

AS IMPLICAÇÕES DO CORPO NA NARRATIVA DE CLARICE LISPECTOR

*Diego Luiz Miiller Fascina**
*Wilma dos Santos Coqueiro***

Resumo: O presente trabalho se propõe a analisar os contos “Miss Algrave” e “Mas vai chover”, pertencentes à coletânea “A via crucis do corpo”, de Clarice Lispector, pelo viés da Crítica Feminista e da Psicanálise Freudiana. Tal obra, lançada originalmente em 1974, tem como personagem principal o corpo e suas necessidades diretas e brutais. Dessa forma, os estudos de Bourdieu (2005) e Freud (2010), serão utilizados como aporte teórico para elucidar a dominação masculina em relação ao corpo feminino e ainda as contribuições de Wilma Arêas (2005), teórica que lançou uma nova luz a essa obra tão mal recebida, afirmando que Lispector estava ciente de sua proposta de escrita libertária, apontando o cotidiano dos seres, em sua mais primitiva condição humana e focalizando, especialmente, a figura da mulher exposta a um enfrentamento de suas próprias carências e traumas.

Palavras-chave: Clarice Lispector, crítica feminista, dominação masculina, gênero.

IMPLICATIONS OF THE BODY IN CLARICE LISPECTOR'S NARRATIVE

Abstract: This paper aims to analyze the short stories “Miss Algrave” and “Mas vai chover”, from the collection “A via crucis do corpo”, by Clarice Lispector, through the Feminist Criticism and Freudian psychoanalysis. That work, originally released in 1974, has as its main character the body and its direct and brutal needs. Thus, Bourdieu's (2005) and Freud's (2010) studies will be used as theoretical approach to elucidate male dominance over the female body. We also Wilma Arêas's (2005) contributions that shed a new light upon that work which was so poorly received, stating that the writer was aware of her libertarian writing proposal, pointing the daily lives of beings in their most primitive human condition, especially focusing on the figure of women exposed to a confrontation of their own needs and traumas.

Keywords: Clarice Lispector, feminist criticism, male domination, gender.

A crítica feminista e a problemática do cânone literário

A literatura de autoria feminina brasileira iniciou seu percurso no século XIX, quando vigorava o Romantismo, com Maria Firmino dos Reis. Nascida em 1825, três anos após a independência, a escritora maranhense presenciou, ao longo do século XIX, a par da consolidação da literatura brasileira, a formação de um cânone literário marcadamente masculino, branco e elitista, com algumas exceções de mulatos como o romancista Machado de Assis e o conterrâneo da autora, o poeta Gonçalves Dias, que alcançaram ainda em vida o reconhecimento do público e da crítica literária.

Maria Firmino dos Reis, por sua vez, autora do primeiro romance abolicionista e feminino – “Úrsula”, de 1859, obra de indiscutível qualidade literária, teve que conviver com o anonimato e a indiferença por parte da crítica.

Dessa forma, o cânone brasileiro que se consolida no Romantismo, ao longo do século XIX e grande parte do século XX, apresentou um caráter altamente sexista, excluindo as mulheres da participação na história literária. Não só a escritora maranhense ficara esquecida, como muitas outras do século XIX, cujas obras estão sendo redescobertas na atualidade. Entre os que advogam um conceito de cânone elitista, temos o crítico Harold Bloom (2001) que considera natural a dominância masculina sobre a mulher. Para ele, o estudioso legítimo do cânone rejeita os apelos ideológicos e ainda ressalta: “mais vivos que nós, quem quer que sejamos esses autores são inevitavelmente homens e creio que “brancos” (BLOOM, 2001, p. 46).

Nessa linha de interpretação, Leyla Perrone-Moisés (1998) concorda que o enfoque ideológico seria prejudicial à boa literatura. Ela critica os critérios de raça, classe e sexo na escolha e seleção de textos literários. Para ela, a própria literatura tende ser abolida com a despreocupação com a estética do texto literário que tem se verificado na atualidade.

Com efeito, a crítica da autora tem como alvo, sobretudo, os estudos culturais, ou Multiculturalismo, que emergem a partir dos anos 60, trazendo, em seu bojo, a revolta das minorias sociais, sexuais e étnicas que, como enfatiza Roberto Reis (1990), colocam o cânone sob suspeita, isto é, começam a problematizar a sua formação. Para Roberto Reis (1998), em se tratando do cânone literário não se pode negar o fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram estatuto literário a um texto, ou autor, em detrimento de outros, tornando-o canônico. Dessa forma, ficam evidentes as noções de poder que subjaz a formação de um cânone literário uma vez que, a seu ver, o mesmo “está impregnado dos pilares básicos que sustentam o mundo ocidental, tais como o patriarcalismo, o arianismo e a moral cristã” (REIS, 1998, p. 72). Reis ressalta que o cânone está a serviço dos poderosos que estabelecem hierarquias rígidas no todo social, funcionando como elemento de dominação. Para desconstruir esse processo, é necessário problematizar sua historicidade. Isso não significa, porém, que basta incluir alguns escritores não ocidentais ou mulheres, mas sim evitar hierarquias sociais que compartimentam a sociedade. Para ele, a própria canonização “precisa ser destrinchada nos seus emaranhados vínculos com as malhas do poder” (REIS, 1998, p. 73).

Para Linda Hutcheon (1951, p. 50), esses movimentos multiculturais, que representam as minorias excluídas e que questionam o cânone literário, “não formam movimentos monolíticos, mas constituem uma diversidade de reações a uma situação de excentricidades percebida por todos”.

Nesse contexto marcado pela ruptura e questionamento aos valores canônicos e sociais estabelecidos, a crítica cultural, pelo viés da crítica feminista, começa a analisar o papel desempenhado pelas protagonistas

feministas tanto em obras de autoria masculina quanto feminina. Desse modo, é de substancial importância os estudos críticos da ensaísta norte-americana Elaine Showalter (1994), que faz um balanço dos estudos críticos feministas.

No ensaio “A crítica feminista no território selvagem”, Showalter analisa a chamada crítica Ideológica (ou revisionista) e o que ela denomina de Ginocrítica, como dois pólos em que oscilavam os estudos de crítica feminista. Numa associação simbólica à bíblia, Showalter relaciona a crítica ideológica ao “Velho Testamento” uma vez que busca historicizar textos masculinos, descobrindo os “erros do passado”. Segundo ela, o objetivo dessa forma de crítica era “decodificar e desmistificar todas as perguntas e respostas disfarçadas que sempre sombrearam as conexões entre textualidade e sexualidade, gênero literário e gênero, identidade psicosssexual e autoridade sexual” (SHOWALTER, 1994, p. 22). Já a Ginocrítica, que é simbolizada pelo “Novo Testamento” uma vez que busca analisar os “encantos da imaginação” dos escritos femininos marca uma mudança de foco dos estudos androcêntricos para uma investigação mais consciente da literatura feita por mulheres, caracterizando-se pelo “estudo da mulher como escritora”, sendo que os temas de estudo são “os estilos, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Showalter cita quatro modelos de crítica feminista ginocêntrica: o biológico, o psicanalítico, o linguístico e o cultural. Embora todos sejam válidos para uma abordagem crítica da literatura de autoria feminina, acredita-se que o cultural seja o mais fecundo uma vez que inclui categorias não só de gênero, mas outras também significativas como: etnia, nacionalidade, classe social e história. É justamente isso que enfatiza Christiane Rochefort (apud SHOWALTER, 1994, p. 44) quando diz que “considero a literatura das mulheres como uma categoria específica não por causa da biologia, mas por ser ela, em certo sentido, a literatura do colonizado”.

Desse modo, um estudo fundamental para a análise das relações de gênero nos romances é o de Pierre Bourdieu (2005), no qual ele discute a representação simbólica da mulher em uma sociedade primitiva, mas as suas considerações valem para qualquer sociedade contemporânea. Ao investigar as possíveis causas da dominação masculina sobre a mulher, ele faz o seguinte questionamento: “é preciso realmente perguntar-se quais são os mecanismos históricos que são responsáveis pela des-historicização e pela eternização das estruturas de divisão sexual e dos princípios de divisão correspondentes” (BOURDIEU, 2005, p. 3). Ao pesquisar sobre os argumentos usados pelo dominador masculino para exercer seu domínio, ele conclui que a dominação masculina é resultante da “violência simbólica, violência suave, insensível, invisível as suas próprias vítimas” (BOURDIEU, 2005, p. 8). Para Bourdieu, a oposição entre masculino e feminino já é um construto social de oposição entre os gêneros, sendo que “a ordem social funciona como uma

imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina” (BOURDIEU, 1992, p. 18).

Nesse sentido, é de fundamental relevância a afirmação de Simone de Beauvoir na obra “O segundo sexo” (1980), quando ela diz que “não se nasce mulher: torna-se mulher”. De fato, ela está desvelando as condições históricas em que são constituídos os gêneros e as identidades. Esse estudo, embora hoje bastante polêmico, tem servido de ponto de partida para os estudos feministas sobre gênero.

Seguindo a perspectiva adotada por Beauvoir, Campos (1992) discute o conceito de gênero enfatizando que o mesmo é uma construção social, estabelecendo três postulados. O primeiro diz respeito ao modo como a realidade dos sexos é interpretada. O segundo que se constitui do sistema sexo-gênero revelaria a subordinação das mulheres pelos homens. E quanto ao terceiro, ela afirma, assim como dizia Bourdieu, que a diferença entre mulheres e homens é da ordem do poder. Quanto a essa diferenciação entre os sexos, ela afirma que “a ‘naturalização’ de papéis sociais atribuídos aos sexos consolidou-se hierarquicamente, como se fossem da ordem do senso comum, quando, em verdade, neles se abriga a dominação, a opressão, a exclusão” (CAMPOS, 1992, p. 113).

Por isso, a partir dos anos 80, o gênero tornou-se para a crítica feminista como uma categoria de análise do texto literário. Desse modo, “o estabelecimento do gênero como categoria fundamental à análise literária ensejou, desde os anos iniciais da crítica feminista, alguns abalos à tradição ocidental” (CAMPOS, 1992, p. 115). Com efeito, um dos grandes desafios da crítica feminista tem sido a necessidade de atitudes críticas frente ao cânone, desmitificando a ideia de que a literatura canônica – produzida geralmente por homens brancos e europeus – não é a única digna de ser lida e estudada.

Literatura de autoria feminina no Brasil

Levando-se em consideração as discussões feitas a respeito das lutas e conquistas do movimento feminista e a problemática que permeia o cânone literário, excluindo a mulher do mundo da escrita, faremos agora, um percurso pela história da literatura de autoria feminina no Brasil até o surgimento de Clarice Lispector, em 1944, com “Perto do Coração Selvagem”.

João do Rio (apud ZOLIN, 2009, p. 327), escritor e jornalista, publica em 1911, um artigo intitulado “Feminismo Activo”, útil para bem ilustrar a postura crítica totalmente discriminadora, em relação à literatura de autoria feminina no Brasil.

Eu sempre tive pelas senhoras que fazem literatura – um atemorado respeito. As relações com uma poetisa são verdadeiros desastres impossíveis de remediar, mas que o galanteio social obriga a acoroçoar. Quando a

femme de lettres deixa o verso e embarafusta por outras dependências da complicada arte de escrever, às relações passam a calamidade. [...] Porque escrevem estas senhoras? Ninguém o soube; ninguém o saberá. Com certeza porque não tinham mais o que fazer como a Duquesa de Dino. Mas elas escrevem, escrevem, escrevem. (JOÃO DO RIO apud ZOLIN, 2009, p. 328).

Segundo Lúcia Osana Zolin (2009, p. 328), através de posicionamentos críticos como este, que a literatura de autoria feminina não existia efetivamente, não aparecia no cânone tradicional. Até mesmo “A história da literatura brasileira” (1950), de Lúcia Miguel Pereira, crítica aceita no meio dos teóricos masculinos, refere-se apenas a Júlia Lopes de Almeida, talvez por não considerar as demais escritoras da época ou por considerar o valor estético inferior aos dos modelos dos escritores padrões, provando como o discurso dominador é incorporado naturalmente.

Duarte (2011, p. 45) nos chama a atenção ainda para a Semana de Arte Moderna de 1922, evento ao qual as escritoras não compareceram. Os nomes femininos foram bem poucos: Anita Malfatti, pintora, e Guiomar Novais, musicista. Não que não tivéssemos escritoras, mas as preocupações das mais produtivas da época estavam distantes do projeto modernista tal como ele foi elaborado, e o quanto estavam envolvidas em outro projeto – não necessariamente estético – mas principalmente ideológico, visando à emancipação da mulher, na tentativa de corrigir o atraso social e intelectual em que se encontrava a mulher brasileira.

Zolin (2009) aponta que até os anos de 1930, são raras as aparições de autoria feminina, por exemplo, a poesia neo-simbólica de Cecília Meireles e o romance regionalista de denúncia social de Rachel de Queiróz. São as duas que abrem as portas das editoras a outras escritoras, mas é Clarice Lispector quem abre uma tradição para a literatura da mulher no Brasil, gerando um sistema de influências que se fará reconhecida na geração seguinte. Depois de Clarice Lispector, surgem as imortais Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon e demais escritoras que receberão uma notória projeção social, a citar: Lya Luft, Adélia Prado, Hilda Hilst, Marina Colasanti, Patrícia Melo etc.

Trata-se de escritoras que, tendo em vista a mudança da mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição social da mulher, lançam-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher. (ZOLIN, 2009, p. 329).

É de Elaine Showalter (1985 apud ZOLIN, 2009, p. 330) a divisão proposta das fases da tradição literária de autoria feminina, que muito contribuiu para

análise dos textos literários e para a investigação das maneiras pelas quais a autoconsciência da mulher traduziu-se na literatura por ela produzida num tempo e espaço determinados e como ela se desenvolveu. Showalter propôs essa divisão na literatura inglesa e Elódia Xavier (1998, 2002 apud ZOLIN, 2009, p. 331) aplicou o mesmo modelo na literatura brasileira. Assim sendo, podemos pensar em três distintas fases. A primeira, chamada feminina, é caracterizada pela imitação e internacionalização do modelo patriarcal, que como sabemos, era o modelo vigente, pode-se citar nesta primeira fase os romances “Úrsula” (1859), de Maria Firmina dos Reis, “A intrusa” (1908), de Júlia Lopes de Almeida e “A sucessora” (1934), de Carolina Nabuco, dentre outros. A segunda fase, chamada de feminista, preocupa-se em protestar os valores e padrões vigentes, defendendo os direitos da mulher, como exemplo, “Perto do Coração Selvagem” (1944), “Laços de família” (1960) e “Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres” (1969), de Clarice Lispector, “As parceiras” (1980) e “A asa esquerda do anjo” (1980) de Lya Luft e “A casa da paixão” (1972), de Nélide Piñon, dentre outros. A terceira fase, conhecida também como fêmea, centra suas preocupações na autodescoberta de uma identidade própria. Esta fase estende-se até os dias atuais e, como principais exemplos, podemos citar: “A república dos sonhos” (1984), de Nélide Piñon, “O homem da mão seca” (1994), de Adélia Prado e “O matador” (1995), “Inferno” (2000) e “Valsa Negra” (2003), de Patrícia Melo.

O surgimento de Clarice Lispector

Zolin (2009, p. 332) afirma que a obra de Clarice Lispector significa na trajetória da literatura de autoria feminina no Brasil, um momento de ruptura com a reduplicação dos valores patriarcais que caracteriza a fase feminina, como citamos acima. Com “Perto do Coração Selvagem”, publicado originalmente em início de 1944, Lispector inaugura outra forma de narrar dentro de um espaço tradicionalmente fechado a mulher, ou seja, tal romance inicia a segunda fase da tradição literária feminina, a fase feminista. Apesar de não ser panfletária, suas obras trazem a tona características que dizem respeito ao movimento feminista e suas conquistas: a) discussões a respeito dos valores patriarcais; b) textos que tornam visível a repressão feminina nas práticas sociais; c) tentativa de libertar a mulher da opressão que tem tolhido seus movimentos; d) e desmontagem dos alicerces das narrativas centradas na visão patriarcal do feminino.

A primeira voz abalizada da crítica é de Antonio Candido. Em um artigo significativamente intitulado “No raiar de Clarice Lispector”, o crítico realiza um estudo que é um ato de compreensão a jovem escritora, mostrando o espanto diante da novidade de seu estilo. Suas entusiasmadas palavras diante do novo eternizam o romance:

Tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é
Perto do Coração Selvagem, de Clarice Lispector, escritora

até aqui completamente desconhecida para mim. Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente (p. 127). Clarice Lispector nos deu um romance de tom mais ou menos raro em nossa literatura moderna [...] dentro de nossa literatura é performance da melhor qualidade [...] (p. 128). 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 de nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização. (CANDIDO, 1970, p. 131).

Candido completa, dizendo que a jovem estreante se aproximava de uns poucos violadores da rotina literária, tais como Mário de Andrade, com “Macunaíma”, e Oswald de Andrade, com “Memórias sentimentais de João Miramar”, escritores que conseguiram estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo das idéias. Talvez tenha sido antes de tudo esse aspecto do romance que o próprio Oswald perceberia ao colocar, entre os continuadores das altas cogitações estéticas da semana de Arte Moderna de 1922, Clarice Lispector ao lado de Guimarães Rosa.

Na esteira de Candido, Sérgio Milliet também saúda a estréia da escritora. Milliet (apud SÁ, 1979, p. 24) afirma que diante daquele nome desagradável, pseudônimo sem dúvida, pensou estar diante de mais uma dessas mocinhas que principiam cheias de qualidade, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria. No entanto, ao ler efetivamente o romance, publica em seu “Diário Crítico”, no dia 11 de março de 1944, o seguinte comentário:

Mas isso é excelente! Que sobriedade, que penetração, e ao mesmo tempo, apesar do estilo nu, que riqueza psicológica! Leio ainda alguns trechos numa espécie de teste e resolvo começar. O primeiro capítulo confirma as impressões anteriores, e sigo lendo, sem parar mais, tomado por um interesse que não decai, que encontra novas vitaminas nas constantes observações profundas, cristalinas e duras de Joana, na sua capacidade introspectiva, na coragem simples com que compreende e expõe a trágica e rica aventura da solidão humana. Clarice Lispector tem o dom de dar as palavras, uma vida própria. Ela as cria, nesse sentido de emprestar-lhes um conteúdo novo, inesperado,

que acaba espantando a criadora e lhe enchendo o espírito de fantasmas. Não as domina mais, então; elas é que tomam conta dela. (MILLIET, 1981, p. 28).

Candido e Milliet preocuparam-se em marcar as diferenças de sua linguagem e não estabeleceram crítica a seu desempenho criador. Quem fez isso foi Álvaro Lins. Em “A experiência incompleta: Clarice Lispector”, sobre os romances “Perto do Coração Selvagem” e “O Lustre” (1946), o crítico não deixa de reconhecer a originalidade e os méritos da escritora, mas considera o romance como incompleto e inacabado, sem unidade íntima, já que se sustenta mais por situações isoladas do que pelo conjunto.

Romances, porém, não se fazem somente com um personagem e pedaços de romances, romances mutilados e incompletos, são os dois livros publicados pela Sra. Clarice Lispector, transmitindo ambas nas últimas páginas a sensação de que alguma coisa essencial deixou de ser captada ou dominada pela autora no processo da arte da ficção. (LINS, 1963, p. 192).

Lins (apud SÁ, 1979, p. 29) situa o livro na categoria do que ele chama de literatura feminina, às características do temperamento feminino (potencial de lirismo, narcisismo) atribui à presença visível e ostensiva da personalidade da autora, em primeiro plano, na protagonista Joana. Segundo o crítico, “Perto do Coração Selvagem” é um romance original em nossas letras, embora não o seja na literatura universal, arriscando a crítica de influências negada por Antonio Candido. “Não tenho receio em afirmar, todavia que a Sra. Clarice Lispector é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro de uma tradição de um Joyce ou de uma Virgínia Woolf” (LINS, 1963, p. 193). No final de seu artigo, Lins informado de que a escritora é jovem, reconhece-lhe um poder de inteligência acima de sua idade, mas denuncia a falta de experiência vital, que vem do tempo e da intuição necessária ao romancista.

Olga de Sá (1979, p. 30) aponta que não ocorreu a Álvaro Lins, que um romance novo, fora dos moldes tradicionais, como ele mesmo o reconhece, recusaria uma trama com início, meio e fim e poderia terminar com um longo monólogo da protagonista, “aberto” para as possibilidades que oferece a cavalgada no cavalo novo, à procura do selvagem coração da vida. O crítico, no dilema de perceber uma originalidade, como foi o caso, mas não conseguir situá-la, refugia-se, então, no alibi da idade da autora e de sua falta de experiência humana.

A via crucis do corpo: a hora do lixo?

Trinta anos após a publicação de “Perto do Coração Selvagem”, a autora novamente surpreende seus leitores. Mas não se trata de uma experiência ainda mais radical em sua estrutura ficcional ou na contínua preocupação com a existência de seus personagens. Em 1974, divorciada de seu marido, com filhos para sustentar, Clarice Lispector se encontra em uma delicada situação econômica e, então, aceitando o pedido de seu editor, o poeta Álvaro Pacheco, escreve por encomenda, atividade que já havia realizado há muitos anos atrás. Os teóricos tentam explicar o fracasso literário que esta obra se tornou levando-se em conta os problemas financeiros e o curto espaço de tempo que a escritora teve para produzir.

A crítica pouco se pronunciou a respeito desta obra. Não há registros de contribuições de Benedito Nunes, que como sabemos, foi o teórico que estudou mais fecundamente a obra de Lispector. A autora de “A via crucis do corpo” é totalmente diferente da escritora de “Perto do Coração Selvagem”, de “A paixão segundo G.H.” ou ainda da escritora de “Água Viva”, obra publicada no ano anterior, e os leitores, mais uma vez, estranharam seu estilo.

Clarice recorre ao prefácio da obra – “Explicação” – não a fim de preparar o espírito de seus leitores para a possibilidade de uma leitura difícil (como foi no caso de G.H.), mas para esclarecer a gênese da obra e suas possíveis implicações:

Explicação

O poeta Álvaro Pacheco, me encomendou três histórias que realmente aconteceram [...] Comecei no sábado. No domingo de manhã as três histórias estavam prontas [...] Eu mesma espantada. Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias não é culpa minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem das coisas. Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta. *Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo* (grifo nosso). Este livro é um pouco triste porque eu descobri como criança boba, que este é um mundo cão. (LISPECTOR, 1998, p. 11-12).

A crítica feminista liderada por Wilma Arêas (2005) realizou um estudo na tentativa de lançar novas luzes àquela obra tão mal vista. A pesquisadora afirma que a autora estava ciente de que se lançava em um projeto de escrita libertária que mostraria o cotidiano dos seres, em sua mais primitiva condição humana, focalizando a figura da mulher exposta a um enfrentamento de suas próprias carências e traumas. Segundo Arêas (2005), as treze narrativas giram em torno de mulheres e das necessidades do corpo e suas exigências, de maneira que a linguagem e o cenário erótico contribuem para o arranjo e o desfecho de todas as histórias.

O diálogo com o tema religioso é iniciado pelo título que dialoga com o discurso bíblico da “via sacra”, “via crucis”, caminho da cruz e a relação entre o sagrado (via crucis) e o profano (do corpo) acontece no título “A via crucis do corpo”. Esse corpo pode ser entendido como o corpo humano, a carne, ou também como o corpo do texto.

Pela primeira vez na sua literatura, o sexo aparece de forma tão direta e brutal. Para Arêas, os tabus sexuais são tratados por ela com a naturalidade de quem conhece perfeitamente a ótica feminina e que não tem medo de expor seus desejos e anseios. Lispector reclama a posse do corpo feminino e o retrata cursando a sua verdadeira “via crucis”.

Clarice Lispector, mesmo tendo que escrever um livro sob encomenda, em que trata de um assunto tão polêmico como a sexualidade, não deixa de mostrar ao leitor que a escrita de “A via crucis do corpo” é um desafio e que, mesmo assim, sentia nela “nascer a inspiração” diante da arte da palavra. Lispector, conforme nos diz Arêas (2005), ao compor os textos dessa obra, apresenta histórias carregadas de um humor irônico revelado tanto na popularidade de seus personagens, quase sempre de classe baixa (os contos abordam prostitutas, travestis, mendigos e marginais que vagueiam pelas noites cariocas), quanto nos acontecimentos absurdos mesclados de erotismo e melancolia que formam as histórias.

Deixando de lado todo um alicerce que a crítica havia sedimentado num período de trinta anos, desde suas primeiras conquistas ainda jovem, com “Perto do Coração Selvagem” até a densa escrita fragmentária de “Água Viva”, Wilma Arêas afirma que em “A via crucis”, Clarice Lispector prova ao leitor que não se restringe apenas a temas abstratos ou de cunho existencialista, mostra que não está alheia à realidade do mundo e que tem a rara sensibilidade de lidar com os mais diversos temas de forma natural, como viver é natural, o sexo faz parte da vida; por meio de um discurso irônico.

Nessa coletânea, dois contos são bastante significativos – “Mis Algrave” e “Mas vai chover” – uma vez que neles as protagonistas escancaram seus desejos sexuais, cometendo algumas transgressões aos padrões vigentes. Desse modo, o erotismo surge como expressão de um limiar de uma consciência feminina que se rebela contra a opressão sexual em busca de seu quinhão de satisfação física e plenitude existencial.

O conto “Miss Algrave” é o primeiro da coletânea e um dos mais contundentes no modo como mostra essa via crucis feminina do estar no mundo como um caminho de sacrifícios, frustração e renúncia. Freud, em “O mal-estar na cultura”, aborda o modo como o papel desempenhado pelo amor figura na origem da consciência, o que causa a inevitabilidade do sentimento de culpa. Para ele, o corpo é habitado pela linguagem do desejo, mas devido à opressão cultural há a manifestação do sentimento de culpa, o qual, para ele, tem duas origens: “o medo da autoridade e o posterior medo do supereu. O primeiro obriga a renunciar a satisfação dos impulsos; o segundo, além disso, compele à punição, visto que não pode se esconder do supereu a persistência dos desejos proibidos” (FREUD, 2010, p. 151).

No caso da protagonista que intitula o conto analisado, o corpo passa a ser um depositário de dores e aflições, uma vez que na infância ela se tinha permitido algumas intimidades com o primo. Devido ao peso dos padrões morais vigentes em relação à imposição da castidade feminina, ela sentia-se abusada e, por isso, considerava toda a manifestação sexual como pecaminosa desde que “quando era pequena, com uns sete anos, brincava de marido e mulher com seu primo Jack, na cama grande da vovó” (LISPECTOR, 1998, p. 13). É importante destacar que sendo a infância o momento de formação do superego, esse internaliza os conflitos, proibições e limites impostos pela cultura. Para a protagonista, há a internalização do sentimento de culpa que leva a repulsa de qualquer ato que tenha algum significado erótico. Para Freud (2010), o sentimento de culpa resulta sempre da tensão do supereu repressor e o eu submetido a ele, exprimindo a necessidade de punição. Dessa forma, “o supereu atormenta o eu-pecador com os mesmos sentimentos de medo e fica à espreita de ocasiões para fazer com que seja punido pelo mundo exterior” (FREUD, 2010, p. 148).

Esse sentimento de culpa originado na infância faz com que a protagonista não se permita ver televisão, comer carne vermelha, soltar os belos cabelos. Além disso, ela evitava ficar nua, deixando mesmo até de tomar banho. Não se permitia tocar nem ser tocada: “tomava banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver seu corpo nu, não tirava a calcinha nem o sutiã” (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Dessa forma, Miss Algrave, que morava em Londres, era independente financeiramente, trabalhando como datilógrafa e morava sozinha em um apartamento, no espaço privado era uma mulher objetificada que nutria um grande preconceito em relação a tudo que envolvesse sexualidade, vendo imoralidade até mesmo nas crianças e animais: “A falta de moralidade estava no ar” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Para Bourdieu, esse tipo de postura feminina é provocada pelo que ele chama de violência simbólica, invisível às próprias vítimas, uma vez que transforma em dominação natural a opressão construída culturalmente. Para o autor, a oposição masculino/feminino já é um construto social de oposição entre os gêneros. O corpo é, relativamente, um campo no qual a sociedade ancora sua tese para dominação masculina.

Assim, “a diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão do trabalho.” (BOURDIEU, 2005, p. 25).

Assim, embora Ruth trabalhe, seja uma mulher bonita e independente e, portanto, tudo levaria a crer que estaria livre do jugo social, suas ações são norteadas pelos rígidos padrões de comportamento que regiam o comportamento das mulheres. Para ela, a virgindade e, portanto, a abstinência sexual, mesmo já numa idade mais madura, é concebida como uma consequência natural do fato de não ter se casado: “Solteira, é claro, virgem, é claro” (LISPECTOR, 1998, p. 13). A terrível solidão que a assola, mais que uma angústia existencial, está relacionada ao seu destino de mulher solteira, sem família: “A solidão a esmagava. Terrível não ter uma pessoa com quem conversar. Era a criatura mais solitária que conhecia” (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Nesse sentido, é importante observar o foco narrativo do conto. A narrativa inicia-se *in ultimas res*, a partir do ponto de vista de um narrador onisciente neutro. Esse narrador acaba por dar pistas de um alter-ego, que constrói relações semânticas e sintáticas que remetem à interdição da fala. Desse modo, a personagem não diz, ela é dita, o que está implícito na primeira linha do texto: “Ela era sujeita a julgamento” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Algumas fontes etimológicas traduzem a palavra julgamento que vem do latim *judicare* como “direito de dizer”, o que não é permitido a protagonista. Assim, a recorrência a palavra “fantasma” no conto também é significativa uma vez que aponta a ideia de lembrança, relacionada à culpa e à punição pelos momentos eróticos vivenciados com o primo na infância. As interdições na exposição da fala e dos desejos da personagem estão explícitas também no seu nome, uma vez que “Algrave” sugere um jogo linguístico entre as palavras da língua inglesa *all* (toda) e *grave* (grave), o que é reiterado por meio de uma sintaxe fria, seca, objetiva, com períodos bastante curtos.

Contudo, como afirma Freud, os desejos proibidos não ficam invisíveis ao supereu repressor. Por isso, Miss Algrave, ao vivenciar o conflito de não conseguir esconder o que é inato do ser humano, ou seja, a sexualidade acaba por criar uma situação imaginária de felicidade e satisfação sexual. De uma forma absolutamente fantasiosa, ela acaba sendo “possuída” pelo famoso Ixtlan, um ser misterioso, vindo de Saturno, que lhe aparece em forma de vento, ocasionando uma mudança na narrativa: “Foi então que aconteceu” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 935), o simbolismo do vento pode apresentar vários aspectos. Pode ser uma força elementar que remete às figuras mitológicas dos Titãs, significando a cegueira da violência ou pode significar sopro, o que remete ao significado bíblico de “influxo espiritual de origem celeste”. Com efeito, na bíblia,

o vento atua sem ser visto como aparece no livro de João: “sopra onde quer, ninguém sabe de onde vem nem para onde vai”. No conto, as duas interpretações não se excluem uma vez que remetem a violência cega dos desejos e ao significado espiritual, uma vez que após a união sexual com Ixtlan, ela considera que “Deus iluminava seu corpo”.

É significativo, o fato de essa reviravolta na trajetória de Miss Algrave ocorrer em maio, quando no hemisfério norte havia as reminiscências das míticas festas pagãs, nas quais se celebravam a fertilidade da terra, o tempo quente, os instintos de acasalamento e os impulsos amorosos e sexuais por meio do casamento sagrado do deus verde com a donzela da terra. Dessa forma, ocorre o encontro sexual e, ao mesmo tempo, sagrado, entre Miss Algrave e a excêntrica figura de Ixtlan, que “tinha sobre a cabeça uma coroa de cobras entrelaçadas”. Ele também se identifica como um ser de saturno, que remete a *Saturday*, dia de sábado, quando ocorre o fato, e também se relaciona com a ideia da primavera. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 806), na Roma antiga, Saturno “estaria ligado às funções solares de fecundação, do governo e de continuidade da sucessão dos reinos, como as estações”. Por isso, toda uma gama de imagens mais solares na trajetória da protagonista, como a madrugada nascendo cor-de-rosa, os passarinhos cantando, os cânticos de “aleluia”. É quando a personagem toma consciência da própria libido e das exigências sexuais do corpo, passando, então, a ter uma relação erótica com o mundo ao seu redor, sentindo “como era bom viver. Como era bom comer carne sangrenta” (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Essa passagem do sagrado ao profano, não transforma substancialmente a trajetória da personagem, uma vez que ela passa por processos radicais na busca do gozo. Ao tornar-se uma prostituta e viver em função dos desejos sexuais, mantendo relações com homens variados, Ruth Algrave não parece ter alcançado um status de felicidade real e realização pessoal. Ou seja, parece que a protagonista passa a viver em função da satisfação do desejo do outro e não de si própria.

Bourdieu explica esse modo de submissão e objetificação feminina ao ressaltar que a dominação masculina que constitui as mulheres como objetos simbólicos “tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis” (BOURDIEU, 2005, p. 82). Isso se evidencia no modo como Miss Algrave começa a vestir-se e a comportar-se, vivendo em função da erotização e sedução do corpo. Bourdieu alerta que a objetificação feminina apresenta várias faces, e talvez a mais imperceptível e, por isso mesmo, a mais cruel, seja a suposta liberdade sexual. Para ele, os que acreditam que as mulheres romperam com as formas tradicionais de repressão, vale o alerta de que a “exibição controlada do corpo como um sinal de “liberação”, basta mostrar que este

uso do próprio corpo continua, de forma bastante evidente, subordinado ao ponto de vista masculino.” (BOURDIEU, 2005, p. 40).

O último conto de “A via crucis do corpo”, intitulado “Mas vai chover”, narra em poucas linhas os desejos sexuais de Maria Angélica, uma viúva de 60 anos. Lispector põe em discussão especialmente neste texto um tabu para a época: O vigor sexual na terceira idade e todas as suas implicações.

Em contraste com seu nome, que carrega simbolicamente uma imagem pura, imaculada e cândida, Maria Angélica oferece dinheiro ao entregador de produtos farmacêuticos em troca de sexo. O rapaz, que para “ela representava a força, a juventude, o sexo há muito tempo abandonado” (LISPECTOR, 1998, p. 75), era tão somente um garoto de 19 anos. As espinhas no rosto e o jeito natural com que ele se alimentava do bolo oferecido por ela, fizeram com que a protagonista se apaixonasse irremediavelmente ao ponto de oferecer um luxuoso carro em troca de favores sexuais.

Apesar de Maria Angélica subverter a identidade feminina regulada pela ideologia patriarcal, apresentando características de mulher decidida, que luta e realiza suas vontades e anseios, ela torna-se, pela idade avançada e pela própria condição feminina, vítima do rapaz. A dicotomia mulher boa índole/ homem má índole, não é desconstruída neste conto. Mesmo consciente de comprar o garoto com bens materiais, Maria Angélica é tratada como objeto de interesse financeiro, o que fica muito evidente desde a primeira relação sexual entre os dois: “Maria Angélica dava gritinhos na hora do amor. E Alexandre tendo que suportar com nojo, com revolta” (LISPECTOR, 1998, p. 77).

O relacionamento, construído na base de troca de favores sexuais para ela e financeiros para ele, mostra ao leitor um final patético, pelo desmascaramento de uma relação moldada de maneira extremamente realista e interesseira. O garoto, aparentemente um ingênuo e pobre entregador de remédios, assume a postura de um dominador, que apesar da total dependência financeira, deixa em evidência que a relação se sustenta apenas pelo fato de que ele se presta as “sem-vergonhices” dela, como ele mesmo afirma. Não vai morar com ela por sentir vergonha e exige hotel de luxo e logo abandona o emprego.

Maria Angélica, apaixonada, custeia todas as despesas monumentais e, no decorrer do conto, nota-se que ela quer o garoto, não apenas para relacionamento sexual, mas para aplacar a solidão advinda da idade, para pequenas atitudes carinhosas, não correspondidas, como por exemplo, seu aniversário de 61 anos, em que ela comemorou sozinha, diante do bolo, sem a presença do amante.

A situação fica escancarada, no desfecho do conto, quando Alexandre, pede uma quantia muito alta, para passar uns dias, no Rio de Janeiro, com

uma garota que havia conhecido. Ao tornar sabido à Maria Angélica sua “bigamia”, o amante, cansado de “prestar favores” a uma velha, rompe o relacionamento de maneira brutal, deixando a protagonista sem rumo, tentando se agarrar a normalidade da vida.

Nesse conto, fica evidenciada a dupla marginalidade da protagonista, por ser mulher e também idosa. A independência financeira não traz a ela, nem a um grande número das mulheres, a tão desejada independência emocional. Para Bourdieu, devido ao espaço privilegiado, as mulheres da classe burguesa atingem a forma mais extrema de alienação simbólica. A situação de dependência masculina no conto assume a forma mais suprema de dominação simbólica por ser a mais sutil e a mais invisível, que é a relacionada ao amor: “Maria Angélica ficou ali de pé. Doía-lhe o corpo todo. [...] Parecia uma ferida de guerra. Mas não havia Cruz Vermelha que a socorresse” (LISPECTOR, 1998, p. 78-79). Mesmo sendo uma mulher de classe média alta, com certo grau de instrução, Maria Angélica é vítima do preconceito tanto do amante quanto das amigas por buscar a satisfação sexual na terceira idade, o que, para um homem em condição semelhante, não seria nenhum estigma.

Para Bourdieu (2005), ao feminino não é dado o direito de existir em função de si próprio ou dos próprios desejos uma vez que as mulheres só existem em função do olhar dos outros, enquanto “objetos receptivos, atraentes e disponíveis”. Em relação à protagonista, a degradação do corpo em uma sociedade que privilegia a beleza e a juventude do sexo feminino, faz com que sua sexualidade seja vista como inadequada. Desse modo, o grande mérito do conto de Clarice está justamente em expor de forma tão pungente uma face da velhice não muito comum em obras literárias ao enfatizar os apelos eróticos do corpo e a busca do direito ao gozo sexual.

Considerações finais

Ao término deste estudo, evidencia-se a grande importância da Crítica Feminista e de seus conceitos operatórios e ainda da Psicanálise Freudiana para a análise do corpus em questão. Nossa intenção foi salientar o modo pelo qual os contos problematizam o corpo feminino e suas implicações em uma sociedade vigiada pelo patriarcalismo dominador.

Clarice Lispector, com “A via crucis do corpo”, rompeu com os discursos consagrados pela tradição, nos quais a mulher ocupa um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão, pelo medo. Alessandra Pajolla (2011) afirma que o sistema patriarcal criou a mulher perfeita: Passiva, obediente, recatada. Altruísta, está sempre disposta a colocar os interesses da família, em primeiro lugar. Mas eis que a rainha do lar já não se contenta em viver nos limites de seu castelo, a desordem se instala e ela não se sente confortável nos papéis que lhe foram reservados há séculos.

A escrita de Clarice Lispector, nesse sentido, é marcada pela alteridade uma vez que redefine um novo espaço de enunciação da voz do sujeito feminino e nega a impossibilidade de uma representação dos desejos eróticos femininos, colocando-se como um discurso de transgressão, enunciado a partir de um “space-off”, que seria a visão de um lugar marginal, na concepção de Teresa Lauretis (1994). Desse modo, a inovação e autenticidade da obra “A via crucis do corpo” evidenciam-se na configuração desses espaços femininos de resistência e transgressão, nos quais elas podem expressar suas inquietudes existenciais e seus desejos inconfessáveis.

Notas

* Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Integrante do Grupo de Pesquisa O Materialismo Lacaniano e suas aplicações na Literatura. E-mail: diegomullerfascina@hotmail.com

** Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Integrante dos Grupos de Pesquisa Diálogos Literários e LAFEB. Professora Assistente do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Paraná, Câmpus de Campo Mourão. E-mail: wilmacoqueiro@ibest.com.br

Referências

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

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luís. **Palavras de crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil**. Estudos Avançados, v. 17, n. 49. São Paulo, 2003.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAURETIS, Teresa. Tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**: ensaios e estudos (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

PAJOLLA, Alessandra Dalva de Souza. Identidades femininas múltiplas em crônicas de Clarice Lispector. In: ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011.

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

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminina no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Tendências e impasses**: o feminino como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

REIS, Roberto. Canon. In: JOBIM, José Luís. **Palavras de crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina brasileira: as marcas da trajetória. **Rev. Mulher e Literatura**. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <<http://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm>>. Acesso em: 27 abr. 2011.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária**: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

_____. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária**: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

Recebido em: maio de 2012.

Aprovado em: agosto de 2012.