

## O RISO IRÔNICO EM *A VIA CRUCIS DO CORPO* DE CLARICE LISPECTOR

Alyne Cristina Alves da SILVA  
Ana Laura RODRIGUES  
Juliana Lemos de AGUIAR  
Profa. Ms. Maria Eloísa de Souza IVAN (orientadora)

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo apresentar uma leitura da obra *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector, apontando para os mecanismos de construção do texto utilizados pela autora em um discurso caricato, grotesco, carnavalizado e irônico, na abordagem de um tema, até então, pouco apresentado em sua obra: o sexo. Para tanto, utilizou-se como embasamento teórico da leitura de textos de Gotlib (1995), Fávero (1994), Discini (2006), Lucchesi (1991), Leite (1996), Arêas (2005), Brait (1996) entre outros, que, ou apresentam análises sobre vida e obra de Lispector, ou subsidiaram a compreensão desses mecanismos de construção discursivos acima citados e dos efeitos de sentido por eles revelados. Para nosso percurso de leitura, foram selecionados quatro dos treze contos, que compõem a obra *A via crucis do corpo* (1974), e que nos permitem refletir que mesmo em uma obra com temática singular como essa, Lispector mantém seu estilo de provocação e estranhamento, propondo um riso irônico acerca dos dogmas sociais instaurados.

**Palavras-chave:** carnavalização; caricatura; Clarice Lispector; ironia; sexualidade.

**Abstract:** This study aims to present a view on Clarice Lispector's *A via crucis do corpo* (1974) showing methods of text building such as caricature, grotesque, burlesqued and the ironic speech used by author to denote a not ordinary theme in her work: sex. Therefore, theoretical bases were taken from texts by Gotlib (1995), Fávero (1994), Discini (2006), Lucchesi (1991), Leite (1996), Arêas (2005), and others, that may bestow analyses on Lispector's work, or have helped enlightening these mechanisms above mentioned and the effects they cause. Among thirteen stories that comprise *A via crucis do corpo* (1974), four have been selected to show that in this unique work, Lispector's provocative style still reigns over pre-established social traditions.

**Keywords:** carnavalização; caricature; Clarice Lispector; irony; sexuality.

### Introdução

Nosso interesse pela escrita de Clarice Lispector deu-se ainda em 2007, no primeiro ano da graduação, com nossa visita ao Museu da Língua Portuguesa que a homenageava à época dos seus trinta anos de morte. Sua escrita enigmática e instigante motivou nossa vontade de conhecer mais sobre essa autora universal. Ainda naquele ano, estabelecemos

contato com a leitura do texto clariceano, por meio dos contos de *Laços de Família* (1960). Posteriormente, estudamos outras obras de Lispector como *A hora da estrela* (1977) e *A paixão segundo G.H.* (1964), o que serviu para aumentar ainda mais o nosso interesse e encanto por suas obras.

Tendo em vista a escrita clariceana, percebemos que a autora tende a abordar temas voltados para o interior, para a alma do ser humano, pois como ela mesma declarou "cosia para dentro". Ao se deparar com uma obra como *A via crucis do corpo* (1974), o leitor clariceano, à primeira vista, "sofre" um estranhamento diante do tema. Possivelmente, preocupada com isso, Clarice Lispector escreve uma nota de explicação que antecede os contos e que já vem salpicada da mesma ironia que permeia todo seu discurso.

Deparando-nos, então, com *A via crucis do corpo* (1974), percebemos uma oportunidade de trazer uma leitura diferenciada da obra clariceana, já que sabemos que obras como *A hora da estrela* (1977) e *A paixão segundo GH* (1964) são normalmente o grande alvo das pesquisas sobre a escrita da autora. Conseqüentemente, muitas vezes são deixadas de lado obras como *A via crucis do corpo* (1974) na qual temos o privilégio de conhecer uma outra face da autora que presenteia o (a) leitor (a) com uma crítica aos tabus sexuais feita por meio de seu humor e ironia, sem, contudo, nos privar de sua sensibilidade peculiar e sem perder o seu valor literário, pelo contrário, produzindo uma magnífica obra.

Desse modo, compõe o corpus de nossa pesquisa, quatro dos treze contos apresentados em *A via crucis do corpo* (1974) em que são evidenciados os mecanismos de construção do texto utilizados pela autora em um discurso caricato, grotesco, carnavalizado, irônico e os efeitos de sentido produzidos por esse discurso. Assim, na primeira parte, contextualizamos autora e obra, apresentando Clarice Lispector no momento em que resolveu aceitar a encomenda de escrever um livro sobre sexo, um assunto que ela julgava perigoso. Para tanto, nos utilizamos da leitura de estudiosos como Arêas (2005), Gotlib (1995) e Lucchesi (1991), tanto a respeito da autora quanto da obra aqui estudada.

Em segundo lugar, é feita uma abordagem teórica acerca de conceitos como: carnavalização, grotesco, caricatura e ironia. Nesse capítulo, apontamos para os mecanismos de construção os quais foram escolhidos pela autora para construir o seu discurso; para tanto, nos utilizamos de textos ensaísticos de Brait (1996), Discini (2006), Fávero (1994) e Leite (1996) sobre a carnavalização, a caricatura e a ironia.

No item seguinte, apresentamos nossa leitura e análise do *corpus*, em que abordamos quatro contos da obra *A via crucis do corpo* (1974): “Miss Algrave”, “O corpo”, “Via crucis” e “O homem que apareceu”. Aqui, justifica-se o interesse desta pesquisa, à medida que propõe reflexões acerca da poética clariceana, mais especificamente da compreensão dos mecanismos de construção do discurso que compõe a obra *A via crucis do corpo* (1974), e de como essas reflexões podem subsidiar a leitura e o entendimento do texto literário clariceano.

A abordagem da pesquisa que aqui se apresenta é teórica, pertencente à área de Literatura Brasileira; parte de um embasamento teórico que vem de pesquisa bibliográfica e documental dos estudiosos acima citados que, ora sustentam a compreensão da poética clariceana, ora sustentam a compreensão de conceitos como: ironia, carnavalização, caricatura, grotesco. Assim, foi utilizado o método dedutivo, posto que se parte de noções gerais para se chegar a resultados específicos. Em termos metodológicos, a orientação é a de sempre relacionar os textos teóricos e ensaísticos aplicados ao *corpus* indicado.

Diante do acima exposto, convidamos a todos para a leitura desse estudo, que julgamos relevante para os estudos acadêmicos por despertar o interesse em ler a obra clariceana e permitir que nos atentemos para os mecanismos de construção utilizados pela autora, observando que a atitude discursiva do artista revela uma percepção de mundo que, contextualizada, aponta para o entendimento do rico discurso clariceano, que com seu estilo implícito comprova também em *A via crucis do corpo* (1974) seu engajamento e intimidade com a realidade da condição humana.

## **1 Lispector e a “Via Crucis” de uma escrita “de encomenda”**

Clarice Lispector, na década de 70, já era uma artista renomada. Mulher madura, independente e autônoma em suas atividades como escritora e tradutora, se destacava no cenário da literatura brasileira, sendo considerada uma das maiores escritoras de nossa literatura, não só pela crítica, como também para seu público que, a essa altura, já se formava no Brasil e no exterior.

Segundo Gotlib (1995), ao ser despedida do jornal *JB*, onde trabalhou durante sete anos, Lispector se vê em um momento de dificuldade financeira, tendo que viver de seu trabalho como escritora. Como é sabido, os escritores no Brasil, não costumam ser devidamente

remunerados pelo seu árduo trabalho e, de igual forma, Clarice Lispector enfrentava dificuldades para manter seu nível sócio-econômico como artista. Assim, no ano de 1974, Lispector intensifica sua atividade como tradutora e também publica três obras: *A Vida Íntima de Laura*, *Onde Estivestes de Noite* e, finalmente, *A Via Crucis do Corpo*, objeto de estudo desta pesquisa. O diferencial desta última, é que Lispector aceita escrevê-la por encomenda de um editor que, a princípio, lhe propõe a escrita de três contos cujo assunto, segundo a própria autora, “era perigoso”.

É em meio a essas dificuldades e à urgência de publicar para ganhar dinheiro, que surge uma nova safra de contos curtos, alguns por encomenda, escritos numa linguagem mais enxuta e direta, que realça a fase grotesca das personagens, envolvidas em situações tanto ligadas ao sexo quanto à magia. E em que predomina um tema a que Clarice Lispector se torna mais sensível, e por isso talvez ele seja recorrente, nessa época em que ultrapassara os seus cinquenta anos de vida: o da velhice (GOTLIB, 1995, p. 416).

Segundo Ivo Lucchesi (1991), a obra intitulada *A via crucis do corpo* (1974) traz um questionamento no que diz respeito a sua produção literária, sobretudo porque já é tradição da crítica do ocidente censurar quando o assunto em questão está ligado ao objeto da sexualidade. O que para alguns pode se classificar como “literatura libertina” para outros é “literatura erótica” e, para outros ainda, esta questão é de valor moral, até mesmo chegando a classificá-la de “literatura pornográfica”.

No entender de Bataille, a sobrevivência da literatura depende de sua capacidade de transgredir, devendo ser, portanto, o instrumento através do qual se materializa a *fala recusada*. Assim, a *escrita* é o lugar e o modo de expressão do sintoma, tendo a propriedade de liberar o *discurso da culpa* (LUCCHESI, 1991, p. 04).

Os contos falariam sobre sexo, e Clarice reluta, mas aceita o convite, porém pede para que seus textos sejam publicados sob o pseudônimo de Cláudio Lemos, revelando apenas as suas iniciais “C.L”, pedido esse que lhe é negado. Contudo, Lispector, ainda assim, escreve os contos convencida pelo argumento de que “teria que ter liberdade para escrever o que quisesse”.

Conforme Lucchesi (1991), essas classificações são atributos de uma escolha que é determinada pelo julgamento moral, que impede de ignorar a existência de uma produção literária significativa.

[...] na verdade, resgatando-se o pensamento de Georges Bataille, é função da literatura fazer emergir o que há de mais demoníaco e “fantasmagórico” nos secretos redutos dos

seres humanos. Não é culpada a literatura por trazer à tona o conteúdo proibido, até porque culpa é um conceito derivado do código cultural (LUCCHESI, 1991, p. 04).

Segundo Arêas (2005), *A via crucis do corpo* (1974) foi um livro criado propositalmente por meio de uma linguagem coloquial pelo fato de se tratar de assuntos polêmicos e corriqueiros voltados para a sexualidade feminina e os tabus do sexo.

[...] *A via crucis do corpo* fica a cargo da linguagem intencionalmente sem polimento, e por isso em muitos momentos escandalosa, navegando pelo canal das repetições e dos bordões-estacas-de-sustentação, todos à vista e sem retoque [...] Nesse livro a simplificação é grande, mesmo nos momentos de humor negro, paródia, crítica ou de lamentações, mas a vivacidade e o despudor, a que se acresce o *saber fazer*, brilham e ofuscam a banalidade (ARÊAS, 2005, p. 58).

Na nota de explicação do livro, a autora tenta, de todas as formas, distanciar-se da própria obra, afirmando que escreveu por impulsividade e que se há ali indecências, a culpa não é sua.

[...] Todas as histórias deste livro são contundentes e quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências a culpa não é minha. [...] Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Segundo Arêas (2005), Lispector não escreve apenas por dinheiro, mas por inspiração, “por impulso” assim como ela mesma deixa claro na citação acima, mostrando que a sua criação nasce da ponta dos dedos: “Meus dedos doem de tanto eu bater à máquina. Com a ponta dos dedos não se brinca. É pela ponta dos dedos que se recebem os fluidos” (LISPECTOR *apud* ARÊAS, 2005, p. 60).

De acordo com Lucchesi (1991), o livro *A via crucis do corpo* (1974) contém treze narrativas que, segundo a autora, poderiam ser quatorze, mas que ela evitou, em “consideração” ao charreteiro que lhe contara sua vida. Aqui vemos também uma relação dialógica com o discurso bíblico da “via sacra” de Cristo, no qual, depois das quatorze “estações” que conduziram Cristo ao calvário, o sangue do Messias foi derramado.

É um livro de treze histórias. Mas podiam ser de quatorze. Eu não quero. Porque estaria desrespeitando a confiança de um homem simples que me contou a sua vida. Ele é charreteiro numa fazenda. E disse-me: para não derramar sangue, separei-me de minha mulher, ela se desencaminhou e desencaminhou minha filha de dezesseis anos. Ele tem um filho de dezoito que nem quer ouvir falar no nome da própria mãe. E assim são as coisas (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Na nota de explicação, a autora conta que começou a escrever a obra no dia 12 de maio, dia das mães e continuou no dia 13, dia da libertação dos escravos e, segundo ela, de sua libertação também. Na verdade, essa obra representa uma tentativa de libertação para todas as mulheres, de tudo que concerne aos dogmas e preconceitos da sociedade.

A autora estava ciente de que se lançava em um projeto de uma escrita libertária que mostraria o segundo cotidiano dos seres anônimos, que, em sua condição humana, trata-se de pessoas envolvidas em condicionamentos religiosos ou sócio-culturais, no qual a figura da mulher é exposta a um enfrentamento de suas próprias carências e traumas.

Lispector tem grande paixão pelo tema cristão e em sua obra é bastante recorrente como ela materializa o divino utilizando-se de uma linguagem bastante peculiar:

Se nos deslocamos para a vida pessoal da autora, topamos em certa época com a confissão da leitura obsessiva da *Imitação de Cristo*. O sentido, entretanto, que ela empresta ao tema não adere à ortodoxia religiosa, pois redefine o divino de forma material e apaixonada (ARÊAS, 2005, p. 46).

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

A minha alma está quebrantada pelo teu desejo  
(salmos 119:12)

Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O ser vórtice estonteante. O corpo grave.  
(Personagem meu ainda sem nome)

Por essas cousas eu ando chorando. Os meus olhos destilam águas.  
(Lamentações de Jeremias)

E bendiga toda a carne o seu santo nome para todo o sempre.  
(Salmo de David)

Quem viu jamais vida amorosa que não a visse afogada nas lágrimas do desastre ou do arrependimento?  
(Não sei de quem é) (LISPECTOR, 1998, p. 07).

Vemos, nas epígrafes acima, que antecedem os contos, um jogo entre o sagrado e o profano, pois a autora, além de brincar com palavras que oscilam entre a alma e os desejos do corpo, também mescla com os fragmentos bíblicos, um fragmento seu e de alguém que ela nem sabe quem é, ou seja, o discurso sagrado se mistura com o discurso do homem comum.

Lucchesi (1991) afirma que tendemos, culturalmente, na tradição do ocidente, a identificar, pensar e agir papéis masculinos e a imaginar e sentir papéis femininos, e em *A via crucis do corpo* (1974), podemos considerar uma narrativa que é capaz de abrigar esses quatro modos de expressão, é fácil deduzir uma oposição entre masculino/feminino. Nessa obra, sob um ângulo estético capaz de conferir unidade aos contos, a autora lança mão de recursos inovadores: o tema da obra se baseia no “desejo”, portanto, criar processos narrativos surpreendentes, faz parte de sua produção, levando para o leitor tipos humanos de extrema densidade psicológica.

O propósito da autora em forçar o leitor a uma análise crítica acerca dos limites entre o sagrado e o profano é explicitado tanto pela utilização de passagens bíblicas, a exemplo das epígrafes sálmicas com que se inicia a obra quanto pela escolha do título, alusão direta ao sentido religioso da ‘via sacra’ (LUCCHESI, 1991, p. 07).

Aparentemente, a preocupação maior de Clarice Lispector era com o leitor que já a conhecia e que poderia estranhar esse tema e estilo de sua escrita. Ela cita ainda os filhos, os quais não gostaria que lessem a obra, principalmente por tê-la escrito no dia das mães.

Hoje é dia 12 de maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha. Então disse ao editor: só publico sob pseudônimo (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Lispector vai fazendo um “jogo de empurra” com a própria escrita e chega a fazer a seguinte afirmação: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Por fim, a autora admite então que tudo que ela escreveu ali “aconteceu”, senão a ela, aos seus próximos. E é justamente a ironia dessas contradições que caracterizam essa obra desde a nota de abertura, pois como também é sabido, faz parte do jogo ficcional “brincar” com a imaginação do leitor.

De fato, a narradora aborda o *erótico implacável*, 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, 1995, p. 417).

Os treze contos são escritos de forma inusitada, abordando a sexualidade de uma forma cômica e particularmente irônica, mas, apesar de terem sido narradas independentemente, todas se vinculam. Segundo Arêas (2005), só ficam de fora as três crônicas em que o narrador parece refugiar-se, descrevendo acontecimentos de seu próprio cotidiano.

Sobre os treze contos, Gotlib (1995) ainda afirma que:

As histórias trazem, todas, uma constatação óbvia: 'E assim são as coisas', que a escritora registra logo numa explicação prévia. E é essa a marca que Clarice Lispector autora preserva, enquanto narradora de seus contos, mas de modo mais bruto e violento, sem rodeios: de chofre (GOTLIB, 1995, p. 417).

Sobre os contos que apresentam traços autobiográficos, percebemos além da tentativa de refúgio, uma aparente intenção da autora de justificar ainda mais seu ato de ter aceitado escrever essa "literatura encomendada". Em "O homem que apareceu", "Por enquanto" e "Dia após dia", Lispector aborda, então, como é recorrente em toda a sua obra, a questão do fazer literário, mostrando para o leitor, de forma irônica, e, até certo ponto, caricata, a sua relação com a literatura. Sentimos, nesses contos, que Lispector minimiza a importância da literatura em sua vida, como que para minimizar também o fato de estar se "prostituindo" literariamente. Em "O homem que apareceu" a autora faz a seguinte afirmação: "qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura" (LISPECTOR, 1998, p. 37).

Segundo Gotlib (1995), todas as personagens desse livro procuram um destino maior e uma porta de saída. Todas, em vão, sofrem a desilusão de não encontrarem nada do que procuram. Em todas há um detalhe grotesco que é o carimbo da condição do ser humano.

Ainda de acordo com Gotlib (1995), a autora encontra-se diante do insólito. Mas percebemos nela também um aparente desejo de subverter, pela força do seu desejo irreverente de escritora, a ordem instituída, não se detendo diante de situações que lhe parecem ser constrangedoras desde a sua nota de explicação, afinal, pela primeira vez na sua literatura, o sexo aparece de forma tão direta e brutal.

Gotlib (1995) afirma que Lispector compara seu trabalho de escrever esses contos de "encomenda", a um furúnculo, dizendo que ao terminar, sentiu como se uma agulha o tivesse

furado. A literatura aparece como purgação de um lixo inexorável, agora, através da força selvagem do sexo, e é esse o papel desses contos no conjunto da obra da autora.

Lispector, que por vezes fora apontada pela crítica por não ser uma autora engajada, acaba defendendo a mulher de sua época que já estava cansada de “pagar o preço” cobrado por aceitar o papel sexual e social que lhe era destinado numa sociedade ainda tão machista e fundamentada em dogmas religiosos. Os tabus sexuais são tratados por ela com a naturalidade de quem conhece perfeitamente a ótica feminina e que não tem medo de expor seus desejos e anseios. Lispector reclama a posse do corpo feminino e o retrata cursando a sua verdadeira “via crucis”.

## **2 O riso irônico dessa “Via Crucis”**

Como embasamento teórico de nosso estudo, foram selecionados textos que apontam para os conceitos de caricatura, cômico, grotesco, carnavalização e ironia já que tais aspectos discursivos estão presentes na obra *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector, criando efeitos de sentido que surpreendem o leitor diante dessa leitura.

Observando a obra em questão, nos deparamos com personagens caricaturados grotescamente, evidenciando o humor irônico do narrador. Em contos como, por exemplo, “Miss Algrave”, encontramos figuras como Rute, uma beata radical que critica a sociedade se escondendo atrás de um falso pudor, para ao fim se revelar uma ferosa amante.

Segundo Leite (1996), comumente associa-se a caricatura ao cômico, mas essa nem sempre provoca o riso - como em *A via crucis do corpo* (1974) - pois a imagem também pode despertar outros sentimentos, como a estranheza. A caricatura é um recurso explorado nas artes visuais, tais como jornais, revistas, livros ou até mesmo novelas de TV; ela vem de uma economia de pensamento porque associamos a imagem a um efeito de tendência oculta, e este quer se mostrar através das imagens e evidências ou ressaltar algo de original.

Leite (1996) afirma, ainda, que a caricatura tem por efeito um reconhecimento do semelhante no dessemelhante, faz-se uma construção que usa justamente da diferença entre a semelhança.

Leite (1996) diz que a deformação do original tem por intenção o propósito de destacar por brincadeira e mostrar algo que se quer deixar em total evidência; por meio de certos traços, o universo do cômico está ligado a causas que atam ao se desfazerem:

[...] a caricatura parte de um “desenlace” (o desvio, a descontinuidade, a disjunção) que desnuda a insuficiência destruindo a imagem do caricaturado ao mesmo tempo que reconstrói um “outro”, revelador das incongruências do original; por isso a reprodução negativa, às avessas ( LEITE, 1996, p. 20).

Ainda conforme Leite (1996) temos, na caricatura, um instrumento depreciativo, pois é algo marcante; alguém que tenha sua imagem caricaturada, sempre será visto pelos outros marcado pelo seu perfil cômico traçado.

Segundo Freud, a caricatura degrada extraíndo do conjunto do eminente um traço isolador que se torna cômico, mas que antes, como parte do todo estava despercebido. Com esse recurso, a comicidade compromete a totalidade da imagem; nos casos em que não existe o fato risível, ele deverá ser criado pela caricatura, exagerando um aspecto que não cômico por si (LEITE, 1996, p. 22).

De acordo com Leite (1996), a caricatura possui também outro emprego, que seria de cunho satírico e um caráter demolidor e desmistificador, assim temos também a paródia que seria uma caricatura das produções humanas (peças teatrais, filmes), explorando traços que caracterizam o próprio homem. Temos, portanto dois tipos de caricaturas; aquela que deforma grotescamente, fazendo um perfil às avessas das figuras reais, e outra, a crítica, que atua nas imagens caracterizando seus vícios, não de um indivíduo especificamente, mas de todo um grupo social. No primeiro tipo de caricatura, podemos citar como exemplo sátiras de políticos ou figuras conhecidas na sociedade, já o segundo tipo pode ser encontrado na crítica de costumes.

[...] Ao delinear uma personagem caricaturesca, o autor poderá recorrer, além da ampliação risível de traços do físico e do caráter, à ênfase no discurso utilizado pela personagem. Assim, a expressão lingüística de personagens pode ser a paródia de um gênero de discurso a ser criticado [...] (LEITE, 1996, p. 23).

Para Leite (1996), temos, no riso, um caráter duplo, há um riso *de acolhida*, que é o do efeito cômico, e também temos o riso *de exclusão* (do efeito ridículo), portanto, nem sempre o cômico exerce um papel agressivo; sendo assim, o impulso satírico não é obrigatório na composição de uma caricatura, pois é possível a criação de caricaturas que sejam cordiais e simpáticas, que podem até criar traços de afinidade e de identidade com as pessoas.

Ainda de acordo com Leite (1996), a construção da caricatura é modelada por uma marca grotesca, portanto um recurso muito utilizado é a “máscara”, ela esboça uma dimensão do mundo ao revés, evidenciando a inversão de posições; temos como herança grotesca a ênfase no disforme e no híbrido, indo para os limites da estranheza, da excentricidade e da monstruosidade, chegando a uma aproximação com animais, vegetais, objetos, criaturas repulsivas, medonhas. Há também caricaturas que se identificam com seres míticos, como no imaginário popular, no folclore [...] “o grotesco frequentemente resulta do desmesuramento do símile na metáfora cômica” (BOUSOÑO, *apud* LEITE, 1996, p. 30).

Leite (1996) afirma que temos na literatura um registro de personagens e situações de caricaturas distorcidas e ampliadas. O que na verdade diferencia uma caricatura visual da verbal é seu material expressivo, pois a caricatura visual é composta de traços riscados no papel, modelando figuras em gesso ou argila, e já na verbal utiliza-se a palavra, a estética, o arranjo e a articulação da língua.

Conforme Leite (1996), a caricatura visual produz o efeito do impacto, uma rápida olhada permite a imediata compreensão do conteúdo proposto, seu efeito é global. Já a verbal não tem efeito imediato, o seu impacto não é tão forte, num primeiro momento, ela exige uma participação maior do leitor, e por isso seu efeito pode ser mais duradouro, mas de certo modo ela se restringe mais, pois seu receptor precisa ter um saber comum que vai além da identificação do objeto da caricatura.

A ensaísta afirma que a maior eficácia cômico-persuasiva da caricatura está delineada com o inabitual, com o diferenciado, visando provocar certo estranhamento construído na ênfase ao que significa uma quebra na rotina de nossos hábitos, gerando rupturas, incongruências. Desse modo, o mais forte recurso para a construção caricaturesca em sua feição verbal é o emprego de figuras de linguagem.

Segundo Leite (1996) existem dois eixos da caricatura que as figuras de linguagem acompanham: o da similaridade e o da contiguidade. No eixo da similaridade, exploram-se e evidenciam-se os pontos de afinidade e identidade entre o caricaturado e os elementos da caricatura, para isso são usadas figuras como a comparação, a metáforização, a comparação elíptica e sugestiva, os símbolos, a catacrese e até mesmo a alegoria. Já na contiguidade, temos um efeito de contaminação, pois o atributo fundamental engloba as

características secundárias revestindo a totalidade do objeto e, para isso, são usadas figuras como a metonímia, a sinédoque e a antonomásia.

Ainda de acordo com Leite (1996), a hipérbole é de uma importância recorrente no gênero caricaturesco, pois a caricatura usa do exagero assim como usa da omissão (elipse) ou diminuição. Também, como elementos acessórios, temos a antítese (reafirmando contrastes e incompatibilidades), a ironia, o paradoxo e a alusão, mas é por meio da adjetivação que podemos acentuar os contrastes e expressar as incompatibilidades. Esses mecanismos são encontrados em contos como “O corpo”, nos quais personagens como Xavier, Carmen e Beatriz são descritos por meio da adjetivação criando-se, assim, imagens caricaturadas.

Baseando-nos ainda no estudo de Leite (1996), vemos que a importância da linguagem do caricaturado é crucial na construção de uma caricatura. É comum na caricatura vermos expressões destoantes, palavras deslocadas de seu espaço habitual, ou seja, revelando certa impropriedade, uma incongruência entre o teor do discurso e a vivência daquele que o profere, como podemos ver no conto “A língua do p”. Em *A via crucis do corpo* (1974), nos deparamos com a ocorrência deste recurso, por exemplo, quando Maria Angélica, no conto “Mas vai chover” exerce um comportamento destoante a uma senhora da sua idade e se insinua para um garoto de dezenove anos.

A demonstração de incoerências, ampliando contrastes e contradições, é recurso fecundo para o desnudamento; a caricatura é a máscara que desmascara, tendo como função revelar o que a vida procura esconder (LEITE, 1996, p. 37).

Finalizando seus estudos acerca da caricatura, Leite (1996), afirma, então, que as figuras de linguagem, incorporadas à expressão do texto caricaturizante e da *persona* satírica contribuirão decisivamente para a definição ridícula de personagens e sendo indispensáveis para delinear um perfil caricaturesco.

Além de nos apresentar personagens caricaturados, Clarice Lispector, em seu *A via crucis do corpo* (1974), nos apresenta um mundo às avessas, porque evidencia situações desconcertantes nas quais o grotesco se apresenta de forma cômica e irônica, utilizando-se também do fenômeno da carnavalização literária.

Orientando-se pelas reflexões de Bakhtin, Fávero, em seu ensaio “Paródia e Dialogismo” (1994), afirma que os discursos se alinham entre si acrescentando e renovando uma determinada linha de pensamento, se remetendo de alguma forma ao discurso de outrem.

Ao nos remetermos para o título da obra aqui estudada, *A via crucis do corpo* (1974) percebemos claramente uma relação dialógica com o discurso bíblico da “via crucis de Cristo”, estabelecendo assim uma relação interdiscursiva às avessas, ou seja, a autora se utiliza do termo bíblico nos apresentando um discurso repleto de relações dialógicas que não seguem o senso comum dos acontecimentos, portanto, um discurso carnavalizado.

Segundo Fávero (1994), Bakhtin afirma em sua obra que “o carnaval é um espetáculo sem palco e sem separação entre atores e espectadores” (BAKHTIN *apud* FÁVERO, 1994, p. 51). Entende-se então, que no carnaval todos estão no mesmo patamar, isto é, na mesma condição, eliminam-se as barreiras sociais, de idade, sexo, não há um mundo hierarquizado. Estamos diante de um espetáculo do “mundo às avessas”, da fuga do cotidiano, no qual não existe distância entre os interlocutores, havendo assim um contato livre entre eles.

Em *A via crucis do corpo* (1974), percebemos um confronto do discurso do narrador com os dogmas da sociedade. Fávero (1994), em seu ensaio, diz que a visão carnavalesca do mundo, que aponta para uma visão às avessas do mesmo, apresenta-se como uma percepção vasta e popular que liberta do medo e aproxima o mundo do homem e o homem do homem, opõe-se ao sério, ao monológico, ao oficial gerado pelo medo, à discriminação da sociedade em classes, ao dogmático, hostil às mudanças e com tendência à absolutização do estado de existência das coisas e do sistema social.

Fávero (1994) diz que Bakhtin, na sua percepção carnavalesca de mundo, percebe quatro categorias fundamentais. Na primeira, temos um novo modo de relações humanas que se opõem às relações hierárquico-sociais da vida cotidiana, ou seja, há uma democratização nas relações humanas. Na segunda, vemos a questão da excentricidade na expressão, ou da subversão das regras, porque o homem se permite fazer tudo aquilo a que comumente está reprimido. A terceira categoria fala das *mésalliances*, ou da ausência de limites, pois há a aproximação dos contrários, temos a união entre o sagrado e o profano, a sabedoria e a ignorância, o sublime e o grotesco, o alto e o baixo. Por último, a quarta categoria está ligada à profanação ou a evidência de que esse espetáculo é uma festa mundana, onde todos participam.

Essas 'categorias', em especial a da livre familiarização do homem e do mundo, foram transpostas para a literatura, principalmente em sua corrente dialógica, e contribuíram para a abolição das distinções entre épico e trágico. Revalorizando o carnaval, Bakhtin valoriza também gêneros considerados secundários como, por exemplo, a sátira menipéia (onde se inclui a paródia), o diálogo socrático e o simpósio ou alegre festim (FÁVERO, 1994, p. 51).

Assim, podemos dizer, então, que a carnavalização é um conjunto dos procedimentos próprios do carnaval transpostos para a literatura.

Ainda conforme Fávero (1994), o carnaval é a fonte cultural de que provêm os gêneros cômico-sério-críticos e esses textos carnavalescos que se ajustam à forma dialógica são, segundo Bakhtin, a sátira menipéia, o diálogo socrático e o simpósio.

Segundo Fávero (1994), Bakhtin coloca a paródia ao lado da sátira menipéia e de todos os gêneros carnavalizados, pois apesar das diferenças substanciais, apresentam traços em comum como a permissão em reconhecer explicitamente uma semelhança com aquilo que negam, a palavra tem um duplo sentido, voltando-se para o discurso de um outro e para o objeto do discurso como palavra.

Ainda nos reportando ao texto de Fávero (1994), é dito que na paródia temos uma duplicação da linguagem o que torna impossível a fusão de vozes, pois se trata de uma escrita transgressora que engole e transforma o texto primitivo articulando-o, reestruturando-o, mas ao mesmo tempo, negando-o.

Em obras como *A via crucis do corpo* (1974), a paródia é vista logo no título que dialoga com o discurso bíblico. Toda a obra é repleta de situações em que as personagens vivem em estado limiar. O exagero das ações, os estados psíquicos anormais transformam essas personagens em verdadeiras caricaturas. Não há limites, as regras são transgredidas e observamos uma fusão de elementos contraditórios, causando situações grotescas, que nos conduzem automaticamente ao riso reparador, seja ele velado pela ironia ou explícito. Essas características nos remetem ao que no discurso bakhtiniano pode ser caracterizado por carnavalização.

Ainda falando em carnavalização, recorreremos aos estudos de Discini (2006) em que a autora, caminhando também na perspectiva de Bakhtin, comenta que temos a representação de uma das descrições mais antigas do carnaval (uma visão mística do inferno).

Discini (2006) afirma que o caráter dialógico do texto literário é discutido, fundamentalmente, em duas obras do pensador russo: *O contexto de François Rabelais* e *Problema da Poética de Dostoievski*.

Segundo Discini (2006), na obra em que aborda sobre Rabelais, Bakhtin nos remete à questão da visão mística do inferno, nas quais são citados, entre outros, elementos como “o gigante” por seu corpo grotesco, que mostra um afastamento da estética realista e naturalista, e a ambivalência projetada no relato destas figuras, trazendo uma dimensão carnalizada. Em *A via crucis do corpo* (1974), temos igualmente esse elemento grotesco apresentado no conto “Miss Algrave” através de Ixtlan, um ser extra-terrestre que aparece para libertar Rute Algrave de seus pudores e moralismo.

Discini (2006) comenta, ainda, como o pensador russo mostra a permutação do alto e do baixo, que é própria da cultura popular, a lógica da inversão, que coloca os grandes como destronados e os inferiores como coroados. Este conceito está relacionado ao sentido do rebaixamento, no qual ocorre essa inversão em que os personagens passam do plano abstrato para o concreto, do divino para o humano, do plano ideal para o plano real. Esse mecanismo é encontrado na obra de Lispector, *A via crucis do corpo* (1974), em diversos contos como, por exemplo, “Via crucis”, quando nos deparamos com uma paródia ou carnalização da história bíblica da virgem que dá à luz o Messias, apresentando, nesse caso, personagens desprovidas do caráter divino, ou seja, são humanizadas.

Discini (2006), observando a questão da ambivalência regeneradora dos baixos corporais, nos mostra que no grotesco é transferido ao baixo tudo que é elevado. O órgão reprodutor feminino enfatiza na sua abertura a importância dos orifícios para a concepção do corpo, como lugar onde o mundo penetra e de onde ele imigra, dando, assim, a cosmovisão carnavalesca, este é o corpo grotesco como nos propõe Bakhtin. Desse modo, ressaltando a imagem grotesca, nos deparamos com um confronto dessa com a estética clássica, na qual se tapam orifícios e abstraem-se imperfeições e para a qual a concepção da gravidez, do parto e da agonia, por exemplo, passam despercebidas.

Ainda de acordo com Discini (2006), vemos que no elemento grotesco é indispensável que haja mecanismos que o tornem cômico, como a ambivalência regeneradora, pois se perder o tom alegre comandado pelo riso, se tornará monstruoso.

Discini (2006) afirma que a cosmovisão carnavalesca diz respeito à grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados, pois ela é bem diferente da concepção espetaculosa teatral do carnaval como é caracterizada nos tempos modernos.

Ainda falando sobre esta cosmovisão carnavalesca, Discini (2006) considera a repercussão no romance bivocal e assim recupera a noção de polifonia proposta por Bakhtin, sabendo que a bivocalidade de uma obra diz respeito à multiplicidade de vozes que tem diversas finalidades, por exemplo, a de viabilizar o herói (personagem) que fala com o autor e não é falado por ele, como é apresentado por Bakhtin na obra de Dostoievski.

Dostoievski procura a gênese da linha carnavalesca do romance no campo do cômico-sério, o que está ligado à busca da verdade, concebida como nascida de uma relação entre os homens, o que seria, na verdade, um método dialógico de Sócrates, apontando o sujeito “no limiar” que, assim, sustenta a carnavalização no discurso polifônico. Na obra de Rabelais, esse inacabamento citado é em função do riso estridente, já em Dostoievski será em função do cômico-sério, o riso reduzido. Para reconhecer a relação da polifonia com a carnavalização é preciso, ainda conforme Discini (2006), entender o gênero cômico-sério na obra de Luciano de Samosata “Diálogo dos mortos” em que se percebe na fala de alguns personagens a fusão do sério e do cômico. Assim, Discini (2006) afirma:

[...] o limiar está, por fim, no exercício de experimentação da verdade, depreensível diretamente das falas de Menipo e Tirésias, e indiretamente das situações extraordinárias ligadas à visita ao mundo dos mortos. As cenas narradas apresentam-se libertas tanto do caráter previsível de luto, como das exigências daquilo que Bakhtin chama *verossimilhança externa* e que permite compreender a verdade objetivada com pretensão de acabamento e transparência (DISCINI, 2006, p. 79).

Discini (2006), finalizando suas reflexões acerca da linguagem carnavalizada, observa como Bakhtin instala essa versão carnavalesca de mundo, tanto nas obras de Rabelais e Dostoievski, salientando que cada um deles traz estas transformações sociais e históricas, confirmando uma variação semântica do próprio discurso. Temos, então, uma constatação de que a carnavalização pode ser encontrada e analisada em textos de qualquer tempo, de qualquer lugar.

Em *A via crucis do corpo* (1974), também são encontrados mecanismos discursivos que revelam um mundo às avessas, isto é, carnavalizado; como percebemos no conto “O corpo” em que acontecimentos trágicos, absurdos e grotescos aparecem carnavalizados, como

se fossem naturais a qualquer família convencional. Observamos, neste conto, como em outros da obra estudada, que por conta de elementos como a carnavalização, o trágico torna-se cômico, por meio do riso irônico e, conseqüentemente, reparador.

Pensando ainda nos mecanismos de construção do discurso clariceano, percebemos que outro recurso recorrente nos contos de *A via crucis do corpo* (1974) é a ironia, recurso esse comumente aliado ao discurso paródico ou carnavalizado.

Beth Brait, na obra *Ironia em perspectiva polifônica* (1996), nos oferece um minucioso estudo acerca desta figura de linguagem. Buscando uma perspectiva discursiva que surpreendesse a ironia como conjunção de discursos e como forma de interdiscurso, descreve e interpreta aspectos ligados a fenômenos lingüísticos caracterizados dentro de uma categoria ampla denominada humor e localizada em diferentes tipos de discurso.

Assim sendo, num primeiro momento, a dimensão discursiva mostrou-se não como uma maneira de definir ou redefinir o humor, mas como uma dimensão teórica aparentemente compatível com a necessidade de uma generalização, uma vez que o fenômeno só poderia interessar como traço de linguagem e não apenas como marca de uns poucos produtores. Conseqüentemente, essa postura funcionou como uma primeira estratégia de delimitação do aspecto particular do humor concretizado pela ironia (BRAIT, 1996, p. 13).

Brait (1996) afirma ainda que a ironia se manifesta em qualquer tipo de texto:

A ironia, seu efeito humorado, tanto pode revelar-se via um chiste, uma anedota, uma página literária, um desenho caricatural, uma conversa descontraída ou uma discussão acirrada, espaços ‘institucionalizados’ para o aparecimento de discursos de humor, quanto em outros, como a primeira página de um jornal sério e que não tem por objetivo divertir seus leitores (BRAIT, 1996, p. 14).

Sabemos que na obra clariceana o leitor é peça fundamental para perceber os efeitos de sentido do texto; o narrador clariceano conta com o repertório de leitura do leitor para perceber o que está na entrelinha. Segundo Brait (1996), texto e discurso são processos que implicam produção e recepção, no qual o destinatário desempenha diferentes papéis, como os de receptor, interlocutor, ouvinte, enunciatário, leitor, para que possa participar da dimensão significativa do texto. Então, o conceito de “efeito de sentido” parece pertinente na articulação produção/recepção envolvida por um texto, por um conjunto de textos que podem configurar um discurso. Desse modo, as formas de construção de um texto, podem auxiliar o desvendamento de momentos ou aspectos de uma determinada cultura, de uma dada sociedade:

[...] O deslindamento de valores sociais, culturais, morais ou de qualquer outra espécie parece fazer parte da natureza significante do humor. Assim sendo, uma manifestação humorística, tanto pode revelar a agressão a instituições vigentes, quanto aspectos encobertos por discursos oficiais, cristalizados ou tidos como sérios. Mas pode também confirmar, transmitir ou instaurar preconceitos. Nesse último caso estão, por exemplo, as anedotas que têm por protagonistas determinadas raças ou religiões, homossexuais, mulheres, etc. A observação das figuras políticas femininas brasileiras como vão sendo construídas por uma grande parcela da imprensa pode ilustrar perfeitamente a tendência cultural para explorar a figura feminina, quer por seus estereótipos ligados à família, ao sexo, à feminilidade, confirmando o período da imagem da mulher sobre a imagem da figura política (BRAIT, 1996, p. 15).

Em *A via crucis do corpo* (1998), podemos evidenciar esse deslindamento de valores sociais, culturais e morais em contos como “O corpo”, no qual temos um bígamo (fato que já demonstra essa ruptura com os valores morais e culturais), que é assassinado por suas “esposas” que, sequer, recebem uma punição pelo crime.

Conforme Brait (1996), a ironia é considerada uma estratégia de linguagem que participa da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaurando a plurivocidade.

Por esse enfoque, a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros (BRAIT, 1996, p. 15).

Para Brait (1996), a ironia é uma categoria estruturadora de textos que denuncia um ponto de vista e promove uma argumentação indireta, contando com a perspicácia do destinatário para concretizar-se como significação e conforme dito anteriormente, o discurso clariceano ratifica essa condição da ironia. O interdiscurso irônico é que possibilita o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos, encobertos pelos discursos mais sérios e, muitas vezes, bem menos críticos.

Segundo Brait (1996), a intertextualidade, que pode ser uma das denominações para algumas formas de discurso reportado, assume nesses discursos uma formação crítica, quer para estabelecer um perfil da vítima, do alvo a ser atingido, quer para assinalar pólos de abertura.

Ainda de acordo com Brait (1996), a ironia não é necessariamente cômica ou engraçada.

[...] a ironia pode ser enfrentada como um discurso que através de mecanismos dialógicos oferece-se basicamente como argumentação indireta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de idéias e de normas institucionais, como a instauração da polêmica ou mesmo como estratégia defensiva (BRAIT, 1996, p. 58).

Em *A via crucis do corpo* (1974), objeto desta pesquisa, vemos instaurado esse paradoxo argumentativo, esse afrontamento de idéias e de normas institucionais, sobretudo pela instauração da polêmica por meio do discurso irônico.

Para Brait (1996), os fatores contextuais funcionam como sinais enunciativos para que o interlocutor entenda a ironia empregada num determinado enunciado. Para a ensaísta, são esses sinais contextuais, de ordem enunciativa, que promovem, no plano da significação, uma cumplicidade entre o enunciador e o enunciatário, de modo que o leitor possa compreender imediatamente que aquilo que o locutor assume e enuncia como fato, é a tradução de um desejo coletivo e não de uma realidade. E então se explica o efeito de humor.

Brait (1996) nos apresenta exemplos nos quais é dimensionada a possibilidade da conjugação do trágico e do cômico no processo irônico e que é reforçada pelo desenvolvimento do texto que é altamente irônico. A ensaísta afirma, ainda, que é inevitável que muitas vezes, a ironia do destino imite a ironia do discurso.

Essa conjugação entre o trágico e o cômico é vista em vários contos de *A via crucis do corpo* (1974) tais como “A língua do p” e “O corpo”, por exemplo, nos quais chegamos a achar cômico o acontecimento trágico de um estupro ou do assassinato de um homem.

De acordo com Brait (1996), a ironia se dá no momento em que as pressuposições sobre o mundo são confrontadas e ambigüizadas numa interlocução e isso pode causar um efeito cômico para o observador que não seja alvo da ironia.

[...] A coexistência dos dois níveis de significação implica reconhecer que mesmo num discurso tido como referencial, e num espaço em que as mensagens ambíguas não são esperadas, o enunciado pode dirigir-se ao destinatário, instaurando a dissimulação, isto é, a ironia como um fator estruturante do texto, de um discurso. Nesse sentido, e contando com a intervenção do leitor, a ironia passa a desempenhar o papel de elemento provocativo e convida a tomar ao pé da letra o que cada segmento informa separadamente, mas a degustar os fragmentos como seqüências isotópicas. A configuração do insólito funciona como um convite à perspectiva crítica e como fator de desconfiança diante dos simulacros referenciais das linguagens (BRAIT, 1996, p. 72).

Segundo Brait (1996), existem estudos acerca do que seria “sentido literal” e “sentido figurado” e ao abordarmos estes estudos percebemos que, em certa medida, estes sentidos estão relacionados e ligados com a ironia e devidamente com a contextualização do discurso. Para a crítica literária não caberia dizer que sentido literal seria apenas o que está nos dicionários, e descrições que afloram a origem de determinado objeto, pois, assim, estaria muito vaga essa definição o que poderia trazer algumas contradições.

Brait (1996) cita alguns teóricos em seu estudo, e entre eles Meyer (1991) que fez um estudo bastante significativo acerca deste assunto; ali, o ensaísta explica que devemos primeiramente entender a diferença entre enunciador, que seria aquele que emite o discurso (mensagem) e enunciatário (receptor), que seria aquele que recebe o discurso, interpretando a mensagem intencionada do enunciador. Após esta distinção, Meyer explica que o sentido literal representa a mensagem de forma explícita, que o enunciador emite e que pode estar relacionada com uma “dimensão implícita” que corresponde ao sentido figurado no qual o enunciatário recebe a mensagem de seu enunciador e soluciona a problemática estabelecida pelo sentido literal por meio de sua interpretação e do contexto estabelecido no momento da enunciação:

O sentido literal, para ele, diz respeito à dimensão explícita que, evidentemente, não está enunciada e que vai depender de um processo de inferência, de interpretação, realizado pelo enunciatário. Esse processo não nasce por uma simples vontade do enunciatário, mas a partir de uma problemática suscitada pela literalidade. Entretanto, o que é interessante observar no raciocínio de Meyer é que a figuratividade só pode aparecer quando a afirmação suscitar respostas que o enunciado não pode dar. Ou seja: o sentido figurado é uma solução a problemática suscitada pelo sentido literal. O enunciatário, portanto, deve inferir, deve interpretar a partir da problemática proposta pela dimensão literal (BRAIT, 1996, p. 87).

Pode-se entender por ironia quando o enunciador diz propositalmente o contrário do que quer dizer, pressupondo que o seu enunciatário interprete esta contradição elaborada estrategicamente, contradição essa que trata do âmbito argumentativo:

Considerando-se a ironia como um fenômeno discursivo que joga com a lógica dos contrários e que pode funcionar como um princípio de organização de um texto, é possível observar alguns mecanismos de construção textual cujo conjunto pode produzir efeitos irônicos e humorísticos (BRAIT, 1996, p. 90).

Partindo do texto em que existe uma comunicação entre emissor e receptor podemos pensar em ironia de certo modo como ambigüidade, isto é, pelo fato de haver duplo

sentido e cabe ao receptor (leitor) participar dessa decodificação de sentido colocada pelo emissor, pois assim ele passa do estágio de leitor para co-produtor do texto, pois estará produzindo uma significação ao texto:

[...] o discurso irônico joga essencialmente com a ambigüidade, convidando o receptor a, no mínimo, uma dupla decodificação, isto é, lingüística e discursiva. Esse convite à participação ativa coloca o receptor na condição de co-produtor da significação, o que implica necessariamente sua instauração como interlocutor (BRAIT, 1996, p. 96).

Ainda discorrendo sobre a ironia como mecanismo de construção do texto, Brait (1996) diz que esta opacifica o discurso. Cabe, então, salientar que o artista, ao produzir um texto fazendo uso de recursos como a ironia, pode utilizar-se de um outro discurso parodiando, fazendo alusão, pois já possui condições na sua escrita de envolver o seu enunciatário a ponto de ele se prender ao texto e ao seu conteúdo e perceber a intenção do artista, podendo assim interagir.

[...] o ironista, o produtor da ironia, encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso e, através desse procedimento, contar com sua adesão. Sem isso a ironia não se realiza. O conteúdo, portanto, estará subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciador, mas apresentados de forma a exigir a participação do enunciatário, sua perspicácia para o enunciado e suas sinalizações, por vezes extremamente sutis. Essa participação é que instaura a intersubjetividade, pressupondo não apenas conhecimentos partilhados, mas também pontos de vista, valores pessoais [...] É a organização discursivo-textual que vai permitir esse chamar a atenção sobre o enunciado e, especialmente, sobre o sujeito da enunciação (BRAIT, 1996, p. 105).

Um outro estilo de produzir ironia é a interdiscursividade que seria um recurso que o artista utiliza para destacar a ironia e a “ambivalência de significação” de seu texto fazendo relação com outros discursos, isto é, expondo o já-dito. As estratégias utilizadas podem ser muitas desde citações, paráfrases, paródias, clichês, pastiche e outros. Conforme Brait (1996):

As formas de convocação do já-dito funcionam como marcas observáveis de heterogeneidade que, manifestando-se sobre o fio do discurso, produzem rupturas e fornecem não apenas a dimensão de outros discursos, de exteriores que se intrometem no interior discursivo, mas também informações sobre o sujeito, sobre o enunciador (BRAIT, 1996, p. 108).

Assim, quanto à ironia, podemos dizer, então, que, de acordo com a leitura aqui apresentada, para que um emissor diga algo e possa ser entendido pelo enunciatário da maneira intencionada é necessária a contextualização dos discursos e a interlocução do enunciatário com

o enunciador; contato esse que Lispector tenta estabelecer com o seu leitor, desde a nota de abertura, assim como em toda a obra, e também nos contos em que se reconhecem traços autobiográficos, nos quais ela demonstra uma tentativa de criar certa cumplicidade com o interlocutor, para que ele compreenda os motivos que a levaram a escrever tal obra, utilizando-se de um discurso irônico, mantendo o jogo da construção ficcional. Podemos perceber, então, que na obra *A via crucis do corpo* (1974), foram utilizados pela autora recursos estilísticos como a caricatura, o cômico, o grotesco, a carnavalização e a ironia em um discurso que fez a obra se tornar alvo de grande admiração e reconhecimento literário, apesar da temática central ser um tanto quanto polêmica.

Sabemos que os recursos paródicos e dialógicos estão estritamente ligados e, em uma obra como *A via crucis do corpo* (1974), são encontrados com facilidade, a começar pelo título, conforme dito anteriormente. Em contos como “Via crucis” temos estes recursos explicitamente transpostos para a história quando vemos o narrador se remeter à passagem bíblica da virgem que dá à luz o Messias, parodiando a história, caricaturando as personagens, ironizando e carnavalizando o discurso, explorando as relações dialógicas e a noção de um canto paralelo, um discurso bivocal, como será apresentado na leitura de quatro contos da obra e que compõem a terceira parte dessa pesquisa.

### **3 Quatro estações dessa “Via Crucis”**

Clarice Lispector, mesmo tendo que escrever um livro sob encomenda, em que trata de um assunto tão polêmico como a sexualidade, não deixa de mostrar ao leitor que a escrita de *A via crucis do corpo* (1974) é um desafio e que, mesmo assim, sentia nela “nascer a inspiração” diante da arte da palavra. Lispector, conforme nos diz Arêas (2005), ao compor as treze narrativas dessa obra, nos traz histórias carregadas de um humor irônico revelado tanto na popularidade de seus personagens, quase sempre de classe baixa, quanto nos acontecimentos absurdos salpicados de erotismo e melancolia que formam as histórias; mesmo na nota de “explicação” ela se refere ao proibido de forma irônica “vão me jogar pedras”, “sou mulher séria” (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Lucchesi (1991) afirma que Clarice, ao explicar o motivo pelo qual escreve os contos, explica também como se dera o processo de escrita, a montagem e o encaixe das

histórias; o ato de narrar num instante sagrado que se mistura numa oferenda do poder profano da escrita. Para ele, Lispector retira das fantasias eróticas uma maneira de expor seres criados nas mais diversas formas de repressões, fantasmas sexuais que assombram os desejos mais recalcados, frente aos apelos sedutores de uma carne que reclama prazer e liberdade.

Para Lucchesi (1991), as personagens se encontram em um conflito interno da descoberta pelo prazer e ao mesmo tempo da culpa que sentem porque tudo parte de um princípio cultural em que a dor e o sofrimento são a base de forças redentoras de salvação.

Segundo Arêas (2005), as treze narrativas giram em torno de mulheres e das necessidades do corpo e suas exigências, de maneira que a linguagem e o cenário erótico contribuem para o arranjo e o desfecho de todas as histórias.

As treze histórias do livro são todas ao redor de mulheres. Aliás, “Deus é mulher”, segundo a menina Nicole. Mas nem todas as histórias seguem o mesmo molde. Há três crônicas (a quarta, a sexta e a sétima) escritas ao correr da pena, uma história que se aproxima da adivinha, já citada (nona), e um conto-provérbio, “Melhor do que arder”, conselho de um padre a uma freira sem vocação que acaba por sair do convento em busca de marido (ARÊAS, 2005, p. 60).

Apesar de se estruturarem em narrativas independentes, todas as histórias se vinculam, apresentando um fundo moral, ao menos no que concerne ao tema da sexualidade; ficam de fora, as três crônicas em que o narrador parece refugiar-se, descrevendo acontecimentos de seu próprio cotidiano.

Lucchesi (1991) diz que os contos de *A via crucis do corpo* (1974) tem sentido autônomo, mas reunidos adquirem um sentido conjunto, há razão para estarem integrados à obra, há um sentido de transformação, pois neles, as personagens têm seus destinos modificados por algum acontecimento inesperado. É o caso de personagens como Ruth Algrave, Carmem, Beatriz, Aurélia, Cândida, Luiza, Clara e Maria Angélica, pois nelas são desencadeadas situações cuja questão da sexualidade se torna algo inexorável em que traços da tragicidade se ligam.

De acordo com Lucchesi (1991), os contos representados pelas personagens Maria das Dores, Cláudio, Maria Aparecida e aqueles narrados em primeira pessoa, remetem ao sentido da sublimação, para essas personagens, a sexualidade é detonadora de um processo contido pelo afluxo de um sentimento de culpa.

[...] a leitura dos contos nos quais se expõe o núcleo temático da transformação permite a percepção de dois grupos articulados pela oposição positivo e negativo, ou seja, em contos como “Miss Algrave”, “Ele me bebeu” e “Praça mauá”, as personagens saem de

um estado de mórbida renúncia para a descoberta do mecanismo de superação (LUCCHESI, 1991, p. 10).

Lucchesi (1991) afirma que temos, então, nos contos, uma divisão de dois grupos, uns movidos pela pulsão da vida, e em outros, como “Ruído de passos” e “Mas vai chover” as personagens são superadas pela pulsão da morte. E, ainda conforme Lucchesi (1991), cumprindo uma função mediadora entre esses dois contos temos “O corpo”, que articula a tensão das duas pulsões: vida e morte. Nele, as personagens se nutrem de um falso prazer, transformando o desejo na expressão de uma aventura coisificada.

Lucchesi (1991) comenta que nos contos que compõem o núcleo temático de sublimação, observa-se ênfase na figura do narrador. Para o ensaísta, Clarice faz uma projeção ao mencionar situações familiares, confissões, a insegurança de quando se lança à publicação da obra e, querendo ocultar-se, revela-se. Portanto, existe o elemento biográfico, mas já na condição ficcionalizada.

Nessa obra, como nos alerta Arêas (2005), também é possível ver a estrutura triádica comum nos contos da autora que envolvem um processo de equilíbrio – desequilíbrio – e novo equilíbrio, ou seja, nas narrativas, nos deparamos com personagens que saem de um equilíbrio inicial para passar por uma transformação gerada por algum acontecimento que as levam à epifania, termo que foi tomado emprestado do vocabulário litúrgico. A epifania se dá quando algum acontecimento ilumina a mente da personagem e a leva a um estado mental reflexivo e, ao final da história, retoma-se um estado equilibrado, ou seja, a epifania marca o “desequilíbrio”, a “iluminação” da mente da personagem, procedimento recorrente em toda a obra de Clarice Lispector.

Desse modo, das treze histórias do livro (pois que as três crônicas não se encaixam inteiramente no modelo), a narração segue o processo de transformar uma situação inicial de conformismo mediante um ato caracterizado por uma palavra, que nasce unida ao corpo. A situação inicial defende um modelo social ou psicológico, no qual a cada um é atribuído determinado papel (ARÊAS, 2005, p. 61-62).

Conforme Arêas (2005), em *A via crucis do corpo* (1974), Lispector se utiliza propositadamente de uma linguagem coloquial pelo fato de se tratar de assuntos polêmicos e corriqueiros voltados para a sexualidade feminina e os tabus do sexo:

[...] *A via crucis do corpo* fica a cargo da linguagem intencionalmente sem polimento, e por isso em muitos momentos escandalosa, navegando pelo canal das repetições e dos bordões-estacas-de-sustentação, todos à vista e sem retoque [...] Nesse livro a simplificação é grande, mesmo nos momentos de humor negro, paródia, crítica ou de lamentações, mas a vivacidade e o despudor, a que se acresce o *saber fazer*, brilham e ofuscam a banalidade (ARÊAS, 2005, p. 58).

Ainda de acordo com os estudos da ensaísta, no decorrer do livro, o narrador vai contando as histórias e tecendo digressões a ponto de interagir com o leitor e até fazer questionamentos para que ele possa refletir sobre o assunto narrado: “Não sei como é, ainda não morri, e depois de morrer nem saberei. Quem sabe se não tão escura. Quem sabe se é um deslumbramento. A morte, quero dizer” (LISPECTOR, 1998, p. 58).

[...] em *A via crucis do corpo* exibem-se objetos ora falsos demais, com a marca da fabricação à flor da página, rodeados pela moldura do grotesco ou da fantasia, ora demasiadamente espontâneos, muito próximos do leitor, com quem a narradora conversa freqüentemente ao longo da narrativa (ARÊAS, 2005, p. 57).

Para Arêas (2005) em *A via crucis do corpo* (1974), vemos um desequilíbrio moral tratado por temas como a mulher idosa e os desejos sexuais. Essa abordagem também é vista em outras obras da autora, como no conto “A procura de uma dignidade” de *Onde estivestes de noite* (1974).

Apesar das indecisões, em *A via crucis do corpo* a forma está domada e casada com o assunto\_\_ o desequilíbrio agora é de outra qualidade, justamente criado pela exigência do gênero. Além disso, a superfície aparentemente lisa dos textos oculta embasamentos compostos em sua maior parte de muitas alusões literárias e paródias de gêneros ou narrações célebres ou religiosas. A própria figuração da *via-crúcis*, desta vez do copo, se une de forma direta, embora pelo avesso, à paixão vivida por G.G. e ao trajeto doloroso, também *Via crucis*, de Macabéa, antes de alcançar sua ‘hora da estrela’, isto é, a hora da morte. Nesse momento, como intuía Joana, de *Perto do coração selvagem*, percebe que ‘ligar-se-ia à infância pela nudez’ (p.174) (ARÊAS, 2005, p. 63).

Os processos dialógicos são recorrentes em *A via crucis do corpo* (1974), principalmente dialogando com o discurso bíblico, que começa desde o título da obra e se estende por contos como “Miss Algrave” e “Via crucis” nos quais a personagem passa do plano sublime para o plano real. Conforme Arêas (2005):

Portanto, o discurso bíblico surge rebaixado, por conta da mistura com palavras de personagens anônimos ou personagens de gosto duvidoso. Isso significa que de saída somos informados de que não haverá um princípio organizador que sustente a moral tradicional das histórias e nos garanta o privilégio de excluir outras vozes e outros

princípios estéticos de seu espaço. O mesmo procedimento funciona em relação ao cânone da literatura nacional (a narradora não tem nenhum livro de Machado de Assis na estante, nem se lembra de um dia ter lido José de Alencar) e à música erudita da Rádio Ministério da Educação, preterida pela música popular (ARÊAS, 2005, p. 60).

Para nossa pesquisa apresentamos a leitura dos quatro primeiros contos da obra *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector: “Miss Algrave”, “O corpo”, “Via crucis” e “O homem que apareceu”, nos atentando para os mecanismos de construção do texto abordados anteriormente, tais como, a carnavalização, a caricatura, a ironia, entre outros, presentes no discurso cômico-irônico da autora.

No conto “Miss Algrave” temos a personagem protagonista Ruth Algrave que trabalhava como uma perfeita datilógrafa; era uma beata, solitária e ainda virgem. Podemos observar nesse conto uma relação dialógica com o texto bíblico, pois a personagem, que no início era uma pessoa que ainda não tinha se libertado de alguns dogmas, e sendo alguém que ainda não sofreu uma transformação, passa, então, da situação inicial (de mulher pura) para o momento em que recebe no seu quarto um ser de Saturno, sem identidade, revelando-se apenas como Ixtlan. Ruth Algrave se entrega inteira e puramente para este ser, tornando-se, a partir desse momento, uma mulher internamente renovada e liberta do que fora antes.

Uma série de fatores reproduz em “Miss Algrave” a anunciação bíblica da virgem Maria e do Espírito Santo. No conto, a virgem é representada pela beata ruiva e abrasada pelo desejo sexual disfarçado em seu puritanismo, e o Espírito Santo é representado pelo extraterrestre Ixtlan, que ainda parafraseia o discurso bíblico de Jeová ao dizer “eu sou um eu”. Ruth Algrave, durante o ato sexual, além de pensar “aceitai-me” e “Eu me vos oferto”, sente-se como se um “aleijado jogasse no ar o seu cajado”, fazendo também alusão aos milagres de Cristo. Ao amanhecer do dia, o narrador nos conta que Deus iluminou o corpo da beata.

Ruth Algrave pode ser considerada como caricatura de uma beata puritana e moralista. Se, como nos alertou Leite (1996), a caricatura tende ao uso de hipérboles, em “Miss Algrave” encontramos, na personagem principal, a representação desse exagero. O nome Ruth, que conforme Arêas (2005), significa virtude, nomeia a beata que tem pavor de tudo que possa lhe parecer errado e, sua concepção de pecado é, extremamente exagerada a ponto de que tudo, até o ato de tomar banho, para ela, soava como imoral e pecaminoso. “Tomava banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver o seu corpo nu, não tirava nem as calcinhas nem o sutiã” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Esse discurso casto se contrapõe de forma irônica por alguns

fatos contados na narrativa, pois a beata afirma que, quando criança, brincava de marido e mulher com seu primo:

Embora a atormentasse uma lembrança horrível: quando era pequena, com uns sete anos de idade, brincava de marido e mulher com seu primo Jack, na cama grande da vovó. E ambos faziam de tudo para ter filhinhos sem conseguir. Nunca mais vira Jack nem queria vê-lo. Se era culpada, ele também o era (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Além do exagero, que é o elemento provocador do cômico, o conto demonstra certa fuga da realidade, acontecimentos surreais, que ironicamente a narradora afirma serem possíveis em Londres “onde os fantasmas existem nos becos escuros” (LISPECTOR, 1998, p. 13), como, por exemplo, o aparecimento do extraterrestre Ixtlan, que nos remete também à questão do grotesco. A aproximação de Ixtlan e de Ruth acontece de igual pra igual, demonstrando a questão citada por Fávero (1994), do mundo às avessas, apresentando uma subversão às regras; a moça se entrega e se apaixona por um ser de Saturno, adorando-o como se ele fosse humano, nos revelando uma narrativa carnavalizada.

Ela o amava e ia esperar ardentemente pela nova lua cheia. Não quis tomar banho para não tirar de si o gosto de Ixtlan. Com ele não fora pecado e sim uma delícia. Não queria mais escrever nenhuma carta de protesto: não protestava mais (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A beata puritana e moralista agora esperava pela lua cheia dos enamorados e pelo seu amado Ixtlan, ardendo em um fogo dividido entre chamas que queimavam pelo pecado e que agora queimam pelo prazer. A moça que, antes, escrevia cartas de protesto ao *Times*, exigindo a ordem e a moral de sua cidade, é possuída por um ser de Saturno que a faz abandonar todos os seus antigos pudores, mudar de opinião e se tornar uma devota do sexo e dos prazeres da vida, a ponto de se prostituir por desejo, apenas pelo prazer carnal, apresentando-nos o discurso irônico por meio do deslindamento de valores sociais como vimos no estudo de Brait (1996).

“Miss Algrave” aponta questionamentos quanto aos dogmas religiosos e os valores da sociedade que insistiam em ver na mulher uma simples função de reprodutora, anulando o seu prazer diante do sexo. Isso acontece por meio da libertação de Ruth Algrave que depois de experimentar os prazeres de ser mulher, esquece seus pudores e vai ao Hyde Park à procura do sol (elemento masculino da natureza), chegando a se indagar sobre o preço que teria que pagar pela sua felicidade:

Depois foi ao Hyde Park e deitou-se na grama quente, abriu um pouco as pernas para o sol entrar. Ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia. Mas pensou: será que vou ter que pagar um preço muito caro pela minha felicidade? Não se incomodava. Pagaria tudo que tivesse que pagar. Sempre pagara e sempre fora infeliz. E agora acabara-se a infelicidade. Ixtlan! Volte logo! Não posso mais esperar! Venha! Venha! Venha! (LISPECTOR, 1998, p. 19).

No segundo conto, “O corpo”, temos uma história tipicamente grotesca, cômica e inusitada, ou então passaríamos ao trágico e assustador devido ao desfecho macabro. O texto nos conta a vida de Xavier, um homem que era bígamo e o narrador é irônico ao afirmar que ele vivia harmoniosamente com suas duas mulheres Carmem e Beatriz. Os três levavam uma vida com bastante mordomia e fartura. As duas esposas de Xavier não sentiam ciúmes uma da outra com o marido, e também mantinham relações sexuais entre elas, mas não aceitavam a idéia de uma terceira mulher entre eles.

Xavier representa a caricatura de um homem extremamente viril e que tinha uma vida sexual muito ativa e libertina com suas esposas, mas também com sua prostituta preferida. De acordo com Leite (1996), na caricatura temos a presença do exagero e também das antíteses, ou seja, contradições, nas quais acentuam-se os contrastes, para expressar as incompatibilidades. A narrativa gira em torno dos prazeres da carne e de pecados capitais, como a luxúria, a gula, a preguiça e o consumismo excessivo. Tudo para as personagens está ligado a esses aspectos, sobretudo ao sexo.

Xavier era um homem truculento e sanguíneo. Muito forte esse homem. Adorava tangos. Foi ver *O último tango em Paris* e excitou-se terrivelmente. Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Reportando-nos aos textos teóricos, identificamos nesse conto elementos que o tornam carnalizado. A história do bígamo rompe com nossos valores socioculturais, fazendo com que seja natural o fato de um homem ter duas esposas; é o mundo às avessas dito por Bakhtin.

Segundo Arêas (2005), nesse conto, tem-se, nas entrelinhas, a questão da fartura desmedida e da gula em todos os aspectos: “[...] Xavier, que não pára de comer e copular, e as duas que não param de cozinhar e comem chocolate ‘até a náusea’” (ARÊAS, 2005, p. 69).

Neste dia – domingo – almoçaram às três horas da tarde. 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. 22).

A fartura está presente em todo o conto, não só na questão da comida e do consumismo, mas também pelo fato de todas as personagens serem insaciáveis sexualmente. As imagens que se constroem da comida úmida e boa nos remetem ao sexo e aos seus prazeres. Xavier tem duas esposas e ainda uma amante prostituta, e suas esposas também têm dois parceiros, pois se relacionam entre si. Diante disso, observamos também a questão da oposição de Xavier, que tinha gosto contrastante e assim desfrutava de duas mulheres, sendo uma gorda e a outra magra, “uma delicada, outra sem vergonha”.

Percebemos que em “O corpo” a presença do elemento grotesco se faz constante e, como vimos no texto de Discini (2006), na perspectiva de Bakhtin, se não houver mecanismos que tornem o texto cômico, como vemos neste conto, ele se tornaria monstruoso, mas, nesse caso, mesmo com o desfecho da narrativa sendo trágico, o tipo de linguagem, o cenário e o arranjo utilizados contribuem para a comicidade produzida no texto, pois concentra correspondência e oposições.

Mas o acontecimento modificador, de transformação, conforme dito por Arêas (2005) surge quando as duas mulheres de Xavier descobrem que ele tinha uma terceira parceira, e se indignam. Carmen e Beatriz fazem greve de sexo, param de cozinhar para Xavier e o torturam, tornando-se mais amigas e desprezando-o. Em uma madrugada estrelada, as duas na cozinha comem chocolate até à náusea e pensam sobre a vida e sobre a morte; decidem que não poderiam deixar que Xavier morresse à toa e o matam, enquanto ele dorme, de forma abrupta e cruel. A ironia é percebida nos contrastes de sentimentos das personagens, pois decidem que por tanto amá-lo, teriam que matá-lo para que ele não fosse de outra mulher sendo que, normalmente, elas já estavam acostumadas a terem que dividi-lo entre si.

E, no escuro da noite – carregaram o corpo pelo jardim a fora. Era difícil porque Xavier morto parecia pesar mais do que quando vivo, pois escapara-lhe o espírito. Enquanto o carregavam, gemiam de cansaço e de dor. Beatriz chorava (LISPECTOR, 1998, p. 26-27).

O discurso irônico é intenso, provocativo e só pode ser compreendido se aliado aos efeitos de sentido criados pelas imagens caricatas, grotescas e carnavalizadas, como por

exemplo, a incompetência e o desvario do Estado, representado pela polícia, que chega desconfiada pelo desaparecimento de Xavier; indaga as duas esposas que confessam o crime e, para evitar “amolação”, são aconselhadas a irem viver em outro país, evitando maiores problemas burocráticos.

Diante desse acontecimento, recorremos ao texto de Discini (2006) para confirmar a presença da carnavalização, ou seja, há uma apresentação do grotesco no ato do assassinato e, logo em seguida, um rompimento da ordem que faz com que os policiais, ao invés de punirem as mulheres pelo crime cometido, aconselham-nas à fuga. Outro elemento da carnavalização encontrado nesse conto é a representação de estados psíquicos anormais, pois as personagens agem de forma ambígua e bastante contraditória.

O discurso irônico que constrói o texto é intenso e ratifica essa contradição. O motivo pelo qual Beatriz e Carmen matam Xavier contradiz com o fato de ele ser bígamo e de elas também o traírem, pois, apesar de ele estar ciente, só conseguiam se relacionar quando ele não estava por perto, ou seja, elas se amavam às escondidas de Xavier, mas ao saberem que Xavier tinha um relacionamento “extraconjugal” decidem matá-lo, ficando abatidas com isso e causando um sentimento contraditório “Se tivessem podido, não teriam matado o seu grande amor” (LISPECTOR, 1998, p. 26). A antítese, como já dissemos anteriormente, é apontada por Leite (2006) como sendo também um elemento da caricatura.

Entendemos que nesse conto nos são apresentados, por meio da ironia, os dois lados da condição humana e as coisas que o homem é capaz de fazer caso não consiga equilíbrio para dominar seus impulsos.

No terceiro conto, e último dos que foram encomendados, “Via crucis” temos uma carnavalização do episódio bíblico em que a virgem Maria engravida e dá à luz o Messias.

Diferentemente da versão bíblica, a personagem clariceana se chama Maria das Dores e, apesar de casada, assim como a Maria dos evangelhos, permanece virgem e também engravida. Aqui, podemos ver retratado o absurdo do mundo às avessas, no qual é possível uma mulher casada ser virgem e, ainda assim, engravidar. O absurdo vai tomando proporções cada vez maiores porque Maria das Dores, diante da notícia, se sente santa e resolve então dar o nome da criança, que ela já desconfiava ser menino, de Jesus. Quando conta a novidade ao marido, que demonstrava ser meio “sonso” e “impotente”, ele, surpreendentemente, reage de forma como se recebessem uma benção divina, se transveste com túnica e cajado, assume a profissão de

carpinteiro e diz a mulher ser então São José. “Na rua, de volta para casa, comprou um casquinho para o bebê. Azul, pois tinha certeza de que seria menino. Que nome lhe daria? Só poderia lhe dar o nome: Jesus” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

O casal “santo” viaja então para o interior, para uma fazenda em Minas Gerais, na casa de uma tia de Maria das Dores, para que ela encontrasse um estábulo para dar à luz, assim como acontecera à virgem Maria.

Mais uma vez, como no conto “O corpo”, vemos a representação da fome em excesso, pois chegando ao interior, Maria das Dores começa a engordar e comer demasiadamente, mas aqui, a personagem está cometendo o pecado da gula: “Um dia Maria das Dores empanturrrou-se demais – vomitou muito e chorou. E pensou: começou a via crucis do meu sagrado filho” (LISPECTOR, 1998, p. 31).

De acordo com Arêas (2005), podemos observar, já no início deste conto, recursos utilizados pela autora como a paródia que transforma o sublime (discurso bíblico) no rebaixamento grotesco, que leva a personagem do plano divino para o real, na distorção do sagrado sendo revelada como absurdo, e assim provocando intencionalmente a comicidade.

Aqui os procedimentos cômicos obviamente se baseiam na paródia e no rebaixamento farsesco, que destroem o sagrado pela evidência do absurdo, assim como é destruída a excepcionalidade de Jesus, “essa criança” afinal igual a todos os homens. Não podemos deixar de observar que o absurdo tem mão dupla nesse conto: destrói o sagrado mostrando-o como absurdo, mas a absoluta artificialidade da construção não deixa espaço para nenhuma verossimilhança e atira a história para a esfera da invenção, para os ares, com propósito intencionalmente burlesco [...] (ARÊAS, 2005, p. 65).

Neste conto, não vemos o grotesco pela tragicidade, mas pelo absurdo que causa efeito cômico. A ironia também é constante, desde a repercussão do fato de Maria das Dores estar grávida e continuando pelo comportamento das personagens diante de tal fato. Maria se sente santa, diz ter visões e operar milagres, enquanto se farta de comida, cometendo o pecado da gula; mais uma vez é a imagem do rebaixamento que se revela naquele que se apresenta como divino, mas age como humano. Irônico também é o fato de as pessoas acreditarem no acontecimento sem ao menos questionarem.

A uma amiga mais íntima Maria das Dores contou a história abismante. A amiga também se assustou:  
- Maria das Dores, mas que destino privilegiado você tem!  
- Privilegiado, sim, suspirou Maria das Dores. Mas que posso fazer para que meu filho não siga a via crucis?

– Reze, aconselhou a amiga, reze muito (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Assim, de acordo com os estudos acerca da construção caricaturesca de um personagem, percebemos que Maria das Dores é uma caricatura da virgem Maria e seu marido uma caricatura de São José, pois as personagens originais são distorcidas, ocorre uma desmistificação, de forma que as personagens divinas da bíblia são rebaixadas à condição humana.

Nossa leitura nos conduz à reflexão de que por meio desse discurso irônico e descontraído a intenção da autora fosse mostrar que a santidade é impossível e só pertence aos seres divinos. Essa concepção nos permite pensar ainda que não podemos, sendo humanos, permanecer imaculados diante das inevitáveis provações da vida. “Não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. Todos passam” (LISPECTOR, 1998, p. 33).

No mesmo domingo, dia 12 de maio, dia das mães, após cumprir a proposta dos três contos encomendados pelo editor Álvaro Pacheco, Clarice Lispector escreve ainda outros dois contos “O homem que apareceu” e “Por enquanto”. Esses contos são tidos como supostamente autobiográficos, ou revelam traços autobiográficos porque, além de serem escritos em primeira pessoa, revelam elementos da vida e do cotidiano da autora, que aí passa a ser também personagem de sua ficção. A um leitor ingênuo pode parecer estranho que em um livro que fale sobre sexo haja contos aparentemente despretensiosos que descrevem situações cotidianas, mas se nos atentarmos para o conteúdo dessas narrativas, veremos que elas representam um tratado de cumplicidade da autora com seu leitor que começa já na nota de explicação do livro.

Em “O homem que apareceu”, o quarto conto da obra e, segundo a autora, também escrito naquele 12 de maio, dia das mães, temos então uma narradora que descreve o que aconteceu a ela em uma noite de sábado. “Era sábado de tarde, por volta das seis horas. Quase sete. Desci e fui comprar coca-cola e cigarros. Atravessei a rua e dirigi-me ao botequim do português Manuel” (LISPECTOR, 1998, p. 35).

Após fazer suas compras, a narradora é surpreendida por um homem completamente bêbado que se oferece para segurar o pacote com suas mercadorias. Ela aceita e, olhando-o profundamente, pergunta de novo o seu nome, descobrindo que se tratava de Cláudio Brito, um grande poeta e seu amigo.

Ele parado diante de mim. Então, achando seu rosto muito familiar, tornei a perguntar-lhe o nome.

– Sou Cláudio.

– Cláudio de quê?

– Ora essa, de que o quê? Eu me chamava Cláudio Brito...

– Cláudio! gritei eu. Oh, meu Deus, por favor suba comigo e venha para minha casa! (LISPECTOR, 1998, p. 36).

Reportando-nos aos nossos estudos teóricos, nesse conto nos deparamos com a figura do poeta caricaturado. A ironia se faz presente, pois apesar de ele ser, conforme a narradora, um bom artista, está numa condição subumana, às margens da sociedade, ou seja, é aquele que não encontra seu lugar no mundo. A imagem do poeta, do artista como um ser intelectual dotado de qualidades cognitivas é rebaixada à condição de um ser desiludido e fragilizado, aposentado por alcoolismo e doença mental.

Sabendo-se que essa obra de Clarice Lispector surgiu de uma encomenda que ela aceitara por razões superiores à sua vontade de artista, é natural que também a autora se sinta à margem de sua própria escrita. Esse conto quebra a sequência do assunto “perigoso” para a autora trazer à tona uma questão que permeia toda a sua obra: o fazer literário.

Ao aceitar o convite e subir ao apartamento da personagem, os dois dão início a uma longa conversa na qual Cláudio Brito aborda a importância da literatura na vida da escritora:

- Você? A você só importa a literatura.

- Pois você está enganado. Filhos, famílias, amigos vêm em primeiro lugar.

Olhou-me desconfiado, meio de lado. E perguntou:

- Você jura que a literatura não importa?

- Juro, respondi com a segurança que vem de íntima veracidade. E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura (LISPECTOR, 1998, p. 37).

Se tomarmos essas declarações no sentido literal, ficaremos nos questionando, sem entender tudo que o narrador clariceano e a autora disseram sobre o valor da literatura; ficaríamos chocados por ela menosprezar dessa forma o valor da escrita, que sempre foi o seu objeto de trabalho e, segundo a própria autora, uma das razões de sua vida. Porém, sabemos que o artista antes de ser “poeta” é homem, com necessidades iguais a de todos os homens, precisa sobreviver e ter condições materiais para isso; assim, por vezes, o escritor é tomado por uma certa desilusão acerca do seu ofício, mas como a autora mesma disse, há hora para tudo, inclusive para o “lixo”.

Em “O homem que apareceu”, vemos Cláudio Brito, que conversava com a amiga, demonstrando desprezo pelo trabalho literário em comum, por conseguinte, chegam a pensar até que o estilo literário adotado por eles possa influir em tal situação precária em que se encontravam. No fragmento seguinte, vemos o momento em que Cláudio Brito retira de dentro de um caderno grosso um poema escrito por ele, e se oferece a ler: “Então leu o poema. Era simplesmente uma beleza. Misturava palavras com as maiores delicadezas” (LISPECTOR, 1974, p. 38).

Clarice, como já dissemos, se encontrava em um momento de dificuldades financeiras, chegando a ponto de ter que escrever sobre um assunto que não desejava como é o caso deste livro. “Sucumbi. Que podia fazer? Senão ser a vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Essa situação nos remete à história de Claudio Brito, um poeta desiludido, rendido pelo alcoolismo, sem perspectiva de vida e com pensamentos suicidas, o que também afeta terrivelmente a narradora “Como é que eu posso ser mãe para esse homem? Pergunto-me e não há resposta. Não há resposta para nada. Fui me deitar. Eu tinha morrido” (LISPECTOR, 1998, p. 40). A narradora quer ajudar o amigo, mas sua inquietação diante do estado do amigo poeta é o fato de que ela sabia que a arte de escrever também traz desilusões, decepção, obrigações; o amigo poeta, naquele momento, mostra-se como um espelho que lhe revela o seu avesso.

Contextualizando essa reflexão com o momento vivido pela autora, entenderemos a indignação de uma escritora que, possuindo o incomensurável valor e grandiosidade na literatura brasileira como tem Lispector, vê-se diante de questionamentos quanto à importância da literatura e sua relação com as questões financeiras:

Oh Cláudio – tinha vontade de gritar – nós todos somos fracassados, nós todos vamos morrer um dia! Quem? Mas quem pode dizer com sinceridade que se realizou na vida? O sucesso é uma mentira (LISPECTOR, 1998, p. 38).

Esse conto, que a princípio parece fugir ao tema e à proposta do livro, surge como um desabafo, uma crítica à desvalorização da arte escrita, é mais uma forma da autora justificar para o seu leitor o motivo pelo qual ela estava escrevendo sobre um tema que foge ao seu estilo, justificar para seus filhos as razões pelas quais se submeteu a escrita de algo que lhe era desconfortável.

Mas a leitura de *A via crucis do corpo* (1974) proporciona ao leitor clariceano mais uma oportunidade de conhecer melhor a mulher e artista Clarice Lispector. É instigante, provocativa e encantadora a forma como ela conduz a proposta do editor, pois mesmo não se enquadrando aos seus temas habituais, é usada para a composição de histórias que não só fazem o leitor se descontrair pelo riso, mas também provocam reflexão e fazem críticas à sociedade contemporânea sem, contudo, deixar de lado seus habituais questionamentos sobre a condição humana e o fazer literário.

Lispector carimba as histórias com seu mesmo estilo e prova para o leitor que não se restringe apenas a temas abstratos ou de cunho existencialista, mostra que não está alheia à realidade do mundo e que tem a rara sensibilidade de lidar com os mais diversos temas de forma natural, como viver é natural, o sexo faz parte da vida; por meio de um discurso irônico, carnalizado e caricaturado Lispector revela o grotesco e o perverso que também formam a condição humana.

### **Considerações finais**

*A via crucis do corpo* (1974) é uma obra que descreve, por meio de seus contos, situações inusitadas e grotescas relacionadas ao sexo, trazendo conflitos sempre ligados a personagens femininas. A sexualidade dentro da obra clariceana é um assunto, até aqui, pouco apresentado e se torna ainda mais interessante se abordada pelo viés irônico da autora que caricaturiza seus personagens e carnaliza as situações, descontraindo o leitor e ao mesmo tempo provocando-o a refletir sobre assuntos como os tabus sexuais, que permeiam a vida de todos nós.

Ao advertir o leitor sobre a escrita desses contos, Lispector, de antemão, propõe o pacto com seu leitor que, ainda assim, num primeiro momento, “tateia” sobre a leitura desse assunto “perigoso”, mas logo percebe que também aqui está diante do texto literário clariceano, marcado pela riqueza de recursos estilísticos e pelo estilo inconfundível da autora.

Chegando, assim, a essas considerações finais, ratificamos, então, o objetivo desta pesquisa: apresentar uma leitura da obra *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector, à luz de reflexões acerca da caricatura, carnalização e ironia, com a intenção de investigar sua ocorrência na referida obra.

Acreditamos, assim, ter cumprido com o objetivo proposto, mas, claro, sem a pretensão de termos esgotado as possibilidades de leitura do texto, uma vez que obra tão rica como essa permite novas direções, outras leituras.

Ressaltamos que com esse estudo, ficamos ainda mais tocados pela escrita clariceana, pois todo o arranjo do texto que atrai e conquista o leitor denota a originalidade de Lispector até mesmo tendo que escrever por encomenda. A relevância de nossa pesquisa está em propor por meio dessa leitura, um maior interesse e encantamento por essa autora e por toda sua obra, que nos surpreende a cada dia provando ser um tesouro inesgotável.

## Referências

ARÊAS, Vilma. Com a ponta dos dedos. In. \_\_\_\_\_: *A via crucis do corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In. \_\_\_\_\_: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In. \_\_\_\_\_: BARROS, D.L.P. & FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice - Uma vida que se conta*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUCCHESI, \_\_\_\_\_ vo. \_\_\_\_\_ A paixão do corpo entre os fantasmas e as fantasias do desejo. In.\_\_\_\_: LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 3-15.