da estrela*. O escandaloso e periférico livro *A via crucis do corpo* permitiu à sua autora um jogo sem reservas entre os gêneros literários, incluindo a paródia e o melodrama, porém sem ainda um projeto específico por definição. Isso inseria o livro numa façanha arriscada e perigosa.

A via crucis do corpo foi um livro escrito num tom funesto de humor negro e num clima de pastelão que “usava a fantasia supostamente interessante do assunto para agradar ao mercado”. De fato, não agradou ao público nem à crítica à época do seu lançamento, pois o livro não trazia conteúdos de fácil digestão, uma vez que continha certa acidez irônica sobre a sexualidade feminina na velhice e ainda trazia “brincadeiras” com a mãe de Jesus. “[...] *A via crucis do corpo*, com todos os inconvenientes da pressa e da trivialidade intencional, é um sopro revivificador”. Numa “sátira demolidora e acre”, os textos de *A via crucis do corpo* mesclam comédia e erotismo, narrando histórias “picantes do universo feminino, nas quais aparecem junções entre misticismo, ideologia e ficção científica (ARÊAS, 2005, p. 53-55).

Os textos localizados no centro do livro *A via crucis do corpo*, que Vilma Arêas classificou como crônicas, na minha análise são textos de ficção, nos quais Clarice Lispector expõe fatos autobiográficos, num estilo de escrita que é propositadamente colocado de forma subjetiva. Clarice Lispector utiliza a intertextualidade, com traços autobiográficos, ao longo de sua literatura, pois a interface ocorre entre textos de sua própria obra. Cenas dos textos “O homem que apareceu” e “Por enquanto”, do livro em questão, apresentam indícios da realidade cotidiana vivida pela escritora, tais como: a coca-cola, os cigarros, o cachorro Ulisses, a cozinheira, o café e a máquina de escrever. Ao comparar estes textos (“O homem que apareceu”, “Por enquanto” e “Dia após dia”) com suas entrevistas e correspondências, percebe-se facilmente a presença de tais elementos na vida diária da contista, romancista e cronista Clarice Lispector.

Contudo, a pesquisadora Marta Peixoto (2004) avalia, a partir da análise de *A hora da estrela* e de *A via crucis do corpo*, que seria possível reconhecer elementos autobiográficos nestes livros de Clarice Lispector. Tais elementos podem levar ao reconhecimento dos “componentes autobiográficos”, bem como ao reconhecimento das “oscilações psíquicas fundamentais à imaginação de Lispector”. Para Peixoto, a obra *A via crucis do corpo* permite a leitura da “primeira pessoa autobiográfica” como “foco de reflexão metaficcional”, principalmente nos textos localizados no centro do livro (“O homem que apareceu”; “Por enquanto” e “Dia após dia”). Peixoto classifica

esses textos de “contos autobiográficos”. Em *A via crucis do corpo*, tem-se traços pós-modernistas, por conta da característica da fragmentação presente nos textos. Neste livro, Clarice Lispector estabelece relações entre “a ficção, os fatos brutais da vida social e a posição delicada, incerta, ocupada pela ‘escritora famosa’ que oferece uma ficção que trata de sexo e violência” (PEIXOTO, 2004, p. 159).

Segundo a análise realizada por Marta Peixoto, *A via crucis do corpo* expõe dois tipos de narrativa, os “contos ficcionais”, com pinceladas de sensacionalismo e “narrativas autobiográficas”, que evidenciam a discussão a respeito da comercialização da literatura ficcional. As histórias deste livro exibem uma “sexualidade transgressora” que tratam de temas sobre “adultério, homossexualidade, bissexualidade, o desejo sexual de solteironas e mulheres de idade, de uma freira e de um padre, bem como sobre crimes sexuais (estupro e assassinato por ciúme) e venda do sexo”, como nos contos “Mas vai chover” e “Praça Mauá”. Para Peixoto, todas estas “histórias ficcionais” questionam o patriarcalismo, pois “contestam, muitas com sucesso, a autoridade patriarcal que reprimiu a sexualidade das mulheres”. Trata-se de ficção que anuncia, “na maioria dos casos a vitória de mulheres sobre a lei patriarcal: crimes impunes e a suspensão de repressões sexuais” (PEIXOTO, 2004, p. 160-161).

Conforme o entendimento de Marta Peixoto sobre o livro *A via crucis do corpo*, as histórias que compõem o volume não seriam provocadoras de excitação sexual, mesmo contendo “palavras vulgares” e “sintaxe simples”. Os acontecimentos que abordam o sexo não chegam a ser sensuais, “tendem mais para o triste, o vingativo, o humilhante e o cômico”. Sob a perspectiva de Peixoto, os conteúdos sensacionais de “Miss Algrave” e “Via crucis” parecem paródias de notícias dos jornais sensacionalistas e a utilização de personagens estereotipados junto a “guinadas dramáticas” que lembram “a tele-novela” (PEIXOTO, 2004, p. 161).

Clarice Lispector não banaliza, em 1974, as questões vividas pela ditadura militar no Brasil, como o assassinato e o desaparecimento de pessoas consideradas subversivas. Ela faz, sim, a demolição de conceitos prontos da época: fotonovela,

comédia, melodrama. Aquilo que faz do livro *A via crucis do corpo* ser uma obra diferente é a ausência do rebuscado. Este livro clariceano destrói conceitos e preconceitos, evidencia os tabus cristãos e sexuais da civilização ocidental moderna, numa paródia cáustica e ácida demais para a recepção da época (SIQUEIRA, 2011).

O pesquisador Deneval Siqueira de Azevedo Filho (2012, p. 98) relata sobre o seu primeiro contato com Vilma Arêas, que lhe apresentou o livro desafiador *A via crucis do corpo*, nos anos 1980. Na análise dele, “a fratura social, a ironia, a paródia e o melodrama, até mesmo o *kitsch*, estão lá, desde a apresentação feita pela própria autora [...]”. Do início ao fim, a obra *A via crucis do corpo* apresenta “um fantástico painel da busca da escritora em desvelar o que há nas profundezas da alma humana, em revelar o bandido que cada um carrega dentro de si”. Trata-se de um livro cujo tema é revelar o quanto somos “muito bandidos para nós mesmos”. A obra de Clarice Lispector possibilita a investigação de determinados aspectos do comportamento humano e do psiquismo. Por isso, “a obra de Clarice é uma representação da humanidade intemporal e universal: nela se coadunam aspectos sociais e humanos da criação” (AZEVEDO FILHO, 2012, p. 101).

Por outro lado, no seu entendimento sobre *A via crucis do corpo*, a pesquisadora Raimunda Bedasee compreende este volume clariceano como um livro que atenta para o corpo da mulher visto como objeto, inclusive como objeto de agressão. A importância desta obra está na abordagem corajosa sobre a sexualidade feminina. Segundo Bedasee, o tema da feminilidade “que perpassa todos os contos de *A via crucis do corpo* reflete, na verdade, uma Clarice que, apesar de não ser engajada no movimento feminista, dá provas de abertura para com a atualidade das discussões sobre o corpo feminino” (BEDASEE, 1999, p. 119). Conforme Bedasee, diferentes e importantes aspectos feministas estão presentes no livro *A via crucis do corpo*. Nele, Clarice Lispector escreve a vingança realizada por duas mulheres contra a violência moral do marido que têm em comum, Xavier, no conto “O corpo”. “Pela primeira vez, a morte de um homem pela mão da mulher. Pela primeira vez, um homem silenciado... pela mulher. Pela primeira vez, o homem que humilha sofre a vingança feminina”. Neste conto se percebem as marcas do feminismo clariceano, quando Lispector exhibe

o homossexualismo feminino, a bissexualidade e a vingança feminina. “O traço feminista é realçado pelo fato de as duas mulheres, em vez de competirem pelo homem, ajudaram-se mutuamente contra o homem na hora da vingança, mostrando que, por estarem unidas, são mais fortes” (BEDASEE, 1999, p. 123).

Além do conto “O corpo”, outros textos de *A via crucis do corpo* também denotam os traços feministas da literatura clariceana. No conto “Miss Algrave”, quando a protagonista chega a um final feliz por meio da liberação sexual; em “Via crucis”, porque a protagonista decide ter um filho, apesar da impotência do marido; no texto “Dia após dia”, diante da afirmação de Nicole, ao dizer que “Deus é mulher”, reagindo à agressão física que recebe do irmão mais velho; no conto “Ruído de passos”, quando a protagonista pergunta ao médico sobre o seu desejo de prazer que não passa; no conto “Antes da ponte Rio-Niterói”, por mostrar outra vingança feminina; e nos contos “A língua do ‘p’”, “Melhor do que arder” e “Mas vai chover”, por apresentarem diferentes tipos de violência contra a mulher (LISPECTOR, 1998).

Na dissertação de mestrado de Lilian Lima dos Prazeres, de 2015, há uma concordância com relação à presença destas marcas feministas na obra clariceana, principalmente no livro *A via crucis do corpo*. Tendo sido a obra que recebeu mais críticas negativas na época de seu lançamento, *A via crucis do corpo* foi taxada de erótica. Pois seria a partir de um “contexto que inibe a sexualidade feminina, que delimita padrões de comportamentos que Clarice Lispector age de modo subversivo, trazendo à tona os desejos, as carências e as experiências femininas invisibilizados por trás do véu do pudor e tabu social” (PRAZERES, 2015, p. 107).

Ao escrever um livro aberto e franco, de crua natureza humana e que expõe os desejos da feminilidade em diferentes idades, Clarice Lispector facilita a leitura de uma realidade social ainda bastante presente, principalmente por conta da cultura machista brasileira. O livro *A via crucis do corpo* desnuda dados da realidade de 1974, ainda atuais, mesmo tendo passado mais de quarenta anos de publicação, o que demonstra o caráter atemporal da obra clariceana, com traços de feminismo e preocupação

social. A pesquisa de Lilian dos Prazeres encontrou uma relação da literatura de Clarice Lispector com as mulheres e suas condições de feminilidade. Pois, “[...] existe, na obra lispectoriana, um vínculo, não programático-militante ou de engajamento mais explícito com a realidade social, e, fortemente, com a das mulheres, pobres e ricas, moças e velhas, casadas, solteiras, viúvas, mães ou não” (PRAZERES, 2015, p. 122).

A pesquisadora Nilze Azeredo Reguera, em livro intitulado *Clarice Lispector e a encenação da escritura* (2006), indica uma nova abordagem para compreender a simulação realizada pela autora Clarice Lispector em *A via crucis do corpo*, livro que confundiu os críticos, dos quais muitos consideraram a obra como parte de uma literatura menor, logo depois de sua publicação. Analisando o texto inicial do referido volume, Reguera observa um mascaramento, um disfarce proposital ou uma espécie de “travestimento, que se utiliza das noções vigentes no sistema literário para melhor desconstruí-las” (REGUERA, 2006, p. 24). Reguera avalia a obra *A via crucis do corpo* como um “projeto literário singular”, em que a autora Clarice Lispector realiza novas formas de articulação e de representação da sua prosa, “instaurando um discurso híbrido em que se tem a (dis)simulação” (2006, p. 26).

Nilze Reguera relembra a crítica negativa, feita por Emanuel de Moraes em 1974, na qual ele finaliza a sua impressão sobre o livro *A via crucis do corpo*, como literatura que seria “lixo” mesmo, e um “lixo literário nada acrescenta” ao mundo (MORAES, 1974, apud REGUERA, 2006, p. 47). Muitos críticos dos livros clariceanos relacionaram dificuldades pessoais da escritora ao conteúdo dos textos de ficção de *A via crucis do corpo*. Ao realizarem essa relação, os críticos reduziram a análise a uma visão determinista, explicando a avaliação negativa por conta da pressa em ter escrito o livro e pelo aceite da encomenda com o tema sexo, já que a autora estava passando por necessidades financeiras naquele momento, conforme análise realizada por Reguera (2006). Em meio às críticas que consideravam o livro “má literatura”, Hélio Pólvora registrou, também em 1974, as suas impressões positivas sobre a retórica clariceana, mais agressiva e explícita nos textos de *A via crucis do corpo*, caracterizando o livro enquanto o constituinte do espaço, do “lugar da experimentação literária” (PÓLVORA, apud REGUERA, 2006, p. 49).

Como se pode constatar, após trinta anos de sedimentação crítica de sua obra (de 1944 a 1974), desde os primeiros prêmios com o estreante *Perto do coração selvagem* até a densidade líquida de *Água viva*, Clarice Lispector publica um livro que comprova a sua preocupação com a realidade do mundo à sua volta, escrevendo sobre o natural da vida, com temas como o sexo e a morte. Compreendemos, nesta tese, que os traços autobiográficos presentes nos textos de *A via crucis do corpo* não devem ser nem suprimidos nem supervalorizados, sendo que não se pode comprovar a respeito da influência direta da vida de Clarice Lispector sobre a sua obra. Uma constatação estaria no texto “O homem que apareceu”, que descreve o encontro da narradora com um poeta bêbado e que elabora um questionamento cáustico a respeito do que é realmente literatura. Tanto o texto “Explicação” quanto “O homem que apareceu”, ambos do livro *A via crucis do corpo*, apresentam narradores que questionam o próprio texto literário e questionam o cânone na literatura. Tais textos sugerem a reflexão sobre aquilo que realmente importa, quando um simples cachorro, ou qualquer ser vivo importam mais que a literatura: “- Você? a você só importa a literatura. – Pois você está enganado. Filhos, família, amigos, vêm em primeiro lugar [...] qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura” (LISPECTOR, 1998, p. 37).

As datas que a autora cita em “Explicação”, o dia 12 de maio de 1974, de fato caiu num domingo do dia das mães, por isso a sexta-feira, dia 10, poderia ter sido o dia em que o editor telefonou a ela, o sábado poderia ter sido realmente um dia em que ela começou a escrever o livro, terminando a obra no dia 13 de maio de 1974, na segunda-feira, dia da Libertação dos escravos. Sem muitas revisões ou reescritas, Clarice Lispector publicou dois livros de contos num mesmo mês, *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*, em agosto de 1974, ainda no mesmo mês, publica o livro infantil *A vida íntima de Laura*, todos pela editora Artenova (GOTLIB, 2009, p. 187;188).

Apesar de suas poucas páginas (apenas 78) e de seus 14 textos curtos, escritos em apenas quatro dias, *A via crucis do corpo* é uma obra densa, com grande força política, força que se encontra implícita em sua crítica irônica e acirrada. Critica a própria literatura sob encomenda, geralmente feita para agradar a um público determinado. Este livro, em especial, além de ser precursor por trazer exemplos do pós-

modernismo, é contemporâneo e instigador. O que se buscou nesta tese foi aprofundar a problematização da sexualidade feminina, percebida em *A via crucis do corpo*, livro que demonstra possibilidades de interpretação e leitura feministas e políticas.

Crucificado e execrado como “lixo” pela crítica da época, o livro foi menos explorado do que poderia ter sido. Sua grandeza encontra-se embutida e camuflada nas suas intenções deliberadas e irônicas de protesto. Não se trata meramente de um livro encomendado para falar de sexo. Percebe-se o protesto contra a indústria da cultura e contra a literatura por encomenda, de fácil digestão e de interesse imediato, sem aprofundamento na arte e sem preocupação estética. Em *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector permite a leitura do que está para além da materialidade do corpo e da sexualidade feminina. Podemos seguir o conselho de Sigmund Freud, que assumindo não conseguir decifrar o enigma do que é ser uma mulher, recomenda que consultemos os poetas. “Se quiserdes saber mais sobre a feminilidade podeis consultar vossa própria experiência da vida ou perguntar aos poetas [...]” (FREUD [1932], 1960, p. 144).

2.3 CRÍTICA FEMINISTA

Nesta parte do capítulo, são citadas as principais feministas que analisaram a obra de Clarice Lispector, Hélène Cixous e Luce Irigaray, para discorrer a respeito dos traços feministas na literatura clariceana, presentes também na obra estudada. Os traços feministas de *A via crucis do corpo* são analisados no segundo capítulo desta tese.

Lembrando que há uma distinção entre o movimento feminista político e o movimento acadêmico, o interesse nesta tese é o feminismo acadêmico. Retomando a história do movimento, o feminismo mundial teve início depois da Revolução Francesa, que encorajou o surgimento do sufrágismo, no século XIX, quando a preocupação estava voltada para o direito ao voto e para os direitos civis. “Na primeira grande onda de atividade feminista no século XIX, a principal questão era o sufrágio” (NYE, 1995, p.

18-19). Uma segunda fase no movimento teve início nos anos 1960, com o foco na liberação sexual das mulheres, na luta pela igualdade legal e social. “O forte movimento de mulheres nas décadas de 1950 e 1960 começou a partir-se, a se dissipar nas hostilidades incontornáveis entre [...] dirigentes e trabalhadoras, negras e brancas” (NYE, 1995, p. 155). O terceiro momento do feminismo mundial aconteceu nos anos 1990 e procurou corrigir as falhas da segunda fase.

No Brasil, o movimento feminista teve início no século XIX, podendo ser entendido como a luta pelos direitos democráticos, como o direito ao voto, direito à vida pública e ao trabalho fora do lar. Essa foi a chamada primeira onda do feminismo. A segunda fase aconteceu no final dos anos 1960, sendo conhecida por conta da luta pela liberação sexual das mulheres. A segunda fase do feminismo, nos anos 1970, foi um momento de luta pelo direito ao prazer, contra a violência sexual e pela igualdade de direitos, principalmente no mercado de trabalho. A terceira teve início nos anos 1990, tendo como foco o feminismo negro.

Diferente do movimento político, o feminismo acadêmico apresenta outros percursos, mas que exerceram influência sobre o movimento feminista político. Uma das feministas acadêmicas mais conhecidas é Simone de Beauvoir, escritora francesa e filósofa existencialista. A intenção existencialista do feminismo de Simone de Beauvoir é o principal conceito que afasta o seu pensamento do feminismo francês da segunda fase. As teóricas que vieram depois de Beauvoir estavam abandonando a expectativa em alcançar a igualdade com os homens “para enfatizar a diferença, isto é, exaltar o direito de a mulher proteger os valores especificamente femininos e rejeitar a referida ‘igualdade’, entendida como disfarce para forçar as mulheres a se tornarem como homens”. Entretanto, as teorias de Simone de Beauvoir prepararam a trajetória das alegações do movimento feminista, como o patriarcado, o sexismo, a sociedade manipulada pelo poder masculino. Na visão da filósofa feminista, pornografia, prostituição, casamento, homossexualidade são imposições do poder masculino sobre as mulheres. Beauvoir lembra que a prostituição já foi aceita, sagrada e legalizada na história do Ocidente. Sendo que “[...] uma das consequências da escravização da ‘mulher honesta’ à família é a existência da prostituição. Relegadas

hipocritamente à margem da sociedade, as prostitutas desempenham papel dos mais importantes” (BEAUVOIR, 2009, p. 127).

Com relação ao movimento feminista acadêmico, trago algumas considerações de Cixous em torno da chamada escrita feminina e algumas explicações de Irigaray sobre a importância da diferenciação entre os sexos. A igualdade entre gêneros é considerada pelo feminismo como algo fundamental para se alcançar os direitos da mulher. Na psicanálise, a igualdade entre os gêneros é entendida de outra maneira. A teoria psicanalítica valoriza a diferenciação sexual dos sujeitos, uma vez que existe a necessidade psíquica dessa distinção, que é feita pela criança, para facilitar o desenvolvimento psíquico, emocional e sexual da pessoa de ambos os sexos.

A pensadora e feminista belga, Luce Irigaray, filósofa e psicanalista, critica o sujeito filosófico como sendo historicamente e unicamente masculino, fato que reduziu qualquer outro quando em relação com ele, visto do horizonte masculino. Por isso, a opressão contra a mulher deveria ser solucionada a partir da diferença que marca a existência de dois sexos, um e outro e não um depois o outro. Irigaray refuta a ideia de Simone de Beauvoir a respeito da insistência pela busca da igualdade entre os dois sexos, Luce Irigaray acredita que o que precisa ser feito em favor da mulher não é abolir a diferença, mas sim reafirmá-la, uma vez que a exploração da mulher deve ser resolvida dentro da diferença (IRIGARAY, 2002).

Para a crítica feminista norte-americana, Elaine Showalter, o enfoque cultural seria capaz de “proporcionar uma maneira satisfatória de discorrer sobre o tema” do feminismo. Showalter distingue a crítica feminista, dedicada às mulheres como leitoras, da ginocrítica, que procura analisar a autoria feminina, dedicando-se às mulheres enquanto leitoras. Pesquisando as escritoras mulheres por uma perspectiva coletiva, Showalter identificou uma certa recorrência de padrões, temas, problemas e imagens, que foram passados de geração em geração. Showalter utiliza uma perspectiva história para analisar a tradição literária feminina, sem que o termo implique em essencialismo, a intenção da pesquisadora está em investigar a respeito

dos modos pelos quais as mulheres escritoras tem traduzido a si mesmas por meio da literatura, considerando as mudanças históricas e culturais. Segundo a pesquisadora Elódia Xavier, da UFRJ, num artigo sobre a autoria feminina, Showalter aponta três etapas presentes no percurso literário de autoria feminina, de 1840 até 1960. A primeira etapa, chamada de feminina, está caracterizada pela imitação; a segunda etapa é denominada de feminista e caracteriza-se por ser um momento de protestos que reivindicam direitos e autonomia; a última etapa foi chamada de fase fêmea, numa espécie de busca pela identidade (XAVIER, 1998).

Aplicando estas fases à literatura brasileira, Elódia Xavier considera o romance *Úrsula* (1859) da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, como exemplo da *fase feminina*, em que se reproduz a ideologia patriarcal e o modelo masculino, numa imitação da tradição dominante da época, reduplicando padrões éticos e estéticos dos valores vigentes da literatura. Clarice Lispector rompe com esta primeira fase de imitação e torna visível a repressão vivida pelas mulheres. Conforme a pesquisa de Xavier, a escritora Clarice Lispector inaugura a chamada fase feminista na literatura brasileira, trazendo nas entrelinhas de suas primeiras obras uma forte crítica ao patriarcado e coloca em questão as relações de gênero. “Os contos de *Laços de família* (1960), - o próprio título é muito significativo -, tornam visível a repressão sofrida pelas mulheres nas cotidianas práticas sociais”. Mas isto não significa resumir a obra de Clarice Lispector a um valor puramente panfletário, o valor estético de sua literatura é indiscutível.

Pode-se considerar a obra de Clarice Lispector como um divisor de águas na trajetória da narrativa brasileira de autoria feminina, uma vez que o discurso oblíquo e enviesado de suas narradoras questiona, ironicamente, o sistema de gêneros. A partir de *Perto do coração selvagem* (1944), [...] ela subverte o paradigma romanesco tradicional, através do questionamento da filosofia e do cogito cartesiano, dos limites ordenadores impostos à forma e de seu comprometimento com a pós-modernidade e com o feminismo não-sectário. Afinada com as tendências vanguardistas, a autora cria personagens descentradas, que não se definem claramente, nem exterior nem interiormente (XAVIER, In: DUARTE; ASSIS; BEZERRA, 2002, p. 159).

Xavier percebeu que Clarice Lispector questiona, no livro de contos *Laços de família*, as relações familiares e os laços afetivos que são distorcidos pelas normas sociais

vigentes na época. “Em Clarice, tudo o que é instituído, artificial, no sentido de não natural, é questionado, pondo em evidência os propósitos sociais que tais práticas encobrem”. Fica muito evidente neste livro de 1960, *Laços de família*, que o espaço doméstico restrito às realidades cotidianas do lar familiar e patriarcal provoca uma anestesia que protege as narradoras clariceanas do “perigo de viver”. “Clarice Lispector, ao promover uma revolução no romance brasileiro, através da desconstrução de soluções narrativas canônicas, legitima perspectivas, fundadas na compreensão da condição feminina”, possibilitando com isso, o aparecimento de inúmeras outras escritoras (XAVIER, In: ASSIS; BEZERRA; DUARTE, 2002, p. 161-165).

A teoria feminista francesa, diferente da teoria feminista anglo-americana, trabalha em busca de uma “possível linguagem feminina”, abrangendo campos da literatura, da semiótica, da linguística e da psicanálise. Partindo de uma abordagem psicanalítica, tanto Hélène Cixous quanto Julia Kristeva questionam o conceito de gênero enquanto categorias absolutas de masculino ou feminino, sendo que a posição de ambas as pensadoras está em considerar que as “diferenças sexuais são construídas psicologicamente, dentro de um dado contexto social” (BONICCI; ZOLIN, 2009, p. 231-232). Segundo Julia Kristeva, há um confronto dialético entre duas ordens heterogêneas (entre o semiótico e o simbólico). “Ela valoriza a atividade semiótica, restituindo na poesia a força pulsional, a musicalidade, a explosão dos sentidos, o trabalho das significâncias” (BONICCI; ZOLIN, 2009, p. 254).

Luce Irigaray procura esclarecer o feminino, o qual é visto como um ponto cego no discurso filosófico que embasa o discurso psicanalítico, ambos marcados pela ótica falocêntrica que exclui a diferença. Segundo a compreensão da psicanalista Irigaray, que integra a crítica francesa juntamente com Kristeva e Cixous, ao longo das tradições das teorias psicanalíticas, a mulher foi compreendida como a negatividade do homem. “A metafísica de Platão teria marcado a concepção ocidental de diferença sexual, o que acabou desembocando na equação mãe-mulher, ou seja, num achatamento do imaginário feminino” (COSSI, 2016, p. 1). Tudo passaria a ser mensurado partindo do homem, “único sujeito representado filosoficamente. A mulher é um não-homem”. Por conta desta lógica masculina, a mulher foi associada aos

adjetivos contrários, “como irracionalidade e inconsciência”. Na visão de Irigaray, “o processo de construção do homem enquanto sujeito exige a exclusão da mulher desta condição. Se os homens são o sujeito e a mulher o outro, é como se a diferença sexual não existisse. No final das contas, só haveria *um* sexo” (IRIGARAY, apud COSSI, 2016, p. 2).

Irigaray considera a psicanálise como a teoria que teria herdado da filosofia um discurso que parte da perspectiva masculina. Na leitura que Luce Irigaray realiza da tentativa de Sigmund Freud em explicar a feminilidade por meio desta ótica masculina, os termos utilizados deslizaram pela inferiorização da mulher, como se a mulher fosse um resultado de um desenvolvimento insuficiente. Os conceitos freudianos para abarcar a sexualidade feminina, desde o que seria parte de um Complexo de Édipo feminino, perpassam por denominações que marcam o desenvolvimento psíquico da menina como sendo um fenômeno deformado. Termos como “inveja do pênis”, “pudor”, “ vaidade”, “superego enfraquecido”, “continente negro”, “menor senso de justiça”, “pouco interesse social” e “pouca capacidade de sublimação” relegam a mulher a camadas de menosprezo e inferioridade intelectual. Por não alcançar explicações estruturais para dar conta de compreender a sexualidade feminina, Freud utilizou saídas que nomeavam a mulher como parte de um campo de mistérios. Na visão de Irigaray sobre o texto de Freud, escrito em 1931, sobre a sexualidade feminina, ele teria se baseado num determinismo biológico, sob o qual, o sexo da mulher é desprovido de valor. Resumindo, para Freud, a feminilidade seria o reflexo negativo da masculinidade. Por não ter compreendido a mulher, Freud patologizou (histericizou) a mulher para conseguir adaptá-la à sociedade masculina. Partindo das saídas possíveis que Freud encontra para a feminilidade: a masculinidade, a neurose ou o masoquismo, a mulher só teria saída do Complexo de Édipo pela patologia. Só resta à mulher os seus sintomas inscritos no próprio corpo (COSSI, 2016).

Ainda na visão de Luce Irigaray, Jacques Lacan cometeu um engano similar ao de Freud por adotar apenas um sexo na sua explicação sobre a mulher, quando diz que à mulher só cabe “ser” o falo enquanto ao homem cabe “ter” o falo. Se a mulher é não-toda, o todo é o homem: homem e fálico. O gozo feminino estaria fora da lei, trata-se

de um gozo suplementar, um gozo que não pode ser dito. Mas a linguagem que transcende o corpo sexualiza a mulher. A pensadora explica que as mulheres não formam conjunto, elas só podem ser tomadas uma a uma. Irigaray interpreta isso como uma desculpa para não ameaçar o império masculino: “Ao mesmo tempo em que ‘A mulher não existe’, ela sustenta o desejo dos seres falantes chamados homens: ele vai à procura dela, de algo que se situa no discurso, mas ela é não-toda, há algo nela que escapa ao discurso” (IRIGARAY, apud COSSI, 2016, p. 1).

As críticas de Irigaray direcionadas à psicanálise freudiana são em torno da castração, já que Freud considerava a identidade da menina somente a partir da identidade do menino, ou seja, Freud apenas compreendia o Complexo de Édipo a partir da visão masculina da criança. Luce Irigaray compreendeu o quanto a teoria freudiana pode ter sido e continua sendo machista, contudo Freud participava de um processo sócio-histórico do qual não poderia escapar. O pai da psicanálise apenas não entendeu que as questões do Complexo de Édipo e do temor da castração na menina sofriam a sua interpretação histórica, pois a questão da feminilidade não é histórica, é também estrutural. Uma mulher pode ter o desejo sexual por incontáveis partes de seu corpo.

Certamente um pouco de luz se fez, mas, se a teoria freudiana é machista, ela o é pela reprodução da ordem sócio-cultural existente: Freud, neste sentido, não inventou o machismo, ele o constatou. No que ele se engana – como Simone de Beauvoir – é sobre os meios de resolver a questão: como ela, Freud não reconhece o outro enquanto outro de um modo diferente, ambos propõem o homem como modelo subjetivo único ao qual a mulher deve se igualar. Homem e mulher, por meio de estratégias um pouco diversas, segundo um ou outro, devem, portanto, tornar-se semelhantes. Este ideal está alinhado ao da filosofia tradicional, que prega um modelo único de subjetividade, historicamente masculino (IRIGARAY, 2002, p. 4).

Conforme o pensamento de Luce Irigaray, a ideia platônica de verdade é masculina, o que nos faz frutos da ideia pela cultura que está presente em nós e a tendência é copiar o que percebemos como ideal. Para sair deste modelo “do um e do mesmo” é necessário passar ao dois. “Para sair do modelo todo-poderoso do um e do múltiplo, é preciso passar ao *dois*, um dois que não seja duas vezes o mesmo, nem um grande e um pequeno, mas dois realmente diferentes. O paradigma deste *dois* se encontra na diferença sexual” (IRIGARAY, 2002, p. 5). Este foi o primeiro “gesto teórico” de

Luce Irigaray, distanciando-se da teoria de Simone de Beauvoir que prezava a igualdade dos sexos, Irigaray libera o “dois” desta autoridade do “um”: “do homem, do pai, do chefe, do deus único, da verdade única”, dando prioridade ao “outro do mesmo”, sem reduzir este outro e sem torná-lo igual ao “um” (IRIGARAY, 2002, p. 6).

Na concepção de Irigaray, a cultura e a filosofia ocidentais são de apenas um sexo, são patriarcais e falocráticas, mas lembra que nascemos de dois, um pai e uma mãe, por isso a “autoridade genealógica pertence ao homem e à mulher”. Porém, o sujeito feminino se mantém indefinido, “sem contornos, sem bordas, sem normas nem mediações”, fazendo necessário alcançar referências que assegurem “seu futuro” (IRIGARAY, 2002, p. 6). Nos livros da psicanalista feminista sobre o tema, *Speculum de l'autre femme* (1974), *Ce sexe qui n'en est pas un*, *Sexes et parentés*, *Les temps de la différence* e *Je, tu, nous*, ocorrem as tentativas em demonstrar as particularidades do mundo feminino que se mostram diferentes do mundo do homem, já a partir das etapas da vida que, na mulher são marcadas por “puberdade, defloração, maternidade, menopausa”. Foi a partir desses livros que Irigaray começou a frisar a necessidade em se criar direitos específicos para as mulheres (IRIGARAY, 2002, p. 7).

A ênfase de Irigaray na necessidade de criação de novas mediações que protejam os direitos específicos às mulheres veio de encontro com a criação da Lei 11.340/06, de 7 de agosto de 2006, a chamada Lei Maria da Penha no Brasil, formula mecanismos para diminuir a violência doméstica e familiar contra a mulher. A vigência desta lei só teve início em 2006, enquanto Luce Irigaray já iniciava esta discussão na França em 1974, mesmo ano de publicação do livro *A via crucis do corpo*, em que Clarice Lispector escrevia sobre a situação de diferença da mulher e a necessidade de questionar os problemas da realidade subjetiva da feminilidade, além de ter abordado a violência contra a mulher numa obra inovadora e importante para o feminismo.

Numa linha de raciocínio próxima à de Irigaray, Hélène Cixous discute o feminismo a partir dos seus questionamentos a respeito da teoria da diferença de Jacques Derrida,

teórico que analisa as oposições hierárquicas vividas pela sociedade ocidental para compreender porque esta dicotomia contrastante e binária desfavorece a mulher. Cixous (1995) escreve em *La risa de la medusa*, que há uma repetição nos filósofos da tradição ocidental de uma mesma operação de exclusão. Em Platão, em Hegel, inclusive em Nietzsche, há uma marginalização da mulher, seria o poder masculino confundido com a própria história. “Estudos como os de Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray, revelam a contribuição das feministas francesas à crítica anglo-americana. Com base nas ideias de Simone de Beauvoir, elas analisam as oposições presentes na representação literária da diferença sexual” (SILVA, 2009, p. 27).

Si revisamos la historia de la filosofía – en tanto que el discurso filosófico ordena y reproduce todo el pensamiento – se advierte que: está marcada por una constante absoluta, ordenadora de valores, que es precisamente la oposición actividad/pasividad. Que en la filosofía, la mujer está siempre del lado de la pasividad. Cada vez que se plante a la cuestión; cuando se examinan las estructuras de parentesco; cuando un modelo familiar está en juego; de hecho, desde que se debate la cuestión ontológica; desde que nos preguntamos qué quiere decir la pregunta “qué es?”; desde que existe un querer-dicer (CIXOUS, 1995, p. 15).

Hélène Cixous publicou na França, em 1975, o livro *Le rire de la Méduse*, o qual foi considerado um dos principais textos da segunda onda do feminismo francês. Foi traduzido para o inglês um ano depois e teve uma recepção muito maior no exterior do que na França (REID, 2010). Cixous trabalhou neste livro o questionamento a respeito do funcionamento da repressão feminina, pois a mulher ao longo da história ocidental foi excluída do espaço de seu sistema. A mulher funcionava como aquilo que assegurava o sistema em funcionamento por conta da sua repressão. O silêncio da mulher, lugar garantido pelo discurso regido pelo falo, é rompido pela *écriture féminine* (CIXOUS, 1995).

Este conceito de “*écriture féminine*” foi elaborado pela crítica feminista francesa e se baseia na identidade feminina, mas não necessariamente de autoria exclusivamente feminina. É um termo que discute “uma feminilidade construída de acordo com os interesses do patriarcado. Este, por sua vez, consolida as oposições binárias entre macho/fêmea, em que o feminino é referenciado sempre como a parte negativa”

(SILVA, 2009, p. 28). Cixous acredita que seja possível perceber elementos que possam caracterizar as produções literárias escritas por mulheres, contudo a definição do termo *écriture féminine* tem sido bastante questionada, pois quando estabelece aspectos “que distinguem o discurso masculino do feminino, volta-se novamente para um binarismo do qual, a princípio, tenta-se escapar” (SILVA, 2009, p. 28). Isso leva à problemática da feminilidade, pois será que feminilidade se restringiria a um sexo? “Para as francesas Cixous e Kristeva, *féminine* se relaciona ao que está à margem, podendo ser representado tanto pelo sujeito masculino como pelo feminino” (SILVA, 2009, p. 31).

Para as feministas de língua inglesa, que receberam a obra de Hélène Cixous com a novidade do termo *écriture féminine*, houve uma certa dificuldade de compreensão do termo, pois não se sabia ao certo se o termo “*féminine*” referia-se a uma distinção de sexo ou de gênero. A dificuldade ocorreu por conta das diferenças entre as duas línguas com relação às dualidades: “macho/fêmea” (em inglês: *male/female*) e “feminino/masculino” (em inglês: *feminine/masculine*). Quando escritas em francês, estas dualidades são uma só: “*féminine/masculine*”. Para as feministas de língua portuguesa, a dificuldade permanece, visto que o termo feminino, “no contexto brasileiro, está mais ligado às marcas culturais de gênero, não apresentando o mesmo teor empregado por Cixous a partir da *écriture féminine*”, o que estaria relacionado a uma oposição do conceito de masculino no que tange às convenções sociais (SILVA, 2009, p. 32).

A teoria feminista francesa foi influenciada pela teoria psicanalítica, sendo que Kristeva e Irigaray eram também psicanalistas, dentre outras coisas, concentrando as suas teorias feministas em campos como a linguística, a semiótica e a psicanálise, além do campo literário. Hélène Cixous elaborou o termo *écriture féminine* partindo da noção de libido feminina, compreendida como parte de uma base psíquica e simbólica, que historicamente teve como orientação a economia libidinal e cultural tipicamente masculina.

Cixous considera a escrita feminina como instrumento possível de subversão e de transgressão para romper com o pensamento patriarcal que silenciou a mulher. Por meio da escrita feminina poderia haver uma transformação das estruturas sociais e culturais. Hélène Cixous, no livro *Le rire de la Méduse*, “conclama as mulheres a expressarem a si mesmas pela escrita, suplantando os automatismos da linguagem sexista e desafiando o discurso patriarcal que historicamente relegou o feminino ao silêncio” (GUIMARÃES, 2014, p.41).

Hélène Cixous considera que a escrita e a linguagem foram sendo construídas historicamente por meio de uma visão masculina, a história da escrita e a história da razão se confundem, uma vez que ambas sustentaram a tradição falocêntrica. Enquanto a escrita masculina procura por um discurso racional e lógico, com delimitações seguras, a *écriture féminine* “caracteriza-se pela liberdade e pela ausência de delimitações, configurando-se como algo aberto, múltiplo e sem contenções racionais e lógicas”. Por isso, a mulher, segundo Cixous, se abre para a alteridade, estando aberta às necessidades do outro, fenômeno que Cixous denomina de “bissexualidade” (GUIMARÃES, 2014, p. 41).

A noção do termo “bissexualidade” é tomada por Cixous como sexualidade neutra, nem masculina nem feminina, referindo-se à escrita feminina como ambígua, múltipla e heterogênea. As características da bissexualidade, como por exemplo não se deter em um só sexo, não se permitir uma delimitação e a capacidade de doação, configuram um descentramento “marcado por uma escrita que contrapõe o infinito à necessidade de uma imposição de limites, que joga com a emoção incontrolável em vez da racionalidade controladora, que se constitui na heterogeneidade sem buscar a homogeneização” (GUIMARÃES, 2014, p. 42). Para Cixous, apesar das críticas negativas sobre a ênfase dada ao aspecto biológico-corporal na sua análise feminista, este conceito de *écriture féminine* marca a possibilidade de mudança social, por meio do caráter de transgressão, presente no texto da mulher quando comparado ao discurso patriarcal.

3 A “VIA CRUCIS” DO FEMININO

“[...] assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres.”

(A paixão segundo G.H., Clarice Lispector, 2009, p. 174).

Este capítulo explana a respeito dos principais aspectos relacionados à feminilidade, discutindo o desejo feminino pela teoria psicanalítica, desde os primeiros textos de Sigmund Freud sobre a sexualidade feminina, até a teoria lacaniana, revista por alguns psicanalistas contemporâneos. A obra estudada permite uma leitura psicanalítica do desejo feminino, por meio de suas personagens surpreendentes e corajosas, muitas vezes, audaciosas, por outras vezes assassinas e enigmáticas, mas sempre femininas.

Numa correspondência trocada com a princesa e psicanalista francesa Marie Bonaparte, Sigmund Freud escreveu a respeito daquilo que considerava um enigma impossível de decifrar via psicanálise. Tratava-se de uma pergunta, até hoje não respondida por completo: “O que quer uma mulher?” (JONES, 1970, p. 421). O mistério do desejo feminino continua encoberto por um véu, próprio do que se considera ser do campo feminino e que cobre parte do seu segredo: o véu da feminilidade. “A constituição ou conquista da feminilidade para as mulheres, em Freud, custa mais do que a da masculinidade para os homens”. Nesta citação, a psicanalista brasileira, Maria Rita Kehl, faz um apontamento sobre o texto que Freud escreveu em 1931, intitulado “Feminidade” (ou “Feminilidade”), no qual a sexualidade feminina encontraria saídas difíceis da fase edipiana, evoluções como o masoquismo ou a masculinidade, a maternidade ou a histeria. “Mesmo assim, a feminilidade nas mulheres fica sempre incompleta e ameaçada, tanto pelas fantasias quanto pelos traços de identificação, antitéticos e insuficientemente recalçados, da masculinidade” (KEHL, 2008, p. 205).

Talvez o desejo feminino constituísse um mistério por conta do efeito histórico do qual era vítima, uma vez que o desejo feminino era calado, sufocado, reprimido,

estrangulado, assassinado, violentado, submetido e subordinado pelo desejo machista de uma época em que inclusive o próprio Freud, equivocadamente em sua necessidade de pesquisar o psiquismo, concluía que as mulheres não eram capazes de fazer sublimação, com exceção da atividade de tecelagem. No texto chamado “A feminilidade”, resultado de uma das suas conferências da década de 1910, porém só publicado em 1932, Freud pronunciava que: “as mulheres contribuíram muito pouco nas descobertas e invenções da civilização; cumpre, porém, lembrar que talvez tenham descoberto, pelo menos, uma técnica: a de tecer e fiar”. Sigmund Freud não deve ter percebido que se tratava de um processo histórico. “Dizemos também das mulheres que seus interesses sociais são mais débeis e sua capacidade de sublimação dos instintos menor que a dos homens” (FREUD, 1960 [1932], p. 141; 143).

Para a teoria psicanalítica, o desejo é da ordem do Inconsciente. Freud retirou o mundo ocidental do seu racionalismo cartesiano e o abalou com a novidade de que somos guiados pelo nosso Inconsciente, que é designada como a parte maior do nosso psiquismo onde se encontram os conteúdos recalçados. E, por isso, somos guiados pelo desejo inconsciente, ao qual não temos acesso e muitas vezes, nem conhecimento de sua importância. Mas, quando se trata de desejo feminino, a situação é diferente, por conta de se tratar do fenômeno “mulher”, porque uma mulher escapa da precisão da lógica fálica. Essa lógica compreende que a menina, em sua fantasia construtiva, não possui o falo e o busca na mãe ou no pai, que também não o possuem. Privada do falo, a teoria psicanalítica compreende que a fase do complexo de Édipo na menina não pode ser explicada pela via da castração, uma vez que o sujeito mulher não se explica pela sua busca do falo, porque vai muito além disso. O termo além do falo seria uma ausência, um resto apenas, ou um a mais.

Para a psicanálise freudiana, o conceito de falo refere-se a uma representação simbólica da força e do poder masculinos e o conceito de complexo de Édipo refere-se a um momento do desenvolvimento psíquico da criança, localizado na fase fálica, entre três e seis anos de idade (isso na época em que Freud reconheceu o desenvolvimento psicosexual nas crianças). O complexo de Édipo acontece num

momento de elaboração das fantasias da criança, cuja herança deve ser o superego: parte do psiquismo responsável pela censura e repressão dos instintos.

Na teoria psicanalítica lacaniana, em que se reconhece o superego como o herdeiro do complexo de Édipo, tanto para os meninos, quanto para as meninas, aborda-se a questão da feminilidade pela via do desejo. O que se destaca nesse enigmático desejo da mulher não está na castração, mas pode estar no amor. Uma mulher pode desejar o amor, não somente um amor de alguém por ela, mas um amor a mais. O segredo do que deseja uma mulher pode estar naquilo que ela deseja para ser amada. Por ser não-toda, a mulher pode ser compreendida por meio de seu desejo inconsciente, entretanto, isto implicaria em saber o desejo inconsciente individual de cada mulher existente no mundo, uma a uma. O desejo feminino está permeado sutilmente pela privação de um falo simbólico, já que à mulher não falta nada no registro do Real, o objeto que está faltando encontra-se no registro Simbólico.

Por sua vez, Sigmund Freud achava que a vida sexual das mulheres trazia maior obscuridade, comparando a facilidade de compreensão da vida sexual dos homens. Freud considerava relevante a importância da inveja do pênis, considerando “como um exemplo da injustiça masculina a afirmação de que a inveja e os ciúmes desempenham na vida anímica da mulher maior papel que na do homem”. Freud acreditava que a inveja do pênis na mulher exercia uma influência sobre o “excedente feminino”. A diferença feminina estaria atribuída às consequências da inveja do pênis (FREUD, 1960 [1932], p. 133).

Por conta dessa distinção que a teoria da psicanálise faz à mulher, que desde menina supostamente aceita a sua castração, ou a sua falta fálica, tem-se uma diferenciação no entendimento, no trato, na consideração e no respeito à figura da mulher. Não se poderia explicar a cultura machista ou a cultura do estupro e da violência contra a mulher somente pelos fenômenos da castração, nem somente pelas diferenças entre os campos do feminino e do masculino. Não se poderia explicar um fenômeno tão complexo somente pela teoria da psicanálise. Mas, é possível procurar compreender

o que ainda alimenta a cultura do machismo e a cultura do estupro no Brasil e no mundo. Pois o movimento feminista, dentre outras metas, tem se preocupado em revelar a opressão e a violência contra a mulher, na intenção de reduzi-la.

Sabendo que o fenômeno da violência contra as mulheres brasileiras não é um tema simples, procuramos tratá-lo aqui pelo cruzamento entre as vias da literatura e da psicanálise. Pela via da literatura, este capítulo analisa *A via crucis do corpo*, por ser um livro que aborda em seus contos a condição da mulher no Brasil dos anos 1970, anos de ditadura e de preconceitos ainda arraigados. E porque a literatura clariceana alcança enorme capacidade de comunicação, considerada um fenômeno na literatura brasileira e mundial, sua escrita é tão apreciada e estudada. Por conta desse alcance na comunicação, a obra de Clarice Lispector possibilita o questionamento a respeito do que leva o sujeito feminino a desejar. A feminilidade pode ser encontrada em suas diversas nuances no livro *A via crucis do corpo*, por meio dos seus textos que falam da sexualidade feminina favorecendo diferentes variantes de interpretação.

A literatura de Clarice Lispector sugere frequentemente o tema do vazio e da falta, como se o nada representasse uma busca de esvaziamento para alcançar o que estaria além da literatura. A escrita lispectoriana tem a coragem de alcançar a falta, aquela que está por trás das máscaras do cotidiano concreto e alienado de sentido. Lembramos aqui a explicação da pesquisadora Ana Miranda que compreende a aproximação entre a escritora e a teoria lacaniana, por conta da maneira como Lispector se apropria do vazio, num “estilo de indizível”. O “fracasso” do texto clariciano não se refere a uma impotência, pois devemos entendê-lo “como impossibilidade de preencher o vazio, como encontro com o limite. Essa impossibilidade revela, ao contrário, uma potência, pois o vazio é o ponto em torno do qual se torna possível escrever” (MIRANDA, 2012, p. 119;40).

Assim como o desejo, a literatura de Clarice Lispector evoca os desvios, às vezes necessários, para se alcançar o real. O livro *A via crucis do corpo* pronuncia os

aspectos do desejo feminino, que podem ser lidos nas narrativas com suas personagens desejanter.

No livro *A via crucis do corpo*, tem-se a possibilidade de perceber os invólucros que recobrem o desejo feminino. Apesar deles, tal desejo fica exposto como uma fratura nevrálgica que deixa escapar o inominável e o desagradável. É possível ler nos contos “A língua do ‘p’”, “Ruído de passos”, “Mas vai chover”, “Melhor do que arder” e “Praça Mauá” a problemática do desejo feminino, presente em diferentes personagens com diferentes idades e por diferentes situações, todas envolvidas, reprimidas ou surpreendidas pela violência do outro, seja pela violência urbana, doméstica ou pela violência social. Podemos ler, nesses contos, situações de violência contra a mulher, anunciadas na época de Clarice Lispector, mas que continuam atuais, visto que, se tais situações são lidas sob a ótica das leis vigentes em defesa dos direitos da mulher, ainda se mostram relevantes e graves.

Desde o primeiro conto, Clarice Lispector já exibia a violência doméstica e suas consequências. No conto “O triunfo”, publicado pela primeira vez na *Revista Pan*, em 25 de maio de 1940, a autora narra os fatos de uma única manhã vivida pela protagonista Luísa. Após ser humilhada, acusada e finalmente abandonada pelo companheiro, ela acorda e rememora a briga do dia anterior que fez Jorge ir embora de casa, levando malas e o empregado da casa. Luísa encontra anotações do companheiro escritor, “fino e intelectual”, que estava escrevendo um romance. Jorge havia brigado com ela por não aguentar mais ser interrompido nas suas inspirações. No entanto, numa anotação esquecida entre os jornais, havia uma confissão do escritor que se achava medíocre, sendo esta a sua “chaga”. Cansado dos cuidados, do zelo e do amor de Luísa que o interpelava sempre, Jorge a abandona. Depois de tomar um café, Luísa decide lavar as roupas no tanque e depois, sentindo calor, decide tomar um banho fresco ali mesmo, quando tem a ideia central, que a fortalece e que finaliza o conto: “Ele voltaria, porque ela era a mais forte” (LISPECTOR, 2009, p. 15). Desde este primeiro conto publicado, Clarice Lispector afirma o empoderamento feminino, ao mesmo tempo em que já expressa a violência sofrida

pela mulher, incompreendida na sua maior força, traduzida no conto “Triunfo”: a capacidade de cuidar do outro e a capacidade de amar o outro.

No conto “A língua do ‘p’”, do livro *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector escreve pela primeira vez sobre assunto tão complexo. Estampa o estupro coletivo, seguido do assassinato de uma jovem no trem, realizado por dois homens e noticiado em manchete de jornal, lida pela protagonista Cidinha, após ter escapado da violência por compreender a língua que os agressores falavam em código. Este conto é revisto na parte 3.2 desta tese. O conto “A língua do ‘p’” narra a situação de violência sexual seguida de assassinato que acontece com uma personagem secundária, já que a protagonista consegue escapar da violência que seria cometida contra ela. Assim como é expressado o estupro em *A via crucis do corpo*, a escrita lispectoriana abordou o assunto da violência sexual somente em outro conto anterior, em “Preciosidade”, de *Laços de família* (1960).

Esses dois contos, “Preciosidade” e “A língua do ‘p’” são as únicas histórias clariceanas que contêm violência sexual contra a mulher. “Preciosidade” conta o assédio sexual sofrido por uma jovem de quinze anos, ocorrido no meio de uma rua deserta, pela qual a protagonista caminhava todas as manhãs para ir ao colégio. O assédio é feito também por dois homens, que tocam o corpo da adolescente com “quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 90). A protagonista de “Preciosidade” é uma adolescente que mantém a sua rotina matinal de acordar muito cedo para ir à escola. Numa destas manhãs, mais escura que o normal, ela caminha pela rua deserta de sempre para chegar até a avenida. Mas se depara com dois homens que, ao passarem por ela, a assediam sexualmente, tocando com todas as mãos em todo o seu corpo, sem o seu consentimento e sem o seu desejo. A primeira reação da jovem foi ficar paralisada, com os livros no chão. Depois de chorar e gritar no banheiro da escola (“Estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar [...]”), a personagem volta para casa e exige sapatos novos na hora do jantar: “- Preciso de sapatos novos! Os meus fazem muito barulho, uma mulher não pode andar com salto de madeira,

chama muita atenção! [...] E ela ganhou sapatos novos” (LISPECTOR, 2009, p. 92-93).

3.1 A MATERNIDADE EM “VIA CRUCIS”

O conto “Via crucis”, do livro *A via crucis do corpo*, narra a história de Maria das Dores, uma mulher casada que se surpreende com a própria gravidez, porque acredita que nunca teve relações sexuais com o marido. Podem ser identificados traços feministas neste conto que discorre sobre a solução encontrada pela grávida que se julgava virgem. Maria das Dores reproduz o mito cristão da Virgem Maria: “Ela fora escolhida por Deus para dar ao mundo o novo Messias”. “Via crucis” trabalha o assunto da maternidade via desejo feminino de ter um filho, experimentado pela protagonista que, para explicar sua suposta traição, acredita que é virgem e faz com que todos à sua volta pensem que ficou grávida sem ter tido relações sexuais com nenhum homem. Mais do que uma retomada do mito cristão do presépio e da Maria Imaculada, que gerou o Menino Jesus permanecendo intocada pelo marido São José, o conto traz uma protagonista que, por ter um marido “paciente” e “meio impotente”, surpreende-se com a ausência da menstruação, antes regular e descobre-se grávida na consulta com a ginecologista. Saindo do consultório “toda tonta”, Maria das Dores é tomada por “grande angústia” após a notícia da gravidez que já alcançava o final do terceiro mês (LISPECTOR, 1998, p. 29-30). O desejo de maternidade e os cuidados com os filhos(as) foram e ainda são atribuídos como objetivos naturais à mulher, como se o desejo de ser mãe estivesse atrelado à condição feminina. Como essa é uma questão muito polêmica e delicada, não será aprofundada.

No conto “Via crucis”, assim como por todo o livro *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector deixa pistas e enigmas a serem desvendados. Pois neste conto, em específico, há um enigma posto logo nas primeiras frases. O espanto da protagonista diante do atraso menstrual e principalmente diante da constatação da ginecologista sobre a sua gravidez de três meses, leva o(a) leitor(a) a se espantar também. O conto continua e envolve o(a) leitor(a), num jogo narrativo para que se “engane” com relação

à explicação dos fatos relatados, em que a tendência é se surpreender juntamente com a personagem e o marido, que depois da notícia passou a se ver como São José.

Passado o primeiro momento de susto e terminada a angústia, Maria das Dores conta ao marido o ocorrido. Este também se assusta, mas encontra uma explicação que soluciona o assunto: “- Então eu sou São José?”. A ginecologista havia questionado o espanto de Maria das Dores, uma vez que sabia que a paciente era casada. “- Sou, mas sou virgem, meu marido nunca me tocou. Primeiro porque ele é homem paciente, segundo porque já é meio impotente”. O marido concluiu ser São José após ouvir a história de Maria das Dores, que acreditava estar grávida de um menino, a quem chamaria de Jesus. “Caíram ambos em grande meditação.” E o casal passou a viver à espera de um filho “divino”. “Às vezes ela chamava o marido para pôr a mão na sua barriga e sentir o filho vivendo com força. São José então ficava com os olhos molhados de lágrimas. Tratava-se de um Jesus vigoroso” (LISPECTOR, 1998, p. 29-30).

Não se pode conhecer o que quer uma mulher e tampouco saber sobre o que quer uma mãe. No conto “Via crucis”, Maria das Dores se via como privilegiada e preocupada com o destino do filho: “- Maria das Dores, mas que destino privilegiado você tem! – Privilegiado, sim, suspirou Maria das Dores. Mas que posso fazer para que meu filho não siga a via crucis? – Reze, aconselhou a amiga, reze muito” (LISPECTOR, 1998, p. 30). Além do desejo de maternidade e do desejo de que o filho fosse do sexo masculino, a protagonista do conto desejava um destino que estivesse livre de sofrimento para o filho. Como acreditava na história que explicou para si mesma, para o marido e a ginecologista, para a amiga e a tia, Maria das Dores mergulhou na atmosfera do mito do presépio, que se confirmava a cada dia, quando enxergava a Virgem Maria ao seu lado, ou quando passou a fazer milagres: “Outra vez ela mesma fez o milagre: o marido estava com uma ferida aberta na perna. Maria das Dores beijou a ferida. No dia seguinte nem marca havia” (LISPECTOR, 1998, p. 30). Tudo condizia com a história do nascimento de Jesus, a não ser a data do nascimento do seu filho, que seria em outubro. “O que lhe preocupava é que a criança não nasceria em vinte e cinco de dezembro”. Foi com o marido em busca de um

estábulo e foram para a fazenda da tia Mininha em Minas Gerais. Aumentando a ilusão, a personagem Maria das Dores ia à igreja todos os dias e ajoelhava durante horas, “mesmo barriguda”, rezava muito, acreditava em milagres e procurava proteger o filho escolhendo a Virgem Maria como madrinha e “para padrinho o Cristo”. Com receio de que o filho adulto fosse crucificado, resolveu lhe escolher outro nome, um nome simples e bom: “Era melhor dar-lhe o nome de Emmanuel” (LISPECTOR, 1998, p. 31).

Numa tentativa de dar uma explicação honrosa à sua situação de gravidez sem ter havido relação sexual com o marido impotente, a personagem Maria das Dores pode ter usado a justificativa religiosa de que esperava um filho divino, para proteger a própria reputação e a do marido. Porém, em nenhum momento do conto, isso fica exposto, apenas algumas sugestões podem ser percebidas, quando lemos, por exemplo: “Em casa, encontrou o marido lendo jornal e de chinelos. Contou-lhe o que acontecia. O homem se assustou: - Então eu sou São José? – É, foi a resposta lacônica” (LISPECTOR, 1998, p. 30). A explicação que Maria das Dores encontrou para sua suposta traição, seguida de gravidez, contagiou marido, amiga, a tia e ela própria. Depois que se mudam para a fazenda da tia, os três personagens se juntam para esperar o filho santo. Maria das Dores rezava todos os dias e procurava a estrela-guia; o marido iniciou trabalhos de marcenaria, arranjou um cajado, deixou a barba crescer e usava uma túnica de estopa. “A tia – a par de tudo – preparava o quarto com cortinas azuis”, cuidando do estábulo, “com seu cheiro bom de estrume e suas vacas”, além de preparar brevidades e carne de porco, com que todas as personagens se empanturravam. “São José, com seu cajado ia meditar na montanha. A tia preparava lombinho de porco e todos comiam danadamente”. Maria das Dores ia ao estábulo para ver as vacas todas as manhãs e arrumava “as palhas no chão, preparando lugar onde se deitar quando chegasse a hora. A hora da iluminação” (LISPECTOR, 1998, p. 31).

A respeito do desejo de Maria das Dores pouco é revelado, mas o conto “Via crucis” problematiza o desejo de uma grávida para o destino do próprio filho, por meio de uma paródia do mito cristão sobre a concepção e o nascimento de Jesus de Nazaré. O

conto questiona, essencialmente, a necessidade do sofrimento e do sacrifício pelos quais todos devem passar ao longo da “via crucis” da vida. Ao temer pela sorte futura do filho, a personagem Maria das Dores demonstra um desejo de maternidade que não se resume a ter um filho, mas demonstra um desejo voltado para ter um filho santificado e que não fosse crucificado na idade adulta. “Mas parecia que se desse à criança o nome de Jesus, ele seria, quando homem, crucificado” (LISPECTOR, 1998, p. 31). Maria das Dores muda o nome da criança por temer que seu filho siga o caminho do calvário. “Emmanuel” é um nome de origem hebraica, muito popular entre os judeus e que tem como significado “Deus está conosco”, pois “immánu” significa conosco e “El” significa Deus. Emmanuel é uma outra maneira de nomear Jesus (DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS).

Talvez o desejo de maternidade da protagonista de “Via crucis” não se resumisse a um simples desejo de ser mãe, desejava mesmo ser a mãe de Jesus. O que podemos suspeitar é porque aparentemente ninguém se importava com o fato de Maria das Dores ser casada e ainda ser virgem. Será que, numa tentativa de acobertar a impotência do marido, a esposa grávida acreditava na própria ficção? O conto pode ter sido só mais uma forma da autora trabalhar a realidade feminina. Maria das Dores inventa uma história, acredita firmemente nela e faz com que todos acreditem também, numa suposta intenção de salvar a honra do marido e a própria. O conto se utiliza da ilusão de Maria das Dores para confirmar o quanto acreditamos naquilo que queremos acreditar, incluindo os mitos religiosos e suas vertentes, mas que podem nos levar à “via crucis” da vida, já que “Todos passam” por ela (LISPECTOR, 1998, p. 33).

O conto “Via crucis” relata os seis meses finais da gravidez de Maria das Dores até o nascimento do seu filho. A conclusão do conto remete o(a) leitor(a) ao questionamento do próprio percurso na vida. Seria a nossa vida um caminho de sacrifícios, dores, sofrimentos e quedas, como representa cada estação da via sacra? Por que os caminhos, pelos quais o desejo nos leva, devem ser de sacrifício, como um calvário? Enquanto mulher casada, Maria das Dores não deveria engravidar de outro homem, mesmo que desejasse ter um filho. Isso não seria aceitável na sociedade brasileira dos anos 1970, que segregava e discriminava as mulheres que traíam seus maridos, mas não segregava e nem discriminava os maridos impotentes que não podiam dar

nem prazer e nem filhos às suas esposas. A protagonista de “Via crucis” inventa uma fábula para si mesma e acredita na história inventada por ela, por ser a saída encontrada para manter a sua honra e a honra do marido, o qual não demonstra uma postura machista, mas uma posição de aceitação da mentira sugerida pelo conto como fato real.

Com relação ao desejo de ser mãe em Maria das Dores, o conto “Via crucis” não expressa o fato, mas podemos supor que o desejo existiu. O desejo de ser mãe, sob a perspectiva da psicanálise freudiana, aparece, dentre outras, pela seguinte explicação: “Apenas a circunstância de um filho traz para a mãe uma ilimitada satisfação; é, em geral, a mais perfeita e mais livre de ambivalência de todas as relações humanas”. Na compreensão freudiana, devido à força da representatividade da falta do pênis, ainda presente na mulher adulta, a mãe deseja inconscientemente um filho que seja do sexo masculino. A dedução freudiana se deu foi a partir das “diferentes reações da mãe ao nascimento de um filho ou de uma filha”. O desejo materno de ter um filho do sexo masculino pode se dar de maneira apenas inconsciente, porém as consequências do desejo materno são repercutidas na vida da criança. “A mãe pode transferir para o menino a sua ambição, aquela que ela teve de suprimir, deve esperar dele toda a satisfação, de tudo o que lhe restou de seu complexo de masculinidade” (FREUD, 1960 [1932], p. 142).

3.2 VIOLÊNCIA SEXUAL EM “A LÍNGUA DO ‘P’”

A época da publicação do livro *A via crucis do corpo* coincide com o momento em que se iniciava a luta contra a violência sofrida por mulheres no Brasil. “Datam desse período as mobilizações de rua contra a violência machista e as primeiras organizações feministas para receber as denúncias e acolher as mulheres”. Justamente no final dos anos 1970, inicia-se a experiência de denúncia e de acolhimento, organizada por grupos feministas em diferentes estados do país. Na campanha, que ficou conhecida como “Quem ama não mata”, muitas mulheres saíram às ruas para protestar contra os assassinatos e as impunidades de assassinos, “que

usavam o argumento da legítima defesa da honra, dizendo que mataram por amor. Foram muitas manifestações contra culturais em distintos lugares do Brasil” (BRAZÃO; OLIVEIRA, 2010, p. 19).

O documento *Diretrizes Nacionais para investigar, processar e julgar com perspectiva de gênero as mortes violentas de mulheres (feminicídios)*, que foi adaptado do Modelo de Protocolo latino-americano, publicado em abril de 2016, é um instrumento para orientar e melhorar a prática jurídica no Brasil, escolhido como país-piloto para a adaptação deste documento, sendo que a seleção baseou-se principalmente nas taxas de mortes violentas contra mulheres, que levaram o Brasil a ocupar o quinto lugar mundial em feminicídio. O termo “femicídio” surgiu nos anos 1970 e ficou mais conhecido por “feminicídio” a partir dos anos 2000, após as mortes violentas contra mulheres ocorridas no México. Contudo, ainda não existe um consenso com relação ao uso determinado dos dois termos (PASINATO, 2016, p. 19). A Lei 13.104, de 2015, inclui o feminicídio no rol dos crimes hediondos e diz:

Art. 1º

Feminicídio

VI – contra a mulher por razões da condição de sexo feminino.

§ 2º Considera-se que há razões de condição de sexo feminino quando o crime envolve:

I – violência doméstica e familiar;

II – menosprezo ou discriminação à condição de mulher (BRASIL, 2015).

Os termos “feminicídio” e “femicídio” são termos que têm sido usados para fazer referência às mortes violentas sofridas por mulheres e por razão de gênero. Segundo a jurista Virgínia Feix, a violência contra as mulheres deixa de ser um problema particular e passa para a esfera pública por ser um crime motivado pela discriminação de gênero. “Não é um ato de abuso individual, pois dá sustentação aos estereótipos de gênero dominantes e utilizados para controlar as mulheres no único espaço tradicionalmente a elas determinado: o privado”. É justamente por isso que é possível reconhecer a violência contra a mulher “como uma violência política”, já que é usada como instrumento de manutenção de dominação masculina (FEIX, 2014, p. 202).

Para a Organização Mundial de Saúde, conforme o relatório de 20 de junho de 2013, a violência contra a mulher é um problema de saúde global e alcançou proporções de epidemia. No documento *“Estimaciones mundiales y regionales de la violencia contra la mujer: prevalência y efectos de la violencia conyugal y da la violencia sexual no conyugal en la salud”*, o estudo sistemático que foi realizado de acordo com os dados mundiais sobre a prevalência da violência contra as mulheres, aponta que em torno de 35% de todas as mulheres do mundo sofrem violência provocada pelo companheiro, seja parceiro fixo ou ocasional, ao menos uma vez na vida (OMS, 2013).

No conto “A língua do ‘p’”, do livro *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector faz uma única referência a estupro coletivo, seguido de feminicídio, existente no conjunto de sua obra. Esse conto narra a aventura de Cidinha, uma professora de inglês que viajava de trem, partindo de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, onde pegaria um avião para Nova Iorque. Logo se deparou com uma situação de “mal-estar” no vagão, quase vazio, quando entraram dois homens em “alerta” e “se sentaram no banco em frente ao banco de Cidinha. O trem em marcha”. A personagem não conseguiu responder a si mesma porque divagara no pensamento sobre a própria virgindade, quando refletiu apreensiva no que aqueles homens queriam com ela. A chave do conto, que já aparece no título, está numa língua usada por crianças, a língua de “p”, a qual era falada com destreza e rapidez pelos estranhos passageiros do banco à frente de Cidinha. A protagonista havia usado a língua do “p” na sua infância para se proteger dos adultos e conseguiu traduzir o que falavam dela. “Queperopo cupurrapar apa mopoçapa. Epe vopocêpê?” [Quero currar a moça. E você?] (LISPECTOR, 1998, p. 67-68).

Os homens iriam pegá-la no túnel e, se ela resistisse, iriam matá-la. Para fugir da situação de perigo, Cidinha teatralizou ser uma prostituta, insinuando-se provocativamente para os homens, levantando a saia e abrindo o decote, pintando exageradamente a boca de batom e cantarolando. Os homens se espantaram e riram dela. O bilheteiro, que assistiu à cena, contou tudo ao maquinista, que decidiu entregá-la à polícia na estação seguinte. Mas Cidinha não conseguiu se explicar à polícia e ficou presa por três dias. “Chamaram-na dos piores nomes”. Quando a liberaram, ela

já tinha lavado o rosto e “não era mais prostituta”. Só uma coisa a preocupava: tinha sentido vontade de ter sido currada. “Era uma descarada”, sentia-se “upumapa puputapa” [uma puta]. Ao sair da detenção, encontra uma manchete estampada no jornal, que ela havia comprado sem saber o motivo, e que a deixa tremendo. Tinham matado a outra moça que entrou depois dela naquele trem. Ao final do conto, uma frase determinista: “O destino é implacável” (LISPECTOR, 1998, p. 69-70).

Cidinha é descrita no conto como uma professora virgem e séria, mas afetuosa. E gostava da perfeição. Por conta desse perfeccionismo, queria melhorar o seu inglês nos Estados Unidos, sonho que realizou ao final do conto, quando conseguiu uma nova passagem para Nova Iorque. A personagem, após o susto, a prisão e o quase assassinato, vê-se preocupada com algo fora do esperado, encontra-se pensando em como poderia ter tido vontade de ser currada. Este é um ponto do conto que pode ser categorizado dentro do erotismo, já que o mesmo não pode ser dito sobre os trejeitos sensuais da professora ao levantar sua saia, passar batom demais e abrir os botões do seu decote, justamente porque a cena estava num contexto desesperado e tragicômico, mas não numa situação sedutora. O conto sugere uma protagonista corajosa que enfrenta a ameaça da violência física, sexual e moral, usando uma arma inteligente e teatral: a saída pelo fingimento. Fingiu revelar e expor o que deveria ficar escondido para permanecer oprimido. Dramatizando a prostituta, Cidinha tomou para si o comando da situação, pois os opressores perderam o interesse por ela: “se eu me fingir de prostituta, eles desistem, não gostam de vagabunda” (LISPECTOR, 1998, p. 69).

A psicanalista inglesa, discípula de Sigmund Freud, Joan Rivière, escreveu um artigo histórico, em 1929, sobre a sexualidade feminina, antes de Freud ter publicado o texto “A Feminilidade”, em 1932. Neste texto, intitulado “*Womanliness as a Masquerade*” (A feminilidade como mascarada), Rivière postula a tese principal de que as mulheres que aspiram a uma certa masculinidade podem adotar a máscara da feminilidade, na intenção de afastar a angústia. A psicanalista explica que as mulheres “que desejam a masculinidade podem colocar uma máscara de feminilidade para evitar a ansiedade” (RIVIÈRE, 2005 [1929], p. 14). A mulher com desempenhos masculinos na vida, com

postura e sucesso profissionais, é exemplo de quem usa a máscara da figura feminina para escapar da angústia e do receio da vingança masculina. Para garantir o reconhecimento pelo outro e para sentir maior segurança emocional, a mulher pode mascarar-se com diferentes características, contrárias à sua personalidade. “A feminilidade, portanto, podia ser assumida e usada como uma máscara, tanto para ocultar a posse da masculinidade, como para evitar as represálias esperadas” (RIVIÈRE, 2005 [1929], p. 16-17).

O jogo da mascarada resume-se em fingir “[...] ter o falo, não ter o falo; em outras palavras, assumir a posição masculina, assumir a posição feminina como uma máscara. Eterno drama da mulher não-toda submetida à ordem fálica” (GRANT, 1998, p. 3). Fingindo-se de prostituta, Cidinha, do conto “A língua do ‘p’”, escapa de ser violentada e assassinada. Cidinha retira a máscara da feminilidade fragilizada, de moça virgem e recatada, ao demonstrar a sua audaciosa posição de masculinidade. Representando o papel de prostituta, a professora assusta os agressores, por mostrar uma postura de sensualidade ostensiva e agressiva, gravemente fálica. Ao abrir o decote e se requebrar toda, de maneira sensual e exagerada, Cidinha comunicava aos homens à sua frente que ela estava no comando da situação. Era ela quem tinha o poder e o falo para conduzir o jogo sexual. Com isso, os homens se surpreenderam e perderam o interesse sexual por ela, pois queriam mulher frágil e submissa, não queriam mulher forte e avançada.

A mulher que se faz de mascarada, usa o semblante de feminilidade, para tentar afastar a angústia que surge a partir do próprio desejo. Como ocorreu com Cidinha, que não sabia o motivo pelo qual pensou na vontade que sentiu em ser currada por aqueles homens. A mascarada que faz semblante também intenciona escapar da vingança masculina, pois é no trauma que o homem encontra pela castração, enquanto a mulher se mantém no lugar onde ele falta, e pode ser desejada por simbolizar essa falta. “O artigo de Joan Rivière destaca pela primeira vez no campo freudiano a inexistência de um significante da mulher. Esta ausência de identificação, angustiante e problemática, articula ainda mais um acesso ao gozo próprio do feminino” (POMMIER, 1987, p. 38). Uma mulher, segundo Gérard Pommier, não é

mascarada numa feminilidade falsificada, uma mulher simboliza a falta porque a suporta. É a mulher que suporta o vazio, mas por isso mesmo, representa a falta. Segundo Rivière (2005 [1929], p.19), “o fato de a feminilidade poder ser assumida como máscara pode contribuir mais na direção da análise do desenvolvimento feminino”.

3.3 “DEUS É MULHER”

Nesta parte do capítulo, são abordados os textos clariceanos “Dia após dia”, “Depois da ponte Rio-Niterói”, “O corpo” e “Mas vai chover”, para sinalizar a presença de traços feministas no livro *A via crucis do corpo*, bem como para delinear os tipos de violência contra a mulher que foram encontrados no volume estudado. Em “Dia após dia” foi percebida a presença da violência física; nos contos “Depois da ponte Rio-Niterói” e “O corpo” houve a violência praticada pelas mulheres, compreendida como vingança feminina; e no conto “Mas vai chover” também foi notada a presença de violência psicológica, além da violência patrimonial.

Num texto curto, Clarice Lispector denuncia o machismo, a dominação masculina, o patriarcalismo influenciado pela religiosidade e a violência contra a mulher em situações domésticas e familiares, de maneira sucinta, direta e claramente crítica. No texto localizado bem no centro dos outros textos dispostos ao longo do volume, tem-se o texto de ficção intitulado “Dia após dia”, o qual é chamado pela autora de “Danúbio azul” em “Explicação” (LISPECTOR, 1998, p. 12). A história conta uma passagem vivida por uma menina chamada Nicole, que na briga com o irmão, reage dizendo que Deus é, na verdade, mulher. A briga se passa assim:

Agora vou contar umas histórias de uma menina chamada Nicole. Nicole disse para o seu irmão mais velho, chamado Marco: você com esse cabelo comprido parece uma mulher. Marco reagiu com um violento pontapé porque ele é homenzinho mesmo. Então Nicole disse depressa: - Não se incomode porque Deus é mulher! E, baixinho sussurrou para a mãe: sei que Deus é homem, mas não quero apanhar! (LISPECTOR, 1998, p. 52).

O irmão mais velho da personagem Nicole a agride com um violento pontapé e Nicole não revida com agressão física, mas fere o irmão mais fortemente com as palavras que consegue encontrar depressa, carregadas de ironia e que dizem a ele para não se incomodar em parecer uma mulher, já que Deus também era mulher. Neste texto, percebemos uma exposição tanto da violência física contra a pessoa do sexo feminino, exercida como fato corriqueiro entre irmãos, quanto a ofensa que pode representar para um jovem do sexo masculino parecer-se com uma pessoa do sexo feminino. Ofensa enorme, considerando a violência do pontapé reativo. O texto sugere que Nicole, enquanto pessoa do sexo feminino não pode expressar a sua opinião a respeito da aparência feminina do irmão mais velho, violento e dominador, de cultura repressora e que não admite críticas negativas a respeito dos seus cabelos. Não que o tamanho das nossas madeixas diga aos outros se somos homens ou mulheres, já estamos um pouco longe disso na atualidade. Contudo, o preconceito ainda arraigado fez prevalecer o sentimento de raiva e revolta naquele que é acusado de não estar sendo “homem”, ou ao menos “homenzinho” na história de Nicole. Ofendido na sua masculinidade, Marco agride fisicamente a irmã mais nova que reage com a única arma que possui, a voz não silenciada e ousada que tem a coragem de mudar o sexo de Deus. Logo após a ousadia, Nicole sussurra em segredo para a sua mãe que ainda preservava a ideia religiosa de Deus sendo homem, insinuando que Nicole ainda preserva os preconceitos de sua cultura, apesar de alcançar a coragem de dizer o que pensa para se defender do irmão agressor.

No conto “Antes da ponte Rio-Niterói”, a personagem Bastos era noivo de Jandira, uma jovem de dezessete anos que teve que amputar a perna e, por esse motivo, Bastos rompeu o noivado: “aleijada ele não queria” (LISPECTOR, 1998, p. 57). Mas enquanto era noivo, Bastos morava com uma outra mulher, chamada Leontina, e que, mesmo depois da morte da noiva de seu companheiro, teve uma crise de ciúmes e de vingança: “enquanto Bastos dormia despejou água fervendo do bico da chaleira dentro do ouvido dele”. O homem ficou surdo e a mulher ficou presa por um ano e meio. Leontina mal saiu da prisão e voltou a manter o relacionamento com ele: “Pois voltaram a viver juntos, amor para sempre” (LISPECTOR, 1998, p. 58). Além da vingança feminina, essa narrativa também aponta para a violência psicológica, presente na maneira como Bastos rompe o noivado com Jandira, assim que a vê de

muletas: “o noivo teve coragem de simplesmente desmanchar sem remorso o noivado”. Apesar da família de Jandira implorar ao noivo que “fingisse ainda amá-la”, já que a moça só tinha mais poucos meses de vida. Mesmo assim, Bastos rompeu o noivado e depois de três meses, Jandira morreu “linda, de cabelos soltos, inconsolável, com saudade do noivo [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 57-58). A possibilidade de leitura que se faz aqui é a de que Bastos teve preconceito com a noiva aleijada e também a rejeitou como companheira, numa possibilidade de violência psicológica, a contar pelas reações emitidas pelo comportamento da jovem, ficando “inconsolável” e sentindo saudades do noivo.

Já no conto “O corpo”, as duas esposas de Xavier decidiram se unir para se vingarem da traição do marido, que não desistiu da prostituta com quem traía as duas mulheres. Clarice Lispector inova neste conto por narrar a vingança e a violência cometida por mulheres. A ficção aponta o fato de Xavier ser um bígamo com a convivência das esposas, já que moravam os três juntos numa mesma casa, fazendo quase tudo juntos, indo à igreja, indo jantar fora, assistindo à televisão e viajando para Montevidéu. O conto mostra o intenso desejo sexual de Xavier, pois ele precisava de três mulheres para se satisfazer: as duas esposas e a prostituta, que o excitava porque falava palavrão. Depois que as esposas descobriram a traição do marido com a prostituta, correram atrás dele pela casa toda, cada uma segurando um pedaço de pau. Após o cansaço da correria, foram dormir às três da manhã e Xavier “teve vontade de ter mulher. Chamou Beatriz porque ela era menos rancorosa. Beatriz, mole e cansada, prestou-se aos desejos do homem que parecia um super-homem” (LISPECTOR, 1998, p. 24). O marido apresentava uma característica de dominação, além de prover a casa, “trabalhava muito para sustentar as duas e a si mesmo, as grandes comidas” (LISPECTOR, 1998, p. 22). Xavier impunha sua vontade sexual, inclusive quando ficou sabendo que as duas se amavam na sua ausência, quis que as duas fizessem sexo na sua presença, mas, “assim encomendado, terminou tudo em nada. As duas choravam e Xavier encolerizou-se danadamente”. E ficou três dias sem falar com as esposas. Nessa parte do conto, pode ser lida a ironia que remete à encomenda do livro em questão. “O corpo” é um conto que fala, principalmente, da vingança feminina, com a força alcançada pela união de duas mulheres que preferem matar o ser amado do que continuar a serem traídas por ele. Em dois contos de *A via*

crucis do corpo, “O corpo” e “Antes da ponte Rio-Niterói”, temos a vingança, de mulheres contra os homens, motivada pelos ciúmes.

Ao longo de todo o livro *A via crucis do corpo*, podemos destacar as diferenças que aparecem nos textos, com relação ao desejo feminino e ao desejo masculino. No conto “Antes da ponte Rio-Niterói”, a aspiração imaginária masculina era a de ter uma noiva jovem, bela e de família, mas que fosse perfeita, não poderia ser aleijada, ao mesmo tempo em que mantinha uma amante, com quem morava, mesmo sendo noivo de outra. Trata-se de uma fantasia de ter duas mulheres para si, devendo ser as duas mulheres sem defeitos físicos. A ironia do destino de Bastos e a vingança da própria amante o fazem surdo e redimido. No conto “O corpo”, o mesmo acontece com a personagem Xavier, que quer ter duas esposas além da terceira mulher, a prostituta. Xavier era insaciável e impunha as suas vontades sexuais às duas mulheres, dentro de casa, pois fora dela, com a prostituta, “aceitava tudo” (LISPECTOR, 1998, p. 24). A dominação masculina, caracterizada pelo fato de submeter a mulher aos caprichos do homem está presente neste volume clariceano, no qual se pode ler os traços de conteúdos feministas.

Outro conto que expõe a violência contra a mulher é “Mas vai chover”, que fala da violência psicológica sofrida pela personagem Maria Angélica, uma viúva endinheirada de 60 anos que demonstra desejo sexual pelo entregador da farmácia, um jovem de 19 anos e com espinhas no rosto, que se torna amante de Angélica. A protagonista do conto sofre a dominação masculina do amante e ainda sofre violência moral e patrimonial, com humilhação e desprezo por sua condição de mulher idosa. Antes de conhecer Alexandre, Maria Angélica era mulher independente, viúva de posses e autônoma. Mas, quando se apaixona pelo jovem rapaz, oferece até um carro a ele para que Alexandre se torne seu amante.

Maria Angélica se apaixona pelo entregador da farmácia assim que o vê na porta de seu apartamento: “um jovem forte, alto, de grande beleza. [...] Maria Angélica não sabia que já estava apaixonada. [...] ela embevecida o olhava. Ele era a força, a

juventude, o sexo há muito tempo abandonado” (LISPECTOR, 1998, p. 75). A protagonista do conto “Mas vai chover” demonstra a coragem em fugir dos padrões tradicionais e machistas de conquista, em que o alvo deve ser a mulher, ela dever ser o objeto do desejo masculino. Quando Angélica expõe o seu desejo sexual pelo jovem Alexandre, as personagens do conto se espantam, ela própria, o amante, “as criadas que quase riam da sua cara” e uma amiga, que lhe avisa sobre a exploração financeira da qual ela estava sendo vítima. Maria Angélica não se importa e gasta quase todo o seu dinheiro com Alexandre. Promete-lhe um carro: “- Um Karmann-ghia? – Sim, meu amor, o que você quiser!”; hospeda-o num hotel de luxo para evitar o falatório dos vizinhos se morasse com ele; paga um dermatologista; e compra camisas muito caras: “tomava café na cama. E logo abandonou o emprego. [...] Foi a um dermatologista e as espinhas desapareceram” (LISPECTOR, 1998, p. 77). Financeira e psicologicamente, Angélica paga um preço alto pela aventura amorosa. Alexandre exige que ela lhe pague também para viajar com outra mulher: “- Vou passar uns dias fora do Rio com uma garota que conheci. Preciso de dinheiro” (LISPECTOR, 1998, p. 77). A personagem Maria Angélica permite que o amante exerça o papel de dominador, submetendo-se aos caprichos de Alexandre.

A pesquisadora e filósofa estadunidense Andrea Nye discute a complexidade da violência contra a mulher em *Teoria feminista e as teorias do homem*, citando várias feministas norte-americanas e europeias, inclusive Simone de Beauvoir, que compreendia que a mulher havia se tornado “o outro” na sociedade. Nye resgata ideias das ativistas feministas norte-americanas para explicar a cultura da violência contra a mulher, principalmente a cultura do estupro, da qual pode ter se originado a cultura da dominação masculina e da violência sexual. Porém, o feminismo radical “herda de Beauvoir uma fragilidade na teoria que a torna inevitável na prática”, uma vez que “é um artifício teórico por demais rústico para explicar a complexidade da interação humana” (NYE, 1995, p. 122-126).

No conto “Mas vai chover”, desde o início do relacionamento entre o casal, Angélica admira Alexandre até mesmo em seus “maus modos”, quando por exemplo, limpa a boca com a manga da camisa, evento que a encanta. Maria Angélica lhe dá “uma

gorjeta enorme, desproporcional” e não percebe os tipos de violência de que está sendo vítima: a violência psicológica e a violência patrimonial. Porém, é a própria personagem que dá poder ao agressor, por sua falta de consciência da situação e por seu encantamento. Parece que a personagem estava disposta a pagar qualquer preço para satisfazer o seu desejo sexual por Alexandre. “Ela estava fascinada. Observou que ele tinha umas poucas espinhas no rosto. Mas isso não lhe alterava a beleza e a masculinidade: os hormônios lá ferviam. Aquele, sim, era um homem” (LISPECTOR, 1998, p. 76).

Segundo a Lei 11.340, em vigor no Brasil desde 2006, existem cinco tipos de violência contra a mulher: física, psicológica, sexual, patrimonial e moral. Dentre esses tipos, encontram-se dois tipos de violência que ocorreram com a personagem Maria Angélica, do conto “Mas vai chover”. Conforme a chamada “Lei Maria da Penha”, a violência psicológica é “entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento”. Essa Lei ainda considera como violência psicológica a ação que intencione degradar ou controlar “suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração”, sendo também considerada violência psicológica “qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação”. Já a violência patrimonial é definida como “qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades” (BRASIL, 2006. Acesso em 20 ago 2016). Angélica sofreu muito quando descobriu que Alexandre a traía. Apresentou um sofrimento que podemos avaliar como violência psicológica: “Foram dias horríveis para Maria Angélica. Não saiu de casa, não tomou banho, mal se alimentou. Era por teimosia que ainda acreditava em Deus. Porque Deus a abandonara” (LISPECTOR, 1998, p. 78).

3.4 DESEJO FEMININO

Por toda a obra *A via crucis do corpo*, o desejo sexual feminino está presente. Nesta parte do segundo capítulo, são analisados principalmente os contos “Melhor do que arder” e “Praça Mauá”, nos quais as personagens principais demonstram coragem em continuar a procura pela satisfação do desejo sexual, fosse pelo casamento, fosse pela prostituição. Madre Clara, a protagonista de “Melhor do que arder”, sustenta o seu desejo de sair do convento e decide encontrar um homem para se casar com ele: “queria sair do convento, queria achar um homem, queria casar-se” (LISPECTOR, 1998, p. 72). Carla, “nome de guerra de Luísa”, protagoniza o conto “Praça Mauá” trabalhando num cabaré. Trabalhava durante a noite, tirando a roupa enquanto dançava, apesar da timidez e apesar de ser casada, para manter o seu desejo de fazer sexo com seus clientes, nem sempre cobrando dinheiro deles: “- Com este eu ia para cama sem cobrar nada” (LISPECTOR, 1998, p. 61). Outros textos de *A via crucis do corpo* também exibem o desejo sexual feminino, presente no livro de diferentes formas e marcado, geralmente por impedimentos, por preconceitos ou ainda pela violência psicológica e pela opressão.

“Melhor do que arder” conta a história de uma freira, de posição importante no seu convento, uma vez que era madre, e que sentia desejo sexual pelo padre. “Era alta, forte, cabeluda. Madre Clara tinha buço escuro e olhos profundos, negros”. O padre, por sua vez, percebia o desejo de Madre Clara por ele e ficava abalado no momento da comunhão. “Mas na hora em que o padre lhe tocava a boca para dar a hóstia tinha que se controlar para não morder a mão do padre. Este percebia, nada dizia. Havia entre ambos um pacto mudo. Ambos se mortificavam” (LISPECTOR, 1998, p. 71). O desejo sexual de Madre Clara era sufocado e reprimido, devido à sua condição de religiosa. Porém, a corajosa personagem desistiu do convento para tentar encontrar um casamento, dentro do qual poderia exercer a sua sexualidade.

Na confissão com este mesmo padre, Madre Clara desabafou que não aguentava mais ter uma vida celibatária e assexuada. Ele lhe aconselhou que era melhor ser

freira, mas se não houvesse remédio, que seria melhor “casar do que arder”. Antes de desistir da luta contra o seu desejo sexual, Madre Clara cometeu atos de tortura contra o próprio corpo, na tentativa de frear o desejo libidinal, o que foi inútil. Decidiu desistir da carreira religiosa, a qual lhe fora imposta pelos seus familiares. “Entrara no convento por imposição da família: queriam vê-la abrigada no seio de Deus. Obedeceu” (LISPECTOR, 1998, p. 71).

Neste conto, Clarice Lispector escreve sobre a tortura física imposta e estimulada nos(as) religiosos(as), que era uma forma de educar e reprimir os desejos da “carne”, desejos que a autora já anuncia como tema desde a epígrafe do livro *A via crucis do corpo*. A protagonista de “Melhor do que arder” tornara-se freira porque foi obrigada a isso. Este fato demonstra que não era por vontade própria ou por vocação individual que Clara ingressara na vida religiosa, foi por ordem da família. Entretanto, Madre Clara passou a se cansar de viver na companhia exclusiva de mulheres e começou a sentir “que não aguentava mais” (LISPECTOR, 1998, p. 71).

Foi a partir daí, desta ideia de que não aguentava mais reprimir em vão o próprio desejo sexual insatisfeito, que confidenciou o assunto a uma freira amiga, a qual lhe aconselhou que mortificasse o corpo. O sacrifício, o celibato e outros votos religiosos, como o silêncio, o isolamento ou a pobreza eram e ainda são comuns nos conventos católicos, que seguem preceitos rígidos de disciplina, principalmente a exigência da castidade. O conto narra uma cumplicidade velada e muda entre o padre e madre Clara, que lhe confessou que raspava as pernas. “Madre Clara era filha de portugueses e, secretamente, raspava as pernas cabeludas. Se soubessem, ai dela. Contou ao padre. Este ficou pálido. Imaginou que suas pernas deviam ser fortes, bem torneadas” (LISPECTOR, 1998, p. 72). Tanto o padre quanto a amiga de Clara a aconselharam a se torturar fisicamente para reprimir seu desejo sexual, ao que Madre Clara obedeceu e se mortificava dormindo no chão frio e fustigando-se com silício. Ficou muito gripada e toda arranhada inutilmente. E não era somente Clara que se mortificava, o padre também o fazia. A auto violência praticada pelos(as) religiosos(as) também é assunto velado, mas que é apontado por Clarice Lispector como parte integrante da violência social neste livro, que vai além da polêmica por tratar de

temas sexuais e tabus, trata-se de obra que faz crítica ao sistema social, avisando sobre os tipos de violência que “todos passam” ao longo da “via crucis” da vida (LISPECTOR, 1998, p. 33).

A frase que dá nome ao conto: “- É melhor não casar. Mas é melhor casar do que arder”, proferida pelo padre que também se torturava por desejar Madre Clara, faz referência às saídas honrosas e permitidas à mulher, casar ou ser freira, na condição de submetida à dominação do patriarcado, machista e conservador, cerceado e apoiado pelo sistema religioso. A protagonista de “Melhor do que arder” teve que suportar com firmeza e decisão a sua posição de sair do convento, pois a Madre Superiora lhe pediu que esperasse mais um ano antes de abandonar o hábito: “Pedi uma audiência com a superiora. A superiora repreendeu-a ferozmente. Mas Madre Clara foi firme” (LISPECTOR, 1998, p. 72). Num conto curto e circular, em que uma descendente de portugueses deseja encontrar um homem e se casa com um português, resultando num final satisfatório, Clarice Lispector consegue desfiar críticas importantes sobre a condição da mulher, que depende financeiramente da família para sobreviver: “Pagava a pensão com o dinheiro que a família nortista lhe mandava. A família não se conformava. Mas não podiam deixá-la morrer de fome”; ou que depende do marido: “- Sou rico, o botequim dá bastante dinheiro para nós nos casarmos. Queres? – Quero, respondeu grave” (LISPECTOR, 1998, p. 72-73). O final do conto tem a solução almejada por Clara, que foi morar num pensionato próximo ao botequim do português Manoel, com quem inicia um namoro e logo depois se casam. Ela volta grávida e feliz da lua de mel passada em Lisboa, logo depois, se vê mãe de quatro filhos, “todos homens, todos cabeludos” (LISPECTOR, p. 73).

Outro texto que fala do desejo sexual feminino é “Praça Mauá”. Neste conto, a personagem principal expõe o seu desejo pela personagem “homem de verdade”, com quem acabara de dançar e que tinha sido motivo de inveja do amigo travesti. O amigo Celsinho, com inveja do cliente “grandalhão”, respondeu-lhe duramente: “- Mas você não é mulher de verdade! [...] Você não é mulher coisa alguma! Nem ao menos sabe estalar um ovo!” (LISPECTOR, 1998, p. 64). Em reação à agressão moral sofrida pelo colega de trabalho, Carla ficou perplexa e se sentiu “atingida na sua feminilidade mais

íntima”. A protagonista ficou tão abalada emocionalmente que saiu do cabaré e se viu no meio da rua, diminuída e com a autoestima rebaixada: “Ficou de pé, de preto, na Praça Mauá, às três horas da madrugada. Como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio. Era verdade: não sabia fritar um ovo. E Celsinho era mais mulher que ela” (LISPECTOR, 1998, p. 65).

Este conto, precursor para a época de sua publicação, já tratava de assuntos polêmicos e complexos, como o travestismo e a mudança corporal induzida por hormônios: “Tinha quadris largos e, de tanto tomar hormônio, adquirira um fac-símile de seios. O nome de guerra de Celsinho era Moleirão” (LISPECTOR, 1998, p. 63). A narrativa ainda toca no assunto da velhice que pode ser indesejada também para os travestis, não somente para as mulheres. Celsinho poupava para o futuro: “E recebia em dólares. Investia o dinheiro trocado no câmbio negro do Banco Halles. Tinha muito medo de envelhecer e de ficar ao desamparo. E mesmo porque travesti velho era uma tristeza” (LISPECTOR, 1998, p. 62).

Carla sentiu-se ofendida na sua feminilidade pelo amigo travesti, mas depois de meditar na praça vazia, ela concluiu que Celsinho era mesmo mais mulher do que ela. A história de Carla sugere a difícil pergunta sobre o que é de fato ser uma mulher. Na visão de uma sociedade patriarcal, ser mulher é ser mãe de família. Nem Carla, nem tampouco Moleirão se encaixavam neste quesito, mas Carla se sentia menos mulher do que o amigo, por ela não ser mãe e ele, sim. “O ‘Erótica’ estava cheio de homens e de mulheres. Muita mãe de família ia lá para se divertir e ganhar um dinheirinho”. A narrativa manifesta um aspecto delicado e controverso da prostituição, ao construir uma personagem que, no meio de tantas iguais a ela, mantinha uma vida dupla, de mulher casada e de prostituta. Além do fenômeno da prostituição como ofício comum para se ganhar dinheiro, também é possível ler, em “Praça Mauá”, a violência psicológica sofrida pela protagonista, quando Celsinho teve inveja dela, pelo simples fato de Carla ser mulher e ele não. Quando o homem “alto e de ombros largos” chamou a protagonista para dançar, o amigo teve muita raiva: “Celsinho cobiçava-o. E roeu-se de inveja. Era vingativo. [...] mal se continha de raiva” (LISPECTOR, 1998, p. 64).

Assim como se apresenta o problema da mulher que sustenta o seu desejo sexual, visto nos contos “Praça Mauá” e “Melhor do que arder”, outros textos do livro *A via crucis do corpo* também sinalizam os estereótipos femininos. Em “Praça Mauá”: a mulher foi marcada como: a “mãe de família”, “a mulher pura” ou “a mais vagabunda das prostitutas” (LISPECTOR, 1998, p. 64). Falando de papéis sexuais, o volume questiona aquilo que é atribuído socialmente à mulher como papéis positivos ou negativos. A mulher aceita socialmente é a mulher estereotipada como anjo, santa e boa, é a mulher de família, já a mulher discriminada, pode ser marcada negativamente por receber classificações de desonesta, prostituta ou vagabunda.

Andrea Nye problematiza o tema da prostituição ao retomar as ideias de Karl Marx e Friedrich Engels, situando historicamente a burguesia do século XIX e do início do século XX, quando as mulheres eram usadas como se fossem propriedades particulares dos homens. “Replicando a velha acusação de que os comunistas defendiam a comunidade de mulheres, Marx e Engels afirmavam que a burguesia, sim, é que realmente usava as mulheres em comum; afinal, que é a prostituição?”. A ideia burguesa compreendia a mulher como posse. “Em vez disso, Engels propunha que as mulheres fossem tratadas como seres humanos, não como objetos” (NYE, 1995, p. 57). Nye relembra a análise da feminista marxista Emma Goldman que avalia a economia materialista do casamento e da prostituição “para mostrar a superficialidade moralizante” das feministas de uma época em que se acreditava no voto feminino como solução para os demais problemas de discriminação. No país de Goldman, o moralismo norte-americano no final do século XIX esperava que o voto feminino restaurasse a moralidade na vida pública. Esperava-se a decência moral que “tornasse ilegal e punisse a prostituição, piorando as vidas das mulheres pobres. A prostituição não era uma questão moral, mas econômica. Havia prostitutas porque as mulheres não podiam obter emprego, eram economicamente impotentes [...]” (NYE, 1995, p. 59-60).

O livro clariceano questiona os papéis sociais da mulher, ora invertendo-os, ora ressaltando-os. No conto “O corpo”, Carmem e Beatriz são personagens que

representam as esposas vingativas que matam o marido por ciúmes da prostituta que ele contratava. Na história “Antes da Ponte Rio-Niterói”, Leontina joga água fervente no ouvido do amante por ciúmes, sendo ela a figura de agressora, motivada pelos ciúmes e pelo sentimento de posse, normalmente atribuído aos agressores homens em casos de violência contra a mulher. No conto “Miss Algrave”, a protagonista se prostitui por escolha e decisão, no desejo de ser feliz, exercitando o prazer sexual alcançado depois do suposto encontro delirante com o extraterrestre. No conto “Melhor do que arder”, Madre Clara desiste do convento e sai para o mundo em busca de algo bom que lhe aconteça “em forma de homem” (LISPECTOR, 1998, p. 72). Em “Via crucis”, Maria das Dores sai da condição de virgindade, imposta pelo casamento com um homem impotente, para vivenciar a maternidade, supostamente desejada. No conto “A língua do ‘p’”, Cidinha faz o papel de prostituta para escapar da violência de dois ladrões estupradores. Dona Cândida Raposo, em “Ruído de passos”, decide ter prazer pela masturbação e o conto deixa a entender que ela morre em seguida, pois ouve os passos do marido falecido se aproximando. No conto “Mas vai chover”, Maria Angélica se apaixona e ocupa um papel masculino de conquistadora, quando faz uma proposta sexual ao amante e lhe oferece bens materiais em troca de sexo. Carla, no conto “Praça Mauá”, deixa o marido em casa dormindo, enquanto vai trabalhar numa boate como dançarina seminua e se prostitui por escolha própria, decidindo com quem mantém relações sexuais, por dinheiro ou não: “- Com este eu ia para cama sem cobrar nada” (LISPECTOR, 1998, p. 64). Aurélia, do conto “Ele me bebeu”, ao perceber a rivalidade do amigo homossexual, descobre a intenção dele em anular a sua identidade com excesso de maquiagem e restitui a própria identidade de quem acabava de nascer, após algumas bofetadas no próprio rosto “para se acordar” (LISPECTOR, 1998, p. 44). Também a personagem Nicole, do texto “Dia após dia” afirma que Deus é mulher para se vingar da agressão do pontapé do irmão mais velho.

Essas situações encontradas no livro *A via crucis do corpo*, evocam uma inversão de valores do patriarcado que começava a perder força na época da publicação da obra. Alguns indícios dessa inversão de valores podem ser lidos por meio das personagens da obra, de diferentes idades e situações, representando as possibilidades que normalmente não eram escancaradas nas famílias brasileiras da década de 1970, geralmente herdeiras de uma cultura machista e sexista. O volume pode estar

apresentando uma forma de protesto contra a maneira pela qual pensam as mulheres, dóceis e domesticadas e o quanto elas podem atuar a favor de si mesmas. Todas as situações dos contos citados acima foram de ir ao ato, situação estudada pela psicanálise que explica o sintoma não refreado como aquele que vai às vias de fato, ou *acting out*. Noção criada “para traduzir o que Sigmund Freud denomina de colocação em prática ou em ato [...] a expressão passagem ao ato evidencia a violência da conduta mediante a qual o sujeito se precipita numa ação que o ultrapassa: suicídio, delito, agressão” (ROUDINESCO; PLON, 2010, p. 5-6).

Há uma aproximação entre os contos “Ruído de passos” e outros contos, inclusive “Miss Algrave”, com relação ao tema do desejo sexual. “- Quando é que passa? – Passa o quê, minha senhora? – A coisa. – Que coisa? - A coisa, repetiu. O desejo de prazer, disse enfim. – Minha senhora, lamento lhe dizer que não passa nunca”. O desejo de prazer da senhora Raposo, que é o mesmo desejo de prazer de Miss Algrave, que por sinal é o mesmo desejo de prazer de Carla, que coincide com o desejo de prazer de Madre Clara, parece também similar ao desejo de prazer de Maria Angélica. As cinco protagonistas dos contos de *A via crucis do corpo* demonstram o mesmo desejo de prazer mencionado no conto “Ruído de passos”. Parece se tratar de um desejo de exercer a sexualidade feminina representada pelo importante “desejo de prazer” (LISPECTOR, 1998, p. 55).

Seria a “via crucis” o caminho de obstáculos para se alcançar a satisfação das exigências do próprio corpo? Quem sabe ou quem poderia suspeitar, na época em que foi lançado, que este livro de Clarice Lispector estaria sugerindo uma forte crítica às repressões impostas à mulher? Repressões incidentes nas diferentes condições femininas: de velhice, de virgindade, de juventude, de celibato, de viuvez, de casamento, de matrimônio com marido impotente, de maternidade, de prostituição, de clausura em convento, e de desejo sexual.

4 PELA VIA DA MULHER

*“Sou uma pergunta insistente sem que eu ouça uma resposta.
Nunca ninguém me respondeu.”*

(*Um sopro de vida*, Clarice Lispector, 1999, p. 145)

Em 1974, mesmo ano em que escreveu e publicou *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector traduziu *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, publicou o seu livro infantil *A vida íntima de Laura* e também um outro livro de contos, *Onde estivestes de noite*. Nesse ano de 1974, também sofreu um acidente em que o cachorro Ulisses mordeu o rosto de Clarice Lispector, que teve de se submeter a uma cirurgia reparadora, com o amigo e cirurgião plástico, Ivo Pitanguy, o mesmo que teria restaurado a sua mão direita, queimada num incêndio em seu quarto, por conta de um cigarro esquecido, em outubro de 1968. Ainda em 1974, seus dois filhos saem de casa: o mais velho passa a morar com o pai em Montevideú e o mais novo, com 21 anos, resolve ir morar sozinho e no mesmo bairro em que vivia Clarice, o Leme, no Rio de Janeiro (GOTLIB, 2009).

Até 1974, Clarice Lispector já havia experimentado diferentes métodos na sua produção literária, como escrever e rescrever um mesmo romance onze vezes, como foi o caso do livro *A maçã no escuro*, publicado em 1961, mas concluído bem antes, em 1956; ou de escrever um romance inteiro em apenas nove dias, como ocorreu com *Uma aprendizagem, ou o livro dos prazeres*, publicado em 1969 e que lhe valeu o prêmio Golfinho de Ouro, promovido pelo Museu da Imagem e do Som (GOTLIB, 2009). Por isso, o fato de ter escrito *A via crucis do corpo* em poucos dias pode ter sido bastante provável. “Provou isso com o *tour de force* de *A via crucis do corpo*, o último dos três livros que publicou em 1974. A mulher que passara anos revisando cada livro agora produzia um no curso de um único fim de semana” (MOSER, 2011, p. 588-589). Na opinião de Vilma Arêas, o livro ficou pronto muito rapidamente, sem que houvesse preocupação em lapidar os textos, mas isso não comprometeu a qualidade da obra. “E tudo feito aos tapas, escrito às pressas, alinhavos à mostra, desnaturalizando a expressão, sem erro de ritmo ou tom” (ARÊAS, 2005, p. 18).

A seguir, partindo da revisão de dois contos e três textos do livro *A via crucis do corpo*, é levantada a questão da feminilidade e do gozo feminino, tendo como suporte explicações psicanalíticas. Muitos conceitos freudianos e lacanianos sobre pulsão e gozo estão envolvidos na busca pela compreensão sobre a pergunta ainda sem resposta: “O que quer a mulher?”. Os contos “Miss Algrave”, “O corpo” e “Ele me bebeu” são analisados numa leitura pontual dos textos de ficção por uma ótica psicanalítica, pois as personagens femininas dessas narrativas apresentam características que favorecem a análise do desenvolvimento psíquico e sexual feminino.

4.1 SAÍDA DA CASTRAÇÃO

Sigmund Freud estabelece as diferenças que percebeu entre o desenvolvimento psíquico e sexual que acontece no menino e na menina, principalmente durante a fase do complexo de Édipo, durante a chamada fase fálica (entre três e seis anos de idade, aproximadamente). O complexo de Édipo envolve uma primeira eleição amorosa direcionada geralmente para a mãe, havendo depois uma hostilidade rival direcionada ao pai. No menino, durante o complexo de Édipo, a criança se relaciona mais afetivamente com o genitor de sexo oposto e rivaliza com o genitor de mesmo sexo. Porém, quando o complexo de Édipo acontece no desenvolvimento da menina, a mãe continua sendo o “primeiro objeto de amor”. No seu texto “Sobre a sexualidade feminina”, de 1931, Freud descobre que a saída do complexo de Édipo na menina se dá de forma diferente do que no menino: “[...] o desenvolvimento da sexualidade feminina é complicado pela tarefa de abandonar a zona genital originalmente dominante, o clitóris, por uma nova, a vagina. Agora uma segunda transformação, a troca do original objeto mãe pelo pai [...]” (FREUD, [1931] 2014, p. 203).

Nesse texto freudiano, vemos a descrição da inveja do pênis na mulher, já que para as meninas, o complexo de castração acontece de maneira diferente do que ocorre com os meninos. “Bem diferentes são os efeitos do complexo de castração na mulher. Ela admite o fato de sua castração e, com isso, a superioridade do homem e sua

própria inferioridade, mas também se revolta contra esse desagradável estado de coisas”. Pela época em que escreveu o texto, pode-se perceber a influência de um patriarcado histórico sobre as conclusões do pensador, já que Freud concebia a “inveja do pênis” como uma presença considerável no desenvolvimento psíquico das mulheres. Desde quando a menina admite a castração, fato que a deixa em situação de “inferioridade”, “[...] decorrem três orientações de desenvolvimento. A primeira leva ao afastamento da sexualidade em geral”. Essa seria a primeira saída do complexo de castração: a inibição sexual. “A segunda direção consiste em se apegar, com teimosa autoafirmação, à masculinidade ameaçada; a esperança de voltar a ter um pênis se mantém viva até uma época incrivelmente tardia, é transformada em objetivo de vida [...]”. Essa seria então a segunda saída: o complexo de masculinidade, o qual também pode resultar em “manifesta escolha homossexual do objeto”. A terceira direção para o desenvolvimento “vem a dar na definitiva configuração feminina normal, que toma o pai por objeto e, assim, alcança a forma feminina do complexo de Édipo”. Essa seria a saída pela feminilidade que Freud nomeia de normal. “Na mulher, portanto, o complexo de Édipo é o resultado final de um longo desenvolvimento [...]” (FREUD, [1931] 2014, p. 207).

No seu outro texto sobre sexualidade feminina, “A feminilidade”, de 1932, Freud repete e aprofunda a sua explicação sobre os três caminhos possíveis de evolução no desenvolvimento psíquico e sexual para as meninas. Cada caminho evolutivo seria uma resposta para o complexo de castração. O primeiro caminho, escolhido inconscientemente pela menina, pode ser o afastamento geral da sexualidade; o segundo caminho seria uma intensa autoafirmação inconsciente da masculinidade; e o terceiro caminho de saída para o complexo de castração seria o que Freud considerava como uma atitude feminina dentro da normalidade, ou como “feminilidade normal”. Explicando melhor, a menina em fase fálica se depara com o complexo de castração e se considera como sendo não-fálica, devendo escolher inconscientemente uma (ou mais) das três posições diferentes ao final do complexo de Édipo: a inibição sexual, a masculinidade ou a saída feminina. A descoberta da castração faz referência a um ponto essencial na evolução da menina: “Dele partem três caminhos da evolução: um conduz à inibição sexual ou à neurose; outro, à

transformação do caráter no sentido de um complexo de masculinidade, e o outro, finalmente, a feminilidade normal” (FREUD, [1932], 1960, p. 134).

O psicanalista francês Gérard Pommier, que foi aluno e paciente de Jacques Lacan, procurou explicar detalhadamente o funcionamento psíquico da mulher, retomando a teoria de Joan Rivière sobre a histeria e, principalmente, visitando toda a teoria de Lacan sobre o gozo feminino e o significante “mulher”. Na explanação de Pommier (1987, p. 10), a mulher estaria “fora da linguagem” e, por isso, a dificuldade da teoria psicanalítica em definir o que é ser mulher, mas a mulher não deixaria de estar ocupando o lugar de causa do desejo. Nas palavras de Lacan, é no gozo do Outro que a dificuldade acontece: “[...] é aí que se produz o que mostra que tanto o gozo fálico é fora do corpo quanto o gozo do Outro é fora da linguagem, fora do simbólico [...]”. Como fora da linguagem, compreende-se o registro do real: “é a partir daí [...] que se capta o que há de mais vivo [...] na linguagem, ou seja, a letra, é unicamente a partir daí que temos acesso ao real” (LACAN, [1974] 2011, p. 32). É, portanto, fora da linguagem que se pode ter acesso ao real da mulher.

O complexo de castração feminino apresenta diferenças fundamentais do masculino, porém tanto para o menino quanto para a menina, a mãe é tida como um ser que possui o falo. A mãe, para a criança na fase fálica em que se localiza o complexo de castração, seria uma mulher fálica, que não possui a falta. Freud descreve o complexo de Édipo e o complexo de castração seguindo “um desenvolvimento inversamente cruzado em suas versões masculina e feminina”. Mas isso não explica o motivo pelo qual o sexo feminino é considerado como castrado e não como simplesmente um sexo diferente (POMMIER, 1987, p. 19). Para Freud, “[...] a mulher atinge a normal situação edípica positiva somente após haver superado uma época anterior, dominada pelo complexo negativo. De fato, durante essa fase o pai é pouco mais que um incômodo rival para a menina [...]” (FREUD, [1932]. 2014, p. 204). O que Freud postulou em sua tese falocêntrica sobre a libido resume-se em dois axiomas: “Todos os homens têm o falo”; “Nenhuma mulher tem o falo”. Essa posição leva à “negação da diferença, e com isso, à negação da função da castração” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 548).

Pommier procurou explicar porque a mulher foi entendida como castrada pela psicanálise. Tanto o homem quanto a mulher são vistos como sujeitos falantes, e é pela fala que se entra no gozo fálico, para poder participar do mundo dos falantes. “Porque fala, a mulher entra do mesmo modo no gozo fálico. Este gozo implica um investimento erótico homólogo do pênis ou do clitóris e dá a medida de um valor que é igual para os dois sexos” (POMMIER, 1987, p. 20). Nas palavras de Lacan, citadas no seu livro *Escritos*: “Mas há uma [presença], na psicanálise, que se funde com a teoria: é a presença do sexo como tal, a ser entendida no sentido em que o ser falante o apresenta como feminino”. Lacan retoma o questionamento feito por Freud, ainda sem resposta: “O que quer a mulher? Essa é, como se sabe, a ignorância em que permaneceu Freud até o fim, na coisa que ele pôs no mundo”. O enigma eterno, a tal pergunta famosa de Freud: “O que quer a mulher, além de ainda estar no centro cego do discurso analítico, acarreta a consequência de a mulher ser uma psicanalista nata (como se percebe pelo fato de estarem regendo a análise as menos analisadas das mulheres)” [29 de setembro de 1968] (LACAN, 2003, p. 368).

A castração é um problema tanto para a menina quanto para o menino, pois o clitóris e o pênis possuem valores equivalentes e proporcionais em relação à castração. O que acontece ao longo do desenvolvimento psíquico infantil é a identificação que o menino direciona para o pai, suposto possuidor do falo. O pênis não pode ser visto inconscientemente pela menina como algo que lhe falta, a não ser quando comparado ao símbolo fálico. E tal símbolo fálico só existe enquanto algo que se deseja ter pelo que se fala dele, pela demanda que é criada. Portanto, para a psicanálise, a feminilidade acontece devido à relação com o falo.

Uma contribuição muito importante de Pommier é o esclarecimento que elabora a respeito da castração feminina, descrita por Freud como aquilo que influencia o resultado do complexo de Édipo. A castração feminina é diferente e inaugural, pois é apoiada sobre uma falha do significante. “O significante ‘mulher’ existe, é certo, mas não é específico de uma feminilidade que escapa ao gozo fálico”. Neste sentido, a mulher pode até ser considerada “castrada”, porém, não é privada de nenhum órgão. A menina pode perceber de maneira inconsciente que lhe falta o pênis, mas “esse

saber não a impedirá de estar no gozo fálico que acompanha a sua entrada na existência” (POMMIER, 1987, p. 24). Apesar de algumas formulações machistas e reduzidas ao símbolo fálico, presentes nas obras de Sigmund Freud e de Jacques Lacan, a respeito do desejo feminino e a respeito mesmo da mulher, Gérard Pommier defende que a psicanálise não é machista, pois a teoria psicanalítica localiza o feminino de maneira centralizada. Mesmo com afirmações sexistas, inclusive localizadas historicamente, tanto no tempo de Freud, quanto na época de Lacan, a psicanálise não reproduz a ideologia de exclusão da mulher. “Longe de desvalorizar o feminino, ela o situa no centro de seu dispositivo, seja na sua relação à causa do desejo, à fantasia que ela encarna, seja no uso do falo que ela autoriza” (POMMIER, 1987, p. 32). Uma mulher é mais do que um homem. Ela é ainda como um homem, porque a menina se identifica primeiro com a mãe, assim como os meninos fazem no complexo de Édipo. Simplificando: inconscientemente, uma mulher seria tal como um homem, porque também entra no gozo fálico por meio da identificação com a figura materna.

Tanto o desejo feminino quanto a sexualidade feminina escapam à significação possível das palavras, por isso, a feminilidade se resume na apresentação desse enfeite do vazio. Por conta dessa possibilidade de formar as bordas do furo, pois que o feminino margeia o nada, a mulher exhibe as marcas do feminino pela sua presença misteriosa e sob uma máscara, que disfarçam o vazio. “Por mais paradoxal que possa parecer, dizemos que é para ser o falo, isto é, o significante do desejo do Outro, que a mulher vai rejeitar uma parcela essencial da feminilidade, nomeadamente todos os seus atributos na mascarada”. É por meio daquilo que a mulher não é que ela pretende ser desejada e, ao mesmo tempo, amada. “Mas ela encontra o significante de seu próprio desejo no corpo daquele a quem a sua demanda de amor é endereçada”. Enquanto o homem faz semblante, finge inconscientemente ter o falo, a mulher faz um semblante inconsciente de ser o falo. “Digamos que essas relações girarão em torno de um ser e de um ter que, por se reportarem a um significante, o falo, têm o efeito contrário de, por um lado, dar realidade ao sujeito nesse significante e, por outro, irrealizar as relações [...]” (LACAN, 1998, p. 701).

Uma questão ainda sem solução é que a mulher não tem nenhum órgão a menos, por isso não é diferente do homem. Porém, a feminilidade ainda escapa à possibilidade de representação. A máscara que tenta disfarçar a falta fálica atua como um recobrimento da linguagem. A falta da castração está presente no menino e na menina, ambos são castrados de falo. Uma mulher simboliza a castração, mas também a sustenta muito bem e, porque suporta a falta, a mulher se mantém no lugar de onde o homem se ausenta. A mulher representa o vazio e naquilo que o homem encontra de terrível na castração, a mulher se mantém no lugar da falta. Numa explicação mais detalhada, Lacan postula que é “a assunção da castração que cria a falta pela qual se institui o desejo. O desejo é o desejo de desejo, desejo do Outro [...]”. Para Lacan, a mulher passa pela mesma dialética que o homem, “embora nada pareça obrigá-la a isso: ela tem que perder aquilo que não possui”, o que permite a compreensão de que o falo produz “o montante da dívida simbólica [...]. A castração foi a mola absolutamente nova que Freud introduziu no desejo, dando à falta do desejo o sentido que ficara enigmático na dialética de Sócrates [...]” (LACAN, 1998, p. 866-867).

A relação entre desejo e pulsão é explicada por Pommier, ao afirmar que os dois conceitos se articulam em torno de um mesmo objeto, tanto pela via da ética quanto pela via da estética. Tal objeto, pela lógica lacaniana, seria o objeto *a*, aquele objeto que é “ao mesmo tempo causa do desejo e objeto da pulsão”. Conforme Pommier, a pulsão seria o furo do simbólico, mas um furo que organiza o vazio, “onde se refugia aquilo que, do gozo do corpo, está perdido, e a sublimação freudiana é o deslocamento dessa perda”. As palavras são colocadas em torno desse vazio do simbólico, pois o símbolo “evoca outra coisa que não aquilo que pretende nomear” (POMMIER, 1987, p. 96).

Se a coisa carrega um nome, um sentido, a materialidade da palavra pode autorizar o acesso ao mundo da significação. Daí a importância dos poetas, que sabem como lidar com as palavras. Tanto os poetas quanto os literatos que atuam como artesãos da palavra podem mostrar a beleza de um significante, que “se isola e se abre para todas as significações possíveis. O poeta mostra até onde as palavras nos

transportam, para quem as sabe ouvir e perceber a totalidade que evocam” (POMMIER, 1987, p. 99). Por isso, a literatura pode declarar o sentido real das coisas. Mais especificamente, sobre literatura de Clarice Lispector, podemos cogitar que a sua escrita toca o real das coisas, por fazer borda e margem em torno do abismo e em torno do impossível. Nas palavras de Pommier: “Aquele que opera com a sonoridade das palavras margeia, dessa forma, um abismo. Aproxima-se da loucura, porque atua nessa ausência de garantia [...]”. Aquele(a) que escreve assume um risco muito grande, porque quando faz borda em torno do abismo, que é signo da ausência de um pai, “convoca um pai que não responderá” (POMMIER, 1987, p. 98).

Na visão do psicanalista francês, Serge André (1998, p. 10), a psicanálise “não permite saber tudo, pois o inconsciente não diz tudo”, porém a psicanálise permite saber o “não-tudo”. André explica a castração e a feminilidade, numa vertente parecida com a de Pommier, mas seu livro intitulado *O que quer uma mulher* é resultado de um seminário que ele ministrou em Bruxelas, entre 1982 e 1983, portanto anterior à obra de Pommier, *A exceção feminina*, de 1985. A explicação de Serge André sobre a diferença sexual é a de que “a realidade do sexo não é o real do órgão anatômico” (ANDRÉ, 1998, p. 11). Por isso que inconscientemente só há um sexo, o falo, mas ele existe a partir das suas maneiras de se manifestar, seja pela presença ou pela ausência. Então, “[...] a falta do pênis, se reconhecida, é enquanto falo (a menos) e não enquanto sexo feminino. A castração constitui assim aquilo que exclui [...] o sexo feminino como tal”. A castração provoca uma percepção inconsciente de embelezamento no sexo feminino e “faz da ausência um resto de presença” (ANDRÉ, 1998, p. 12-13). André ressalta que, em Lacan, o que importa não é a divisão entre dois sexos, mas sim a divisão entre dois gozos, “um todo-fálico, outro não-tudo, o primeiro fazendo surgir o outro como seu mais-além”. Também frisa que Freud utilizava o termo “bissexualidade” para sustentar a sua tese de que só poderia haver uma libido ou uma só energia sexual, especificamente a libido masculina. Resumindo, “a libido é única”, porém ela ocorre por meio de dois modos de gozo, o gozo ativo e o gozo passivo (ANDRÉ, 1998, p. 16; 20).

O termo “pulsão”, usado por Sigmund Freud a partir de 1905, passou a ser um grande conceito da teoria psicanalítica, “definido como a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem”. Freud faz uma oposição entre as pulsões sexuais, “cuja energia é de ordem libidinal,” e as pulsões de autoconservação, “que têm por objetivo a conservação do indivíduo”. Nas palavras freudianas: “Todas as pulsões orgânicas atuantes em nossa alma podem ser classificadas, seguindo as palavras do poeta, como fome e amor” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 628; 630).

Retomando o texto de 1931, em que Freud também evidencia a bissexualidade, acreditando que a vida sexual da mulher estaria dividida em duas fases, a primeira seria de caráter masculino e a segunda fase seria especificamente feminina. Freud declara: “é indiscutível que a bissexualidade – que afirmamos ser parte da constituição humana – aparece bem mais nitidamente na mulher do que no homem”. Para Freud, a sexualidade masculina manifesta apenas “uma zona sexual diretora, um órgão sexual, enquanto a mulher tem dois: a vagina, que é propriamente feminina, e o clitóris, que é análogo ao membro masculino” (FREUD, [1931], 2014, p. 205-206).

O que não pode haver é uma relação no sentido matemático da palavra “relação”. Tal proposta provocou muitos escândalos na época em que Lacan proferiu, repetiu, reafirmou e explicou esta fórmula da inexistência da relação sexual, numa tentativa de retomar a noção de bissexualidade freudiana. Pode-se entender das explicações de Serge André que a sexualidade não é estabelecer relação, mas seria o contrário disso. A sexualidade pode ser “a impossibilidade de escrever uma tal relação que caracteriza a sexualidade do ser falante” (ANDRÉ, 1998, p. 25).

4.2 O ENIGMA FEMININO

Clarice Lispector escreveu sobre feminilidade no livro *A via crucis do corpo*, quando se pode ler, uma a uma, cada personagem feminina sugerindo uma particularidade de gozo para construir a sua significação de mulher, que não é alcançada, mas que pode

ser suposta. É possível ler a feminilidade, em sua pluralidade de gozo feminino e em seu brilho fálico em personagens clariceanas marcantes, tais como: Miss Algrave, Maria das Dores, Carmem e Beatriz, Aurélia Nascimento, Cândida Raposo, Carla/Luísa, Leontina, Cidinha, Madre Clara e Maria Angélica. São personagens que suscitam o enigma do desejo feminino. E para questionar o tema da feminilidade, na busca de problematizar o desejo feminino, a próxima parte desse capítulo aborda os apontamentos feitos por uma psicanalista mulher.

Em seu livro de 2003, traduzido e publicado no Brasil em 2005 sob o título de *O que Lacan dizia das mulheres*, a psicanalista lacaniana, Colette Soler, de grande projeção na França e em outros países, busca esclarecer a questão da feminilidade. Tendo sido paciente de Lacan na década de 1970, Colette Soler conhecia a obra e a prática clínica do seu analista. Neste livro, em especial, Soler discorre sobre o desenvolvimento psíquico da criança do sexo feminino, discutindo o conceito de mulher tanto na teoria de Freud quanto na de Lacan.

A respeito da diferenciação sexual, Soler explica que não se sabe porque temos, no mundo todo um número semelhante de homens e mulheres, sendo quase meio a meio. Porém, o Inconsciente não reconhece a biologia do próprio corpo, uma vez que o corpo apenas abriga as regiões das pulsões parciais: oral, anal, escópica e invocante. “Freud descobriu que, no inconsciente (e no discurso em geral) [...], a diferença anatômica é transformada e reduzida à problemática do ter fálico, enquanto as pulsões parciais em si ignorariam a diferença sexual” (SOLER, 2005, p. 16). Contudo, para poder amar uma mulher sexualmente, na visão de Freud, o homem deve renunciar ao objeto primordial que é a mãe, devendo se submeter à “castração do gozo”. Mas o problema começa quando Freud tenta transpor esta explicação para o lado feminino. “Seu famoso ‘que quer a mulher?’ confessa isso [...] e poderia traduzir-se assim: o Édipo produz o homem, não produz a mulher” (SOLER, 2005, p. 16).

Soler lembra que Lacan criticou e questionou o complexo de Édipo freudiano, reformulando a diferenciação sexual “pela oposição de duas lógicas – a do todo-fálico nos homens e do não-todo fálico nas mulheres – e de dois tipos de gozo, um fálico e outro chamado de suplementar” (SOLER, 2005, p. 17). Lacan afirma que a impossibilidade de identificar “A mulher” como tal porque “A mulher não existe”, nada impede, contudo, que a condição feminina exista (SOLER, 2005, p. 18). Para responder ao dilema do desejo feminino, Colette Soler arrisca a seguinte formulação: a mulher deseja “gozar tanto quanto deseja” (SOLER, 2005, p. 36).

No seu seminário *De um discurso que não fosse semblante*, de 1971, Jacques Lacan proferiu um aforismo que condensa a sua teoria sobre a sexualidade. Ele declarou que “A mulher não existe” (LACAN, [1971], 2009, p. 69), evidenciando que é possível significar o homem pelo conjunto (matemático), proeza impossível de ser feita ao tentar explicar A mulher, uma vez que o feminino é não-todo e isso faz objeção ao conjunto universal. Logo depois, no seminário que proferiu entre 1971 e 1972 (...ou pior), Lacan declarou uma formulação complexa, baseada na matemática, afirmando: “Quando digo que *não há relação sexual*, formulo, muito precisamente, esta verdade: que o sexo não define relação alguma no ser falante” (LACAN, [1971], 2012, p. 13). Esses dois aforismos surtiram inúmeras discussões na época e não podem ser tomados de maneira literal ou simplificada. Lacan queria dizer que uma mulher existe, mas “A mulher” não existe por não integrar o conjunto do todo, por isso o “A” em letra maiúscula, cada mulher existe obviamente, mas só “A” mulher não poderia existir, conforme a formulação dele. Quando declarou que a relação sexual não existia, Lacan estava se referindo à impossibilidade da relação entre dois, pois só “Há-um”. “Portanto, no nível em que a relação sexual teria chance não de ser realizada, em absoluto, mas simplesmente de ser esperada, mais além da abolição pela distância da função fálica, já não encontramos como presença, [...] senão um dos dois sexos” (LACAN, [1972], 2012, p. 101). O aforismo “Há-um” complementa a fórmula “a relação sexual não existe”, porque o um-sozinho está sozinho em seu gozo autoerótico e está sozinho em sua significação. Lacan rejeita a possibilidade da relação sexual porque refuta o “dois”, principalmente na articulação significativa da linguagem. “Em relação a uma teoria que tem como um de seus impulsos a escrita – [...] esta fórmula, este Há-

um que estou tentando transmitir, distingue-se por toda a diferença que existe entre a escrita e a fala” (LACAN [1972], 2012, p. 133).

Colette Soler faz uma crítica ao falocentrismo do inconsciente, tanto na visão de Freud quanto na de Lacan, que concorda explicitamente com o primeiro a respeito da aparência fálica ser “o significante-mestre da relação com o sexo” que organiza, simbolicamente, a diferença entre mulheres e homens (SOLER, 2005, p. 27-28). A definição de Freud seria bem sexista, na avaliação de Soler. “A feminilidade da mulher deriva de seu ‘ser castrada’: mulher é aquela cuja falta a incita a se voltar para o amor de um homem” (primeiro para o pai, depois para o cônjuge) (FREUD, apud SOLER, 2005, p. 34). Tal afirmativa foi motivo de grande escândalo por parte das feministas da época, como sinaliza a psicanalista francesa. Nas três soluções freudianas para a “inveja do pênis – renúncia, masculinidade e feminilidade”, a mulher que realmente fosse mulher esperaria o falo de um homem, pois a feminilidade era chamada de “evolução normal” (SOLER, 2005, p. 34).

Diferentemente de Freud, Lacan reconhece a sua falha sexista, pois ele afirmou que a “mulher é uma invenção da cultura”, sendo uma invenção histórica que “muda de feição conforme as épocas”. Já a posição freudiana está mais obsoleta. “É também no nível da metáfora fálica da mulher que se baseia o que há de mais aceitável na objeção feminista”. Na concepção de Soler, a visão feminista está correta em denunciar a “correção original que as ‘imagens e símbolos’ de uma cultura exercem sobre as mulheres” (SOLER, 2005, p. 30). Soler recorda que, diferente de Freud, Lacan não era rude com as mulheres, nem na sua escrita, nem na sua clínica.

Na compreensão da psicanálise, ser uma mulher não é o mesmo que ser uma mãe, nem um masoquista, nem uma histérica. Colette Soler diferencia a masoquista da mulher, relatando o fato de que alguns psicanalistas construíram uma tese sobre o masoquismo, por conta da própria dificuldade em compreender a essência da feminilidade, como se fosse “inconcebível que um sujeito pudesse oferecer-se como objeto – caso da mulher, em sua relação com o desejo do homem – sem ser

masoquista”. Existem homens e mulheres que podem ser masoquistas. Lacan apontou o preconceito de Freud, na tese de que “o desejo feminino é de essência masoquista, que visa gozar da dor, ou mesmo fazer-se de mártir do Outro” (SOLER, 2005, p. 58). Nas palavras de Lacan, presentes no seminário *De um discurso que não fosse semblante*: “A histérica não é *uma* mulher. Trata-se de saber se a psicanálise, tal como a defino, dá acesso a *uma* mulher, ou se o advento de *uma* mulher é uma questão de doxa [...]” (LACAN, 2009, p. 145).

Distinguindo a histeria da posição feminina, Soler retoma Lacan para afirmar que “não são a mesma coisa”, uma vez que a histeria se apresenta na identificação com o desejo, impedindo a “identificação com o objeto de gozo”. Já a posição feminina é diferente, que pode ser definida de maneira oposta. “A histérica, ao deixar insatisfeito o gozo do Outro, quer um mais-ser. Assim, conviria dizer: a mulher quer gozar, a histérica quer ser”. Seria por esse motivo que a histérica se interessa pelo sintoma do Outro, ela quer ser alguma coisa para esse Outro. Em 1979, retomando a diferença entre a histérica e a mulher, Lacan afirmou: “Uma mulher [...] especifica-se por ser um sintoma”. Soler esclarece a proposição lacaniana que avisa para que não haja confusão, pois “o que não é uma mulher nem por isso é um homem”. Conforme Soler, a feminilidade encontra-se implicada na relação com o Outro (SOLER, 2005, p. 52; 54; 55).

4.3 “MISS ALGRAVE”

“Miss Algrave” é a história de uma personagem, jovem, bonita, ruiva, virgem e reprimida, que mora em Londres. Miss Algrave alcança a liberação de sua inibição sexual, que a fazia neurótica pelo excesso de moralidade, depois que fantasia (ou delira) a visita sexual de um extraterrestre. Após essa experiência imaginária, pela qual a protagonista alcança um prazer extraordinário, ela altera a sua vida recatada e isolada para uma vida cheia de prazeres e satisfações. O conto “Miss Algrave”, o primeiro do livro *A via crucis do corpo*, pode ser lido como um conto de fadas às avessas, em que só foi possível à protagonista o reconhecimento da sua própria

sexualidade e desejo pelo auxílio de um Outro exterior a ela. Esse Outro era um extraterrestre, provavelmente imaginado por ela, porém que atuava como o seu duplo, num estranhamento familiar, reconhecido e valorizado, amado e posicionado como parceiro, dentro da fantasia da moça.

Miss Algrave foi percebida como uma personagem que saiu da neurose da inibição sexual, retirando-se do discurso moral, fálico e paralisante, para atuar na própria vida em busca de satisfação. Na primeira parte do conto, a protagonista, que tomava banho sem tirar a roupa de baixo, pode ser comparada a um sujeito feminino sem bordas, que se mantém velado, para manter distância da própria castração e, por conseguinte, para se manter distante da própria sexualidade. Mas, na segunda parte do conto, depois que teve o suposto delírio com o extraterrestre, a senhorita Algrave inaugura uma vida de prazeres, experimentando diferentes possibilidades: o sexo, a comida, o vinho, o sol e a música.

O conto começa com uma ideia auto acusativa da personagem principal, quando o(a) narrador(a) diz: “Ela era sujeita a julgamento”. Mas somente Miss Algrave conhecia a verdade e não a contaria a ninguém, porque não iriam acreditar no que aconteceu com ela. “Mas ela, que morava em Londres, onde os fantasmas existem nos becos escuros, sabia da verdade” (LISPECTOR, 1998, p. 13). A narrativa retrata um cenário escuro, com fantasmas pelos becos, é a cidade em que mora a protagonista: uma Londres escura e misteriosa. Miss Algrave é atormentada por uma lembrança de infância “horrrível” e que a deixava culpada até o presente, porque brincava com o primo Jack “de marido e mulher”, tentando de “tudo para ter filhinhos sem conseguir” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

O conto destaca o fato de que ela era solteira, era virgem e não comia carne por achar que isso era pecado. Miss Algrave morava sozinha no bairro Soho, onde fica a famosa praça conhecida como *Piccadilly Circus*, no cruzamento das ruas Regente, *Shaftsbury*, *Piccadilly* e *Haymarket*. Neste antigo e conhecido ponto turístico de Londres, há uma estátua de Eros, que coroa a fonte da praça. Miss Algrave

considerava aquela estátua de Eros ali na praça uma indecência. Ficava enjoada todas as vezes que precisava passar pelo lugar mais liberal de Londres. Quando tinha que presenciar as mulheres prostitutas à espera de seus clientes nas esquinas, ela “só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro!” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Depois de descrever uma personagem moralista e dedicada ao trabalho, pois Miss Algrave era “datilógrafa perfeita”, o conto enumera as qualidades de sua aparência física. Ruth Algrave descendia de irlandeses, era ruiva e alta. “Tinha muitas sardas e pele tão clara e fina que parecia uma seda branca. Os cílios também eram ruivos. Era uma mulher bonita”. Mas também se mostrava reprimida e pudica: “nunca ninguém havia tocado nos seus seios. [...] Tomava banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver o seu corpo nu, não tirava nem as calcinhas nem o sutiã” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Ruth escrevia cartas de protesto para o jornal tradicional de Londres, o chamado “*The Times*”, que a autora apelidou de “*Time*”. E, para espanto da protagonista que poderia ser escritora na opinião do seu chefe, Mr. Clairson, “eles publicavam”. A personagem não tinha televisão nem animal de estimação no seu apartamento, mas cultivava gerânios e begônias. Não tinha televisão, “Por dois motivos: faltava-lhe dinheiro e não queria ficar vendo as imoralidades que apareciam na tela” (LISPECTOR, 1998, p. 15-16). Ruth Algrave escrevia protestos e a autora escrevia *A via crucis do corpo*, provavelmente em forma de protesto velado contra o mercado literário, dentre outras críticas.

O conto contém pontos turísticos de Londres e situa geograficamente os caminhos percorridos por Miss Algrave, descrevendo locais famosos da capital da Inglaterra e do Reino Unido. Ruth achava desagradável presenciar o cheiro de álcool dos *pubs*, a imoralidade das prostitutas e as indecências dos casais se beijando no *Hyde Park*. O que a acompanhava era a solidão. “A solidão a esmagava”. Ruth Algrave ficava impressionada com a “falta de vergonha” pelo mundo afora. “Mas se Deus assim queria, que então assim fosse. Mas ninguém a tocara jamais, pensou. Ficava curtindo a solidão” (LISPECTOR, 1998, p. 16). A história focaliza uma época em que a televisão e a máquina de escrever já eram tecnologias comuns e generalizadas. Pode-se supor que a temporalidade da ficção coincida com o momento de sua criação, pois

em 1974, tanto a televisão quanto a máquina de escrever eram bastante difundidos e utilizados. Quanto à TV presente no conto, a personagem considerava imoral o arrulhar dos pombos que a visitavam na janela do quarto, mas era menos imoral “do que ver mulher quase nua na televisão” (LISPECTOR, 1998, p. 16). A narrativa demarca momentos de transformação social. Tempo importante também para os movimentos feministas e para as mudanças globais. Outro aspecto que demarca a época do conto é a fila de viciados na farmácia. Inconformada com os maus costumes da “cidade maldita”, Miss Algrave chegou a pensar em escrever para a rainha e questionar como a realeza podia permitir que viciados tomassem “aplicação” nas farmácias (LISPECTOR, 1998, p. 16).

O conto “Miss Algrave” é um texto crítico e que ironiza os finais felizes, geralmente com casamentos “felizes para sempre”, porque apresenta como desfecho feliz a prostituição. A solitária e angustiada Ruth Algrave sofre uma transformação positiva porque passa a ser uma mulher realizada e feliz depois que fantasia a visita de um ser de Saturno em seu quarto, num sábado à noite. Miss Algrave “não protestava mais”, não frequentava mais a igreja e não sentia mais repulsa alguma pelos casais do parque. Depois do seu delírio sexual e prazeroso com Ixtlan, sentia-se “imprópria para menores de dezoito anos”. Passou a comer carne vermelha e a beber vinho tinto, foi ao coral e “cantou melhor do que nunca”, tendo sido até escolhida para ser a solista (LISPECTOR, 1998, p. 18-19).

Uma das melhores frases da narrativa em “Miss Algrave”, que explica o motivo principal do conto, referente ao mistério da protagonista, é: “Mas ela [...] sabia da verdade” (LISPECTOR, 1998, p. 13). O grande segredo da personagem era saber quem ela era, porém esse saber só aconteceu depois do suposto sonho ou delírio da noite de sábado. Após sua transformação, Miss Algrave passa a saber como “era bom viver”. Ao se deitar na grama e se banhar de sol, ela reafirma o que sempre soubera: “Depois foi ao Hyde Park e deitou-se na grama quente, abriu um pouco as pernas para o sol entrar. Ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Com a revelação do segredo, anunciado no início do texto, fecha-se o conto de forma cíclica. O segredo do conto está no fato de que Miss Algrave

descobre que ela é uma mulher, depois que sonha ou delira com o saturniano Ixtlan, num diálogo em sânscrito.

O conto “Miss Algrave” sugere que a personagem saiba sobre o gozo feminino, um gozo que, para a psicanálise lacaniana, é de uma outra ordem. Diferente do orgasmo fisiológico, o gozo está para além da ordem sexual e corporal. O gozo sexual, na visão de Lacan, é marcado, “dominado pela impossibilidade de estabelecer, como tal, em parte alguma do enunciável, esse único Um que nos interessa, o Um da relação sexual” (LACAN, 1985, [1972], p. 15). Ou seja, o gozo está no pensamento e só ocorre pelo pensamento. Pela explicação de Lacan sobre o gozo feminino, que acontece em decorrência do fato da mulher ser não-toda, ele lembra o mito grego de Tirésias (transformado em mulher por alguns anos). Lacan alega que a função fálica “não universaliza a mulher, nem que seja por isto, que é a raiz do *não toda*: por ela encerrar em si um gozo diferente do gozo fálico, o gozo dito propriamente feminino, que não depende dele em absoluto”. E complementa: “Se a mulher não é toda, é porque o seu gozo é duplo. Foi justamente isso que revelou Tirésias [...]” (LACAN, 2012, p. 101).

Depois de ter experimentado intenso prazer físico delirando ou sonhando com o enviado de Saturno, já que a fantasia sexual com ele foi como “se um aleijado jogasse no ar o seu cajado”, Miss Algrave declara sentir amor pelo extraterrestre: “- Eu te amo, meu amor! Meu grande amor!”. O prazer sexual experimentado pela protagonista fez com que ela se permitisse desejar. “Ela queria que não acabasse nunca. Como era bom, meu Deus. Tinha vontade de mais, mais e mais” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Além de ilustrar o gozo feminino, a personagem Ruth Algrave pode estar exemplificando a noção psicanalítica da histérica mascarada, configurada por Joan Rivière (2005 [1929], p. 13), entendida como um movimento feminino que se faz parecer ser o falo para os homens. Por saber-se castrada, a mulher pode fazer uso da máscara que a faz parecer-se com um ser fálico. Miss Algrave procurava saber o que havia em si mesma de tão privilegiado que a fizesse ser a “mulher escolhida por um ser de Saturno”. Em resposta à pergunta de Ruth, Ixtlan lhe “dissera que era por ela ser ruiva e virgem” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Como acontece com a histérica mascarada, a personagem Ruth Algrave também se propõe a fazer esforço para parecer-se mais com aquilo que ela acreditava ser o motivo de ter sido a terráquea escolhida por Ixtlan. “Pensou: será que ele gostara de mim porque sou um pouco estrábica? Na próxima lua cheia perguntaria a ele. Se fosse por isso, não tinha dúvida: forçaria a mão e se tornaria completamente vesga”. Ruth se mostrou disposta a ficar mais estrábica, caso isso agradasse ao seu parceiro imaginário. E ainda declara: “Ixtlan, tudo o que você quiser que eu faça, eu faço” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Ruth é uma personagem que possui falas e pensamentos muito significativos, que remetem ao funcionamento do que era considerado histeria na época de Sigmund Freud e de Joan Rivière (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 663).

Para Rivière, a feminilidade é um “disfarce cuja dupla função é tanto encobrir a fantasia de posse do pênis tomado do pai, como também proteger contra o perigo da retaliação que poderia ser feita pelas figuras parentais” (RIVIÈRE, 2005 [1929], p. 13). A psicanalista, contemporânea de Freud, procurou ilustrar, por meio de um caso clínico de uma paciente bem-sucedida, mas com sintomas de ansiedade, que só amenizavam depois de uma atuação sintomática. Depois de dar uma conferência, a paciente se fazia sedutora e feminina, como se estivesse revestida do poder fálico por estar representando uma máscara de feminilidade. Rivière explica que “[...] as mulheres que desejam a masculinidade podem colocar uma máscara de feminilidade para evitar a ansiedade e a vingança temida dos homens” (RIVIÈRE, 2005, p. 14). A consequência disso pode ser maior ansiedade e repetição dos sintomas. Por outro lado, Miss Algrave apresentou uma saída diferente para a sua inibição e angústia, que foram resolvidas pelo delírio e pela fantasia sexual e amorosa, que sustentaram psicologicamente a sua busca pelo prazer.

O final do conto apresenta um desfecho surpreendente, pois a protagonista vivia antes angustiada pela solidão: “Suspirou muito porque era difícil viver só. A solidão a esmagava” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Depois que se libera sexualmente e, porque “morria de saudade” de Ixtlan, “fez uma coisa que era traição”, mas que o parceiro perdoaria. Ruth vai à praça de *Piccadilly Circus* e se aproxima de um “homem cabeludo”, que ela leva até o seu quarto, para ter relações sexuais com ele. Avisando

que ele não precisaria pagar, conta a sua história vivida com o extraterrestre. Após o sexo, o cabeludo lhe paga uma “libra inteira”, mas Ruth Algrave fica “furiosa” porque ele não acreditou na história dela ter sido deflorada por um ser de Saturno. “Mostrou-lhe, quase até o seu nariz, o lençol manchado de sangue. Ele riu-se dela” (LISPECTOR, 1998, p. 19-20).

“Miss Algrave” apresenta um final que pode ser lido como uma sátira aos contos de fadas, aos romances de encomenda e aos filmes sentimentais, que ilustram a arte como mercadoria, assim denominada por Guy Debord, em seu livro *A sociedade do espetáculo*, de 1967. Geralmente, os finais felizes deste tipo de produção mercadológica são aqueles em que a heroína da história encontra o seu par romântico e é salva por ele, mas a sua salvação pode ser um casamento (evento considerado um objetivo a ser alcançado) ou a retirada de uma vida sofrida. O sofrimento da protagonista de “Miss Algrave” era a solidão, até que ela fantasia com Ixtlan e sente-se liberada para aproveitar os prazeres da vida, até se arriscando a se relacionar com outras pessoas.

Ruth decidiu parar de trabalhar como datilógrafa porque, depois do “cabeludo”, tinha descoberto que “tinha outros dons”. Compraria um vestido “bem vermelho”, soltaria os bastos cabelos ruivos e iria “ficar mesmo nas ruas e levar homens para o quarto. Como era boa de cama, pagar-lhe-iam muito bem” (LISPECTOR, 1998, p. 19-20). “Miss Algrave” narra uma personagem vitoriosa que se liberta da sua inibição sexual, uma mulher que planeja como enfrentar o chefe no dia seguinte, desejando um trabalho mais prazeroso e rentável. “Aprendera que valia muito. Se Mr. Clairson, o sonso, quisesse que ela trabalhasse para ele, teria que ser de outro modo bom [...] Deite-se comigo na cama, seu desgraçado! E tem mais: me pague um salário alto por mês, seu sovina!” (LISPECTOR, 1998, p. 20). É a vingança da senhorita Algrave contra um passado que a oprimia e a explorava, embutido em sua própria neurose angustiada.

O conto se encerra com uma promessa esperançosa e planejada por Ruth: “E quando chegasse a lua cheia – tomaria um banho purificador de todos os homens para estar

pronta para o festim com Ixtlan” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Ela estaria pronta para uma nova fantasia prazerosa. Essa narrativa propicia inúmeras possibilidades de interpretação, mas o que lemos aqui é que o sarcasmo presente no conto “Miss Algrave” faz referência ao típico final feliz e o apresenta de maneira invertida, já que o final comum acontece mais pela aprovação de histórias de conversão moral e remissão do caráter das personagens envolvidas. Os finais felizes normatizados consideram a prostituição uma solução infeliz, por ser uma atividade laboral rejeitada moralmente pela sociedade. Clarice Lispector inverte este processo, por meio de um conto bastante crítico e ácido, com um final feliz às avessas, quando a redenção da protagonista ocorre pela desistência da vida moral. Isolada e reprimida, Ruth avança corajosamente para uma vida de liberação sexual, propiciada pelo delirado extraterrestre e pela decisão de se prostituir com os homens que levaria para o seu quarto. Além disso, escolhe se prostituir com o seu chefe e decide ganhar mais dinheiro. Mesmo que Miss Algrave tenha sonhado ou fantasiado com Ixtlan, o relevante na narrativa foi a experiência vivida por ela como transformação de modo de vida. Ruth desiste da angústia e prefere o prazer.

Miss Algrave pode ser lida como uma personagem que manifesta o gozo feminino durante a fantasia com o saturniano de manto roxo. Além do gozo feminino, Miss Algrave experimenta o gozo, que foi chamado por Lacan de suplementar (que não é complementar porque senão seria todo, completo). Ele aponta que a mulher, “[...] justamente pelo fato de que, por ser não-toda, ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar”. Nesse ponto do seu seminário *Mais, ainda*, Lacan expressa que as mulheres se atêm “[...] ao gozo de que se trata e, [...] de modo geral, estaríamos bem errados em não ver que, de qualquer modo são elas que possuem os homens” (LACAN, 1985, [1973], p. 99).

4.4 “ELE ME BEBEU”

Outro texto do livro *A via crucis do corpo*, que exemplifica a histórica mascarada, é o conto “Ele me bebeu”, em que a protagonista, Aurélia, apesar de já ser muito bonita,

mantém o costume de se maquiar com um profissional, chamado Serjoca. Aurélia também estava habituada a inserir na sua aparência física vários dispositivos para mascarar e aumentar a sua beleza natural. Ela colocava seios e cílios postiços, peruca e lentes de contato. Todo o esforço que fazia era para parecer ainda mais bela. “Todas as vezes que Aurélia queria ficar linda ligava para Serjoca”. O título do conto, “Ele me bebeu”, após uma primeira leitura do conto inteiro, pode sugerir que algo é retirado da protagonista por alguém: “ele”. O início do conto apresenta uma primeira personagem, Serjoca, o antagonista de Aurélia, que é homossexual e maquiador profissional: “Serjoca era maquilador de mulheres. Mas não queria nada com mulheres. Queria homens” (LISPECTOR, 1998, p. 41).

Serjoca e Aurélia ficam amigos e aderem à moda da época de sair para jantar em boates. Enquanto esperam por um táxi, numa hora de trânsito intenso, encontram Affonso, o “industrial de metalurgia” que lhes dá uma carona e que passa a ser o objeto de desejo de Serjoca e de Aurélia. Affonso acha Aurélia uma mulher interessante e lhe oferece condução. Seu carro era uma “Mercedes com chofer”, com ar refrigerado, telefone e geladeira. Depois do “drinque” na boate, as três personagens foram para a casa de Affonso, um apartamento “atapetado de branco” e com “mesa de jacarandá”. O garçom serviu o jantar “à esquerda”, “Serjoca não sabia comer *escargots* e atrapalhou-se todo com os talheres especiais”. Como beberam “champanha francesa durante o jantar todo”, Serjoca ficou animado e começou a falar muito, seduzindo e paquerando Affonso, que começou a se interessar por ele: “Este ficou espantado com a eloquência do rapaz bonito” (LISPECTOR, 1998, p. 42-43).

Marcaram um novo encontro no dia seguinte, para um almoço num restaurante. “Comeram ostras para começar. [...] Serjoca teve dificuldades de comer as ostras. Sou um errado, pensou”. Porém, antes deste almoço, Aurélia havia contratado a maquiagem profissional de Serjoca e durante o processo da pintura de seu rosto, a protagonista percebe que algo errado estava acontecendo. “A impressão era de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne”. Aurélia constata no espelho que “Serjoca tinha anulado o seu rosto. Mesmo os ossos – e tinha uma ossatura espetacular – mesmo os ossos tinham desaparecido” (LISPECTOR, 1998, p. 43).

Serjoca “bebeu” Aurélia, ele roubou a beleza artificial produzida pela maquiagem, que Aurélia tanto prezava em seu rosto.

Numa metáfora filosófica e num tom de fantástico, o conto leva a compreender que a superficialidade de uma máscara feita de maquiagem havia apagado Aurélia “até os ossos”, até a profundidade do seu ser. Neste momento da narrativa, Aurélia percebe que o maquiador havia anulado os seus traços e apagado a sua beleza pintada e mascarada, para ter caminho livre com Affonso, o alvo do desejo de ambos. “Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir. E é por causa do Affonso”. Este é um ponto importante na narrativa, não só por explicar o título do conto, mas principalmente por dar consciência à personagem Aurélia sobre o que Serjoca havia feito com os seus traços faciais. Aurélia percebeu, durante o almoço, que “Affonso falava mais com Serjoca, mal olhava para Aurélia: estava interessado no rapaz”. Negou o convite para jantar com eles à noite, “não ia porque não tinha cara para mostrar” (LISPECTOR, 1998, p. 44).

Lendo o conto por uma ótica psicanalítica, a personagem Serjoca, forte concorrente na disputa por Affonso, apaga o brilho fálico de Aurélia, pois conhecia os artifícios que ela usava para simular uma beleza artificial. Aurélia fingia “ser o falo”. Quando usava artifícios de beleza e ao se maquiar, ela agia com autoconfiança, fingindo ser quem não era. Serjoca anula o “semblante” de Aurélia, por meio de uma maquiagem que apaga os seus traços. “Então, enquanto era maquilada, pensou: Serjoca está me tirando o rosto. A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 43). Lacan elucida sobre o termo “semblante”, que se refere a um recurso usado no discurso para fazer parecer verdadeiro o que é dito, já que a verdade é sempre dita pela metade, por conta da não existência da palavra verdadeira, conforme a visão lacaniana de verdade. Fazer “semblante” é tentar mostrar ao outro que o que se sabe sobre si mesmo é verdadeiro. Mas o semblante não é o contrário da verdade. “O semblante não é apenas situável, essencial, para designar a função primária de verdade; sem essa referência, é impossível qualificar o que se passa no discurso” (LACAN, 2009, [1971], p. 24).

Lacan desenvolveu sua explicação sobre o ser a partir da sua formulação do estágio do espelho, nos seus textos desde 1936, quando ele declarava que o estágio do espelho era fundamental no desenvolvimento infantil, conferindo à criança o seu “ser no mundo”. Porém, a criança não pode saber quem ela é se não for pela imagem do outro. Por conta dessa divisão, Lacan rememora a dúvida de René Descartes para explicar o sujeito dividido. Ao longo do seu ensino, Lacan discorre sobre algo que pudesse dar consistência ao ser, formulando o objeto *a*, objeto que explica a direção do desejo e que se reveste de uma aparência de ser. A partir de 1968 e 1969, Lacan faz uso da lógica do discurso para explicar o que é real pela ótica da psicanálise, uma vez que a lógica esvazia a palavra de seu sentido, reduzindo o sentido à letra. As letras não dizem nada. A partir desse momento, o objeto *a* recebe um novo patamar, agora de mais-de-gozar, equiparado propositadamente ao termo mais valia, de Karl Marx. “Marx parte da função do mercado. Sua novidade é o lugar em que ele situa o trabalho nesse mercado. [...] É isso que permite a Marx demonstrar o que há de inaugural em seu discurso, e que se chama mais-valia” (LACAN, 2008 [1968], p. 17).

Podemos cogitar que a personagem Aurélia apresenta um certo gozo por conta da sua necessidade em fazer semblante de beleza perfeita. O conflito da protagonista só tem solução assim que ela renasce diante do espelho, podendo ser como uma pessoa que “acabara de nascer” (LISPECTOR, 1998, p. 44). Na visão de Lacan, “[...] ninguém senão a mulher [...] sabe melhor o que é disjuntivo no gozo e no semblante, porque ela é a presença desse algo que só ela sabe”. Ou seja, “se gozo e semblante se equivalem numa dimensão do discurso, nem por isso deixam de ser distintos no teste que a mulher representa para o homem, teste da verdade, pura e simplesmente, a única que pode dar lugar ao semblante como tal” (LACAN, 2009, [1971], p. 34).

O final do conto apresenta um tom fantástico, que expressa a crítica sarcástica sobre a necessidade de maquiagem e de aparatos postiços para que Aurélia pudesse se ver como uma mulher bonita e perfeita. Quando Aurélia se olha profundamente no espelho, à procura de si mesma, ela encontra o nada. “Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada”. Então, bate em seu próprio rosto numa “bruta bofetada” [...] “Para se acordar. Ficou parada olhando-se. E, como se não

bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se” (LISPECTOR, 1998, p. 44). O último parágrafo do conto expõe um desfecho que remete ao começo, tanto do conto quanto ao início da vida das pessoas, além da personagem Aurélia. É um parágrafo que questiona a verdadeira identidade da personagem, buscando a resposta inscrita em seu próprio sobrenome. Aurélia quis ser linda, pois achava que ser bonita não bastava. Ela quis ser desejada por um homem de “cara máscula” como Affonso, mas se depara com um forte rival, que tinha o poder do discurso eloquente. “Aí Serjoca se animou. E começou a falar que não acabava mais. Lançava olhos lânguidos para o industrial. Este ficou espantado com a eloquência do rapaz” (LISPECTOR, 1998, p. 43). Serjoca tinha ainda o poder de neutralizar a sua beleza fálica, usando a maquiagem como anulação dos seus traços. Aurélia usava a maquiagem profissional como máscara, para não ser ela mesma e para poder parecer ser quem não era, um ser fálico, ou um ser de brilho fálico. Depois de ter sido anulada em sua máscara apagada, Aurélia tenta se acordar com bofetadas em seu próprio rosto, na tentativa de recobrar sua identidade. “E realmente aconteceu. No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to” (LISPECTOR, 1988, p. 44). Camuflada pela máscara de brilho fálico que esconde a castração, Aurélia é forçada a retirar o véu da maquiagem e só então consegue se ver numa nova identidade.

O final do conto “Ele me bebeu” pode receber inúmeras interpretações, uma vez que a metáfora da maquiagem que retira a identidade de Aurélia pode ser compreendida por diferentes diretrizes. Sua maquiagem pode ser vista como máscara social, como defesa do olhar avaliativo do outro, ou somente como dificuldade de ser quem ela era na realidade ficcional. Mas, aqui, Aurélia foi compreendida como aquela que pode ser lida enquanto mulher mascarada, que procura por seu desejo feminino e por sua identidade real.

4.5 “O CORPO”

O conto “O corpo” narra um caso de polícia ocorrido com três personagens principais, um marido bígamo e libidinoso, chamado Xavier e suas respectivas esposas, Carmem e Beatriz. A história pode ser lida por uma ótica feminista, por ser uma ficção que apresenta a vingança feminina de duas esposas contra o marido em comum, porque este as traía com uma terceira mulher. Ou também pode ser lida por uma perspectiva psicanalítica, quando as personagens femininas sugerem, além da vingança feminina, a bissexualidade.

Xavier é dono de uma indústria farmacêutica e todos sabiam que ele vivia com duas mulheres. Tudo ia bem, pois o marido e as esposas faziam sexo, comiam muito bem, passeavam e viajavam, vivendo juntos constantemente e na mesma casa. A primeira frase do conto apresenta Xavier como “um homem truculento e sanguíneo” (LISPECTOR, 1998, p. 21). Além de muito forte e de adorar tangos, Xavier transbordava a sua energia sexual ao longo da narrativa de “O corpo”. Assim como o próprio *A via crucis do corpo* aparenta ser um livro que trata de sexo, mas no fundo, as histórias “contundentes” tratam do sofrimento das personagens, também o filme assistido pelo personagem Xavier é confundido com filme sobre sexo, já que o filme “O último tango em Paris” era mais uma história de drama e sofrimento (LISPECTOR, 1998, p. 11).

O conto destaca o apetite sexual fora do comum do personagem Xavier que parece justificar a sua relação de bigamia com Carmem e Beatriz, permitindo uma interpretação preambular de que talvez aquela fosse uma história de conteúdo erótico. Porém, assim como Xavier não tinha entendido o filme que falava do desespero de um viúvo, também o(a) leitor(a) poderia não entender o tema daquele conto. Um tema de angústia de morte disfarçado em tema sexual. Xavier tinha ido assistir “O último tango em Paris” e ficou terrivelmente excitado: “Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

O filme foi um escândalo para época em que foi lançado, primeiro na França, em 1972, tendo sido censurado na Itália até 1975 e liberado no Brasil somente em 1979. “O último tango em Paris”, dirigido por Bernardo Bertolucci e estrelado por Marlon Brando e Marie Schneider, conta o encontro entre um viúvo estadunidense de meia-idade, dono de hotel, e uma jovem francesa, noiva de um cineasta, num apartamento que estava para alugar, quando ambos decidem alugá-lo juntos para se encontrarem e para manterem um relacionamento estritamente sexual, inclusive sem saberem seus nomes. O filme foi censurado principalmente por conter cenas de nudismo e de sexo, sendo a mais famosa a chamada cena da manteiga, que simula uma violação sexual anal.

No conto “O corpo”, o filme citado é o motivo pelo qual os três personagens fazem sexo juntos naquela noite pela primeira vez. O costume do trio era o marido ter relações sexuais com só uma das esposas a cada noite: “Às vezes duas vezes por noite. A que sobrava ficava assistindo. Uma não tinha ciúme da outra”. Suas personagens constroem um triângulo amoroso de reciprocidade, afeto e convivência. “Pareciam um bolero. O bolero de Ravel” (LISPECTOR, 1998, p. 21-22).

Freud procurou compreender o exercício da sexualidade humana, escrevendo sobre a perversão sexual no seu texto “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, de 1905. Nesse texto, Freud apresenta o conceito da sexualidade como a manifestação das características da fase pré-genital infantil e que permanecem na fase adulta do sujeito. Também foi nesse artigo que Freud escreveu a respeito da bissexualidade. “A hipótese dedutiva [...] é a da disposição bissexual originária que, no curso da evolução, foi-se orientando para a monossexualidade, mas conservando alguns restos atrofiados do sexo contrário” (FREUD, 1960, [1905], p. 14). Para explicar as proposições de Freud, Lacan cita o pai da psicanálise no seu seminário *Mais, ainda*: “Contrariamente ao que adianta Freud, é o homem – quero dizer, aquele que se vê macho sem saber o que fazer disto [...] - que aborda a mulher [...] porque [...] as convicções [...] não faltam”. O que o homem aborda é a causa do seu desejo. “Aí está o ato de amor. Fazer o amor, como o nome indica, é poesia. Mas há um mundo entre

a poesia e o ato”. Nesse ponto, Lacan declara: “O ato de amor é a perversão polimorfa do macho, isto entre seres falantes. Não há nada de mais seguro, de mais coerente [...] quanto ao discurso freudiano” (LACAN, 1985 [1973], p. 98).

Na segunda parte do conto, o leitor(a) é avisado(a) de que Xavier enganava suas esposas com uma “prostituta ótima”. Então o trio formado não comportava apenas três, eles eram quatro, “como os três mosqueteiros”. O conto sugere o erotismo por possuir um movimento crescente de despudor, mas é o suspense de morte que vai crescendo ao longo da trama. “Passavam-se dias, meses, anos. Ninguém morria” (LISPECTOR, 1998, p. 22). Depois da viagem que as três personagens, Xavier, Carmen e Beatriz, fizeram com destino a Montevideú, para comemorar o sucesso financeiro da indústria de Xavier, as duas mulheres contaram ao marido que elas, às vezes, “apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor” (LISPECTOR, 1998, p. 23). O marido ficou empolgado e quis que elas se amassem na frente dele. Porém, nada deu certo, porque, “assim encomendado, terminou tudo em nada”. O conto parece estar fazendo uma alusão ao próprio livro encomendado: *A via crucis do corpo*. Conforme a autora escreve em “Explicação”, esta tinha sido uma das histórias contadas a ela pelo editor, mas que ela recusara inicialmente em aceitar escrevê-la, por não saber “fazer história de encomenda” (LISPECTOR, 1998, p. 11).

“O corpo” apresenta também algumas características de comédia. Depois de três dias sem falar com as esposas, pois estava chateado por elas se negarem a ter sexo na frente dele, Xavier volta do trabalho com marcas de batom na camisa. Ele não consegue negar que eram da prostituta com quem esteve, então acontece uma correria pela casa. Numa cena farsesca, Xavier é perseguido pela casa toda por suas mulheres, cada uma com um pedaço de pau na mão. Cansados de correr, os três dormiram e no dia seguinte, as esposas disseram que não mais cozinhariam para ele. Mas, depois que Xavier chorou arrependido, “as duas fizeram amor na sua frente e ele roeu-se de inveja”. Depois disso, Carmem e Beatriz foram ficando cada vez mais amigas e passaram a desprezá-lo. Xavier não cumpriu sua promessa de não procurar

mais a sua prostituta “preferida” e sucumbiu ao desejo, porque ela falava palavrão. “E chamava-o de filho da puta. Ele aceitava tudo” (LISPECTOR, 1998, p. 23-24).

O conto sugere um motivo passional do assassinato de Xavier. Durante o sono do marido naquela noite, as duas esposas pensavam na infância perdida e na morte que não chegava. Beatriz perguntou a Carmem se elas iriam esperar que o marido morresse e Carmem achou que elas mesmas deveriam dar um jeito. “E nada de fazerem nada. Daqui a pouco seria madrugada e nada teria acontecido”. As duas mulheres tomaram café e comeram muito chocolate, mas nada aconteceu. Ligaram o rádio e ouviram Schubert. A narrativa descreve o cenário com música clássica numa noite silenciosa e estrelada, enquanto Carmem diz: “Tem que ser hoje”. Então, as duas personagens, em sua estranha ferocidade ativada pelos ciúmes de uma terceira mulher, assistiram ao marido roncando até que Carmem se inspirou: “Na cozinha há dois facões [...] - E daí? – E daí, sua burra, nós duas temos armas e poderemos fazer o que precisamos fazer. Deus manda” (LISPECTOR, 1998, p. 25-26).

Então, as duas esposas esfaquearam e mataram o marido adormecido, ficando exaustas depois. “Matar requer força. Força humana. Força divina” (LISPECTOR, 1998, p. 26). As mulheres enterraram o corpo pesado do marido assassinado numa cova que abriram no jardim da casa em que moravam as três personagens, cobrindo o cadáver com terra fértil, “terra úmida e cheirosa do jardim, terra de bom plantio”. A romântica Beatriz quis que elas plantassem rosas sobre o morto enterrado e plantaram uma muda de rosas vermelhas. Depois, vestiram-se de preto durante vários dias e quase não comiam, num luto triste. “Não tinham mais gosto de cozinhar” (LISPECTOR, 1998, p. 26-27).

Até que o secretário de Xavier estranhou a ausência prolongada do patrão e foi até a casa deles, porque sabia que não tinham telefone. As esposas de Xavier disseram que o marido tinha viajado para Montevidéu. Desconfiado, o secretário procurou a polícia. “Com Polícia não se brinca”. Devido à insistência do secretário, os policiais “resolveram preguiçosamente dar ordem de busca na casa do polígamo”, mas quando vasculharam a casa inteira, não encontraram Xavier e perguntaram onde ele estava. Carmem não mentiu e disse que ele estava no jardim. “Foram ao jardim. [...] Então

Beatriz, sem uma lágrima nos olhos, mostrou-lhes a cova florida”, ao que os policiais desenterraram Xavier, “já meio roído”. No final do conto, temos uma narrativa que mescla beleza poética e crueza dura, por uma escrita clariceana direta que nos direciona para um surpreendente desfecho: “Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão viver em Montevideú. Não nos deem maior amolação” (LISPECTOR, 1998, p. 27-28).

“O corpo” pode ser compreendido como um conto precursor, por tratar de temas ousados para a época da sua publicação. O texto confirma a inovação da literatura de Clarice Lispector em escrever sobre sexo a três, bissexualidade, crime e prostituição, enfatizando mais as relações afetivas e os sentimentos. A narrativa dá maior importância ao sofrimento dos personagens do que aos comentários superficiais e escandalosos que são alvo de julgamento, como a bigamia e o assassinato passionais. “O corpo” aborda o desejo feminino sugerindo o desejo de vingança, o desejo bissexual e o desejo de morte, levando a suposições sobre o gozo feminino. Para a psicanálise lacaniana, o gozo feminino se aproxima do gozo espiritual. Diferente de gozo, o prazer sexual estaria presente na esfera fisiológica, enquanto o gozo pertenceria a uma esfera somente psíquica.

Lacan diferencia prazer de gozo, pois o prazer e o gozo não seriam do mesmo registro. “O prazer é uma barreira contra o gozo, que se manifesta sempre como excesso em relação ao prazer, confinado com a dor”. Na compreensão de Patrick Vallas, a psicanálise não se refere ao mundo do ser, mas trata do desejo e do gozo, sendo por meio do desejo e do gozo “que a existência humana assume seu caráter de drama. Sem o desejo e o gozo, as noções de vida e morte não teriam nenhum sentido” (VALLAS, 2001, p. 7-8). Mesmo indizível e inefável, ainda assim o gozo pode ser delineado pelo discurso e é justamente desta “causalidade significativa” do gozo que são produzidas as diferentes modalidades de gozo no sujeito, como o gozo do Outro, o qual se dá no próprio corpo; o gozo fálico, que ocorre pela linguagem; o mais-de-gozar, que se refere ao objeto a enquanto um resto e o gozo feminino, que está para mais além do falo (VALLAS, 2001, p. 8). O aforismo lacaniano de que “não há relação

sexual” advém da distinção entre gozo masculino e gozo feminino, cujo cruzamento é impossível.

Enquanto Freud entendia o termo “gozo” como sinônimo de prazer intenso, Lacan importa o seu significado do discurso jurídico, para o qual “gozo” faz referência ao termo “usufruto”. Mas, na visão lacaniana sobre o gozo (esta noção de gozo só perdura até o seu seminário *Mais, ainda*), o que o mobiliza é o desejo do Outro e explica que o gozo fálico pode acontecer em ambos os sexos. “Uma mulher também não é desprovida do gozo fálico que, nela, se encarna no órgão clitoridiano. Ao contrário do homem, do qual todo gozo está contido pelo gozo fálico, para uma mulher há outro gozo” (VALLAS, 2001, p. 62). Esse tal outro gozo, Lacan o denomina de “gozo suplementar”, sendo que ele se situa para mais além do falo. Gozo fálico é aquele que está fora do imaginário e fora do corpo. Porém, vale lembrar que, na visão de Lacan, “o pensamento é gozo” (LACAN, 1985 [1973], p. 96).

Considerando que a personagem Xavier do conto “O corpo” apresentasse muita energia sexual, pode-se supor uma posição perversa, no sentido em que Lacan exhibe a perversão, ou seja, que ela “apenas acentua a função do desejo no homem, na medida em que ele institui o domínio, no lugar privilegiado do gozo, do objeto *a* da fantasia, que ele coloca no lugar do Outro barrado” (LACAN, 1998, p. 838). O conto apresenta infindáveis possibilidades de interpretação, inclusive a possibilidade de perceber Xavier como uma personagem de estrutura psíquica perversa.

5 CONCLUSÃO

Além de ter escrito um conjunto de obras que margearam o abismo do real e da angústia, Clarice Lispector escreveu e publicou um livro peculiar, que pode destacar o caráter inovador e contemporâneo, revolucionário e transgressor da sua literatura: *A via crucis do corpo*. Esta foi uma pesquisa acadêmica sobre uma obra específica de Clarice Lispector, procurando aproximar a psicanálise da literatura e buscando respeitar a literatura clariceana, numa imitação da atitude respeitosa que ela manteve com a escrita literária. Apesar de tanto já ter sido pesquisado sobre Clarice Lispector, sobre a vida dela e sobre suas obras, ainda coube uma ousadia em procurar abordar esse volume, talvez mais polêmico e menos estudado do que seus outros livros e textos.

Por meio de personagens com profundidade psicológica, a maioria dos textos do livro *A via crucis do corpo* trouxe personagens que exemplificaram o desejo feminino. Identificamos a inibição sexual em Ruth Algrave e a histérica mascarada de brilho fálico em Aurélia Nascimento, nos contos “Miss Algrave” e “Ele me bebeu”. Vimos o desejo de maternidade em Maria das Dores, de “Via crucis”, como uma das saídas do complexo de castração. Sinalizamos o pensamento desejante de Cidinha e a sua solução para escapar da morte no trem, em “A língua do ‘p’”. Acompanhamos o desejo sexual de Carla, em “Praça Mauá”; o desejo de Madre Clara, em “Melhor do que arder”; de Angélica, em “Mas vai chover”; e o desejo de prazer da Senhora Raposo, em “Ruído de passos”.

Dentre outros desdobramentos de leitura, *A via crucis do corpo* foi considerada uma obra que aborda temas feministas, como a crítica irônica da vingança feminina e o assassinato passional, presentes nos textos “Antes da ponte Rio-Niterói”, quando Leontina jogou água fervendo no ouvido de Bastos e “O corpo”, quando as esposas Carmem e Beatriz mataram o marido traidor. O tema feminista também aparece na fala receosa, mas de forte coragem da menina Nicole, de “Dia após dia”: “[...] porque Deus é mulher!” (LISPECTOR, 1998, p. 52). O volume também abordou o estupro

coletivo no conto “A língua do ‘p’”. Trata-se de obra que pode ser entendida como diferente, pós-moderna e de conteúdo feminista.

A indagação que movimentou esta tese ficou em torno do principal tema abordado na obra estudada: o desejo feminino. E a clássica pergunta freudiana que acompanhou a história da psicanálise, “O que quer uma mulher?”, foi retomada para problematizar a feminilidade. Para discutir a sexualidade feminina, utilizou-se a psicanálise como suporte teórico, principalmente a visão de Freud sobre o desenvolvimento psíquico e sexual na menina e a visão de Lacan sobre o gozo feminino.

De acordo com a teoria freudiana sobre o desenvolvimento psíquico e sexual das crianças, durante a fase fálica só se organiza uma única libido, a libido masculina. Com a saída do complexo de Édipo e do complexo de castração, meninos e meninas se diferenciam psiquicamente e sexualmente. “Em psicanálise, a elucidação da questão da diferença sexual decorre da concepção freudiana da libido única (ou monismo sexual), que permite, a um só tempo, definir a sexualidade masculina e a sexualidade feminina” (ROUDINESCO; PLON, 2010, p. 286). Sigmund Freud acreditava na existência de uma diferença anatômica que levaria cada representante de ambos os sexos a uma organização psíquica diferente, por meio do complexo de Édipo e do complexo de castração. “Mas, se essa diferença existe, ela é pensada por Freud no quadro unificador de um monismo sexual: uma única libido, de essência masculina, define a sexualidade em geral (masculina e feminina)” (ROUDINESCO; PLON, 2010, p. 286).

Por tratar da sexualidade feminina, o volume estudado favoreceu uma leitura psicanalítica das personagens femininas presentes no livro. Notou-se que o livro em questão foi escrito e elaborado de maneira tal que se pode conferir a ele características contemporâneas. *A via crucis do corpo* é um livro que pode ser considerado como obra pós-moderna, não somente por seu caráter fragmentário e híbrido na apresentação dos seus textos (que podem ser lidos como ficção ou contos, crônicas ou escrita de si), mas também, e principalmente, por tratar do corpo e desta

nova relação do sujeito pós-moderno com o próprio corpo e o corpo do outro. O livro estudado pode ser entendido como fragmentário por aparentar ter sido escrito às pressas, ficando sem uma lapidação final, fato que não comprometeu a sua estética literária.

Para explicar os traços de pós-modernismo presentes em *A via crucis do corpo*, faço uma breve retomada do termo. O geógrafo britânico David Harvey, em seu livro *Condição pós-moderna*, publicado em 1989, analisou as mudanças da sociedade contemporânea, estabelecendo importantes diferenças entre a pós-modernidade e o pós-modernismo, demarcando obras, datas, eventos e fenômenos para delinear o início da condição pós-moderna. Segundo Harvey, o que demarcou o início do pós-modernismo foi o livro de Jonathan Raban, *Soft city*, que relatava a vida da cidade de Londres nos anos 1970. O livro foi publicado em 1974 e recebeu muitos comentários favoráveis na época. Mas o interesse de Harvey sobre este livro esteve focado no marco histórico, “por ter sido escrito num momento em que se pode detectar certa mudança na maneira como os problemas da vida urbana eram tratados nos círculos populares e acadêmicos” (HARVEY, 2008, p. 15). Na mesma época, 1974, Clarice Lispector publicava no Brasil um livro que, por ser à frente de seu tempo, não foi muito bem aceito nem muito bem compreendido.

A tese de Harvey era a de que houve uma profunda transformação cultural no mundo ocidental, desde 1972, assim como aconteceram mudanças nas práticas político-econômicas. “Essa mudança abissal está vinculada à emergência de novas maneiras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço” (HARVEY, 2008, p. 7). Harvey cita Terry Eagleton para conceituar o termo “pós-modernismo”. No livro de Terry Eagleton, *Ilusões do pós-modernismo*, de 1996, o sujeito pós-moderno esteve compreendido “diferentemente de seu ancestral cartesiano”, pois foi “aquele cujo corpo se integra na sua identidade”. Eagleton estabeleceu algumas diferenças entre os termos pós-modernismo e pós-modernidade. O pós-modernismo “refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea” enquanto a pós-modernidade faz alusão “a um período histórico específico”. Eagleton considerou o pós-modernismo como “estilo de cultura” que tem refletido as mudanças históricas através da arte que tem

sido: “superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista”. O pós-modernismo tem obscurecido as “fronteiras entre a cultura ‘elitista’ e a cultura ‘popular’, bem como entre a arte e a experiência cotidiana” (EAGLETON, 1998, p. 7).

Na visão de Eagleton, uma das preocupações mais frequentes do pensamento pós-moderno tem sido o corpo, fato que tem feito com que as atenções de agora estejam voltadas para a perversão, deixando a produção em segundo plano. Na perversão, o fetiche (parte do corpo específica que passa a ter importância de erotização) está bastante presente e atua como mobilizador da pulsão sexual. “O fetiche significa, para Freud, aquilo que cobre uma lacuna intolerável; e há razões para alegar que a sexualidade se tornou agora o fetiche mais em voga de todos” (EAGLETON, 1998, p. 72). Eagleton citou Merleau-Ponty para pontuar que o corpo passou de sujeito para objeto, pois “o corpo está ‘onde existe algo para ser feito’; para a nova somatologia, o corpo está onde alguma coisa – contemplar, imprimir, regular – está sendo feita em você”. Terry Eagleton lembrou que um dos “estragos” herdados do cartesianismo foi o efeito de imagem que a palavra “corpo” provoca ao ser apresentada, pois uma das “primeiras imagens que a palavra ‘corpo’ evoca” é a imagem de um cadáver. O corpo humano apresenta a capacidade de fazer coisas e ainda de possuir a linguagem, “dádiva” que “marca a nossa humanidade”. As pessoas são diferentes dos animais e das coisas porque seus corpos agem de maneiras complexas sobre o mundo e estabelecem “comunhão linguística com seus companheiros” (EAGLETON, 1998, p. 74;75).

Um exemplo de como *A via crucis do corpo* aborda o assunto corpo está no conto “O corpo”. Nele, a personagem masculina Xavier, que foi esfaqueada, tornou-se um corpo demasiadamente pesado para as suas esposas assassinas. No entanto, foi arrastado até o quintal e enterrado no jardim. Depois que o corpo de Xavier foi descoberto e desenterrado pelos policiais que investigavam o sumiço do bígamo, o caso foi visto como promessa de grande “amolação”, pois teriam muito trabalho com o ocorrido. O final traduz a ideia de solução prática, mas que também mostra uma situação de naturalidade (uma ausência de estranhamento) diante do corpo morto,

desenterrado: “Três homens abriram a cova. [...] E viram Xavier. Estava horrível, deformado, já meio roído, de olhos abertos” (LISPECTOR, 1998, p. 28). No início da narrativa, o corpo humano foi delineado enquanto corpo sexuado e entregue aos desejos fisiológicos, como as pulsões orais e erógenas. Ao final do conto, foi tratado como um corpo/defunto, considerado um “peso morto” e triste.

Outro exemplo de narrativa que trabalha a questão do corpo em *A via crucis do corpo* é “Ele me bebeu”, quando Aurélia exagera na preocupação com a sua beleza estética corporal e demonstra superficialidade por meio de sua aparência fabricada, tornando-a artificial, levando a crer que a protagonista queria ser como objeto de fetiche para o outro. Também no conto “Praça Mauá”, a principal preocupação diária de Carla era a sua estética e aparência física, por isso possuía “uma multidão de colares” e gastava mais de uma hora para se maquiar. Neste conto, também surge uma alusão ao fetiche, em que a personagem Carla se veste de maneira intencionalmente discreta, num “vestido longo e de mangas compridas, parecia uma freira. Fazia isso de propósito para excitar os homens que queriam mulher pura” (LISPECTOR, 1998, p. 62;64).

Para a psicanálise, o termo “fetiche”, retomado da sexologia por Sigmund Freud, em 1905, para designar aquilo que ele compreendeu como perversão sexual, é caracterizado, inicialmente, “pelo fato de uma parte do corpo ou um objeto serem escolhidos como substitutos de uma pessoa”. Depois, o termo “fetiche” foi considerado para “definir uma escolha perversa, em virtude da qual o objeto amoroso (partes do corpo ou objetos relacionados com o corpo) funciona para o sujeito como substituto de um falo atribuído à mulher, e cuja ausência é recusada [...]”. A concepção de fetiche é uma ideia comum a diversas áreas do saber e virou motivo de controvérsias para a psicanálise, a antropologia, a filosofia, a sociologia e a literatura. Numa visão lacaniana, contudo, “o fetiche, como objeto (pequeno) a, transforma-se na condição absoluta do desejo e no lugar de um gozo” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 235, 236).

Já no texto “Antes da ponte Rio-Niterói”, a preocupação de Bastos era com a estética corporal da sua noiva de 17 anos, que adoecera e tivera que ter uma perna amputada.

Bastos queria uma noiva de aparência perfeita e “aleijada ele não queria”, então rompe o noivado com Jandira, que morre três meses depois. Bastos já morava com sua amante, que por ciúmes que sentiu dele, deixa o amado surdo, jogando “água fervendo do bico de chaleira dentro do ouvido dele”. Depois a amante foi presa, cumpriu pena e quando foi solta, voltou a morar de novo com o amante: “ a essa altura um Bastos muito mirrado e, é claro, surdo para sempre, logo ele que não perdoara defeito físico” (LISPECTOR, 1998, p. 58).

A presença do fetiche no conto “Melhor do que arder” pode ser interpretada por meio da cena em que Madre Clara confessa ao padre que raspava as suas pernas cabeludas, ao que o padre empalidece só de imaginar as pernas da madre, “fortes, bem torneadas” (LISPECTOR, p. 72). Também no conto “A língua do ‘p’”, o fetiche aparece. Aquilo que motivava os agressores do trem eram moças sozinhas e com aparência de pureza e seriedade, ao contrário do que Cidinha passou a representar depois que entendeu a intenção deles. Fazendo papel de “vagabunda” e despudorada, ela assusta os agressores e o fiscal do trem, sendo presa e salva de ser assassinada no túnel (LISPECTOR, 1998, p. 69).

O livro oferece muito mais possibilidades de estudo e discussão, por ser uma obra de características pós-modernas, sendo que o hibridismo de gênero é uma delas. Sem a pretensão de realizar uma leitura de *A via crucis do corpo* por uma linha do biografismo, foram explanadas algumas ligações entre fatos biográficos de Clarice Lispector e alguns textos do volume, os quais já foram chamados de crônicas, mas que podem ser pensados como escrita de si. Os textos são: “O homem que apareceu”; “Por enquanto” e “Dia após dia”. Esses três textos de ficção poderiam ser compreendidos como escrita de si. Mas, tais narrativas não se enquadram nem na autoficção, nem tampouco na autobiografia. Como literatura que é, esta obra híbrida e precursora teve um alcance maior, pois a literatura pode recriar o real.

Dentro da ideia maior de escrita de si, há vários outros conceitos abarcados, incluindo o termo autoficção, que surgiu com o escritor Serge Doubrovsky, em seu romance

escrito em francês, *Fils*, de 1977, além do conceito de autobiografia, cuja definição mais precisa foi escrita por Phillipe Lejeune. Autobiografia é a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2016, p. 16).

O texto de ficção “Dia após dia” foi lido como crônica por Vilma Arêas, assim como os textos “O homem que apareceu” e “Por enquanto”. No ensaio de Arêas, todos os textos de *A via crucis do corpo* são histórias e não apresentam um projeto filosófico, apenas são histórias de ficção, porém ela considera “a quarta, a sexta e a sétima” histórias (“O homem que apareceu”, “Por enquanto” e “Dia após dia”) “escritas ao correr da pena”, quando se pode ler “crônicas muito melancólicas, desesperadas” (ARÊAS, 2005, p. 60;55). O que se leu na obra estudada foi principalmente a presença do hibridismo, que foi percebido na mistura de gêneros, característica da autora também desenvolvida em outras obras. O hibridismo do volume está nos seus textos de ficção, desde o título e a epígrafe, que remetem a temas bíblicos e que se mesclam ao corpo humano, com seus desejos e sofrimentos. Os textos no corpo do livro podem apresentar hibridismo por serem uma mistura de contos e crônicas.

Desde a epígrafe e o texto “Explicação”, a escritora parece estabelecer um pacto com o(a) leitor(a) de *A via crucis do corpo*. Um pacto implícito por meio dos indicadores presentes no volume. Como por exemplo, na epígrafe, Lispector cita dois autores sem nome: “Personagem meu ainda sem nome” e “Não sei de quem é”. Em “Explicação”, a autora faz um relato que sinaliza os prováveis motivos do livro e a situação possível em que ele foi escrito, formando um pacto de leitura com o(a) leitor(a) ao escrever os textos, deixando claro que se trata de ficção, mas num tom de veracidade: “Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade” (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Por apresentar características de pacto com o(a) leitor(a), expressando indicadores que estabelecem o tipo de leitura, *A via crucis do corpo* pode ser considerado como

livro que contém traços de autobiografia, fazendo alusão ao gênero escrita de si. Conforme a explicação de Diana Klinger, o que diferencia a ficção da autobiografia é “o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor” (KLINGER, 2012, p. 10). No livro estudado, o pacto designado é ficcional, mas que se dá por meio de outros pactos indiretos.

Acompanhando a definição de autobiografia, elaborada por Philippe Lejeune, seria possível dizer que os textos de ficção autobiográficos (“O homem que apareceu”, “Por enquanto” e “Dia após dia”) de *A via crucis do corpo*, estariam num tipo de fronteira entre a escrita de si e a crônica. Lejeune sustenta que o texto narrativo de caráter autobiográfico deve ter uma retrospectiva, quando o assunto deve estar em torno da vida individual do autor, principalmente, “mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço” (LEJEUNE, 2014, p. 17).

A via crucis do corpo pode ser compreendido como livro híbrido e o texto “Dia após dia” pode ser lido como escrita de si porque a autora ressalta pontos autobiográficos e escreve o texto como uma retrospectiva de lembranças e de acontecimentos, demarcando datas e relatando histórias que diz ter ouvido. Trata-se de um texto de ligação entre os outros textos do livro e os fatos da vida da escritora. “Hoje é dia 13 de maio. [...] vesti-me, descí, comprei flores [...] Quando cheguei em casa uma pessoa me telefonou [...] pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense se isto vai acrescentar alguma coisa à sua obra” (LISPECTOR, 1998, p. 49;50). Conforme Lejeune, a escrita autobiográfica se distancia dos outros gêneros vizinhos, como o diário, as memórias, a biografia, o ensaio, o autorretrato e o romance pessoal. “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem. Mas essa ‘identidade’ levanta numerosos problemas [...]” (LEJEUNE, 2014, p. 18).

A autobiografia não é identificada como gênero, mas como figura de leitura ou como figura de entendimento que acontece no texto lido. Na visão de Klinger (2012, p. 35), o texto autobiográfico pode oferecer “algum conhecimento veraz” do(a) autor(a) e

lembra que a ficcionalização da própria experiência vivida é assunto complexo. O que acontece em *A via crucis do corpo* é que a ficção supera os detalhes autobiográficos. Entende-se que a autora propôs um jogo de escrita e leitura nessa obra, inserindo aspectos autobiográficos.

Para a maioria dos críticos estudados, a autoficção não é considerada como gênero, mas sim como efeito de leitura, em que não se busca expor ou encontrar a verdade de um sujeito, mas acompanhar um “eu” mais performático do que encontrar fatos correspondentes ao(à) autor(a). Na visão de Eurídice de Figueiredo, em seu livro *Mulheres ao espelho*, de 2013, a autoficção feminina difere da abordagem feita por Doubrovsky, pois é uma escrita que compartilha menos o prazer e compartilha mais as angústias. Figueiredo também destaca que a “escrita feminina” que vem sendo feita sobre a sexualidade, sobre o corpo e sobre a identidade feminina, tem seguido uma proposta de fazer “uma releitura do papel arcaico da mulher, que é a de ser objeto do desejo do homem e, por isso, às vezes faz alusão aos grandes mitos da feminilidade”, mitos criados pelos contos de fadas (FIGUEIREDO, 2013, p. 72;73). É como se a escrita feminina tivesse uma função catártica e redentora, cuja tendência seria apresentar um caráter autobiográfico.

Eurídice de Figueiredo recorda que muitas escritoras na França “escreveram romances autobiográficos e se colocaram publicamente como protagonistas de conflitos nos seios de suas famílias”, fato que não aconteceu com escritoras brasileiras da geração dos anos 1970-1980, pois nenhuma das obras desta época foi escrita de maneira confessional. “Podem-se encontrar referências esparsas nas autoras brasileiras à falta de educação sexual das moças, como nessa passagem de Clarice Lispector [...]”. Citando um trecho do livro *Aprendendo a viver*, Figueiredo lembra a escritora brasileira como exemplo de referência para a ausência “de educação sexual das moças” (FIGUEIREDO, 2013, p. 83).

Figueiredo sinaliza que a escrita sobre a sexualidade, “sobretudo escrita por mulheres, ainda provoca escândalos”. A escrita pornográfica, cujo termo “pornógrafo”, criado por

Restif de La Bretonne, em 1769, refere-se à prostituição, uma vez que a palavra “*porné*”, em grego, significa “prostituta”. A relação entre literatura e discurso pornográfico tornou-se problemática, mas tal relação é possível porque o que possuem em comum é “um certo desejo de transgressão” (FIGUEIREDO, 2013, p. 100). Analisando o fenômeno da prostituição, Figueiredo (2013, p. 109) retoma Julia Kristeva, que diz que a prostituta “se deixa levar pela queda e pela submissão”, tornando-se vítima do abjeto, consentindo “em mergulhar na abjeção”.

Para Julia Kristeva, o conceito que ela retoma de Georges Bataille, do termo “abjeção”, diz respeito àquilo que é contrário ao que seria sublime. Tanto o sublime quanto o abjeto possuem uma ausência de limites e, por isso, os dois termos representam a falta primordial, que seria a fundadora do ser. Kristeva retoma o termo “abjeção” para aplicá-lo dentro da teoria psicanalítica. Ela concebe o abjeto como aquilo que faz conexão entre o sujeito e o objeto, representando uma função de fronteira, na qual o abjeto não seria nem objeto nem sujeito. Não ser sujeito é estar num momento pré-simbólico, por exemplo quando o bebê se percebe como uma parte do corpo da mãe, sendo uma extensão da mãe; enquanto não ser objeto é estar num momento posterior, pois o corpo/defunto, agora cadáver, é o próprio abjeto.

Kristeva desenvolve o conceito de abjeção quando afirma que o abjeto estaria localizado em dois momentos de aquisição de linguagem, estaria tanto no semiótico quanto no simbólico. O abjeto, na compreensão da psicanalista, manifesta-se pela cisão primária de corpos, cisão que revela a falta enquanto fundadora do ser. “O cadáver (*cadere*, cair), aquilo que irremediavelmente caiu, que é cloaca e morte, perturba mais violentamente ainda a identidade daquele que se confronta como um acaso frágil e falacioso” (KRISTEVA, 1980, p. 8).

Na análise de Kristeva, o cadáver é o exemplo máximo de abjeção. O abjeto representa o objeto primário da repressão originária. Diferente daquilo que é sublime, a manifestação do abjeto pode ser representada pelo cadáver, “ele é a poluição fundamental, pois se trata de um corpo sem alma” (KRISTEVA, 1980, p. 127). Do latim

abjectus, abjeto tem uma origem de sentido no ato de “jogar longe”. Enquanto a catarse é aquilo que purifica o abjeto, a abjeção é uma espécie de crise narcísica, porque confronta a arqueologia pessoal, na tentativa primitiva de se separar da mãe. Sendo o abjeto algo que nos remete para a baixeza, a arte seria um modo de purificação do abjeto. O próprio questionamento que Clarice Lispector realiza em seu livro *A via crucis do corpo*, nos textos “Dia após dia” e “Explicação” exemplificam que o sentido de “queda” é proposital, pois aquilo que faz referência ao abjeto pode provocar estranhamento.

O texto “Dia após dia”, bem como todos os outros textos de ficção do livro *A via crucis do corpo*, não comprovam nem demonstram que a escritora Clarice Lispector tenha sido autobiográfica. Conforme a explicação de Lejeune, o texto em questão deveria focar a história pessoal da autora, o que não ocorre no livro, apenas podemos encontrar algumas referências ao seu cotidiano no momento da produção da obra. Mesmo assim, não se pode contar com a veracidade das narrativas, uma vez que o conceito de verdade autobiográfica é deveras complexo e também seria um pouco arriscado falar de verdade do sujeito num trabalho que considera os preceitos da psicanálise, sendo que, para a psicanálise não pode haver simplesmente uma verdade do sujeito que escreve sobre a sua vida. Tal verdade ainda seria considerada uma ficção.

Além de ser um texto feminista, por expor duas situações importantes: uma cantada vivida pela amiga da narradora (situação de assédio) e um pontapé sofrido pela personagem infantil Nicole (situação de violência), “Dia após dia” também costura os demais textos do livro, retomando-os. “Desci de novo, fui ao botequim de Seu Manoel para trocar as pilhas de meu rádio” (retoma “O homem que apareceu” e “Melhor do que arder”); depois a narradora contou ao filho por telefone que seu “primeiro conto se chamaria ‘Miss Algrave’. Ele disse: ‘grave’ é túmulo” (retoma “Miss Algrave”); “Mas que ‘Danúbio Azul’ é lindo, é mesmo” (retomando o texto “Explicação”); “Mas daqui a pouco telefona para a farmácia” (retoma “Mas vai chover”; “- O senhor lembra do homem que estava tocando gaita no sábado? Ele era um grande escritor”; “Viva Cláudio Brito!” (retoma “O homem que apareceu”) (LISPECTOR, 1998, p. 49-53). “Dia

após dia” é um texto que apresenta traços de intratextualidade, porque se remete a vários outros textos do mesmo livro.

“Dia após dia” também toca em outro assunto que costura a principal ideia do livro. A *via crucis do corpo* parece ser uma literatura peculiar, que teria uma outra proposta, além da aparência de livro pornográfico. A obra não trata de pornografia em nenhum momento, mas sim de ironia e questionamento, assim como o posicionamento da literatura pode ser um fenômeno de grande importância ou não: “Pois é. Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei porque as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, tenho mais em que pensar” (LISPECTOR, 1998, p. 50).

Outro texto com características autobiográficas é “Por enquanto”, que apresenta vários trechos em que a escritora faz referências à sua própria vida. “Um de meus filhos está fora do Brasil, o outro veio almoçar comigo” (LISPECTOR, 1998, p. 45). Com relação a essa parte do texto, recorreremos às pesquisas biográficas de Gotlib e Moser. Gotlib relata que o filho mais velho de Clarice, Pedro Gurgel Valente, foi morar com o pai em Montevideú, a partir de maio de 1974. “Pedro muda-se para a casa do pai, na época ainda Embaixador do Brasil no Uruguai junto a Alalc. Vive em Montevideú, com o pai e a madrasta, Isabel Leitão da Cunha” (GOTLIB, 2009, p. 588).

Lembrando que naquele ano de 1974, os dois filhos de Clarice Lispector passaram a não morar mais com ela, no seu apartamento no Leme. Pedro vai viver com o pai, enquanto o filho mais novo, Paulo, passa a morar sozinho, porém, no mesmo bairro. Paulo Gurgel Valente realmente almoçou com a mãe, em maio de 1974. Segundo o biógrafo Benjamin Moser, houve um erro com relação ao dia correto daquele almoço entre Clarice Lispector e seu filho Paulo. Os relatos de Paulo cometeram um “ligeiro engano na lembrança da data”, que deveria ter sido 12 de maio de 1974. “No mesmo dia, conforme lembrou Paulo, filho de Clarice, eles almoçaram fora para comemorar. Quando ela foi pagar, ‘em lugar de datar o cheque de 10 de maio, ela escreveu 10 de mãe de 1974’” (MOSER, 2011, p. 708; 592).

Em “Por enquanto”, a narradora, a qual se pode ler que é do sexo feminino: “Estou sozinha. Sozinha no mundo e no espaço”, pede para a cozinheira esquentar a comida: “Fui à cozinha, a cozinheira por acaso não está de folga e vai esquentar comida para mim. Minha cozinheira é enorme de gorda: pesa noventa quilos. [...] Tenho vontade de beijar seu rosto preto e liso mas ela não entenderia”. O texto descreve ações e acontecimentos que se passam no dia das mães, enquanto a narradora supostamente escreve, os minutos vão passando, no início da narrativa “são dez para as seis” e no final “Faltam três minutos para as sete”. Ao mesmo tempo em que se tem um texto de ficção, tem-se a impressão de que a escrita é uma espécie de escrita de si (LISPECTOR, 1998, p. 46;47).

Mas a teoria da autoficção não se fixa em procurar saber a verdade do sujeito que escreve, implícita no texto escrito, não importa muito a verdade sobre a biografia do(a) autor(a). A autoficção acompanha os sujeitos performáticos que produzem uma escrita de si. A ficção não necessariamente é uma oposição à verdade. Assim que um(a) autor(a) começa a narrar, já começa a ficcionalizar, mesmo que o texto se apresente expresso em autobiografia. Não é muito relevante se o texto tem referências da “verdade” vivida. “Herdeira da psicanálise, a noção de verdade à escrita autobiográfica se associa assim como um estrato profundo, inconsciente, inatingível senão através da mediação do ficcional [...]. O imaginário é assumido por várias máscaras” (KLINGER, 2012, p. 35).

No livro da pesquisadora argentina Leonor Arfuch, a expressão de Jacques Derrida, “fora do gênero”, está relacionada ao espaço biográfico, onde cabem as práticas discursivas tanto escritas quanto orais, incluindo e-mails e postagens em redes sociais. Arfuch analisa, no seu livro *Espaço biográfico*, os diferentes graus de cristalização do íntimo, do biográfico e do privado. O íntimo possui uma carga semântica que remete àquilo que se encontra mais escondido. O privado é diferente de íntimo, por ser mais secreto, já o biográfico compreende tanto o privado quanto o íntimo. Mas, como não se pode equivaler a escrita ao fato vivido pelo sujeito de carne

e osso, a literatura recria o real. Pois não há coincidência possível entre o que foi vivido e o que foi escrito.

Já para Diana Klinger, a autoficção produz mitos do(a) escritor(a). Essa mitologia funciona “tanto nas passagens em que se revelam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita”. Para Klinger aquilo que é matéria da autoficção não se refere à biografia do(a) autor(a), mas refere-se à mitificação do(a) escritor(a). Por isso, a autoficção “participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a ‘mentira’ e a ‘confissão’” [...], o que permite pensar “a autoficção como uma performance do autor” (KLINGER, 2012, p. 46).

Lembrando que a autoficção ainda é “uma categoria controvertida e em curso de elaboração, que surge no contexto da explosão contemporânea do que Philippe Forest chama de ‘ego-literatura’ nos anos 70, 80”. A autoficção estaria inserida num campo mais amplo, chamado de escrita de si, que abrange tanto os discursos delineados por Michel Foucault, quanto outras formas de discurso que “compõem uma certa ‘constelação autobiográfica’: memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu” (KLINGER, 2012, p. 34).

No final de “O homem que apareceu”, surgem alguns indícios que poderiam facilmente relacionar os fatos biográficos de Clarice aos acontecimentos narrados no texto: “Fiquei fumando. Meu cachorro no escuro me olhava”. Clarice Lispector realmente fumava e também tinha um cachorro na época em que escreveu o livro *A via crucis do corpo*. “Isso foi ontem, sábado. Hoje é domingo, 12 de maio, Dia das mães”. Nádya Gotlib e Benjamin Moser confirmam que a escritora realmente escreveu este livro em maio de 1974. Considera-se que os três textos citados, “O homem que apareceu”, “Dia após dia” e “Por enquanto” poderiam ser lidos como textos de autoficção, mas por serem narrativas de ficção, o fechamento de uma classificação é trabalho para uma outra pesquisa. A obra estudada permitiu o questionamento de importantes

temas, como a autoficção, o feminismo e a sexualidade, presentes nos textos do volume.

Não somente *A via crucis do corpo*, mas o conjunto literário de Clarice Lispector alcançou um modo de ilustração da realidade, mesmo a mais fria, numa incrível capacidade de comunicação, de forma poética e profundamente ontológica. A leitura das obras de Clarice Lispector pode ser uma grande experiência, em que se deve estar aberto(a) para receber aquilo que vai além das palavras na sua escrita. Conto a seguir como aconteceu comigo, enquanto leitora.

Ler Clarice Lispector: então, isso era experimentar morrer, viver e pulsar? Ou apenas seria o início de um morrer que morre já nascido em simplicidade crua, estampada pela vastidão da linguagem? A experiência só aconteceria na entrada aos livros de Clarice Lispector. A literatura clariceana bem que poderia restituir o que é constantemente tirado antes, por sermos receptores(as) de grande sorte, apenas por estarmos diante da sua fortuna de um oceano organizado em letras.

Assim é ler Clarice Lispector, caminha-se por uma ousada façanha ao perfilar pelas suas veredas escritas à máquina. Mesmo avisado(a), o(a) leitor(a) consciente só pode entrar na leitura com a inútil proteção da consciência de que está lendo ficção e narrativa. Porém, especialmente comigo, leitora avisada e consciente, de nada adiantou. Vou para os seus livros, entro e morro. Morte linda que tive, apenas entende melhor quem assim já morreu antes e viveu para contar, depois de ter passado pelas linhas escritas de seus contos, romances e crônicas. Até mesmo com o livro infantil sobre o coelho pensante e o seu nariz muito sábio, a literatura clariceana é única.

Li os horrores e o nojo delicado, li a náusea e a metamorfose simbólica de G.H., li o puro deserto seco num quarto cego de sol; vesti o robe branco de G.H. e risquei um fósforo que nunca mais será apenas um simples palito de fósforo, pois todos os palitos serão “ansiadores de chama” depois de Clarice. Li também a escuridão e o dia de domingo, carregando um pássaro na mão, fugindo do meu pensamento. Como

Martim, fui apenas um homem sentado na pedra distanciada da linguagem. Fui aprendiz do amor e tive aulas com Ulisses, também fui pintada numa tela em branco. Entrei na obra viva e vivi a coisa, fiz uma prece, percebi o capim em sua majestosa humildade de estrela da flora. Tive uma ferida na perna e não me senti nada bela. Provei o vestido vermelho e bem decotado de Miss Algrave e esfaqueei Xavier com força. Pois o conjunto da obra lispectoriana é tanto e tanto, que com tantos tentáculos, incluindo a intertextualidade, o conjunto se torna múltiplo e ao mesmo tempo único, pela singularidade no trato com as palavras e pelas surpresas a cada letra e a cada verso em prosa. Sua obra segue, rimando letras pela alma das linhas, formando uma unicidade pelo silêncio real das entrelinhas.

No conjunto de seus nove romances, há pelo menos um elemento de destaque em comum, claro, dentre milhares de outros. Há o questionamento sobre a morte, numa interrogação ontológica sobre a vida e sua origem, sobre a existência e a identidade, realidade e ficção. Mas, principalmente, pode-se ler em Clarice Lispector o questionamento sobre a alma humana, além de suas extensões, como a transcendência e a paixão. No conjunto de seus contos, também há uma tal profundidade filosófica que emudece. Ler as obras de Clarice é isso: experimentar um voo manso que assiste a tudo, mas que mantém o suspense por cima do abismo.

Voltando ao mais simples: o reino da leitura de somente uma obra literária, como o livro *A via crucis do corpo*, pode acontecer uma aventura para os(as) privilegiados(as), nascidos(as) a tempo e com a mesma língua materna que a autora. Ler a literatura de Clarice Lispector, na sua língua original, é privilégio ofertado a brasileiros(as) e lusófonos(as), mas poder mergulhar de alma plena em *A via crucis do corpo* não é para muitos(as). Por isso, ao concluir este trabalho, pensei em mencionar que este livro pode ser mais do que um entretenimento literário. Ele pode indicar pistas sobre a subjetividade feminina e que ainda continua um enigma.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Serge. **O que quer uma mulher?** Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

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

_____. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Coordenador: Benedito Nunes. 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

ARÊAS, Vilma; WALDMAN, Berta. Correspondências. In: **Remate de Males.** Campinas, Vol. 9, 1989. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/issue/view/180/showToc> Acesso em: 12 fev. 2016.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea.** Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa; DUARTE, Constância Lima (org.) **Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios.** Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. Clarice Lispector anunciada. In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da (org.) **Clarice: olhares oblíquos, retratos plurais.** Uberlândia: EDUFU, 2012.

BADIOU, Alain; ROUDNESCO, Élisabeth. **Jacques Lacan: passado, presente.** Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (Org.) **Clarice Lispector: novos aportes críticos.** University of Pittsburgh, 2007.

BARBOSA, Maria José Somerlate. **Des/fiando as teias da paixão.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **La femme indépendante**: extraits du *Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard, 2008.

_____. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BECHERUCCI, Bruna. Lixo, sim. **Revista Veja**. São Paulo, 31 jul. 1974.

BEDASEE, Raimunda. **Violência e ideologia feminista na obra de Clarice Lispector**. Salvador: EDUFBA, 1999.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. São Paulo: Vida, 1998.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BRASIL. Presidência da República: Casa Civil. **Lei nº 13.104**, de 9 de março de 2015. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil Acesso em: 18 abr. 2016.

BRASIL. Presidência da República: Casa Civil. **Lei 11.340**, de 7 de agosto de 2006. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm Acesso em: 21 abr. 2016.

BRAZÃO, Analba; OLIVEIRA, Guacira Cesar de. (org.) **Violência contra as mulheres**: uma história contada em décadas de lutas. Brasília: CFEMEA: MDG3, 2010.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus, 1993.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Carmen Hein de (org.). **Lei Maria da Penha**: comentada em um perspectiva jurídico-feminista. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector [1943]. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 123-131. Disponível em: <https://pt.scribd.com> Acesso em: 23 ago. 2015.

_____. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: UNICAMP, 1992.

_____. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. Paris; Brasília; Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaines du XXème Siècle/Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq/Unesco/Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Êxodus, 1999.

_____. **Clarice na berlinda**: depoimento. 1993. São Paulo: Revista de São Paulo. Entrevista cedida a Betty Milan em 9 jul.1993.

COSSI, Rafael Kalaf. **Pensando a positividade da feminilidade**: Luce Irigaray e a psicanálise. 2016. Disponível em: <http://psibr.com.br/colunas/sexualidade-e-genero> Acesso em 20 jun. 2016.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues. (Org.) **Clarice**: olhares oblíquos, retratos plurais. Uberlândia: EDUFU, 2012.

DÉBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. [1967] Trad. Railton Sousa Guedes, 2003. Disponível em: www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf Acesso em: 22 maio 2016.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br> Acesso em: 11 nov. 2015.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FEIX, Virgínia. **Das formas de violência contra a mulher** – Artigo 7º, 2014. Disponível em: <https://compromissoeatitude.org.br> Acesso em 19 mar. 2016.

FITZ, Earl E. O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa. **Remate de Males**. Campinas: UNICAMP, vol.9, 31-37, 1989.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

FRAGA, Maria do Céu. **D. Francisco Manuel de Melo e o barroco peninsular**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

FREUD, Sigmund. A feminilidade [1932]. In: **Obras completas de Sigmund Freud**. Vol. XVII. Trad. Gladstone Parente. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte: Delta, 1960.

_____. Uma teoria sexual [1905]. In: **Obras completas de Sigmund Freud**. Vol. VIII. Trad. Magalhães de Freitas. Rio de Janeiro: Delta, 1960.

_____. Sobre a sexualidade feminina [1931]. In: **Obras Completas de Sigmund Freud**. Vol. 18. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOTLIB, Nádya Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. Paris; Brasília; Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaines du XXème Siècle/Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq/Unesco/Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.

_____. **Clarice Fotobiografia**. São Paulo: EDUSP, 2009.

GOTLIB, Nádya Batella; EQUIPE IMS. A descoberta do mundo. In: **Clarice Lispector: cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

GUIMARÃES, Rafael Eisinger. A escrita gendrada do gaúcho nas narrativas transgressoras de Silvina Ocampo. **Anuário de Literatura** [recurso eletrônico]. Florianópolis: UFSC, v.19, n. 2, 2014.

GRANT, Walkíria Helena. A mascarada e a feminilidade. **Instituto de Psicologia – USP**, São Paulo, v.9, n.2, p.249-260, 1998.

HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle (Org.) **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009.

IRIGARAY, Luce. Psychanalyse et sexualité féminine. In: Les Cahiers du GRIF, **Persée**, n.3, 1974. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1974_num_3_1_919

_____. Ce sexe qui n'en est pas un. In: Les Cahiers du GRIF, **Persée**, n. 5, 1974. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1974_num_5_1_964

_____. Sur l'éthique de la différence sexuelle. In: Les Cahiers du GRIF, **Persée**, n.32, 1985. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1985_num_32_1_1672

_____. A questão do outro. Trad. Tania Navarro Swain. **Labrys - Estudos Feministas**, n.1-2, jul/dez, 2002. Disponível em: <http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/irigaray1.pdf>

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HELENA, Lúcia. **Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector**. Niterói: EDUFF, 2010.

HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector**. São Paulo: Boitempo, 2012.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector**. São Paulo, 2004.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em:
[http://claricelispectorims.com.br/files/Obras de Clarice lispector traduzidas.pdf](http://claricelispectorims.com.br/files/Obras_de_Clarice_lispector_traduzidas.pdf)
Acesso em 12 mar. 2015.

JONES, Ernest. **Vida e obra de Sigmund Freud**. Vol. II. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KLINGER, Diana. **Escritos de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a vida etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção. [*Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*] Trad. Allan Davy Santos Sena. Paris: Seuil, 1980. Disponível em:
[www.academia.edu/18298036/Poderes do Horror de Julia Kristeva Capitulo1](http://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Capitulo1)
Acesso em: 10 set. 2016.

LACAN, Jacques. A terceira. In: **Opção Lacaniana**. Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. São Paulo, n. 62, 2011, p. 11-36.

_____. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Outros Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **O Seminário, Livro 4**: a relação de objeto. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro, 1995.

_____. **O Seminário, Livro 5**: as formações do inconsciente. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **O Seminário, Livro 7**: a ética da psicanálise. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. **O Seminário, Livro 10**: a angústia. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **O Seminário, Livro 11:** os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. **O Seminário, Livro 16:** de um Outro ao outro. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **O Seminário, Livro 17:** o avesso da psicanálise. Trad. Ari Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

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

_____. **O Seminário, Livro 19:** ...ou pior. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

_____. **O Seminário, Livro 20:** mais, ainda. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **O Seminário, Livro 23:** o sintoma. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à Internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha; Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: EdUFMG, 2014.

LERNER, Júlio. A última entrevista de Clarice Lispector. **Shalom**, ano XXVII, n. 296, jun-ago, 1992. Disponível em: www.tirodeletra.com.br/entrevistas/ClariceLispector.htm Acesso em: 20 jan. 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado.** Trad. Antônio Marques Bessa. Coletivo Sabotagem, 1978. Disponível em: <https://sabotagem.revolt.org> Acesso em 4 nov. 2015.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta. In: _____. **Os mortos de sobrecasaca; ensaios, estudos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. **Entrevista à TV Cultura**. (Vídeo) Entrevista concedida a Júlio Lerner, Programa “Panorama Especial”, São Paulo, 1º fev.1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU> Acesso em: 13 dez. 2015.

LISPECTOR, Clarice. **A bela e a fera**: contos. (1979) Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A descoberta do mundo**: crônicas. (1967-1973) Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Água viva**. (1973) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A hora da estrela**. (1977) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. Paris; Brasília; Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaines du XXème Siècle/Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq/Unesco/Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.

_____. **A paixão segundo G.H.** (1964) Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. **A via crucis do corpo**: contos. (1974) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Clarice na cabeceira**: jornalismo. Organização Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

_____. **Correspondências**. Organização Tereza Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Laços de família**. (1960). Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **Minhas queridas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **O lustre**. (1946). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- _____. **Onde estivestes de noite:** contos. (1974). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **Outros escritos.** (Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. **Para não esquecer.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **Perto do coração selvagem.** (1944). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **Todos os contos.** Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- _____. **Um sopro de vida:** pulsações. (1978) Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MENDES, Iba. **Dicionário de nomes próprios:** com ênfase aos nomes bíblicos. São Paulo: Poeteiro Editor Digital, 2014 (p. 155). Disponível em: www.projetolivre.com
Acesso em: 3 jul. 2016.

MILAN, Betty. **A força da palavra** [recurso eletrônico]: entrevistas. Rio de Janeiro: Record, 2015. Disponível em: www.bettymilan.com.br Acesso em 2 set. 2016.

MILLER, Jacques-Alain. **A lógica na direção da cura:** elaborações sobre o Seminário IV de Jacques Lacan. Trad. Lázaro Rosa, Maria Helena Ratton, Martha Goyata, Paulo Scarpa, Samyra Assad. Belo Horizonte: Campo Freudiano, 1995.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico.** 2ªed. São Paulo: EDUSP, 1982.

MIRANDA, Ana Augusta Wanderley Rodrigues de. **O indizível em Clarice Lispector:** uma leitura em interface com a psicanálise. Vitória: EDUFES, 2012.

MORAES, Emanuel de. "A via crucis de Clarice". **Jornal do Brasil.** São Paulo, 17 ago. 1974. Disponível em: http://claricelispectorims.com.br/files/Decada_de_1970.pdf .
Acesso em: 22 fev. 2016.

MOSER, Benjamin. **Clarice,** uma biografia. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre.** São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **O mundo de Clarice Lispector**. Manaus: Editora Governo do Estado do Amazonas, 1966.

_____. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. Paris; Brasília; Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaines du XXème Siècle/Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq/Unesco/Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

OMS. **Organización Mundial de la Salud**. Informe de la OMS destaca que la violencia contra la mujer es “um problema de salud global de proporciones epidémicas”. Disponível em: <https://apps.who.int>

PASINATO, Wânia (coord.) **Diretrizes nacionais para investigar, processar e julgar com perspectiva de gênero as mortes violentas de mulheres**. Brasília: abril de 2016. Disponível em: www.onumulheres.org.br

PEIXOTO, Marta. **Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

PEREIRA, Maria Marta Laus. Aspectos da recepção de Clarice Lispector na França. **Anuário de Literatura**, Florianópolis: UFSC, n.3, 109-125, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5282/4783> Acesso em: 17 mar. 2016.

PIZA, Clélia. Depoimento. In: **Revista Travessia**. Universidade Federal de Santa Catarina: n.14, 1987. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/issue/view/180/showToc> Acesso em 30 abr. 2016.

POMMIER, Gérard. **A exceção feminina: os impasses do gozo**. Trad. Dulce M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

PRAZERES, Lilian Gonçalves dos. **Femininos, identidades e trânsitos em narrativas de Clarice Lispector**. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2015.

REID, Martine. **A propos du Rire de la Méduse**. Lille: Université de Lille-III. Octobre 2010. Disponível em: www.e-sorbonne.fr

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

RIVIÈRE, Joan. A feminilidade como máscara. [*Womanliness as a Mascarade*, 1929] Trad. Ana Cecília Carvalho; Esther Carvalho. **Revista Psychê**. São Paulo, Ano IX, n. 16, p. 13-24, jul-dez, 2005.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/2571750/yudith-rosenbaum> Acesso em: 28 de maio 2016.

ROUDINESCO, Élisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 1993.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) **Tendências e impasses: a crítica feminista como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Jacicarla Souza de. **Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SIQUEIRA, Joelma Santana. Explicação irônica em *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector. **Revista de Ciências Humanas**, Viçosa, v.11, n.1, jan./jun.2011. Disponível em: www.cch.ufv.br/revista/pdfs/artigo6evol11-1.pdf Acesso em: 5 ago. 2015.

SOLER, Colette. A clínica do Real. **Revista da Clínica Freudiana**, 1989.

_____. **O que Lacan dizia das mulheres**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: figuras da escrita**. São Paulo: IMS-Instituto Moreira Salles, 2012. Disponível em: <https://claricelispectorims.com.br/ims/figuras> Acesso em 14 jun. 2015.

_____. A revelação do nome. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector**. São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS), 2004.

SPERBER, Suzi Frankl. Documento: Clarice Lispector. Sobre o conceito de vanguarda. In: **Remate de Males**, Campinas: UNICAMP, n.12, 1992.

VALENTE, Paulo Gurgel. Laços de família e outros laços. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

VALLE, Ana Maria Lima do. **A escrita de Clarice Lispector na transmissão do Real**. 2006. UNIRIO. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

VARIN, Claire. **Línguas de fogo**. São Paulo: Limiar, 2002.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.** São Paulo: Escuta, 1983.

_____. Por linhas tortas: o judaísmo em Clarice Lispector. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Vol.5, n.8. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil**. Brasília: Flacso, 2015. Disponível em: <http://www.mapadaviolencia.org.br>

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Revista Mulher e Literatura**. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <https://www.passeidireto.com> Acesso em 13 dez. 2015.

_____. A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lya Luft. In: ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa; DUARTE, Constância Lima (org.) **Gênero e representação na literatura brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ZILBERMAN, Regina. (Org.) **Clarice Lispector: a narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUCRS, 1998.