

A emergência lésbica em Clarice Lispector

Claudiana Gois dos Santos *

Resumo: *A via crucis do corpo*, publicado em 1974, foi o décimo terceiro livro publicado de Clarice Lispector e seu sétimo de contos. No livro inusitadamente apresentado pela autora como encomendado, pela primeira vez na escrita clariceana, emergem protagonistas (umas mais, outras menos) declaradamente homossexuais, como Moleirão, travesti de *Praça Mauá*, Serjoca, maquiador de *Ele me bebeu* e Carmem e Beatriz, de *O Corpo*. Dessa forma, o livro concebido como erótico, traz amálgamas intertextuais que constroem personagens diversas das habituais da obra da autora, embora conservem sua complexidade característica. No presente artigo será explorada a emergência lésbica no conto *O corpo*, do referido livro, cujas personagens formam um casal de mulheres dentro do universo ficcional clariceano repleto de personagens femininas, bem como a representação delas na literatura em um contexto repressor de heteronormatividade e misoginia. Para tanto serão utilizados os pressupostos da crítica feminista com autoras como Monique Wittig e Adrienne Rich. Clarice Lispector, aqui, aparece não apenas como a escritora canônica cultuada, mas como artista que exercita sua linguagem buscando trazer à tona estas personagens tão invisibilizadas (não apenas) na literatura, como forma de deslocamento de um cânone opressor.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Contos; Literatura Erótica; Lésbicas.

The lesbian emergence in Clarice Lispector

Abstract: *A via crucis do corpo*, published in 1974, was the thirteenth published book of Clarice Lispector and her seventh of short stories. In the book unusually presented by the author as commissioned, for the first time in Claricean writing, emerge protagonists (a few more, others less) declared homosexuals like Moleirão, transvestite of *Praça Mauá*, Serjoca, makeup artist of *He drank me* and Carmem and Beatriz, of *O Corpo*. In this way, the book conceived as erotic, brings intertextual amalgams that construct characters different from the habitual ones of the work of the author, although they preserve their characteristic complexity. In this article we will explore the lesbian emergency in the short story *The Body* of the aforementioned book, whose characters form a couple of women within the Claricean fictional universe full of female characters, as well as their representation in literature in a repressive context of heteronormativity and misogyny. For that, the assumptions of feminist criticism will be used with authors such as Monique Wittig and Adrienne Rich. Clarice Lispector appears here not only as a canonical writer but as an artist who exercises her language, seeking to bring to the surface these characters so invisible (not only) in literature as a way of displacing an oppressive canon.

Keywords: Brazilian Literature; Short Stories; Erotic Literature; Lesbian.

* Mestranda no programa de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Contato: claudiana_gois@usp.br

A *via Crucis do Corpo*, sétimo livro de contos de Clarice Lispector, surge como uma espécie de consolidação da ruptura criada com *Água Viva*, publicado um ano antes. Após uma sequência de críticas nem sempre elogiosas a respeito de suas narrativas breves, sobretudo em suas primeiras publicações neste gênero, Clarice surge, não apenas fazendo contos, como contos eróticos e, segundo a mesma, por encomenda (LISPECTOR, 1998).

Formado por treze histórias, que poderiam ser quatorze, Lispector introduz em sua obra, hoje, canonizada, temas pouco tocados em suas narrativas até então. Amalgamando elementos da *via crucis* com o conceito nietzschiano da morte de Deus, formas de introdução de obras libertinas do século XVII com temas emergentes nos anos de 1970, Lispector produz contos que conservam a característica de inclassificabilidade das obras clariceanas.

É importante lembrar que as décadas de 1960 e 1970 no Ocidente, de forma geral, e no Brasil especificamente, trouxeram transformações profundas nos costumes, sobretudo, sexuais. O advento da pílula anticoncepcional e o fortalecimento de movimentos pelos direitos das mulheres foram fatores importantes para que, por meio da distinção entre sexo e reprodução, se repensasse o que hoje se conhece por papéis de gênero (MURARO, 1970). Isso reverbera nas produções artísticas daquele tempo, e claro, na obra clariceana, que, desde 1959, havia voltado a residir no Brasil e começado a escrever contos e pequenas crônicas para a revista *Senhor* (FERREIRA, 1999). Na mesma época, Clarice escreve a coluna para o jornal *Correio da Manhã*, aos moldes da que escrevera no *Comício*, onde, ao lado de Rubem Braga, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, começou a escrever para o grande público, sobretudo feminino. Nestas colunas, em tom desprezencioso mesclado às dicas domésticas, Clarice questionava padrões comportamentais e a emancipação feminina, em diálogo com o pensamento feminista disseminado pela publicação de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, em 1949, na França, e refletindo acerca do papel da mulher como intelectual, com trechos de *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf (LISPECTOR, 2005; FERREIRA, 1999).

Nesta fase de intensa produção, Clarice Lispector é vítima de um incêndio, que modificaria não apenas sua relação com a escrita, como, a partir de então marcaria as instâncias corporais mais fortemente em seus textos. Após cuidados intensivos, Clarice retomou seu círculo de amizades, entre eles o jornalista e escritor Alberto Dines, recém contratado editor no *Jornal do Brasil*, que no ano seguinte convida a autora para uma coluna semanal. Essa fase da produção clariceana inicia uma abertura maior aos assuntos sociais tanto na literatura, quanto no jornal. O diálogo com o público, através do alcance massivo das colunas periódicas, trouxe novas perspectivas para as temáticas já abordadas pela escritora (FERREIRA, 1999).

As mulheres continuaram como protagonistas clariceanas por excelência¹, porém surgem modos diversos de representação dessas personagens. Conseqüentemente, o aumento de interesse pela literatura clariceana inicia o “fenômeno lispector”, nome dado pela crítica ao volume crescente de traduções dos livros e estudos sobre a autora. Nesse período Clarice estabelece contatos importantes para publicações futuras; em 1968 é apresentada a Álvaro Pacheco, fundador da editora Artenova (FERREIRA, 1999). O sucesso e o crescente círculo de amizades no meio tornavam Clarice uma escritora de acesso possível, apesar da fama de “difícil para entrevistadores”, temos exemplos como a crônica publicada em dezembro de 1967, em que

posicionamentos políticos da autora podem ser conferidos por suas próprias palavras. Em *A entrevista alegre*, a autora recorda a conversa com uma reporter da série *Livro de Cabeceira da Mulher*, da Civilização Brasileira:

Cristina me perguntou se eu era de esquerda. Respondi que desejava para o Brasil um regime socialista [...] adaptado aos nossos moldes.. [...] Perguntou-me o que eu achava da literatura *engajada*. Achei válida. Quis saber se eu me engajaria. Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. É possível que este meu lado ainda se fortifique mais algum dia. [...] Nem sei se escreverei mais. É mais possível que não. (LISPECTOR, 1999, p.58-61)

O discurso arisco em face do engajamento foi bastante característico de Clarice Lispector, ainda que autora tenha se mostrado ciente da condição feminina, empírica e teoricamente, e do quanto isso influía em sua instância autoral². Não obstante, em entrevista ao jornal *Pasquim*, ao ser questionada sobre o movimento *Woman's lib*, a autora afirma que as mulheres “tem que ter direitos como gente.” (LISPECTOR, 1974, p.13). Portanto, compreende-se que, mesmo na ausência de um explícito levantar de bandeiras feministas, tal posicionamento não impede o acesso às suas obras por esse viés³. Não por acaso, a ascensão dos estudos feministas e, posteriormente, dos estudos de gênero, fazem da autora uma jazida rica de material para a crítica literária feminista de várias vertentes. No livro *Nem Musa, nem medusa* (2010), Lúcia Helena detalha as perspectivas adotadas pelos estudos feministas que, simultaneamente às obras de Lispector, transbordavam no plano dos estudos de crítica literária na década de 1970. Ou seja, Helena chama atenção para o posicionamento dessas personagens clariceanas questionadoras da ordem estabelecida em relação aos papéis que homens e mulheres deveriam ter socialmente. As personagens criadas pela autora não se encaixam aos estereótipos femininos geralmente talhados na literatura (virgem, mãe ou prostituta), elas transbordam a classificação, sendo todas e nenhuma ao mesmo tempo, e é também por esta via que se nota a crítica às prescrições sociais do que se convencionou chamar de ‘comportamento feminino’. (HELENA, 2010) Se percebe, portanto, que as iscas que emergem do texto clariceano para análises da representação das personagens, tanto pela *écriture féminine*, quanto pela crítica de viés anglo-americano, são válidas. Em oposição ao “essencialismo” das análises da vertente de Hélène Cixous, Lucia Helena coloca a perspectiva do feminismo anglo-americano, que reintroduz “na interpretação de textos literários, do ponto de vista feminista, um certo freio ao formalismo excessivo das análises da crítica francesa”, o que se mostra útil para a análise das relações de grupos considerados “minorias”, como as lésbicas, por exemplo. (HELENA, 2010).

Nesse interim Clarice Lispector continuava a colaboração para a imprensa, embora sua produção literária estivesse, inclusive por questões financeiras, em aparente segundo plano. Na crônica *O Grito*, publicada em 9 de março de 1968, a autora declara: “Não vou escrever mais livros. Porque se escrevesse diria minhas verdades tão duras que seriam difíceis de serem suportadas por

mim e pelos outros. Há um limite de ser. Já cheguei a esse limite.” (LISPECTOR, 1999, p.81-2). A anunciação das “verdades duras” finca a fronteira da transgressão temática e de linguagem na obra clariceana, a partir dali, há uma maior emergência da corporeidade em sua narrativa.

A escrita de *Água Viva* foi marcada pelo intenso processo de busca de uma nova linguagem. José Américo Motta Pessanha, por exemplo, conhecedor da obra de Clarice e um dos primeiros leitores, demonstrava insegurança quanto à (im)possível classificação. De acordo com Ferreira (1999), o crítico teria afirmado à autora que: “depois de recusar os artifícios e as artimanhas da razão (melhor talvez – das racionalizações), você parece querer rejeitar os artifícios da arte. E despojar-se, ser você mesma, menos indisfarçada aos próprios olhos e aos olhos do leitor”. Pessanha indagava o porquê do “provisório repúdio” de Clarice pela ficção: “Você se transcendia e se “resolvia” em termos de criação literária; agora a “literatura” desce a você e fica (ou aparece) como imanente a seu cotidiano; você é seu próprio tema – como num divã de um psicanalista.” (FERREIRA, 1999, p.259). Portanto, é com a publicação de *Água Viva* que Clarice rompe, pela estrutura fluida do livro, os ditames canônicos de “o que é um livro”, “o que é um autor”, em função de uma semelhante postura ou praxis artística, que despreza anteriores princípios reguladores da obra (GOTLIB, 2011, 512). O processo de desficcionalização de leitura, também trabalhado por Nádia Gotlib, em *Clarice, uma vida que se conta* (2011), é perceptível nas crônicas escritas neste período para o *Jornal do Brasil*. A mescla do texto literário e do jornalístico rompe a noção da separação binária dos gêneros textuais e propõe uma indivisibilidade. Essa desficcionalização pode ser entendida a partir das noções da Lei do Gênero, de Jacques Derrida, que de acordo com Inácio (2017):

[...]partindo do par homófono/homógrafo “gênero/gênero”, propõe-se a suspensão/suspeição dessa categoria como forma de ler tanto a aparente categorização das formas literárias, quanto a inscrição do corpo dentro de um entendimento binário. Ao lado disso, há o questionamento da própria noção de “lei”, que no caso literário, sucumbe diante das “pregas”, “plissados” e da capacidade do texto de se “invaginar” (gerar sentido desde suas margens, suas bordas) (INÁCIO, 2017)

Deste modo, a produção posterior de Lispector é marcada por intensa “invaginação”, tal processo pode ser conferido na constante troca entre excertos literários e jornalísticos da autora, que retomam em seus temas o processo de criação literária e a busca por novos modos de escrita. A produção de *A via Crucis do Corpo*, portanto, ocorre nesse contexto de rupturas na vida da escritora. Após a demissão do *Jornal do Brasil*, sua principal fonte de renda passa a vir de traduções. Foi neste cenário que seu editor na Artenova, Álvaro Pacheco, lhe propôs três temas para um novo livro de contos com histórias que dialogavam com as publicações da época, a chamada “onda de erotismo”, sentida anos antes pelo o mercado editorial. Cabe lembrar que em 1974 o Brasil estava sob ditadura militar extremamente rígida no controle da moral e dos costumes individuais, amparada inclusive por decretos e leis, como a n.1077/1969, que proibia a comercialização de obras consideradas eróticas ou pornográficas (LONDERO, 2015).

Assim, percebia-se, entre outras finalidades, o objetivo de instituir na produção literária o ideal de mulher jovem, discreta, comportada e voltada à maternidade que se coaduna à clara tentativa de apagamento de outras formas possíveis de existência feminina desviantes desse padrão. É comum em momentos políticos de golpe a tentativa de propagar imagens idealizadas de papéis de gênero e é neste contexto que Clarice publica *A Via Crucis do Corpo*, sua única obra concebida e classificada pela autora e pela crítica como erótica. Comprovando a tendência transgressora e invaginativa em progressão na narrativa clariceana, esse livro traz protagonistas que rasuram o ideal de papel de gênero e, a partir de estratégias parodísticas, de simulação e dissimulação, os contos fazem movimentos de aproximação em relação à *via crucis* da tradição judaico-cristã (REGUERA, 2006). Segundo Reguera, a estrutura da “dissimulação”, pode ser lida sob a “perspectiva da encenação, recuperando a forma como a simulação (“parecer” e “não ser”) e a dissimulação (“não parecer” e “ser”) se entrelaçam”. Tal confusão se dá também pela semelhança com prefácios de livros eróticos do século XVII (2006, p.83).

Escrita em primeira pessoa, a *Explicação* traz informações sobre a concepção da obra, advertências sobre possíveis indecências, tentativa de isenção autoral em relação ao narrado e o atestado de honestidade da autora: “Não sou de brincadeiras, sou mulher séria” (LISPECTOR, 1998, p.12). Além disso, com o paralelo estabelecido entre a escrita do livro no Dia das Mães / Dia da Libertação dos Escravos (12 e 13 de maio) a autora deixa implícita a ambígua relação entre liberdade/escravidão, dia das mães/dia dos escravos, mulher/mãe/escravidão, relação utilizada por teóricas como Monique Wittig e Beatriz Briones em *Las lesbianas (no) somos mujeres* para pensar as relações da sociedade heteronormativa em relação às mulheres que transgridem a norma esperada pelos papéis de gênero. Essa relação de liberdade [de vida, de escrita] e obediência, em oposição à insubordinação e subversão do corpo feminino e do sagrado é, possivelmente, a principal tônica que perpassa todo o livro.

A paródia e a dissimulação persistem no questionamento do fazer literário em *Explicação*, plissada entre prefácio e conto, a autora afirma ser um livro de “13 histórias. Mas podia ser de quatorze. Embora, se assim fosse, desrespeitaria uma confiança” (LISPECTOR, 1998, p.12) e alerta para a necessidade de um pseudônimo, que a protegeria de sentir vergonha dos filhos por conta do tema erótico, recurso este negado pelo editor, afirmando sua “liberdade para escrever o que quisesse” (LISPECTOR, 1998, p.12).

Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências.

O *Corpo* é o segundo conto de *A Via Crucis do Corpo* e marca, no conjunto da obra, a intensidade das instâncias físicas e eróticas diante de uma sociedade repressora em relação ao sexo, sobretudo entre duas mulheres. Ao considerar a totalidade do livro, Clarice desenvolve a encenação em paralelo dentro e fora da escrita, nos planos da linguagem e semântico, de analogia com o mito cristão da *via crucis*, ao mesmo tempo que retoma o conceito nietzscheano da “morte de Deus” (NIETZSCHE, 2006).

Se a análise considerar o paralelo óbvio entre o título do livro e o mito cristão, o texto inicial, *Explicação*, pode ser comparado ao início do mito, quando Jesus se percebe condenado à morte,

ainda que conheça seu destino de expiação dos pecados do mundo. Por esta perspectiva, *O Corpo* pode ser lido como analogia à primeira queda de Jesus, ou seja, o sucumbir diante do peso do corpo, dos excessos (BATISTA, 2004). Contudo, os movimentos traçados pelas personagens evocam de forma mais intensa a analogia com a “morte de Deus”, anunciada por Nietzsche no século XIX, em *A Gaia Ciência*. O excesso corpóreo, análogo ao episódio da queda do mito cristão, bem como esta imagem central masculina, que sustentaria a tríade do enredo, são sintetizados no conto com a apresentação de Xavier em primeiro plano como “um homem truculento e sanguíneo”, e pouco dotado de sensibilidade:

Foi ver *O último tango em Paris* e excitou-se terrivelmente. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado. Na noite em que viu *O último tango em Paris* foram os três para cama: Xavier, Carmem e Beatriz. Todo o mundo sabia que Xavier era bígamo: vivia com duas mulheres. (LISPECTOR, 1998, p.21)

O segundo plano em que surgem as personagens Carmem e Beatriz desloca a atenção do leitor às ações de Xavier. A analogia traçada por Lispector entre o personagem do conto e o de protagonista do filme como ‘homens desesperados’ não pode ser evitada. Enquanto este, após o suicídio da esposa se percebe ressignificando sua história e tentando tirar de si os conceitos tradicionais da família, aquele permanece calcado numa masculinidade tradicional que não compreende o progressivo crescimento da intimidade entre as mulheres, que finda por lhe excluir da relação. Assim, se num plano primeiro e superficial o conto é mostrado por meio das ações de Xavier, ao analisar a economia da relação dos três por uma perspectiva derridiana de desconstrução (PERETTI, 1989, p.101), deslocando a ótica do conto não mais para as ações de Xavier, mas para a vivência de Carmem e Beatriz, a narrativa modifica o que antes era objeto (as mulheres de Xavier) para a posição de sujeitos ativos da narrativa.

A desapropriação do poder masculino e a posterior modificação da relação falocêntrica (de ambas em relação a Xavier erótica e afetivamente) proporciona a leitura pelas ações das personagens femininas. O conto assume, portanto, uma perspectiva de deslocamento do elemento reinante masculino tendo seu clímax no maritícidio, ou seja, na morte deste poder masculino para o ressurgimento de uma nova ordem (afetiva, erótica, relacional), semelhante ao proposto por Nietzsche em relação à cultura, quando ao “matar Deus”, desestabilizou os valores teocêntricos, apontando para um novo tempo em que

O mais importante dos acontecimentos recentes – o fato de que “Deus está morto”[...] começa já a projetar sobre a Europa suas primeiras sombras. [...] um sol parece ter-se posto, uma velha e profunda confiança se tem transformado em dúvida: nosso velho mundo deve lhes parecer todos os dias mais crepuscular, mais suspeito, mais estranho, mais “velho”. Para o essencial, porém, o acontecimento é demasiado grande [...] e tudo que vai desmoronar agora que essa fé foi enterrada, tudo que

estava construído em cima , tudo o que se apoiava nela e crescia: por exemplo, toda nossa moral europeia. (NIETZSCHE, 2006, p. 205)

Em outras palavras, ao longo do conto, a ordem patriarcal estabelecida socialmente é gradualmente desconstruída em prol de uma nova afetividade fora dos ditames do amor romântico, eurocêntrico, falocêntrico, cristão e heteronormativo progressivamente:

A noite do último tango em Paris foi memorável para os três. De madrugada estavam exaustos. Mas Carmem se levantou de manhã, preparou lautíssimo desjejum [...] e levou-o para Beatriz e Xavier. Estava estremunhada. Precisou tomar um banho de chuveiro gelado para se por em forma de novo. Nesse dia [...] quem cozinhou foi Beatriz, a gorda. Xavier bebeu vinho francês. E comeu sozinho um frango inteiro. As duas comeram o outro frango. Os frangos eram recheados de farofa de passas e ameixas, tudo úmido e bom. (LISPECTOR, 1998 p.21)

A aproximação das duas, embora não se saiba a origem, a cada trecho se intensifica, ao passo que o distanciamento de Xavier ocorre simultaneamente, seja para quem se oferece o 'lautíssimo desjejum', seja no compartilhamento da refeição. A postura de Xavier de "homem de dupla moral" se mostra também na sequência de infidelidades cometidas por ele. Tais infidelidades, aparentemente banais, só o são pelo estatuto que a figura masculina tem na sociedade. No conto, Xavier é apontado como bígamo, infiel, insensível para as artes. Enquanto a diferença mais distanciava este sujeito masculino em relação às mulheres do conto, estando Xavier cada vez mais fixo em seu papel de homem, branco, heterossexual, "chefe da casa", e Carmem e Beatriz na mobilidade da aparente passividade, a relação entre as duas começa a fortalecer. A cumplicidade de uma vivência erótica as colocava numa relação de horizontalidade. "A vida lhes era boa. Às vezes Carmem e Beatriz saíam a fim de comprar camisolas cheias de sexo." (LISPECTOR, 1998, p.22), a partir deste ponto Xavier passa a ser enunciado no texto como uma presença incômoda, indesejada em oposição à prazerosa intimidade das duas:

Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. E, apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste. Um dia contaram esse fato a Xavier. Xavier vibrou e quis que nessa noite as duas se amassem na frente dele. Mas, assim encomendado, terminou tudo em nada. As duas choraram e Xavier encolerizou-se danadamente. Durante três dias ele não disse nenhuma palavra às duas. Mas, nesse intervalo e sem encomenda as duas foram para cama e com sucesso. (LISPECTOR, 1998, p.23)

Várias considerações emergem a partir desta parte de O Corpo. A adversativa utilizada na enunciação do desejo das lésbicas pode ser vista sob diversas perspectivas. A própria noção de

homossexualidade, como categoria estabelecida pela medicina e resgatada na *História da Sexualidade I*, de Foucault, poderia assegurar uma aparente idoneidade das personagens em relação à sua conduta moral, uma vez que “não eram homossexuais”. Francisco Ortega em seu livro *Genealogias da Amizade* aponta também a entrada da homossexualidade no discurso das condutas humanas como algo entranhado no indivíduo que

[...] escapa à sua sexualidade. Ela está presente em todo ele: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo, já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual, mas como natureza singular. (ORTEGA, 2002, p.144)

Assim, o fato de asseverar que não eram homossexuais pode ter um caráter protetivo, mas, ao mesmo tempo, pode estar inserido na lógica da dissimulação – simulação apontada por Reguera (2006), pois “se excitavam uma a outra e faziam amor”. Outro ponto fundamental é pensar este “amor triste”, ou o “amor que não diz o nome”. Não se pode esquecer que *O Corpo* foi escrito em 1974, sob forte repressão às produções literárias e com dispositivos legais de censuras atuantes, conforme mencionado anteriormente. Reconhecer a vivência erótica de Carmem e Beatriz como “amor triste”, ou “amor que não ousa dizer o nome”⁴, em tal contexto, é, dissimuladamente, afirmar o anteriormente negado, ou seja, afirmá-las lésbicas. Não obstante, a discussão sobre a lesbianidade das duas é reafirmada pelo *voyeurismo* de Xavier. Numa sociedade toda voltada para a norma heterossexual, como afirma Adrienne Rich (2010), segundo às normas sociais, as mulheres são parte da “propriedade emocional e sexual dos homens”, sua autonomia e igualdade ameaçam a família, a religião e o Estado, portanto, Xavier só assimilaria a lesbianidade de Carmem e Beatriz, se esta lhe fosse um fetiche, um objeto para seu desfrute, tal qual o corpo do escravo está à disposição do senhor. Esta postura de Xavier se mostra recorrente em outras narrativas com protagonismo de mulheres lésbicas. O centro da heteronormatividade parece tão fixo que ignora, ou busca ignorar, a possibilidade de que mulheres estejam se relacionando sem sua participação. Esse ponto pode ser revisto inclusive sob a perspectiva da *Dominação Masculina*, de Bourdieu, quando ele afirma que:

[...]sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente, do descobrimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2011, p. 7-8)

Atente-se que, em face da recusa ao pedido de Xavier, *ele* se “encoleriza, danadamente”, não as mulheres, que, estão tão imersas na lógica de dominação falocêntrica que, a princípio, não há

revolta ou transgressão, nem mesmo recusa a este comportamento invasivo. Porém, no decorrer do texto, o homem, que a princípio foi visto em signos de potência quase bestial, passa a se revelar em decadência aos olhos das mulheres:

Xavier comia com maus modos: pegava a comida com as mãos, fazia muito barulho para mastigar, além de comer com a boca aberta. Carmen, que era mais fina, ficava com nojo e vergonha. Sem vergonha mesmo era Beatriz que até nua andava pela casa. (LISPECTOR, 1998, p.23)

Conforme a intimidade das duas se intensifica, a figura de Xavier torna-se mais ridicularizada, de modo que aquela relação heterocentrada do homem que “tem duas mulheres” começa a ser deslocada para um novo modo de se relacionar. A horizontalidade da relação de Carmem e Beatriz suplanta a vivência como triângulo amoroso, rasurando a ideia da lésbica que o é pela falta do homem e inserindo a ideia dessa mulher cuja sexualidade difere do constructo binário heterossexual.

Em *Problemas de Gênero*, Judith Butler inicia um diálogo com obras de Monique Wittig a respeito desta sexualidade da lésbica. Quando se pensa no sistema sexo/gênero de forma binária, inevitavelmente é contraposto o par homem/mulher por meio de um viés do desejo heterossexual. Assim, o erótico feminino estaria inserido, mesmo que antagonicamente no caso das lésbicas, ao modelo heteronormativo de desejo. O que Wittig⁵, segundo Butler (2015), propõe, é que nos libertemos desta sexualidade feminina heterocentrada, focada em um corpo repartido, ou ainda uma ‘sexualidade pós-genital’, para o fim de uma vivência erótica baseada na reprodução, que engloba não apenas a vivência sexual de estímulos corpóreos, mas o reconhecimento de práticas sexuais que substituam o elemento falocêntrico por uma vivência integral da corporeidade como fonte de prazer, não apenas focadas em corpos divididos com espaços restritos de sensibilidade erótica. Portanto, Carmem e Beatriz ultrapassam esta sexualidade heterocentrada, com vistas à reprodução, progressivamente no conto, com isso a imagem masculina vai se tornando cada vez mais difusa e rasurada. O crescimento do protagonismo de ambas se dá, na medida da queda de Xavier:

Um dia Xavier veio do trabalho com marcas de batom na camisa. [...] 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! [...] As duas também cansadas, afinal deixam de persegui-lo. [...] Mas no dia seguinte avisaram-lhe que não cozinhariam mais para ele. Que se arranjasse com a terceira mulher. (LISPECTOR, 1998, p.24)

O recurso clariceano de colocar as duas mulheres em unidade de ideias e ações contra este masculino em infidelidade reitera a ideia de novas formas de união. Juntos os três já não formavam um trio, mas sim, as duas *versus* Xavier. A unidade nesta nova maneira de Beatriz e Carmem conduzirem seu afeto remete aos conceitos de amizade trabalhados por Foucault nos textos *O triunfo social do prazer sexual: uma convenção* (1982) e *Uma estética da existência* (1984),

reunidos em *Ditos e Escritos: Ética, sexualidade, política* e também por Ortega, nos livros *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault* (2000) e *Genealogias da Amizade* (2002), em que ambos trabalham a ideia de novas formas relacionais que fujam aos ditames matrimoniais e de formação de família. Este novo 'direito relacional', nas palavras de Foucault (2006), permitiria "que todos os tipos de relação pudessem existir e não fossem impedidas, bloqueadas ou anuladas por instituições empobrecedoras do ponto de vista das relações" (FOUCAULT, 2006, p.121). Para Ortega (2002), a amizade (de cunho sexual ou não) seria, por excelência, o vínculo desierarquizado socialmente, o que permitiria novas formas de relação baseadas não mais no amor romântico, que tomado pelas relações burguesas tornou-se uma instituição desvirtuada, mas pelas ideias de respeito, equidade, afeto e compromisso, sem a necessidade de uma instância reguladora. Essa liberdade característica às amizades, cujo discurso esteve imbrincado à homossexualidade (ORTEGA, 2002) foi, ao longo da história das relações humanas, sendo suplantada por vários fatores, entre eles a característica transgressora que une os indivíduos assim relacionados contra uma ordem estabelecida. (ORTEGA, 2000, p.90-2). Carmem e Beatriz, portanto, formam uma potente coalizão contra o masculino instituído na figura de Xavier. As duas iniciam o movimento de exclusão de Xavier da relação, como se vê em:

De tarde foram ao cinema. Jantaram fora e só voltaram para casa à meia-noite. Encontrando um Xavier abatido, triste e com fome. [...] Nessa noite as duas fizeram amor na sua frente e ele roeu-se de inveja. Como é que começou o desejo de vingança? As duas cada vez mais amigas desprezando-o. (LISPECTOR, 1998, p.24)

O uso dos termos "fizeram amor" em relação à "amigas" não só retoma o processo de dissimulação apontado por REGUERA (2006) como aborda a ambiguidade da relação homoerótica em relação à amizade. Não obstante, o processo de se assumir ou se marcar como lésbicas ainda se encontra em Carmem e Beatriz num processo embrionário, pois, como afirma Eve Sedgwick, em *A epistemologia do armário* (2007):

Mesmo num nível individual, até entre pessoas mais assumidamente gays há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas. [...] O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora. (SEDGWICK, 2007, p.22)

É preciso manter sempre em mente o contexto histórico destas personagens. Os anos de 1970, embora cingidos por movimentos de libertação das mulheres e outros grupos, hoje denominados

“minorias”, em território nacional eram marcados por uma moral restritiva, não apenas em âmbito privado, mas também na vida pública, visto que se vivia em uma ditadura. As marcas destas instituições de regulação de costumes também estão presentes no conto. Logo no início, após a “noite memorável” posterior ao *Último Tango em Paris*, “foram os três para a Igreja”, Xavier “trabalhava muito para sustentar as duas e a si mesmo” no ramo de indústria farmacêutica, e ao final do conto, ambas enfrentarão a instância masculina da polícia. (LISPECTOR, 1998, p.22). Clarice inscreve essas três instâncias (Igreja, Trabalho e Polícia) no texto, as mesmas reverberam na ideia de ressaltar Xavier dormindo “como um bom cidadão que era”, ou seja, o bom cidadão para os ditames das três instâncias. É nesta contemplação do sono de Xavier que Carmem e Beatriz “ficaram sentadas junto de uma mesa, pensativas: “Cada uma pensava na infância perdida. E pensaram na morte” (LISPECTOR, 1998, p.24-5).

A infância perdida de Carmem e Beatriz pode ser lida como o reflexo de uma heterossexualidade compulsória que se afigura na vida do indivíduo, dada a ausência de modelos que antecipem questionamentos a respeito da heteronormatividade, no início de seu desejo pela afetividade/sexualidade. Existe um grande número de mulheres que vivenciam relações homoeróticas após alguma experiência heterossexual e/ou bissexual (PIASON; STREY 2012). A consciência da finitude da vida em: “Carmem disse: —Um dia nós três morreremos. Beatriz retrucou: — E à toa.” (LISPECTOR, 1998, p.25) intensifica o desejo de viver com um sentido, de realizar o que Foucault chamaria de uma *estética da existência*, ou seja, a vida pensada como obra de arte, como uma forma de ascese (FOUCAULT, 2006). Tal ascese ultrapassaria a questão da escolha do parceiro sexual, ele afirma que:

Não basta tolerar dentro de um modo de vida mais geral a possibilidade de se fazer amor com alguém do mesmo sexo [...] O fato de fazer amor com alguém do mesmo sexo pode muito naturalmente acarretar toda uma série de escolhas, toda uma série de outros valores e de opções para as quais ainda não há possibilidades reais. Não se trata somente de integrar essa pequena prática bizarra, que consiste em fazer amor com alguém do mesmo sexo, nos campos culturais preexistentes: trata-se de criar formas culturais [...] criar um novo modo de vida. (FOUCAULT, 2006, p.119-120)

Assim, Carmem e Beatriz, viam a eliminação do masculino que sobrava na economia deste relacionamento como única possibilidade de um modo de vida que lhes restituísse a “infância perdida”:

—Vamos esperar que Xavier morra de morte morrida? Perguntou Beatriz.
Carmem pensou, pensou e disse:
— Acho que devemos as duas dar um jeito.
[...] Carmem liderava e Beatriz obedecia. [...]Foram as duas para perto de Xavier para ver se se inspiravam. Xaver roncava. Carmem realmente inspirou-se. Disse para Beatriz:

- Na cozinha há dois facões.
- E daí?
- [...] — E daí, sua burra, nós duas temos armas e poderemos fazer o que precisamos fazer. Deus manda.
- Não é melhor não falar em Deus nessa hora?
- Você quer que eu fale no Diabo? Não, falo em Deus que é dono de tudo. Do espaço e do tempo. (LISPECTOR, 1998, p.25-26)

Este Deus masculino, “dono de tudo. Do espaço e do tempo”, símbolo maior da moral cristã heteronormativa, surge ironicamente no texto no momento em que a “infância perdida” das duas mulheres é questionada. Considere-se que, para Nietzsche, o tempo que sucede a morte de Deus é o tempo de “Nós, os impávidos” (NIETZSCHE, 2006,), ou ainda, o tempo

em que [...] essas primeiras consequências, contrariamente ao que se poderia talvez esperar, não nos aparecem de forma alguma tristes e sombrias, mas pelo contrário, como uma espécie de luz nova, difícil de descrever, como uma espécie de felicidade, de alegria, de serenidade, de encorajamento, de aurora (NIETZSCHE, 2006, p.206)

ou mesmo, um momento em que

[...] estejamos longe da ridícula pretensão de decretar que nosso reduzido canto é o único de onde se tem o direito de se possuir uma perspectiva. O mundo para nós, voltou a se tornar “infinito”, não podemos lhe recusar a possibilidade de se prestar a uma infinidade de interpretações. (NIETZSCHE, 2006, p.251)

Assim também parece ser para ambas um tempo em que é necessário rasurar o ideal tradicional de supremacia masculina, ou de fragilidade, medo e dependência femininas, para que, a partir da eliminação deste personagem masculino, as duas possam de fato vivenciar o afeto, abertas para novas possibilidades de experimentação. A deliberação do assassinato de Xavier ocorre, então, em ambiente doméstico, tradicionalmente atribuído como *locus* feminino. Ainda que neste ponto da narrativa haja uma aparente hierarquia de Carmem sobre Beatriz, esta, retratada de forma pouco elogiosa: “Beatriz comia que não era vida: era gorda e enxundiosa”, “Beatriz com suas banhas escolhia biquini e um sutiã mínimo”, “Carmem era mais fina (...) Sem-vergonha mesmo era Beatriz” (LISPECTOR, 1998b, p.21- 3), na totalidade do texto nota-se entre ambas um relacionamento de equidade. Ainda sobre o assassinato de Xavier, a evocação do ordenamento de Deus como entidade reguladora ‘do espaço e do tempo’ faz emergir o jogo de dissimulação anteriormente mencionado. Num contexto de excessos sexuais, homoerotismo, traição e assassinato, a autora evoca a imagem divina para tecer um paradoxo no enredo. A instância divina será retomada no efetivo assassinato:

[...] O quarto estava escuro. Elas faquejaram 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 à mesa da sala de jantar [...] 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 (LISPECTOR, 1998, p.26)

A esta altura do texto a autora parece retomar a escrita dos primeiros romances. Se até aqui os diálogos são simplificados com metáforas corriqueiras, vocábulos simples, construções quase coloquiais muitas vezes se aproximando da oralidade, quando há a evocação do sangue e da força divina, volta-se à Clarice de contos como *Perdoando Deus*, que assevera sobre o divino, o corpóreo e o sanguíneo da existência:

[...] e o que estava Deus querendo me lembrar? Não sou pessoa que precise ser lembrada de que dentro de tudo há o sangue. Não só não esqueço o sangue de dentro como eu o admiro e o quero, sou demais o sangue para esquecer o sangue, e para mim a palavra espiritual não tem sentido, e nem a palavra terrena tem sentido. (LISPECTOR, 2016, p.403)

Mesmo em textos destinados ao público infantil como *A vida de Laura*, Lispector afirma a relação de necessidade de matar para viver um prazer [...] “sem peso, culpa ou moralidade” (GOTLIB, 2011, 218), assim, quando Carmem e Beatriz assassinam Xavier para enfim desfrutar de uma vida a duas não há maiores considerações ou culpas. As ações são conduzidas, como o título do conto nos indica de antemão, relacionadas quase estritamente ao corpo: “Agora tinham que se desfazer do corpo. O corpo era grande. O corpo pesava” (LISPECTOR, 1998, p.26). O efeito de repetição destas sentenças pesa ainda mais semanticamente sobre esse corpo masculino que ainda pesava sobre a relação de Carmem e Beatriz, e do qual as duas precisavam se desfazer.

Puseram o grande corpo dentro da cova, cobriam-na com terra úmida e cheirosa do jardim, terra de bom plantio. Depois entraram em casa, fizeram de novo café, e revigoraram-se um pouco. Beatriz, muito romântica que era – vivia lendo fotonovelas. Beatriz teve a ideia de plantarem rosas naquela terra fértil. Então foram de novo ao jardim, pegaram uma muda de rosas vermelhas e plantaram-na [...] (LISPECTOR, 1998, p.26-7)

Além do fardo do corpo a simbologia das rosas aqui é utilizada como o signo que suplanta o que já retornou à terra. Xavier voltara a seu estado de natureza, quem sabe vindo a brotar uma masculinidade outra, já não truculenta e sanguínea, mas sobre a qual as sementes do feminino germinassem. Enquanto Xavier inicia o texto no papel de sujeito ativo, há, do meio da narrativa

em diante, o processo de inversão, pois Carmem e Beatriz, ao se unirem, desempenham as ações que movimentam o enredo. São as duas que plantam as rosas, ou seja, é pelas mãos delas que o símbolo do feminino floresce. Contudo, a morte dessa instância masculina não se dá completamente, pois está enredada numa sociedade toda feita de si e para si. Se Xavier representava o imediato impedidor da vivência erótico-afetiva de Carmem e Beatriz, outras instâncias sociais e culturais começam a surgir:

As duas mulheres compraram vestidos pretos. E mal comiam. [...] O pé de rosas vermelhas parecia ter pegado. Boa mão de plantio, boa terra próspera. Tudo resolvido. E assim ficaria encerrado o problema. Mas acontece que o secretário de Xavier estranhou a longa ausência[...] Como a casa de Xavier não tinha telefone, foi até lá. A casa parecia banhada de *mala suerte*. As duas mulheres falaram que Xavier viajara, que fora a Montevideu. O secretário não acreditou muito mas pareceu engolir a história. (LISPECTOR, 1998, p.27)

As instâncias culturais (fechar-se em luto ou a *mala suerte* que banhara a casa após o assassinato) paralelas à metáfora do mundo do trabalho na figura do secretário de Xavier retornam para questionar esta vivência lésbica de Carmem e Beatriz. Os ditames da cultura e da religião já apontadas no início, quando os três vão à missa e, agora, no simbolismo do luto, e a presença inesperada do secretário reclamando Xavier, o mantenedor da casa, podem ser lidos como instâncias reguladoras de uma sociedade que mantinha boa parte das mulheres em dependência financeira⁶, e conseqüentemente, submissas a códigos culturais que não poderiam combater ou refutar, por não possuírem, nas palavras de Virgínia Woolf, um teto todo seu. O desfecho do conto, em tons do inusitado parodístico, é dado por mais um dispositivo culturalmente centrado no poder falocêntrico: a polícia.

Na semana seguinte o secretário foi à Polícia. Com Polícia não se brinca. Antes os policiais não quiseram dar crédito à história. Mas, diante da insistência do secretário, resolveram preguiçosamente dar ordem de busca na casa do polígamo. Tudo em vão: nada de Xavier. Então Carmem falou assim: Xavier está no jardim. [...] Foram ao jardim: Carmem, Beatriz, o secretário de nome Alberto, dois policiais e mais dois homens que não se sabia quem eram. Sete pessoas. Então Beatriz, sem uma lágrima nos olhos, mostrou-lhe a cova florida. Três homens abriram a cova, destroçando o pé de rosas que sofriam à toa a brutalidade humana. E viram Xavier. Estava horrível, deformado, já meio roído, de olhos abertos. (LISPECTOR, 1998, p.27-8)

A lei, aqui encarnada na figura dos policiais e de homens desconhecidos, representa o que Teresa de Lauretis (1987), retomando Foucault, nomeou de *tecnologia de gênero*, ou seja, o

“conjunto de técnicas para maximizar a vida”, desenvolvida para controlar, psiquiatrizar e tornar o corpo das mulheres de forma geral e de sexualidades “desviantes” em específico, algo a ser vigiado, controlado e/ou punido pelo Estado. (HOLLANDA, 1994). Assim, Carmem e Beatriz, na tentativa de experimentar a vivência lésbica, precisam transgredir as lógicas da cultura, da religião, do capital, da lei, absolutamente falocentradas e heteronormatizadas, sofrendo o duplo da opressão, como mulheres e como lésbicas. Os policiais aventam a prisão das duas, ao que Carmem, no desejo da continuidade da relação sugere: “[...] que seja numa mesma cela”. No entanto, a rasura à ordem falocêntrica da sociedade brasileira em 1974, por essas duas mulheres, como afirma um dos policiais, seria “muito barulho, muito papel escrito, muita falação” (LISPECTOR, 1998, p.28), ou seja, diante da cultura e da sociedade não havia possibilidades formadas para este novo modo de vida. Essas duas mulheres estavam fora do que socialmente se classifica como “fase de experimentação da sexualidade”, que pode ser redimida com a “conversão” de um casamento heterossexual e a conseqüente reprodução, (“Carmem tinha trinta e nove. E Beatriz já completara os cinquenta”, cf. LISPECTOR, 1998, p.22), logo, não constava aparato discursivo social senão o banimento, ou a exclusão do convívio da sociedade burguesa, classe média e seus valores:

Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão viver em Montevideú. Não nos dêem maior amolação.

As duas disseram: Muito obrigada.

E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer. (LISPECTOR, 1998, p.28)

O silêncio de Xavier como encerramento da narrativa pode demonstrar a aquiescência desse homem que simbolizou o poder masculino e heteronormativo em face da relação lésbica de ambas durante toda a narrativa. Sobre o fim das duas, quem poderá saber? Não havia à altura dos acontecimentos a possibilidade de representação deste novo modo de vida, portanto, como estratégia comumente utilizada em face das personagens femininas, sobretudo lésbicas, na literatura, elas desaparecem, viajando, morrendo, quando não, dos dois modos. Dado importante para pensarmos o fim desta narrativa é o recente estudo desenvolvido pelo grupo GLAAD (*Gay & Lesbian Alliance Against Defamation*), organização não governamental norte americana, que pesquisou séries televisivas entre junho de 2016 e julho de 2017. Segundo o a pesquisa *Where We Are On TV*⁷, entre séries de tv aberta ou de serviços de streaming (Netflix, Amazon e Hulu) ainda há bem menos lésbicas que gays representados, entre as lésbicas há pouquíssima diversidade em termos de raça, e por fim, lésbicas e mulheres bissexuais formam o maior grupo de personagens mortos sem aparente motivo no enredo, em geral, como forma de destacar um personagem heterossexual e cisgênero. Então podemos pensar hoje, haveria (há, haverá?) lugar para estas lésbicas transgressoras do sistema heteronormativo?

Ao procurar pela fortuna crítica do livro percebe-se que sua recepção foi menos positiva do que as demais obra clariceanas, parte da crítica considera esta uma fase de queda no projeto literário da autora. Em

Clarice, com a ponta dos dedos, Vilma Areas discorda, assim como Nilze Reguera, ambas afirmam ser este um livro com os mesmos traços característicos de Clarice, ainda que recebido sob um silêncio moralista, que pendularia entre o conservadorismo e o descrédito que uma autora já reconhecida como Lispector recebeu ao escrever uma obra erótica. (AREAS, 2005, p.72, REGUERA, 2006, p.17). Entretanto, nem toda recepção de *A via crucis do corpo* foi negativa. O crítico Hélio Pólvora escreveu sobre o livro no mesmo o artigo *Da Arte de mexer no lixo*, em que o crítico afirma que [...] gostaria de dizer a Clarice – se é que outros não se anteciparam – que suas ficções nada tem de pornográfico se comparadas às ousadias da permissividade absorvida também pela literatura. Clarice sempre foi contundente. Este, aliás, é um de seus méritos. [...] Quanto ao mais, quanto a sua nova maneira de aceitar desafios, não tem porque se penitenciar. Sua obra é um atestado libatório, justifica buscas. (PÓLVORA, 1974, p.2)

Classificar *A via crucis do Corpo* como livro estritamente pornográfico e/ou erótico é desconsiderar umas das frases mais conhecidas da autora que pode sintetizar a dificuldade da crítica em relação à obra clariceana. “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 2008, p.13). Não obstante, a escrita de autoria feminina muitas vezes é caracterizada por essa transgressão, sobretudo numa parte tão sensível como a escrita erótica, em que durante muito tempo as mulheres não puderam tocar.

Alguns autores afirmam que a onda de publicações erótico/pornográficas dos anos 1960 a 1980, fruto da revolução dos costumes, também foi uma tentativa de provocar uma sociedade cuja sexualidade e outras liberdades eram fortemente reprimidas, assim, citando Maingueneau, “toda representação que evoque sexualidade é uma subversão aos bons costumes, essa noção separa na cabeça dos censores o que é político e o que é moral.” (MAINGUENEAU, 2010, p.94). Logo, entre a censura, a crítica e sua proposta de, de fato, transgredir os limites do gênero, Lispector criou algo como o “erótico implacável”, como afirma Gotlib, “misturando duas atitudes que mutuamente se complementam: um modo excessivamente direto de contar; e um humor que, sempre envolvendo o grotesco, por vezes chega a assumir um tom escrachado” (GOTLIB, 2011, p.523). Tal característica oscilante entre o humor e o grotesco é apontado por Maingueneau como uma ferramenta da escrita pornográfica contemporânea feita por mulheres (especialmente feministas) como forma de subverter uma escrita que exponenciou a reificação do corpo das mulheres. Assim, afirma ele que:

A natureza transgressora da pornografia lhe confere um potencial de escândalo e ruptura que chama atenção dos escritores. Pornografia e contestação política. A pornografia, após o fracasso de 1968 tornou-se “uma das formas de violência capazes de minar essa sociedade”. (MAINGUENEAU, 2010, p.116)

Portanto, mesmo atendendo a uma demanda de mercado, ainda assim se pode considerar o texto *O Corpo* como transgressor na obra de Lispector, sobretudo quando se evidencia o contexto histórico e a escolha das personagens representadas. Como afirma Lúcia Facco, neste período da história, ter personagens homossexuais no enredo já era motivo para censurar o livro sob a pecha de pornográfico (FACCO, 2003 p.74). Assim, quando Lispector escreve um conto erótico sobre lésbicas, mais que o excesso característico das obras da cultura de massa, ela conduz à emergência de personagens agora evocadas por uma das maiores escritoras nacionais, dando visibilidade e existência a este modo de vida; não obstante, Clarice consegue, como se vê em poucas obras, retratar um relacionamento lésbico cujos elementos comuns aos relacionamentos heteronormativos são externos, não há em Carmem ou Beatriz um performatividade que busque a dominação da outra por meio de papéis de gênero heteronormativizados. Há, sim, a tentativa de viver dentro do espaço tempo possível, um relacionamento que inove os modos de vida estabelecidos socialmente, florescido sob o signo da equidade, da harmonia e do desejo.

Notas

- 1 Exceto poucos contos como *Mineirinho*, publicado em 1964, na sessão *Fundo de Gaveta*, no livro *A Legião Estrangeira* e o romance *A Maçã no Escuro*, publicado em 1961, escrito anos antes (LISPECTOR, 2016).
- 2 Em 1942, ainda estudante da Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, Lispector escreve *Deve a Mulher trabalhar?*, em que discute o lugar da mulher no mercado de trabalho (LISPECTOR, 2005).
- 3 Para Heloísa Buarque de Hollanda, em fala sobre Ana Cristina César e Clarice Lispector na FLIP 2016, ainda hoje há espanto acadêmico ao atrelar as obras destas autoras ao feminismo. Ainda que ambas não tenham se denominado feministas, seus escritos sobre a liberdade da mulher com seu corpo e em relação aos papéis sociais de gênero podem facilmente ser lidos nessa perspectiva. Heloísa afirma ainda que muitas escritoras discordavam do movimento feminista brasileiro à época, devido ao engajamento incipiente em temas como liberdades sexuais e aborto. Isso se dava pela necessidade de unir forças com outros movimentos, como a Teologia da Libertação. Tal conchavo teria “eufemizado” as lutas feministas, tornando-se pouco atraente para que muitas artistas à frente de seu tempo se enunciassem feministas. (HOLLANDA, 2016)
- 4 Epíteto utilizado por Oscar Wilde no ensaio autobiográfico *De Profundis*, publicado pela primeira vez em 1905.
- 5 “Aqui a proliferação de prazeres fora da economia reprodutiva sugere uma forma especificamente feminina de difusão erótica, compreendida como contra-estratégia em relação à construção reprodutiva da genitalidade.” Os conceitos de Wittig estão em *Le corps lesbien* (Paris: Éditions de Minuit, 1973). (BUTLER, 2015 p.59)
- 6 Até o ano de 1975, apenas 23% das mulheres casadas trabalhavam em postos formais no mercado de trabalho brasileiro (BRUSCHINI; LOMBARDI, 1996).
- 7 A série pesquisada está em contraponto com os anos de 2013, 2014 e 2015 e os resultados gerais estão disponíveis no site <https://www.glaad.org/whereweareontv17>. Acesso em 28 set. 2017.

Referências

- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector, com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *Estudos em literatura popular*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.
- BRUSCHINI, C., LOMBARDI, M. R. *O trabalho da mulher brasileira nos primeiros anos da década de noventa*. In: X ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, 1996 v. 1. Anais: Belo Horizonte, Abep, 1996 p. 483-516. Disponível em: <http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/view/722/700> . Acesso em: 29 set. 2017.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- FACCO, Lúcia. *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea*. São Paulo: Edições GLS, 2003.
- FERREIRA, Teresa Cristina Monteiro. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. 1.ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- HELENA, Lucia. *Nem Musa, nem medusa*. Niterói: Eduff, 1997.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Ana Cristina César e Clarice Lispector na FLIP 2016*. Realização de Flip. Parati: Flip, 2006. (66 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NWlfQTHvJA>>. Acesso em: 13 out. 2017.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.206-43.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. *O corpo das formas e a forma do corpo*. 04 de jul de 2017. 3 p. Notas de Aula.
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 478 p.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. Entrevista com Ziraldo et al. *Pasquim*. Rio de Janeiro, 3-9 de junho, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os Contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LONDERO, Rodolfo Rorato. Caçadores canibais e cabeças perigosas: a censura e o mercado de literatura pornográfica no regime de 64. *Literatura e Autoritarismo*, v. 1, n. 25, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/20620/pdf> . Acesso em: 26 jul 2017.

- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- MURARO, Rosie Marie. *Libertação sexual da mulher*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Escala, 2006.
- ORTEGA, Francisco. *Genealogias da Amizade*. São Paulo: Iluminuras 2002.
- ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*: Relume Dumará. Rio de Janeiro: 2000.
- PERETTI, Cristina de. Entrevista com Jacques Derrida. *Política y Sociedad*, Madrid, v. 2, n. 3, p.101-106, mar. 1989.
- PIASON, Aline da Silva; STREY, Marlene Neves. Mulheres que amam mulheres: Perspectivas acerca do processo de auto-reconhecimento e visibilidade social. *Temáticas*, Campinas, 20(40):105-136. Ago./dez. 2012.
- PÓLVORA, Hélio. Da arte de mexer no lixo. *Jornal do Brasil*. São Paulo. 13/08/74. Fonte: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19740813&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acesso em 12 jul 2017.
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas*. 2010.n.05.p.17-44. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>. Acesso em 26 jul 2017.
- REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em a Via Crucis do Corpo*. São Paulo:Unesp, 2006.
- SEDWICK, A. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*. 2007 n.28:19-54. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/3503/sedgwick-eve.pdf?sequence=1>. Acesso em 29 set 2017.
- WILDE, Oscar. *De Profundis e outros escritos do cárcere*. Porto Alegre: L&PM,1998.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

Recebido em: 29 de setembro de 2017

Aceito em: 17 de fevereiro de 2018