

Anotações sobre a violência e uma estética brutalista na literatura de Clarice Lispector

Fábio Waki

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ABSTRACT

This article examines three short stories by Clarice Lispector in order to discuss how they suggest a *brutalist aesthetics* that, although strange in her works, seems to pervade most of *A Via Crucis do Corpo* (1974), the book in which they were published. In its preface, Lispector reveals that a critic labelled her book as “trash” – and replies that “trash”, too, can be enjoyed; revising the features of a *brutalist aesthetics*, I contend that this “trash” is Lispector’s own experimentation with such aesthetics, one largely grounded on abjection and which mirrors the violence typically found in Brazil’s metropolitan underworlds.

Keywords: brutalism; violence; social segregation; Brazilian literature; literary criticism.

Este artigo examina três contos de Clarice Lispector a fim de discutir como eles sugerem uma *estética brutalista* que, embora incomum à sua obra, parece permear grande parte de *A Via Crucis do Corpo* (1974), a coletânea na qual foram publicados. No prefácio, a autora revela que teriam classificado seu livro como um “lixo” – ao que ela responde haver, também, momentos para o “lixo”; reavaliando as características da *estética brutalista*, sugiro que esse “lixo” é enfim seu recurso a essa estética, uma estética em muito arraigada ao abjeto e pautada na violência típica dos submundos das metrópoles brasileiras.

Palavras-chave: brutalismo; violência; segregação social; literatura brasileira; crítica literária.

Introdução

Não é preciso ler um volume muito grande das críticas à literatura de Clarice Lispector (1920-77) para perceber como um dos seus principais pontos de interesse é o tom psicológico, existencialista e intimista das suas narrativas, bem como a forma fragmentada e muitas vezes gnômica da sua narração, elementos que convidam o leitor a uma exegese introspectiva das suas histórias. Com efeito, o teor das suas primeiras obras – como *Perto do Coração Selvagem* (1943), *Laços de Família* (1960), *A Paixão Segundo G.H.* (1964) e *A Legião Estrangeira* (1964) – é o de uma espécie de vazio espiritual imposto pelos vícios sociais típicos da classe média carioca, uma classe obviamente conservadora e moralista, em particular com relação à suposta naturalidade dos laços que unem as pessoas em matrimônio, trabalho, religião e meritocracia. Em meio a essa rede de laços sociais, coordenada por um patente privilégio masculino, as narrativas de Lispector também inovam ao trazer para o primeiro plano justamente protagonistas femininas, perdidas de si mesmas como consequência daquela sordidez capitalista tanto quanto dessa sistemática segregação patriarcal.

Em *Nem Musa, Nem Medusa: Itinerários da Escrita em Clarice Lispector* (1997), Lúcia Helena comenta o seguinte a respeito da estratégia crítica fundamental dessa autora:

[Lispector propõe uma] reflexão que busca 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 na sociedade, marcada por enorme repressão, mas principalmente para recolocar a questão da mulher e da inscrição do sujeito na história (Helena, 1997, p.27).

Em *Perto do Coração Selvagem*, por exemplo, nós acompanhamos a perda da inocência da protagonista, que, inserida em um ambiente burguês incapaz de admitir mudanças, se vê subitamente sem controle sobre seus próprios anseios, curiosidades e desejos – desorientação que a coage a seguir a inércia de uma ideia de felicidade socialmente pré-concebida e que não condiz em quase nada com o que ela, pelo ver ingenuamente, esperava da vida.

Em *A Paixão Segundo G.H.*, novela cujo existencialismo exacerbado faz com que a narrativa flerte com um surrealismo, nós acompanhamos um momento angustiante na vida da protagonista, uma mulher bem-sucedida em termos profissionais, mas tomada por um vazio de vida que enfim a leva a um estranho – e surreal – ato de humanidade: ao se deparar com uma barata, a personagem, invadida por um desejo de experimentar uma energia de ser que não estivesse subordinada a alguma espécie de enquadramento social, cede ao ímpeto de levar o inseto à boca a fim de experimentar mesmo o seu sabor mais asqueroso.

Em “Amor”, talvez o conto mais famoso dessa autora e seguramente o mais notável em *Laços de Família*, nós testemunhamos um dia na vida da protagonista, uma típica mulher da classe média carioca, que, ao se deparar com um evento inusitado na rua durante as compras, é subitamente embalada em uma onda de reconhecimento das ironias que compõem a sua vida: ela constata não saber quanto do seu casamento, da sua família e da sua domesticidade são de fato realizações dos seus desejos, e quanto tudo isso não é, na verdade, um simples cumprimento de expectativas impostas sobre seu gênero feminino, sobre a concepção de mulher burguesa essencializada na sua existência.

Em um dos parágrafos mais belos da literatura de Lispector, lemos o seguinte sobre a psicologia e o espírito de Ana, essa curiosa protagonista:

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera (Lispector, 2016, pp.146-47).

Na sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994), Alfredo Bosi, um dos primeiros críticos a reconhecer a bela estranheza da obra de Lispector, comenta a respeito dessa estética existencialista que lhe parece ser tão canônica:

Há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito, perdido no labirinto da memória e da autoanálise, reclama um novo equilíbrio. *Que se fará pela recuperação do objeto*. Não mais na esfera convencional de algo-que-existe-para-o-eu (nível psicológico), mas na esfera da sua própria e irreduzível realidade. O sujeito só “se salva” aceitando o objeto como tal; como a alma que, para todas as religiões, deve reconhecer a existência de um Ser que a transcende para beber nas fontes da sua própria existência (Bosi, 1994, p.424).

No entanto, para além de explorar com precisão a torpeza social na qual a personagem se enquadra, “Amor” é também notável pelo refinamento com que trata um dos artifícios dramáticos mais característicos da obra da autora: a epifania.

Levando em conta o tom predominantemente existencialista das narrativas de Lispector, isto é, levando em conta como muito das suas histórias giram em torno de personagens que buscam por sentido e identidade em um mundo capitalista e androcêntrico cuja autopreservação consiste justamente em anular possibilidades de sentido e identidade na vida dos seus sujeitos, parece lógico que cenas de reconhecimento se confundam com a náusea de uma verificação da violência e do ridículo que enfim sustentam a existência desse mesmo mundo. As epifanias nas narrativas de Lispector, esses sublimes que surgem entre o reconhecimento das personagens acerca das suas próprias condições sociais e a náusea que se instala diante da impossibilidade de mudança, são, sem dúvida, a epítome criativa da estética existencialista que marca grande parte dos seus trabalhos. Não é nenhuma surpresa, portanto, que, junto ao tom existencialista das suas narrativas, um objeto favorito da crítica tenham vindo a ser essas epifanias, esses reconhecimentos intensos e nauseantes que em geral acabam mais por complicar do que por solucionar as melancolias e ansiedades espirituais das personagens.

Na sua própria *História da Literatura Brasileira* (1989), Massaud Moisés sintetiza a fenomenologia das epifanias em Lispector da seguinte maneira:

A ficção de Clarice Lispector flui exatamente no hiato em que o drama existencial se delinea: o seu objetivo era o de captar o *in fieri*, registrar em palavras o flagrante fotográfico, a fímbria em que o ser converte em não-ser, o mistério se entreabre sem deslindar-se, a contemplação defronta-se com a fatal iminência da morte. Esse trânsito fugaz e sutil é assinalado por “momentos privilegiados” em que o “eu” toma consciência do que ocorre dentro/fora dele, e descobre-se habitado e circundado pelo mistério, pelo insondável, pelo incompreensível (Moisés, 1989, p. 446).

Já em um interesse mais específico sobre a náusea do reconhecimento, Benedito Nunes observa:

Assim, tal experiência [epifânica], comportando um único sentimento da existência, cujo sentido é o absurdo, envolve aspectos entrelaçados: o emocional do mal-estar e do fascínio, o empolgamento da consciência, paralisada em sua negatividade, diante da coisa nua, fora da teia de significações ligando sujeito e objeto, e, finalmente, a revelação ou iluminação do hiato que separa o ser da consciência do ser (Nunes, 1995, p. 118-9).

No entanto, embora esse recurso às epifanias e o tom existencialista no qual elas se enquadram – um tom amplamente arquitetado sobre uma linguagem fragmentária, gnômica e muitas vezes entrecortada pelas digressões típicas de monólogos interiores – pareçam ser a estética dominante nas obras de Lispector

até meados da década de 1970, um trabalho em particular dessa época parece romper com esse padrão e ousar com uma estética bastante distinta – quase diametralmente oposta, eu diria: refiro-me, claro, à coletânea de contos *A Via Crucis do Corpo* (1974).

Talvez a melhor síntese da estranheza estética desse trabalho esteja posta já no seu prefácio, nas palavras da própria autora.

Na sua “Explicação”, Lispector esclarece que *A Via Crucis do Corpo* é na verdade produto de um desafio sugerido pelo seu editor, o poeta Álvaro Pacheco, que lhe tinha proposto escrever três narrativas a respeito de eventos que de fato lhe tinham acontecido. A meu ver, o que é peculiar no comentário de Lispector – seja isto uma estratégia de estética literária ou não – é a revelação do *choque de realidade* que lhe acometeu ao pensar nessas narrativas enquanto elementos da sua vida mundana. Diz ela após ter concluído três contos em menos de um dia (“Miss Algrave”, “O Corpo” e “Via Crucis”): “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 a culpa não é minha” (Lispector, 2016, p.527). Chama-me a atenção essa confissão de Lispector porque ela parece estar relacionada a uma segunda controvérsia a respeito do seu livro – ou, mais especificamente, a respeito da estética que parece predominar nas narrativas nele compiladas. Em certo ponto do seu prefácio, ela revela que uma pessoa que lera os seus contos, provavelmente alguém do seu círculo de primeiros leitores, teria lhe dito que seu livro não era literatura, mas sim um “lixo” – ao que ela responde: “Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão” (*ivi*, p.528). Por sua vez, o que nos chama atenção nesse comentário tão abertamente condenatório e, ao mesmo tempo, na resposta tão surpreendentemente sincera de Lispector é uma controvérsia a qual, acredito, pode ser resumida nas duas seguintes perguntas – assumindo, claro, a veracidade das palavras da autora nesse prefácio:

O que há, afinal, de tão diferente nos contos de *A Via Crucis do Corpo* em relação à obra anterior de Lispector para que eles enfim devam ser classificados como “lixo” ao invés de “literatura”?

E, à luz do raciocínio de Lispector, o que há, afinal, de interessante nesse “lixo” para que também ele – e ao contrário do que assume o tal leitor que a criticou – seja considerado uma forma de “literatura”?

Em grande medida, a resposta a essas duas perguntas já está sugerida no título da coletânea, *A Via Crucis do Corpo*, e no próprio comentário de Lispector, isto é, no seu suposto desabafo de que descobriu um tanto tarde na sua vida que o seu mundo é, enfim, um mundo-cão: enquanto até então as obras de Lispector vinham tratando dos meandros existenciais das vidas das pessoas em diferentes

estratos da burguesia doméstica, onde predominam as violências éticas e simbólicas, *A Via Crucis do Corpo* veio criticar sobretudo a biopolítica dos corpos das pessoas em uma sociedade marginal estratificada em muitas subclasses e nichos, uma sociedade onde predominam as violências morais e estruturais. Em outras palavras, se até então as obras de Lispector vinham tratando sobretudo dos dilemas existenciais de personagens de classe média envolvidas em constantes violências por *conformidade* – violências éticas, portanto –, *A Via Crucis do Corpo* veio tratar sobretudo dos perigos materiais a que personagens marginalizados se veem constantemente envolvidos ao habitarem espaços públicos onde são constantes as violências por *segregação* – violências morais, portanto. Não que as primeiras obras de Lispector ignorem a dimensão biopolítica da vida, e não que *A Via Crucis do Corpo* ignore sua dimensão existencial; mas, enquanto trabalhos como *Perto do Coração Selvagem*, *A Paixão Segundo G.H.* e *Laços de Família* e *A Legião Estrangeira* parecem privilegiar uma crítica à opressão existencial que relações de violência ética e simbólica impõem sobre as personagens, *A Via Crucis do Corpo* parece privilegiar uma crítica às opressões físicas, psicológicas e espirituais que relações de violência moral e estrutural impõem sobre outros tipos de personagens. *A Via Crucis do Corpo* parece, dessa forma, romper com os trabalhos que o antecederam ao privilegiar a carnalidade e fragilidade do corpo como elemento fundamental das contingências da vida em uma grande sociedade, em detrimento da dimensão existencial mais típica dos ambientes domésticos e burgueses; os protagonistas dos contos de *A Via Crucis do Corpo* são menos as confusões ontológicas, os reconhecimentos, epifanias e náuseas, do que a vulnerabilidade do corpo humano em meio a uma comunidade de pessoas diferentes que ao mesmo tempo o desejam e o rejeitam – que o querem controlar e possuir, posto que é *objeto*, mas que também o querem segregar e destruir, posto que é *abjeto*. Não é de se admirar, portanto, que muitos dos enredos dos contos de *A Via Crucis do Corpo* extrapolem a existência típica dos ambientes *domésticos* – aqueles ambientes que se perfazem sobretudo de relações de violência ética e simbólica – e explorem a existência típica dos espaços *públicos* – espaços nos quais as mais imprevisíveis e atrozes formas de violência moral e estrutural podem vir a ser praticadas. Em *A Via Crucis do Corpo*, não estamos lidando, portanto, com o recalque psicológico e espiritual de membros da classe média, mas com o perigo iminente aos quais os espaços públicos sujeitam personagens dos mais variados tipos, em particular dos tipos mais marginalizados – prostitutas, travestis, pobres, esfomeados, alcoólatras e outros tantos desclassificados.

Em resumo, portanto, Lispector parece – ainda que tardiamente, como ela admite – se dar conta de que o fato de ela ter se dedicado por tanto tempo a investigar os recantos mais obscuros da existência típica da classe média urbana não implica em que não existam recantos obscuros também nas classes mais baixas

dos mesmos meios urbanos – recantos esses que também forjam a existência das pessoas, mas de outras pessoas, de pessoas sistematicamente sujeitas às chagas de uma violência estrutural muitas vezes muito mais bruta e muito mais escancarada do que qualquer prática de violência simbólica.

A estética brutalista

Quem primeiro propõe o termo *brutalismo* para se referir a essa estética peculiar da literatura brasileira é Alfredo Bosi, no seu *O Conto Brasileiro Contemporâneo* (1975); ao comentar sobre a atmosfera – ou *Stimmung* – e a linguagem sujas e violentas dos textos de Rubem Fonseca, a quem considera o principal expoente da *literatura brutalista*, Bosi explica:

A sociedade de consumo é, a um só tempo sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca, que arranca a sua fala direta e indiretamente as experiências da burguesia carioca (Bosi, 2015, p.19).

Esse primeiro comentário de Bosi a respeito do brutalismo é fundamental porque ele esclarece logo de início uma dicotomia, uma dialética, que está na base dessa estética literária: o conflito entre a cultura e a barbárie, entre a riqueza e a pobreza, entre o bem-estar social e as violências morais, estruturais e sistêmicas que são intrínsecas a toda comunidade na qual um elevado grau de desenvolvimento econômico não está de fato bem distribuído – como é o caso das grandes cidades brasileiras, sobretudo a partir da segunda metade do século XX.

Logo adiante, Bosi acrescenta:

[A literatura brutalista] respira fundo a *poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno* [...] Daí os seus aspectos antiliterários que se querem até populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional. *Mas o estilo urbano tem, como a cidade grande, zonas e camadas distintas que falam dialetos próprios*. Há também bairros centrais, ou quase, que abrigam gente flutuante e marginal (*ivi*, p. 20; ênfases minhas).

A literatura brutalista, então, não explora simplesmente essa dicotomia entre o bem-estar e o mal-estar de uma sociedade capitalista, mas sim a microfísica que se estrutura em meio a essa dicotomia: sob uma óptica mais etnográfica, seus enredos examinam os vícios das camadas burguesas, mas também os efeitos que uma naturalização da violência cotidiana têm sobre as camadas mais pobres; criticam com igual justiça o egoísmo sádico típico dos privilegiados e a trivialidade

mórbida com a qual os desfavorecidos estão fadados a observar a bestialidade dos seus dias. A literatura brutalista, então, não se pauta necessária ou objetivamente sobre as ironias que emergem dos conflitos de classes, mas sobretudo sobre as antropologias mais surpreendentes que se estruturam entre as pessoas que compõem essas classes e vivem no seio delas – antropologias que uma literatura dedicada apenas ao mal-estar da existência burguesa tende a negligenciar. Em uma estética brutalista, portanto, não encontraremos apenas aquelas violências que informam e deformam a existência das camadas privilegiadas, mas principalmente aquelas violências muitas vezes impensáveis que informam e deformam a subsistência das camadas oprimidas, como a violência típica dos submundos da vida noturna, da prostituição, da criminalidade, do cotidiano dos mais pobres etc.

Um bom exemplo dessa estética e dessa lógica de enredo que estamos discutindo é o conto “Feliz Ano Novo” (1975) de Rubem Fonseca.

Esse conto narra de maneira cômico-escatológica a véspera de ano novo de três amigos da classe baixa carioca; embrutecidos pela miséria e violência das suas realidades materiais, eles se veem impelidos a invadirem uma casa aleatória da classe alta carioca para desgraçar a farta festa de ano novo que acontece ali. Os três rapazes – negros, pobres, sujos e feios, como o narrador em primeira pessoa sugere – começam a invasão reunindo os bens de valor das pessoas na casa, mas o assalto logo escala para uma sequência de horrores que incluem estupros e assassinatos fortuitos, cujo único fim, por exemplo, é verificar se os corpos ficam grudados na parede com a força do disparo de uma arma.

A *narrativa* claramente gira em torno da *banalidade do mal* na vida dos três protagonistas, uma banalidade que os leva a conduzir uma chacina-vingança sem qualquer remorso ou consciência; no entanto, é fundamental notarmos como essa crítica aos reflexos da violência estrutural na vida desses protagonistas também se perfaz de um trabalho bastante peculiar com a *linguagem* – uma *coloquialização deliberada* que tem por fim expressar a cultura verbal das periferias sociais das quais esses protagonistas fazem parte.

Em certo ponto da invasão, eles travam o seguinte diálogo:

Pereba desceu as escadas sozinho.

Cadê as mulheres?, eu disse.

Engrossaram e eu tive que botar respeito.

Subi. A *gordinha* estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. *Mortinha*. Pra que ficou de *flozô* e não *deu* logo? O Pereba *tava* atrasado. Além de *fodida*, *mal paga*. Limpei as joias. A velha *tava* no corredor, caída no chão. Também tinha *batido as botas* (Fonseca, 1994, p.369; ênfases minhas sobre as gírias).

E mais adiante, já ao fim do assalto:

Não vais *comer* uma *bacana* destas?, perguntou Pereba.

Não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. *Tô cagando pra elas*. Só como mulher que eu gosto.

E você... Inocência?

Acho que vou papar aquela moreninha.

A garota tentou atrapalhar, mas Zequinha *deu uns murros nos cornos dela*, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá.

Vamos embora, eu disse. Enchemos toalhas e fronhas com comidas e objetos.

Muito obrigado pela cooperação de todos, eu disse. Ninguém respondeu (*ivi*, p.371; ênfases minhas sobre as gírias).

Como se trata de uma narrativa em primeira pessoa, é natural que a narração se perfaça de gírias, coloquialismos e descasos com a gramática, mas é importante notarmos que uma das características elementares da estética brutalista é uma *narração objetiva e curta* dedicada propriamente à *ação dos eventos* – isto é, sem digressões ou autoanálises do texto em relação aos eventos que nele se articulam. No entanto, também na dimensão da linguagem é fundamental notarmos aquela dialética entre a cultura e a barbárie que motiva os enredos dessas ficções: na medida em que critica o *bem-estar* e o *mal-estar* que se formam em uma comunidade na qual as benesses do capitalismo não estão bem distribuídas, a literatura brutalista com frequência se arquiteta também sobre uma *arena dialógica* na qual se embatem o registro *formal ou culto* – ao qual em geral se associam os grupos sociais que buscam resistir à violência por meio da ilustração e da civilidade – e o registro *informal ou bárbaro* – ao qual em geral se associam os grupos sociais enrudecidos por uma violência cotidiana sistemática. Percebemos isso, por exemplo, no contraste bastante simples que se forma entre o diálogo do narrador com Pereba e o diálogo do narrador com os moradores da casa: “Não vais comer uma bacana destas?”, pergunta Pereba ao narrador; “Muito obrigado pela cooperação de todos.”, o narrador enfim diz em tom de ironia às suas vítimas. A *casualidade* da primeira pergunta, em grande medida registrada no uso de gírias (“comer” para “estuprar” e “bacana” para “garota de classe média”), revela como a violência e a miséria cotidianas já estão há tempos banalizadas na vida dos dois colegas. Já o tom educado com que o narrador agradece às suas vítimas mostra como, apesar de a violência e a miséria estarem banalizadas na sua vida, ele tem alguma consciência do seu desfavorecimento; seu tom irônico se estabelece no fato de que ele reconhece a cultura e o registro formal da linguagem das suas vítimas, em oposição à barbárie e o registro informal da sua própria linguagem.

Enfatizo essa dialética entre cultura e barbárie representada tanto na dimensão da narrativa quanto na dimensão da narração porque, a meu ver, muito

do “lixo” que enfim verificamos em *A Via Crucis do Corpo* decorre não apenas dos seus temas de análise – o espaço público e as classes marginalizadas –, mas também da linguagem curta e objetiva dos seus contos – um estilo que contrasta enormemente com as digressões e autoanálises até então tão corriqueiras na literatura de Lispector.

O brutalismo em Clarice Lispector

Talvez algo que reafirme ou até reitere a “má fama” de *A Via Crucis do Corpo* no contexto da obra de Clarice Lispector sejam os poucos comentários da crítica especializada a respeito dos contos nessa coletânea; mas, em meio àquelas análises que foram de fato feitas, ao menos duas me parecem bastante contundentes, ainda que elas próprias sejam um tanto breves.

Em *Clarice Lispector: Des/fiando as Telas da Paixão* (2001), Maria José Somerlate Barbosa sintetiza os temas e a lógica criativa dos contos nessa coletânea do seguinte modo:

[*A via crucis do corpo*] aponta para a ‘carne’ como um ponto argumentativo nas relações entre os sexos e, ao mesmo tempo, indica os aspectos sagrados das narrativas, impedindo o leitor de interpretar as histórias apenas em termos dos aspectos eróticos e sensuais. [...] Embora o erotismo das coisas vivas se destaque em toda a escrita de Lispector, é em *A via crucis do corpo* que a sensualidade e a sexualidade dos personagens se tornam temas. Muitas das protagonistas destas narrativas são mulheres colocadas à margem da sociedade: 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*) ou Lucrecia (*A cidade sitiada*). Portanto, assuntos como sexo grupal, homossexualidade, masturbação, ninfomania, prostituição, estupro, travestismo, voyeurismo são discutidos abertamente, apresentando também um questionamento de certos dogmas e normas da igreja (Barbosa, 2001, pp. 49-50; ênfases minhas).

Seguindo um raciocínio semelhante, Marta Peixoto, em *Ficções Apaixonadas: Gênero, Narrativa e Violência em Clarice Lispector* (2004), apresenta a seguinte hipótese de leitura de *A Via Crucis do Corpo*:

[Em *A via crucis do corpo*], uma sexualidade transgressora é levada para o primeiro plano por repetição insistente, variação e reflexão meta-ficcional. As histórias ficcionais põem em cena tramas 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 motivado por ciúme) e venda do sexo (prostituição, o caso de uma mulher idosa que sustenta o amante jovenzinho)*. Todas elas contestam, muitas com sucesso, a autoridade patriarcal que reprimiu a

sexualidade das mulheres. [...] [Em *A via crucis do corpo*,] o recurso básico a personagens estereotipadas e a guinadas dramáticas lembra também a telenovela. *Temos aqui, portanto, uma ficção “degradada”, contaminada pelos lugares-comuns narrativos de uma cultura popular comercializada, ficção que, ironicamente, celebra a subversão da lei, anunciando na maioria dos casos a vitória das mulheres sobre a lei patriarcal: crimes impunes e a suspensão de repressões sexuais. A polícia é ineficiente ou relaxada nesses contos, tal como seus equivalentes que regulam a propriedade literária e sexual (Peixoto, 2004, p. 161; ênfases minhas).*

Embora os pareceres de Barbosa e Peixoto enfatizem a biopolítica do corpo feminino nesses contos – o que é perfeitamente cabível, uma vez que se trata do olhar de Lispector sobre suas personagens não em um universo pequeno-burguês, mas nas contingências dos espaços públicos marginais –, é possível notar que também elas reconhecem uma espécie de transversalidade da violência estrutural típica dos universos periféricos: não estamos mais diante de dilemas existenciais da média sociedade urbana, mas dos tabus e degradações do corpo enquanto carne viva, tabus e degradações trazidos à tona pela sordidez da existência precária – talvez possamos melhor dizer “subsistência” ou “sobrevivência” – daqueles que habitam os submundos dessa sociedade urbana. Em *A Via Crucis do Corpo* há, sem dúvida, como Barbosa sugere, uma crítica à sacralização da sexualidade feminina, isto é, à ideia de que a uma mulher não cabe ser dona do próprio corpo e dos próprios prazeres, não sem antes se submeter a alguma luz moralizante da religião católica (ainda hoje a mais comum na classe média brasileira); mas, no fim, os contos parecem criticar um tabu muito mais generalizado da carnalidade do corpo humano, um tabu muitas vezes organizado a partir de relações de poder e de violência muito mais imprevisíveis e muito mais deliberadamente sórdidas e segregadoras.

Em “A língua do p”, por exemplo, acompanhamos uma série de infortúnios nos quais Cidinha, uma professora de inglês, se vê envolvida durante uma viagem de trem de Minas Gerais ao Rio de Janeiro. Nem rica nem pobre, remediada, vestida com apuro, com aparência de garota rica e com pertences de boa qualidade (Lispector, 2016, p.578), Cidinha, durante a viagem, percebe estar sendo assediada por dois homens sentados no banco à sua frente. A fim de que ela não perceba a intenção que eles têm de estuprá-la, eles conversam na assim chamada “língua do p”, que consiste em acrescentar uma sílaba iniciada pela letra ‘p’ após cada sílaba de cada palavra, mas mantendo o fonema dessas sílabas; então, por exemplo, a sentença “Aquilo é uma casa.” se traduz, na “língua do p”, por “A-pa qui-pi lo-po é-pé u-pu ma-pa ca-pa sa-pa.”

Valendo-se desse estratagema, os homens têm a seguinte conversa:

– Vopocêpê reperaparoupou napa mopoçapa bopo-nipitapa?

– Jápá vipi tupudopo. Épé linpindapa. Espestápá no-po papapopo.

[...]

– Queperopo cupurrapar apa mopoçapa. Epe vopocepe?

– Tampambémpém. Vapaipi serper nopó tupunelpel.

[...]

– Sepe repesispistirpir popodepemospos mapatarpar epelapa.

Se resistisse podiam matá-la. Era assim então.

– Compom umpum pupunhalpal. Epe roupoubarpar epelapa.

Matá-la com um punhal. E podiam roubá-la (Lispector, 2016, p.579).

Diante da beleza da boa moça, os homens, portanto, planejam aproveitar a escuridão de um túnel para estuprá-la.

Cidinha, no entanto, reconhece a “língua do p” – algo com que ela mesma brincava quando criança – e compreende a má intenção dos dois homens; ciente, assim, do próprio perigo, e controlando o próprio medo de ser currada na próxima oportunidade, Cidinha tem a ideia de se passar por uma *prostituta*, por alguém que não deveria despertar nos dois homens o mesmo interesse de agressão que ela, uma *jovem professora*, enfim estava despertando.

Então levantou a saia, fez trejeitos sensuais–nem sabia que sabia fazê-los, tão desconhecida ela era de si mesma – abriu os botões do decote, deixou os seios meio à mostra. Os homens de súbito espantados.

– Tápá dopoipidapa. Está doida, queriam dizer.

E ela a se requebrar que nem sambista de morro. Tirou da bolsa o batom e pintou-se exageradamente. E começou a cantarolar.

Então os homens começaram a rir dela. Achavam graça na doideira de Cidinha.

Está desesperada. E o túnel? (*ibidem*)

Ironicamente, essa performance de Cidinha desperta sobretudo a atenção do bilheteiro do trem; esse toma as devidas providências de informar à polícia, a qual, por sua vez, acaba por deter Cidinha na estação seguinte – encarcerando-a, é verdade, mas também salvando-a de um estupro, de um roubo e de um possível assassinato.

Talvez o maior ponto de interesse neste conto esteja no fato de que o desejo dos homens de violá-la se concentra na ideia de uma transgressão de camadas e nichos sociais: o desejo de estuprá-la tem sobretudo por base ela parecer uma *boa moça de classe média*, pudica e asseada, ingênua e provavelmente virgem, uma espécie de objeto cujo valor elevado incrementa o prazer daqueles que buscam o prazer da sua destruição; com efeito, quando Cidinha performatiza uma prostituta, uma *suposta má moça da classe baixa*, atirada e suja, experiente e seguramente experimentada, o desejo dos homens de corrompê-la não apenas some, como também se dissolve em uma espécie de descaso. Esse descaso se consagra quando o bilheteiro entrega a Cidinha-prostituta à polícia, uma vez que

aquele trem pelo jeito não deveria ser lugar para alguém de tão baixo nível moral, para alguém tão símbolo e engrenagem de uma degeneração social. Essa breve rede de intrigas já deixa clara a consciência que Lispector parecia ter do que podemos entender como uma *biopolítica do corpo*, uma vez que o *estupro* – uma epítome, em forma de agressão física, de uma extensa rede de violências simbólicas e estruturais que se iniciam com o fato de existirem algumas classes sociais mais privilegiadas do que outras – se mostra poder ser controlado por uma *dessacralização do corpo*, por uma *corrupção do corpo*.

No entanto, mesmo nesse conto, um conto bastante dedicado à sagacidade e ao instinto de autopreservação da protagonista, Lispector parece tocar na selvagem carnalidade do corpo que faz com que a sexualidade seja algo tão impulsivo e ao mesmo tempo tão imprevisível; ao fim da história, a narrativa nos esclarece:

Afinal [os policiais] deixaram-na partir. Tomou o próximo trem para o Rio. Tinha lavado a cara, não era mais prostituta. *O que a preocupava era o seguinte: quando os dois haviam falado em currá-la, tinha tido vontade de ser currada.* Era uma descarada. Epesopoupu upumapa puputapa. Era o que descobrira. Cabisbaixa (*ivi*, p.581; ênfase minha).

Ao se descobrir como uma mulher com desejos sexuais, Cidinha, uma devota de Virgem Maria, repudia a si mesma como uma “puta”, como uma “descarada”; ela inclusive se vale justamente da “língua do p” para afirmar isso a si mesma, essa estratégia linguística que tem por fim manter uma informação privada, sigilosa, velada às demais pessoas. A “língua do p” volta a pertencer a ela, Cidinha, mas não mais como uma brincadeira de criança, e sim como artifício que uma mulher adulta – virgem e casta – toma para si mesma como maneira de lidar com um impulso supostamente imoral e, portanto, supostamente pecaminoso. No entanto, por baixo desse breve monólogo interior dissimulado na “língua do p” está mais que claro que os seus desejos sexuais se despertam de dentro dela enquanto uma mulher de carne e osso, enquanto uma mulher cujo corpo parece ser muito mais ganancioso, curioso e dono de si mesmo do que gostaria qualquer moral ou religiosidade. Essa descoberta de Cidinha a respeito da própria sexualidade é, enfim, um posfácio habilidoso à narrativa toda: embora a história se concentre em um embate entre violências simbólicas e físicas, de um lado, e o instinto de autopreservação da personagem, de outro, essa abjeção de si mesma ao final indica a sua descoberta de que ela parece esconder a naturalidade dos seus desejos sob o véu moralizante e esterilizante de um *tabu* – isto é, daquilo que é essencializado como impróprio antes mesmo que seja possível avaliar tal suposta impropriedade.

Agora, algo importante a se notar a respeito de “A língua do p” é o fato de que a violência estrutural mais patente – os traços de miséria social e o patriarcalismo seguido da objetificação do corpo feminino que acabam por colocar Cidinha em tal constrangimento em primeiro lugar – que permeia a narrativa não deixa de existir por obra da sagacidade dessa personagem; ao contrário, ao se ver livre da polícia e finalmente chegar ao Rio de Janeiro – não sem antes ter perdido o voo que a levaria a Nova York –, Cidinha constata uma notícia de jornal bastante perturbadora:

Pois foi na esquina da rua Figueiredo Magalhães que viu a banca de jornal. E pendurado ali o jornal *O Dia*. Não saberia dizer por que comprou. Em manchete negra estava escrito: “Moça currada e assassinada no trem”. Tremeu toda. Acontecera, então. E com a moça que a desprezara (*ibidem*).

Ao descer na estação, já presa pela polícia como prostituta, Cidinha havia sido interpelada por uma outra moça, jovem e aparentemente de classe média como ela, alguém que, como Cidinha veio a perceber, deve ter tomado seu lugar diante dos estupradores no trem. Incapaz de perceber a malícia dos homens, ou talvez incapaz de se proteger deles, essa moça acaba por se tornar justamente aquele símbolo, aquela estatística, que consagra as mulheres como presas preferidas de uma violência multiforme permitida pelas contingências das relações sociais típicas dos espaços públicos.

Para concluir, uma questão estilística a se notar em “A língua do p” é a ausência de períodos ou parágrafos lacunares, gnômicos, que convidem os leitores a uma exegese permeada por sugestões existenciais, tal como é o caso das obras de Lispector citadas acima, que antecedem *A Via Crucis do Corpo*. Os períodos, breves e extremamente objetivos, têm por fim, antes, mediar a clareza do verbo, a imediatez da ação; se em grande parte o tom existencialista da primeira obra da autora estava pautado nas sentenças gnômicas e nas digressões interiores dos personagens, a centralidade de uma biopolítica do corpo, da carnalidade do corpo como objeto político, parece se pautar, na dimensão da linguagem, em sentenças descritivas de ações, bem como em uma psicologia mais rasa e momentânea. Essa objetividade calculada, no entanto, não impede que a narração oscile entre um discurso de cultura – no caso, um discurso ortodoxo – e um discurso de barbárie – no caso, o campo semântico relativo a uma objetificação vil e sistemática do corpo feminino, como “[ela] está no papo”, “currar”, “descarada” e “puta” ou a asserção “sou uma puta”.

Outro exemplo no qual podemos notar esse “lixo” de violência moral e estrutural típico das relações sociais periféricas e esse “lixo” que parece ser a carnalidade do corpo humano em toda a sua biopolítica é o conto “Praça Mauá” –

cuja objetividade dos parágrafos de abertura anuncia bem de início a vileza do enredo como um todo:

O cabaré na Praça Mauá se chamava “Erótica”. E o nome de guerra de Luísa era Carla.

Carla era dançarina no “Erótica”. Era casada com Joaquim que se matava de trabalhar como carpinteiro. E Carla “trabalhava” de dois modos: dançando meio nua e enganando o marido (Lispector, 2016, p.573).

Em “Praça Mauá”, acompanhamos, portanto, a vida dupla de Luísa – dona-de-casa tibia e apática que passa grande parte dos dias dormindo – e Carla – dançarina talentosa que usa o próprio corpo para preencher o vazio sexual e existencial dos dias de Luísa e para, ao mesmo tempo, lhe prover alguma liberdade financeira e algum prazer consumista. Mas, por meio dessa vida dupla da personagem, nós acompanhamos também diferentes formas de sordidez social que acabam por compor o dia-a-dia dessas duas vidas: a vida de Luísa, mulher de classe média baixa, se caracteriza por um casamento morno e sem erotismo com um carpinteiro obeso e ingênuo, por uma espécie de atrito racista e classista com a empregada negra e por dias que se arrastam morosos até à noite; a vida de Carla, mulher independente mas marginalizada, se caracteriza por uma exploração radical do corpo e da carne, por frequentes aventuras com homens desconhecidos e por noites que sempre lhe trazem alguma forma de perigosa novidade. As madrugadas e o espaço público se mostram ser, de fato, o hábitat natural da protagonista, o seu hábitat primário: não apenas porque Carla é enfim a mulher autônoma da relação, mas também porque é na noite dos espaços públicos que Carla estabelece os seus principais laços de relação afetiva – seja o público fiel do “Erótica”, sejam os homens com quem Carla por vezes se encontra, seja o bom Celsinho, o melhor amigo de Luísa-Carla. Se a realidade material de Carla se perfaz da brutalidade de um submundo regido principalmente pelas relações que se estabelecem entre poder e sexualidade, ou entre o poder e a carnalidade do corpo, Celsinho é sem dúvida outro elemento que incrementa essa brutalidade. Celsinho, uma travesti que atende por Moleirão e que, como Carla, busca na noite e no corpo suas provisões do dia e da vida, é o confidente de Luísa-Carla; ele é alguém que aceita com naturalidade a vida dupla da amiga justamente porque ele próprio transita entre a suposta normalidade da vida diurna de uma classe média baixa e a suposta anormalidade de uma vida noturna em um estrato social sistematicamente marginalizado.

No entanto, se é válida a hipótese de que na estética brutalista há sempre uma dialética entre a cultura e a barbárie – algo que verificamos também em “A língua do p”, com a cultura que Cidinha representa e a barbárie que os

estupradores representam –, “Praça Mauá” sem dúvida explora uma dimensão bastante delicada dessa dialética.

Em uma noite para todos os efeitos normal na vida de Carla e Moleirão, um evento traz à tona uma rivalidade entre elas:

Foi assim que aconteceu o que aconteceu.

Carla estava fazendo confidências a Moleirão, quando foi chamada para dançar por um homem alto e de ombros largos. Celsinho cobiçava-o. E roeu-se de inveja. Era vingativo.

Quando a dança acabou e Carla voltou a sentar-se junto de Moleirão, este mal se continha de raiva. E Carla inocente. Não tinha culpa de ser atraente. E o homem grandalhão bem que lhe agradara. Disse para Celsinho:

– Com este eu ia para a cama sem cobrar nada. Celsinho calado. Eram quase três horas da madrugada (*ivi*, p.575).

Esse entrevero, por sua vez, leva à seguinte disputa entre as personagens:

O “Erótica” estava cheio de homens e de mulheres. Muita mãe de família ia lá para se divertir e ganhar um dinheirinho. Então Carla disse:

– É tão bom dançar com um homem de verdade. Celsinho pulou:

– Mas você não é mulher de verdade!

– Eu? como é que não sou? espantou-se a moça que nesta noite estava vestida de preto, um vestido longo e de mangas compridas, parecia uma freira. Fazia isso de propósito para excitar os homens que queriam mulher pura.

– *Você, vociferou Celsinho, não é mulher coisa alguma! Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei!*

Carla virou Luísa. Branca, perplexa. Tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima. Perplexa, olhando para Celsinho que estava com cara de megera (*ivi*, p.576; ênfase minha).

O comentário de Moleirão se refere ao fato de que Celsinho, durante o dia, é pai e mãe de uma menina de quatro anos, algo de que Luísa-Carla tem total consciência; seu comentário, portanto, se dirige à inépcia generalizada de Luísa em ser uma dona-de-casa “digna” – de ser uma esposa e uma mãe que toma para si a boa administração do lar e do bem-estar da família –, algo para o que Celsinho, afirmando-se nesse caso como um homem, se mostra ironicamente ter aptidão. Ou seja, ao atacar Luísa, Celsinho ataca a dimensão da cultura, do bem-estar social, daquilo que Luísa, como uma dona-de-casa, deveria representar com autoridade; ao revelar a inépcia de Luísa, Celsinho enfatiza a ideia de que só Carla, na brutalidade da sua existência, na carnalidade em larga medida objetificada do seu corpo, é que é coerente e dona de si. Essa alegação, claro, tem por base o fato de que Celsinho, um homem biológico, acaba por exercer na dimensão da cultura um

papel ética e moralmente típico de uma mulher – algo que Luísa, enquanto mulher biológica, deveria dominar muito melhor do que ele; essa alegação, portanto, demonstra que Celsinho parece ter uma melhor consciência de classe e uma melhor consciência da biopolítica do corpo do que Luísa-Carla, uma vez que ele parece compreender a centralidade do seu papel de pai e mãe em oposição à sua marginalidade enquanto travesti, enquanto alguém que sistematicamente vê sua sexualidade, até mesmo sua identidade, ser degenerada em um objeto de vil exploração sexual.

Diante dessa discussão, Luísa – pois Luísa se vê despida da identidade de Carla – se retira subitamente do clube:

Carla não disse uma palavra. Ergueu-se, esmagou o cigarro no cinzeiro e, sem explicar a ninguém, largando a festa no seu auge, foi embora.

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.

A praça estava às escuras. E Luísa respirou profundamente. Olhava os postes. A praça vazia.

E no céu as estrelas (ivi, p.577; ênfases minhas).

Algo interessante a se notar a respeito desse desfecho de “Praça Mauá” é o fato de que a desavença entre Luísa-Carla e Celsinho-Moleirão prontamente leva a narrativa a erigir ao redor de Luísa-Carla um *Stimmung* típico da estética brutalista, um *Stimmung* que é também o epicentro trágico desse desfecho: ao constatar que, de fato, não é a mulher “digna” que deveria ser, Luísa se isola no núcleo de vileza, sujeira e escuridão típicos da prostituição mais barata, um isolamento que parece ter por objetivo aviltar não apenas Luísa, mas também Carla, que em princípio não é uma prostituta de rua, uma “prostituta barata” como as da Praça Mauá. As ruas ermas, a praça escura e vazia, os postes iluminando a madrugada de um submundo feio, podre e torpe – todos esses elementos parecem escancarar, mais do que em qualquer outro conto de *A Via Crucis do Corpo*, uma dimensão bruta da realidade material do dia-a-dia de todos, uma clara tentativa de enfatizar que, enquanto pessoas como as personagens burguesas de *Laços de Família* ou *A Legião Estrangeira* estão nas suas salas de estar perdidas em náuseas existenciais, uma infinidade de outras pessoas completamente desclassificadas está entregue à própria sorte na miséria das suas marginalidades.

Ainda, é evidente que esse súbito mergulho ao “lixo”, à podridão urbana da Praça Mauá, é narrado por meio de uma linguagem objetiva mais preocupada com enfatizar o abjeto da ação do que com explorar as digressões da consciência de Luísa. Não que Luísa não esteja passando por uma crise existencial, porque uma crise existencial é justamente o que a leva a se exilar na imundície das ruas;

mas, nessa conclusão do conto, é possível notar com bastante clareza uma precarização deliberada da linguagem, que parece ter por fim mediar com mais eficiência o embrutecimento dessa última decadência da narrativa. Uma dialética entre cultura e barbárie permanecem, na medida em que Luísa parece atravessar uma epifania, uma náusea diante da dificuldade de entender até que ponto ela própria, Luísa, é um vestígio de vida, uma simples presença que perambula pelos cômodos de um lar medíocre até que Carla assuma o controle e explore o infinito *bas-fond* que há de ser uma realidade vil, é verdade, mas também uma realidade mais cheia de vida.

Algo importante a se notar a respeito das estéticas brutalistas de “A língua do p” e de “Praça Mauá” em relação à estética brutalista de “Feliz ano novo” é o fato de que nesses dois contos não encontramos um tipo de brutalidade que consista em ir às vias de fato, isto é, uma brutalidade que se manifeste segundo atos de violência objetiva e física, segundo atos de violência explícita.

Em “A língua do p” até nos deparamos com o estupro, roubo e assassinato da garota que toma o lugar de Cidinha no trem, mas esse evento nos é sugerido, não nos é efetivamente narrado; ele é antes a imbricação de uma narrativa paralela que tem por fim reiterar o movimento contínuo da violência estrutural personificada nos estupradores e no espaço público do trem, um movimento que não deixa de existir com a sagacidade da protagonista.

No entanto, encontramos indícios de atos de violência explícita em outros contos, como em “Antes da Ponte Rio-Niterói”, uma espécie de escrita automática em que a narradora resgata na memória o desenrolar de uma pequena ciranda de traições na qual uma esposa, tomada por um surto de ciúme, despeja água fervente no ouvido do marido adúltero – ato que a leva ao submundo de uma prisão, mas que ironicamente não a impede de por fim levar uma vida feliz, de se confortar em um amor bruto, ao lado do mesmo marido.

Mas, de todos os contos em *A Via Crucis do Corpo*, talvez o que trabalhe com mais profundidade as circunstâncias de um ato de violência explícita é mesmo “O Corpo” – um conto cujo título já é bastante sugestivo.

Esse conto nos fornece um vislumbre da vida dos amantes Xavier, Carmem e Beatriz, que vivem juntos e em geral felizes sob um mesmo teto providenciado pelo homem, o diretor de uma pequena empresa farmacêutica. De início, a narrativa nos deixa claro que os laços que unem esse trio são reforçados por farto sexo e farta comida: Xavier é um homem corpulento e com apetites insaciáveis, o que o leva a frequentemente se revezar na cama com a tímida e gorda Beatriz e a extravagante e magra Carmem; embora não se considerem lésbicas, Beatriz e Carmem mantém relações sexuais esporádicas, o que incrementa a luxúria de Xavier, mas também o seu ciúme; mas, apesar desses atritos ocasionais, os três levam uma vida cotidiana relativamente estável – em grande medida alicerçada

sobre pilares típicos de um prazer pequeno-burguês, como comer fartamente, consumir livremente, viajar extravagantemente e até mesmo rezar piamente. Essa regularidade dos dias de Xavier, Beatriz e Carmem é, no entanto, abalada quando as duas mulheres descobrem que Xavier, durante o dia, também se encontra com uma prostituta – cujo maior atrativo é o fato de que ela lhe grita palavras sujas durante o sexo (Lispector, 2016, p.547).

Não se sabe como começou. Mas começou.

Um dia Xavier veio do trabalho com marcas de batom na camisa. Não pôde negar que estivera com a sua prostituta preferida. Carmem e Beatriz pegaram cada uma um pedaço de pau e correram pela casa toda atrás de Xavier. Este corria feito um desesperado, gritando: perdão! perdão! perdão!

As duas, também cansadas, afinal deixaram de persegui-lo.

Às três horas da manhã 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.

Mas no dia seguinte avisaram-lhe que não cozinhariam mais para ele. Que se arranjasse com a terceira mulher (*ivi*, p.548).

Essa traição, somada à melancolia de se observar a vida passar e o corpo envelhecer, bem como à silenciosa subserviência em que vivem todos os dias em relação a Xavier, faz com que um sentimento de vingança comece a maturar entre Beatriz e Carmem. Esse sentimento enfim se concretiza em um verdadeiro ato de violência uma noite, quando, arrebatadas por um ímpeto de resposta e por um desejo de mudança, as duas mulheres tomam a iniciativa de assassinar o homem durante o sono. Após uma deliberação breve e um tanto críptica, o que demonstra a afinidade de pensamento entre elas, Beatriz e Carmem escolhem duas facas na cozinha e avançam contra Xavier, adormecido na cama:

Foram armadas. O quarto estava escuro. Elas fraquejaram erradamente, apunhalando o cobertor. Era noite fria. Então conseguiram distinguir o corpo adormecido de Xavier.

O rico sangue de Xavier escorria pela cama, pelo chão, um desperdício.

Carmem e Beatriz sentaram-se junto à mesa da sala de jantar, sob a luz amarela da lâmpada nua, estavam exaustas. Matar requer força. Força humana. Força divina. As duas estavam suadas, mudas, abatidas. Se tivessem podido, não teriam matado o seu grande amor (*ivi*, p.550).

Consumado o assassinato, Beatriz e Carmem então juntam todas as suas forças para carregar o corpo sem vida de Xavier até o gramado atrás da casa, onde enfim o enterram – um ato cuja sordidez e sanguinolência é entrecortado pelo lirismo do canteiro de rosas que elas decidem plantar sobre a terra ainda fofa que

recobre o cadáver. Nesse ponto, seguindo uma lógica estética que a torna um tanto semelhante a “Feliz Ano Novo”, a narrativa nos surpreende com uma banalização praticamente cômica da violência: após notar o sumiço de Xavier por vários dias seguidos, um funcionário da sua empresa enfim aciona a polícia, que vai à casa de Beatriz e Carmem em busca de informações; com uma surpreendente apatia da parte de Carmem e uma também surpreendente convivência da parte de Beatriz, as mulheres fornecem aos policiais a notícia de que Xavier está no jardim, fazendo sabe-se lá o quê (*ivi*, p.551). Ao investigarem mais a fundo essa informação, os policiais enfim descobrem o cadáver de Xavier, putrefato sob o vistoso canteiro de rosas; mas, não bastasse esse súbito golpe de banalização da violência, logo somos atingidos por um segundo abalo:

- E agora? disse um dos policiais.
- E agora é prender as duas mulheres.
- Mas, disse Carmem, que seja numa mesma cela.
- Olhe, disse um dos policiais diante do secretário atônito, o melhor é fingir que nada aconteceu senão vai dar muito barulho, muito papel escrito, muita falação.
- Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão viver em Montevideú. Não nos deem maior amolação (*ivi*, p.551-52).

Embora “O Corpo” até anuncie sua intenção de jogar com a dialética tabu que se forma entre a volúpia da carne enquanto objeto de prazer, uma volúpia intrínseca à sexualidade, e a sacralidade do corpo enquanto objeto de devoção, uma sacralidade intrínseca à religiosidade, na prática esse anúncio é pontual – não é mais do que algo apenas sugerido no hábito que os três amantes, polígamos, têm de ir à missa. Por um lado, é verdade, essa sugestão da narrativa salienta a hipocrisia bastante comum de muitos adeptos do catolicismo (a religião típica de *A Via Crucis do Corpo*) de selecionar nessa fé apenas aqueles elementos que mais convêm – por exemplo, a limpeza e regeneração espirituais de se assistir a uma missa –, ignorando aqueles elementos cuja austeridade limita algum tipo de vantagem – como o prazer erótico de se manter uma relação de poligamia –; mas, por outro lado, é claro que a poligamia dos três protagonistas não depende de uma relação direta com uma dimensão religiosa para que ela seja vista como um ato de imoralidade – afinal, a monogamia, para além de ser uma determinação religiosa, é também uma determinação jurídica na sociedade brasileira, e determinações jurídicas são quase sempre imbuídas de efeitos de verdade. De todo modo, o que mais acaba por chamar a atenção nesse conto é uma animalidade latente sob o corpo social controlado e controlável que Carmem, Beatriz e principalmente Xavier representam: embora os três vivam bem no que parece ser um lar pequeno-burguês – afinal Xavier é diretor de uma pequena empresa –, grande parte dos dias parece obedecer aos apetites físicos do homem, bem como à sua saciedade quase

sistemática. A constante fome por sexo e comida, associada a um vigor físico que faz com que ele se torne uma espécie de *macho-alfa* e que faz com que Carmem, Beatriz e a prostituta se tornem membros do seu harém, faz com que Xavier centralize uma animalidade das relações eróticas, que obviamente têm nas necessidades, pulsões e satisfações do corpo seu motor de existência. Com efeito, uma das motivações de Xavier em sua gana por sexo é a variedade biológica das mulheres ao seu redor: Beatriz é mais recatada e amorosa, e também baixa e gorda; Carmem é mais impetuosa e crítica, e também alta e magra; a prostituta providencia a saciedade do dia e tem como principal atrativo uma agressividade verbal e, provavelmente, também física. Agora, embora a narrativa como um todo pareça explorar a dimensão animalesca das relações libidinais, já que muitos eventos são coordenados pelas ações de Xavier, a partir do momento em que Beatriz e Carmem descobrem as relações extraconjugais do homem a narrativa parece ser tomada por uma dimensão realmente afetiva. Ainda que envolvidas em uma relação de poligamia, as mulheres se sentem efetivamente traídas, e entram em uma nova harmonia uma com a outra; essa nova frustração mútua – que acaba por mostrar que a relação entre os três talvez não fosse tão saudável assim – traz à tona um mal-estar que, apesar de verdadeiro, vinha sendo escondido ou sufocado pela rotina dos dias em família. A narrativa não nos fornece dados para uma crítica mais precisa, mas nos é sugerido que, de fato, muito da motivação de Beatriz e Carmem para o assassinato advém do sentimento de tempo perdido, da fragilização do corpo e do mau investimento dos afetos – uma espécie de enganação generalizada que por fim leva as mulheres a destruir o elemento mais fundamental de Xavier: o seu próprio *corpo*, o seu principal *meio* de se aprazer com as próprias pulsões e satisfações.

Também nesse conto, a linguagem parece experimentar com uma dialética entre cultura e barbárie: nos excertos acima, é possível ver que a narração segue o mesmo método das narrações dos outros contos, privilegiando uma objetividade tão imediata e tão focada nas ações, que os eventos acontecem quase como em forma de listagem – uma estratégia estética que, claro, favorece a construção de uma narrativa menos complexa em sua profundidade existencial. Mas, a meu ver, o que efetivamente toca na linguagem como mediação para uma brutalidade é apenas uma *sugestão* – a sugestão de que Xavier, o homem-animal sempre sedento por sexo, com frequência busca uma prostituta específica porque ela sabe excitá-lo com *palavras sujas*, palavras que provavelmente enfatizam uma bestialidade, impudência e talvez mesmo degeneração do ato sexual. Não que tais palavras sujas, porque sujas, não possam vir a fazer parte de uma dimensão da cultura; mas, no contexto da narrativa, essas palavras chulas pertencem antes à dimensão periférica da prostituição, uma dimensão cuja marginalidade social muito provavelmente contribui para a excitação sexual de Xavier. Por um lado, é possível

especular que Beatriz e Carmem não utilizam palavras chulas durante o sexo justamente porque um dos motivos pelos quais Xavier busca a tal prostituta é o fato de que ela, sim, usa essas palavras; mas, ao mesmo tempo, em certo ponto da narrativa nos fica claro que os três personagens parecem ter um interesse estranhamente grande por livros de receita, o que os leva a comprar livros desse tipo em *espanhol* e também em *francês*, embora nenhum deles realmente domine esses idiomas. Essa dimensão cultural da linguagem não produz grandes efeitos na narrativa como um todo, mas, na dinâmica das relações pequeno-burguesas que organizam os dias dos protagonistas, a presença de tais objetos de cultura pela casa é um indício de que ali tende a prevalecer, de fato, a dimensão cultural da linguagem e daquilo que ela significa, enquanto que a prostitua ela mesma e a sua verbalidade chula indicam que ao redor dela tende a prevalecer uma dimensão mais bárbara da linguagem e daquilo que ela por sua vez significa.

Tal como “A língua do p”, “Praça Mauá” sugere uma crítica circunstancial à sexualidade – em particular à sexualidade feminina, claro – como um tabu perante a religião católica: enquanto Cidinha, uma devota da Virgem Maria, se vê assustada com os seus súbitos desejos carnis, Carla, uma garota de programa experiente, mostra ter consciência do ascetismo religioso como um fetiche erótico, algo insinuado na sua vestimenta preta e longa, tal como a de uma freira. Uma outra análise irônica dessa dialética tabu é sugerida em “O Corpo”, quando nos é esclarecido que os três protagonistas, mesmo em sua relação de poligamia em grande medida animalesca, procuram ter o hábito de comparecerem, juntos, à missa. Essa crítica, já anunciada nos comentários de Maria José Somerlate Barbosa e Marta Peixoto indicados acima, se confirma em ainda outros contos de *A Via Crucis do Corpo*: em “Miss Algrave”, por exemplo, acompanhamos a história de uma mulher, casta entre as mais castas, que, após um estranho sonho erótico com uma entidade divina, se vê tomada pelos mais licenciosos desejos carnis, algo que a impele a adotar uma vida promíscua nos mais torpes submundos da sociedade inglesa; em “Via Crucis”, acompanhamos a fantástica história de uma mulher que engravida apesar de virgem, uma releitura bíblica que logo descamba para uma espécie de leitura naturalista e animalista da gravidez; em “Melhor do que Arder”, narrativa de um tom também um tanto naturalista, acompanhamos a breve história de uma freira que, ao se descobrir objeto dos seus desejos e curiosidades carnis, acaba por renunciar ao celibato e ingressar em uma vida matrimonial e doméstica.

Contudo, devo enfatizar que mesmo essa recorrência do tabu que se forma da tensão entre religiosidade e sexualidade se subsume ao maior escopo formado pela maioria das narrativas de *A Via Crucis do Corpo* – narrativas que parecem ter como tema muito mais geral a biopolítica dos corpos, em particular em meio a uma realidade material atravessada por poderes e discursos que buscam explorar esses

corpos tanto de maneira produtiva quanto de maneira coercitiva. E é justamente em meio a esse cenário de uma exploração sórdida da biopolítica do corpo humano, um cenário típico de espaços públicos e urbanos nos quais uma boa qualidade de vida não está nem um pouco bem repartida, que as narrativas de *A Via Crucis do Corpo* parecem se desenvolver: para essas narrativas, percorrer uma via crucis do corpo não é apenas vencer os dogmas e regulamentações religiosos que cerceiam a sexualidade dos sujeitos, mas também, e talvez sobretudo, vencer a grande teia de discursos e estratégias de poder – materiais ou imateriais – que tendem a despossuir esses sujeitos dos seus próprios corpos. E, se esse processo de despossessão já é contundente em um espaço onde supostamente prevalece a cultura, como o espaço privado frequentemente analisado na obra de Lispector anterior a *A Via Crucis do Corpo*, ele parece alcançar novos níveis de sordidez em espaços onde de fato tende a prevalecer a barbárie, como os espaços públicos e periféricos analisados nos contos dessa coletânea. E, enfim, ao representar essa despossessão sistemática por poderes perversos oriundos de uma barbárie cada vez mais espantosa, a literatura parece naturalmente exigir em si mesma uma estética suja e torpe, uma brutalidade na qual fique patente a verdadeira microfísica da desigualdade social e a verdadeira biopolítica da materialidade do corpo à luz de um capitalismo cada vez mais agressivo.

Conclusão

No seu livro *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009), ao revisitar as características da estética brutalista levantadas por Alfredo Bosi em *O Conto Brasileiro Contemporâneo* (1975), Karl Erik Schøllhammer propõe o seguinte:

Inspirado no neorealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o *brutalismo* caracterizava-se tematicamente pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também relevava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo –, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas também de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular “realismo cruel” (Schøllhammer, 2009, p.27).

Se assumirmos que a *estética brutalista* na literatura brasileira se resume ao estilo iniciado por Rubem Fonseca, com narrativas centradas na criminalidade e nas investigações policiais que têm como palco a realidade marginal das grandes metrópoles, a designação de *estética brutalista* dificilmente se aplicaria aos contos

de *A Via Crucis do Corpo* (1974). Não é possível determinar com que profundidade Lispector leu as obras de Rubem Fonseca, Truman Capote e Dashiell Hammett – se é que ela até mesmo os leu; nem é possível determinar com precisão que outras literaturas semelhantes Lispector teria lido e nas quais teria se inspirado para conceber as suas histórias. No entanto, fato é que, se obras como *Perto do Coração Selvagem* (1943), *Laços de Família* (1960), *A Paixão Segundo G.H.* (1964) e *A Legião Estrangeira* (1964) claramente lidam com a náusea das personagens ao reconhecerem o absurdo das suas existências em meio às suas sociedades burguesas, os contos de *A Via Crucis do Corpo* claramente lidam com a biopolítica à qual as personagens se reconhecem sujeitas em meio às suas sociedades marginalizadas. Na medida em que entregam uma crítica cruel a essa realidade periférica também cruel, e na medida em que fazem isso por meio de uma linguagem que sob diversos aspectos busca mediar em uma dimensão estética a sordidez que subjaz toda essa crueldade, dificilmente esses contos não são imbuídos de algum brutalismo calculado: em “A língua do p”, vimos como uma criminalidade que tem por objeto a vulnerabilidade do corpo feminino obriga a protagonista a se “degenerar” em uma categoria social na qual seu eu e seu corpo já estão tão estigmatizados por uma desumanidade tão grande, que até mesmo essa criminalidade parece perder sentido; em “Praça Mauá”, vimos como uma semicriminalidade que tem por objeto a reificação sórdida da vulnerabilidade e da carnalidade do corpo – feminino ou feminilizado, no caso – obriga os protagonistas a levarem vidas paralelas nas quais a sordidez social é tão intensa, que a dimensão vital da cultura acaba por se subordinar ou se subsumir à dimensão vital da barbárie; em “O Corpo”, vimos como a animalidade do corpo leva o protagonista a buscar satisfação na agressividade e na grosseria de uma prostituta, uma compulsão que, por sua vez, leva as protagonistas a se valerem de uma criminalidade atroz contra o corpo desse homem para puni-lo por seus excessos e por sua desonestidade. Nesse estudo, portanto, não me preocupo com tentar compreender de que maneira a estética brutalista em *A Via Crucis do Corpo* se encaixa nos parâmetros criativos da estética brutalista tipicamente atribuída à literatura de Rubem Fonseca; preocupo-me, antes, com tentar compreender em que medida os contos de *A Via Crucis do Corpo* são capazes de modificar essa estética brutalista, em que medida são capazes de alargá-la e enriquecê-la e, assim, levantar também a hipótese de que talvez ela seja mais complexa e imprevisível do que a imaginamos.

Com efeito, e para concluir, algo curioso a se notar a respeito de *A Via Crucis do Corpo* é o fato de que, se os contos nele compilados inauguram na literatura de Lispector aquilo a que ela orgulhosamente se refere como “lixo”, uma outra obra sua, uma novela, parece reafirmar a sua confiança nesse “lixo” como estética e como crítica social: refiro-me, como talvez esteja claro, a *A Hora da Estrela* (1977). É

óbvio que encontramos em *A Hora da Estrela* um trabalho linguístico muito mais refinado e muito mais complexo do que o trabalho linguístico da maioria dos contos de *A Via Crucis do Corpo*, mas me parece também evidente que o principal objeto de crítica dessa novela – os auspícios e a profundidade afetiva e psicológica de Macabéa, uma mulher não da classe média, mas dos estratos periféricos do Nordeste e do Rio de Janeiro – parece, justamente por meio desse refinamento linguístico, reavaliar a brutalidade que se apropria mesmo das pessoas mais nobres como consequência da miséria social em que vivem.

Bibliografia

- BARBOSA, Maria José Somerlate. *Clarice Lispector: Desafiando as Telas da Paixão*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001.
- BOSI, Alfredo. “Situação e Forma do Conto Brasileiro Contemporâneo” in BOSI, Alfredo. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 2015.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1994.
- FONSECA, Rubem. “Feliz ano novo” in SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). *Contos reunidos de Rubem Fonseca*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- HELENA, Lucia. *Nem Musa, nem Medusa: Itinerários da Escrita em Clarice Lispector*. Niterói, EDUFF, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro, Rocco, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os Contos*. Benjamin Moser (org.). Rio de Janeiro, Rocco, 2016.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira, vol. V*. São Paulo, Cultrix, 1989.
- NUNES, Benedito. *O drama da Linguagem: uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo, Editora Ática, 1995.
- PEIXOTO, Marta. *Ficções Apaixonadas: Gênero, Narrativa e Violência em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, Vieira & Lent, 2004.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.

Fábio Waki é Bacharel em Estudos Literários e Mestre em Linguística / Estudos Clássicos pela Universidade Estadual de Campinas (Brasil) e Doutor em Materialidades da Literatura pela Universidade de Coimbra (Portugal).

Contato: fabwaki@gmail.com

Recebido: 25/10/2019

Aceito: 30/04/2021