

LISPECTOR E COLASANTI: O EROTISMO NA FICÇÃO BRASILEIRA  
DE AUTORIA FEMININA

---

LUCIANA BORGES\*

PEDRO CARLOS LOUZADA FONSECA\*\*

---

RESUMO

O presente artigo tem como propósito analisar narrativas curtas em que a tematização do erotismo constitui-se pela tensão entre o pudor e o despudor no ato de narrar. Para tanto, será analisada a construção de *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector, em correlação com o conto *Menina de vermelho a caminho da Lua* ([1982]1998), de Marina Colasanti. As posições das narradoras em relação à matéria narrada, serão norteadoras do presente estudo uma vez que estas se mostram, simultaneamente, atraídas pelo assunto e temerosas quanto aos fatos que pretendem compor em forma de narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: ficção, autoria feminina, erotismo, gênero.

---

Desejo é um Todo lustroso de carícias  
Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.

Hilda Hilst

1 ERA UMA VEZ A HISTÓRIA...

Simulacros de narração. Tentativa de fazer crer que se narra uma invenção. Tentativa de inventar o que se narra mesmo que o fato desponte e despiste a invenção. Tentativa de se fazer, da invenção, um fato. As narrativas de apreciação para este trabalho apresentam como seu maior esforço de construção o movimento de ida e volta entre o fabular (apresentar uma fábula) e o narrar (o compor, em forma de narração) supostos fatos que, conforme as convenções internas da narrativa, apresentem-se inventados, ou não. Assim, o conto “Menina de vermelho

---

\* Professora da Universidade Federal de Goiás-Catalão (Catalão, GO).

E-mail: borgeslucianab@gmail.com

\*\*Professor da Universidade Federal de Goiás (Goiânia, GO).

E-mail: pfonseca@globo.com

a caminho da Lua” – publicado por Marina Colasanti, pela primeira vez, em 1982 (na coletânea *Muito prazer*, organizada por Márcia Denser) e republicado posteriormente no livro de contos *O leopardo é um animal delicado*, de 1998 – apresenta pontos de convergência com a feitura do livro de contos *A via crucis do corpo* (1998), publicado por Clarice Lispector, em 1974. Tais pontos de convergência dizem respeito ao modo como é tratada a matéria narrada, em termos de escolha do tema ou da história que deve ser contada e tensa relação com as estratégias retóricas necessárias para a efetivação da proposta.

No tenso jogo entre o que deve e o que não deve ser dito, a escritura oscila entre o desejo e a resistência no tratamento de alguns temas considerados de mais difícil abordagem. Tal ocorrência é interessante se consideramos que os textos fazem parte de coletâneas de contos, cuja estratégia de composição as identifica como conjuntos de textos eróticos. O cruzamento entre o gênero literário ao qual pertenceriam os contos e as posições que as narradoras apresentam em relação ao tema proposto funciona como indicador de leitura capaz de apontar dois caminhos distintos: o desconforto e o pudor, de um lado; de outro, a tentativa de se abster de qualquer responsabilidade em relação ao fato que o fio narrativo pretende desenrolar, conjugada com a tentativa de controle sobre o modo como esse fato será dado a conhecer.

Em um texto de 1925, Tomachevski (1978) propõe uma distinção que se tornaria muito difundida em teoria literária: trata-se da diferenciação entre *fábula* e *trama*. Com base nessa proposição teórica, pareceria inócuo retomar uma discussão sobre as inúmeras relações entre o que acontece em uma narrativa e os modos de se apresentar o que acontece.<sup>1</sup> Para uma série de textos, em que tal relação não apresenta nenhum procedimento de desagregação, a apropriação de um determinado fato existente em um momento anterior à narração, o trabalho com esse fato, pensado em termos de composição e estratégias de montagem, suspensão e adiamento, supressão e revelação, aparenta ser o principal mecanismo a sustentar o trabalho do narrador. Desse modo, na narrativa, apenas seria reproduzido, de um modo particular, algo a respeito do qual a consciência narradora já teria todo o conhecimento e, valendo-se desse conhecimento, todo o controle.

Entretanto, nossa hipótese é de que, caso o limite entre fábula e trama se apresente como parte de um ruído, a rasura entre ambos

pode significar a redefinição do que se considera como parte e procedimento de um e de outro. Nesses casos, é o próprio enredamento dos fatos que compõe a fábula; fábula esta inexistente se considerada aprioristicamente ao trabalho do narrador. Isso equivale a dizer que, no jogo da linguagem, a trama, com seus artifícios retóricos, constitui a fábula, borrando os limites apresentados pela abordagem tradicional.

Conforme discutiremos, no nível formal, por meio do qual nos deparamos com a estrutura do texto, as estratégias narrativas adotadas nos contos nos fazem perceber a fragilidade da história caso esta prescindia de um trabalho de narração, especialmente no caso do conto de Marina Colasanti. No caso do texto de Clarice, o que toma o primeiro plano é a simulação de fatos supostamente acontecidos por meio da utilização de procedimentos ficcionais que resultam em um simulacro de acontecimentos biográficos ou em um simulacro de acontecimentos ficcionais. Por outro lado, essas mesmas estratégias podem sugerir, no nível discursivo e temático, algumas questões geradoras: que razões guiam o pudor em narrar os fatos que envolvem desejo e erotismo? Por que criar um simulacro de biografia baseada na simulação de fatos ficcionais? Por que camuflar a voz narradora em uma voz outra e, mesmo assim, deixar tão explícita a voz que se disfarça? Por que o assunto a ser tratado é tão perigoso?

## 2. DUAS MULHERES E UM TEMA

Se, conforme as proposições de Foucault (2001), uma hipótese repressiva para a sexualidade é considerada,<sup>2</sup> a construção de um saber sobre o sexo é fundamental para se criar seu território, espaços legitimadores e vozes de autoridade chamadas a se pronunciar sobre o assunto. Assim, no contexto de certo dispositivo da sexualidade, os acontecimentos ligados à vida sexual e erótica passam a ocupar um lugar discursivo específico, cercado por estratégias retóricas também específicas, que, nesse caso, não raras vezes, estão ligadas à interdição. Segundo o mesmo autor, o mais evidente procedimento de exclusão é a interdição, cujo mecanismo primordial encena um jogo entre três tipos de exclusão: o tabu do objeto, o ritual da circunstância, o direito privilegiado e exclusivo do sujeito que fala. A combinação desses três

elementos resulta no fato de que “não se pode dizer tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2002, p. 9); portanto, não se pode dizer tudo a todos.

O primeiro paradoxo do dispositivo é que, falando sobre o não falável de forma neutra, objetiva-se o não envolvimento subjetivo e afugenta-se o perigo. No entanto, quanto mais não dizível é o sexo, mais ele se valoriza e é mercantilizado, vendido, e considerado “o segredo”. Como tal, seu poder é irrepreensível. O segundo paradoxo é que, no ambiente asséptico de consultório pelo qual é circundado, o sexo passa a ser o “sexo dos outros”, separado da experiência subjetiva do indivíduo que, mesmo tendo ouvido falar desse segredo de forma clara e didática, não o associa tranquilamente à sua vida particular. Em outros casos, o indivíduo interpreta sua vida particular como algo totalmente separado do que se diz pública e autorizadamente sobre o sexo e suas práticas.

O *olhar de fora* o sexo está mesmo na raiz daquilo que entendemos como pornografia. É Robbe-Grillet que ironicamente afirma em um aforismo: “pornografia é o erotismo dos outros” (MORAES & LAPEIZ, 1985, p. 8). Se a pornografia e o erotismo, em suas diversas vertentes, canônicas e normatizadas ou excessivas e transgressoras, constituem uma forma de resgatar o sexo da esfera de reclusão a que se encontra inscrito, são também modos de acomodá-lo em um lugar social previsto e tolerado, geralmente à margem da cultura séria, da moral correta e dos bons costumes. Como prática de alcova, o erotismo é tolerado e bem-vindo, mas, ao tentar extrapolar essa esfera, rompendo a zona de interdição que legitima a sua existência necessária, os problemas começam a aparecer. No caso da literatura, a abordagem de temas eróticos preferencialmente associou textos e autores a uma vertente de baixo prestígio. Gênero ignóbil, a literatura erótica é frequentemente associada às produções de baixa qualidade estética ou à subliteratura.

No caso das autoras citadas, há ainda um complicador secundário, o fato de que essa modalidade narrativa esteve culturalmente ligada a uma tradição de autoria masculina, sendo que – em uma análise comparativa – foram poucas as escritoras que a ela se dedicaram. O que há, desse modo, é um cruzamento entre autoria feminina e expectativas de gênero (*gender*) as quais dimensionam o que seria adequado ou não a uma mulher escrever, considerando-se um contexto cultural que

localiza as práticas de masculinidade e feminilidade de acordo com códigos de gênero bem delimitados. Mais que uma elaboração cultural, no entanto, para Judith Butler (2003, p. 59), “o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser”. Assim, determinados atributos associados ao masculino e ao feminino, resultantes de uma ordem social vigente, são naturalizados e incorporados ao repertório da natureza, como dados preexistentes à cultura. Perceber o gênero como estrutura performática (BUTLER, 2003) é perceber que os próprios modos de se lidar com o corpo e com o desejo fazem parte dessa estilização e não de um modo essencial, inato, que homens e mulheres teriam que assumir na lida com esses elementos do mundo humano.

Em um estudo sobre a ficção erótica produzida por mulheres, os códigos que localizam a sexualidade e a voz feminina ao lado da passividade e da reclusão, ficando a cargo das vozes masculinas a enunciação do sexo e do desejo, bem como a tentativa de ruptura com tal estado de coisas, empreendida não apenas pelas mulheres, mas por vários segmentos sociais, não podem, destarte, ser desconsiderados. Na apresentação da coletânea de contos *Muito prazer* (1982), na qual foi publicado pela primeira vez o conto de Marina Colasanti, a escritora Márcia Denser, organizadora do livro, assim se pronuncia:

A ideia de organizar uma seleta de textos eróticos femininos é antiga. Em 1976, eu já havia conversado com alguns amigos sobre a proposta: reunir, num livro, o que estava sendo feito, em termos de literatura erótica, pelas escritoras brasileiras, uma vez que, até bem pouco tempo, o tema sexo parecia ser exclusividade masculina. Todavia, a mulher possui sua própria maneira e sentir o sexo. E transmiti-la. [...] Presumo que Lawrence soubesse o que estava fazendo ao descrever os orgasmos da sua personagem, bem como todos os escritores que tenham se metido na nossa pele. Mas, e quanto às mulheres? Mal podiam falar de seu próprio erotismo, quanto mais se meter na pele de seus parceiros (ou parceiras, ou). Neste ponto, naturalmente, o feminismo ficou ultrapassado. Sim, porque estamos falando de literatura, não? Está inaugurada uma nova fase. Depostas as armas, superados todos os modismos, agora é a vez do indivíduo.

E esta seleta é uma confirmação. Porque as coisas estão mudando. É com prazer que posso afirmar isso. Muito prazer. Márcia Denser. mar/ 81. (DENSER, 1982, p. 5; grifos no original)

O pequeno texto de apresentação baliza as proposições do projeto: em face de uma tradição masculina, mostrar “o que as mulheres têm a dizer”, conforme ressalta a contracapa. Com certeza, essa “própria maneira” de falar sobre sexo não indica algo natural, uma essência natural de ser, nos dizeres de Butler, mas, como movimento de afirmação e de autonomia de voz, é de suma importância para um tratamento menos hierarquizado do corpo feminino como aquele que apenas gera o prazer de outrem em detrimento de seu próprio. A ênfase no prazer feminino é posta como uma maneira de libertar o indivíduo, seja este correspondente ao que se compreende como masculino e feminino, ou não. Dessa forma, liberar de suas ancestrais amarras a fala das mulheres sobre o erotismo é libertar não somente as mulheres, mas todo um modo de se conceber o corpo e o prazer. O texto da orelha do livro também ressalta questões interessantes:

Escritores que falam de sexo é a regra, escritoras falando de sexo já vira exceção. A literatura feminina sempre esteve ligada aos tons róseos, às amenidades, às abstrações assépticas, o que, naturalmente, nem sempre correspondeu à verdade. Nesta seleta, reunimos algumas das mais expressivas, atuantes e já *consagradas escritoras* da moderna literatura brasileira que, *corajosamente*, aceitaram o desafio, e o resultado aí está: Muito Prazer – uma *grata surpresa*, uma apresentação, uma fruição e, sobretudo, uma certeza: as mulheres sabem (e muito bem) falar de sexo. (Grifos meus)

Ênfase na coragem das escritoras. Nos recém-iniciados anos 80, ainda é uma surpresa que mulheres falem explícita e deliberadamente de sexo em um contexto de produção literária. E mais, é uma rara surpresa que escritoras consagradas se dediquem a esse tema. “Metendo-se na pele dos parceiros”, como diria Márcia Denser (1982, p. 5), e na sua própria pele, o que as escritoras propõem é a ruptura com uma ideia de feminino sexualmente passivo e eroticamente mudo. Contracapa e orelha do livro compõem o contexto de recepção da coletânea: um

conjunto de contos eróticos escritos por mulheres e é nesse conjunto que se encontra o conto de Marina Colasanti.

A publicação do texto de Clarice é anterior aos anos 80: *A via crucis do corpo*, coletânea de contos, foi escrito sob encomenda e publicado em 1974. Aparentemente, são 13 contos e uma Explicação, que não seria propriamente parte do texto. O fato de a Explicação poder ser considerada ou não um conto do livro foi objeto de um estudo recente de Nilze Reguera (2006, p. 46 et passim), no qual a autora tenta resgatar a dimensão poético-formal do texto e aproximar *A via crucis do corpo* do restante da produção clariciana. A autora observa que os modos de recepção crítica dessa coletânea,<sup>3</sup> ressaltadas as específicas diferenças, revelam a fixidez na recepção da obra clariciana, uma vez que a crítica, tendo mapeado “o estilo clariciano de escrever” não perdoou a inserção da autora em um caminho estético que pretendia, sendo ou não uma encenação, enveredar por caminhos até então desconhecidos de uma ficção mais realista. E não perdoou a “coragem” de Clarice ao se propor a escrever um livro que poderia ser lido como pornográfico.

De modo bastante interessante e original, Reguera (2006) analisa as alterações de interpretação que os diferentes projetos editoriais levados a efeito em quatro edições diferentes desse livro de Clarice podem desencadear.<sup>4</sup> Assim, se a Explicação aparece *antes* das epígrafes, foi lida como um prefácio, na posição de paratexto que tem como função explicar e justificar os procedimentos do livro. Esta tem sido a leitura mais comum. Se a Explicação aparece *depois*, torna-se parte do texto e, portanto, é parte da estratégia narrativa que a pesquisadora chama de *encenação* da escritura. Segundo a analista, na obra há uma constante tensão entre *ser* e *parecer*, díade que se desdobra em “parecer e não ser” (a simulação) e “não parecer e ser” (a dissimulação). As personagens estão sempre encenando *modos de ser*, e não necessariamente *sendo*. Não apenas as personagens encenam o jogo simulação/ dissimulação, mas o livro como um todo se constrói nesse viés, ao mesclar as narrativas, supostamente eróticas, com textos em que a autora se autoficcionaliza, criando uma *persona* autoral que se identifica com Clarice Lispector. Assim, “o processo de (dis) simulação – *parecer* um livro de contos eróticos, a fim de ser uma obra metalingüística e metaficcional; *simular* um livro de contos eróticos

considerando-se o que se esperava de Clarice Lispector – está presente” (REGUERA, 2006, p. 114).

Orelhas, prefácios e apresentações críticas, que acompanharam as edições ao longo do tempo, contribuíram para a cristalização de uma imagem do texto como “livro de encomenda” ao enfatizar a submissão da autora aos apelos do editor Álvaro Pacheco e ao desvio dos padrões estilísticos da ficção de Clarice. No entanto, para Reguera (2006), mesmo essa submissão cega que a autora declara, é também parte de um processo de encenação que visa à contraposição entre o “escrever por dinheiro” e o “escrever por vocação”. Isto porque, como estratégia mercadológica, desde o primeiro momento, a ênfase foi dada ao fato de que se tratava de um livro de contos eróticos: não um livro qualquer, mas *um livro de contos eróticos de Clarice Lispector*. Eis a relevância do nome na capa, pronto para causar admiração (pela ousadia) ou repulsa (pelo mau gosto da escolha).

Clarice afirma que o texto tem apenas treze histórias, quando poderia ter quatorze. Seriam mesmo treze ou a décima quarta é justamente aquela que se nega como uma história, autodeclarando-se outra coisa? Clarice Lispector apresenta o pseudônimo que usaria, Cláudio Lemos, não por acaso, seu homônimo em abreviatura: C.L. Ela acaba assinando, com a mesma abreviatura, a própria Explicação. O desdobramento polifônico dessas várias vozes (ao qual vai se juntar depois a voz do poeta fracassado que lhe bate à porta) faz com que Clarice Lispector se desconstrua e se fragmente: Clarice, a autora; Clarice, a personagem; Cláudio Lemos, o disfarce de Clarice; C.L.

Fragmentações e desdobramentos deixam alguns vãos a serem preenchidos. Se há uma encenação que orienta o texto, há perguntas ainda não elucidadas: por que esse jogo é necessário? Por que a escritura não pode ser o que realmente seria ou parecer o que realmente pareceria, ou o que se propôs a ser (a partir da aceitação da proposta do editor) apoiando-se nessa estratégia de ocultamento e revelação, movimento para fora e para dentro, entre bastidores e palco, entre a frente e o atrás das cortinas? Por que a simulação de algo que a escritura não é ou a dissimulação daquilo que ela é?

As narradoras que vão aparecer nos contos – estejam elas em cruzamento, ou não, com a simulação/ dissimulação de uma *persona*

*autoral* – manifestarão, no nível da elaboração ficcional, preocupações parecidas em relação aos fatos que devem ser narrados. No caso de Marina Colasanti, a narradora desejará até mesmo substituir sua voz pela voz de um outro, indicando as agruras do processo de compor uma narração.

Assim, a abordagem de temas ligados à sexualidade e ao erotismo, no contexto em que estamos considerando, vem associada a determinados procedimentos que indicam, nos ruídos da escritura, nas fissuras do texto, modos de se lidar com a matéria narrada que ecoam certas expectativas de gênero. A repercussão dessas estratégias, em termos de forma final do texto, resulta na desconstrução de distinções tradicionais, como fábula e trama ou ficção e não ficção.

### 3. ERA UMA VEZ UMA NARRADORA...

O conto “Menina de vermelho a caminho da lua”,<sup>5</sup> de Marina Colasanti, apresenta uma singular construção narrativa. Mas, antes de analisar mais detidamente suas singularidades, a segunda ocorrência de publicação desse texto (1998) merece algumas considerações ligeiras. A republicação do mesmo conto, em outra coletânea, mais de dez anos depois, distanciaria o conto do contexto inicial, analisado anteriormente, uma vez que a coletânea *O leopardo é um animal delicado* apresenta a tematização do erótico em alguns dos contos que a compõem, entretanto, a orelha do livro não o apresenta como uma coletânea de contos eróticos. Ao contrário, ressalta que, apesar dos vários temas pela autora abordados “na verdade, seu objetivo vai muito além das ficções explicativas – ela visa a explorar a própria natureza da condição humana”. Agora, o conto não se vincula mais a um contexto de militância pela voz erótica das mulheres. É como se, no fim dos anos 90, já não fosse necessário legislar pela capacidade que as mulheres têm de falar sobre sexo e compor narrativas com esse tema. E nem defender a coragem e a idoneidade das autoras que se lançam a essa empreitada.

Entretanto, a composição do conto e suas estratégias narrativas disparam o gatilho das expectativas de gênero ao construir uma narradora que se recusa – e, com essa recusa, termina por balizar e direcionar o tom da narrativa – a narrar um determinado fato e contrata um narrador, construindo um processo de “terceirização” da voz narrativa. Assim, os

desdobramentos se complexificam, pois esse narrador contratado deve narrar “metendo-se na pele” de uma mulher, uma mãe que observa toda a cena do conto, mas seguindo o desejo da narradora que o contratou e relatando apenas os fatos do modo que esta relataria.

Esta é uma história que não quero contar, uma pequena história sem fatos, espessa como um mês-truo, que não pretendo assumir. Tentei livrar-me dela, afundá-la, e ao fastio que me causa. Não consegui. Desnecessária como é, ainda assim insiste em existir. Foi por isso que botei um anúncio no jornal. Dizia: Procura-se narrador. Exigem-se modéstia e prazer descritivo. Pagamento a combinar. Procurar... endereço... etcetera.

Só um apresentou-se. Teria preferido, me caberia melhor, fosse mulher. Mas não tive escolha, fiquei com ele. Homem e pouco experiente, me vi obrigada a insistir na minha vontade, concisão de estilo e docilidade nos rumos. E a vesti-lo com a nova roupagem. É assim, pois, de saia rosa e lenço nos cabelos, que o apresento: mãe de duas filhas pequenas que pouco irão agir, levando-as para brincar num parquinho de diversões, sábado à tarde, naquela exata tarde, naquele exato momento em que a história quer acontecer, e onde ele se torna, por contrato e escolha, seu responsável. (COLASANTI, 1982, p. 49)

Uma história que não se quer contar, mas que “quer acontecer”. Uma história sem fatos e sem narradora. Desse modo, a fábula a ser contada inexistente antes de a narração começar e esta se vai tecendo com base em pequenos artifícios de invenção: contrata-se um narrador dócil, capaz de ser domesticado e travestido em mulher. Ele não será ele próprio, mas uma mulher vestida de saia e lenço nos cabelos e deverá compor a história com os olhos dessa mulher. Uma mulher-mãe que presenciará a cena de sedução e troca de favores entre uma criança e um velho em um parque de diversões. Tal cena não existe *a priori*, ela ainda “quer acontecer” e a trama desses elementos possibilita seu acontecimento, ela vai se delineando a partir do jogo e alternância entre as vozes da narradora contratante, do narrador contratado e da mulher que fala por meio do narrador, como um ventríloquo.

Entretanto, ao fim e ao cabo, poderemos perceber que essa mãe inventada poderia ser a própria narradora. O simulacro de narração é apenas um modo de se livrar da responsabilidade de contar a história da

qual não gostaria de ter sido coadjuvante. Fica estabelecido, no conto, um triplo regime de narração, em que se alternam: a) a narradora que contrata um “sócio”, inicia o conto – segundo ela, não é conto – e faz interferências, direcionando o tom narrativo e as escolhas do narrador contratado; b) a mãe narradora que fala por meio do narrador travestido; e c) o narrador contratado (travestido) que termina por impor sua solução narrativa ao conto, ignorando as exigências e o pudor de sua contratante.

Assim, os trechos entre aspas no conto delimitam a fala do narrador travestido, a voz da mãe; os trechos sem marcação mostram a interferência da narradora:

Eu sei que você gostaria de descrevê-lo, um velho, ou um homem assim e assado, de olhar meio enviesado, e baixinho. Mas eu não quero. Por enquanto permito apenas que diga que tinha as calças amarradas de corda. É o quanto basta. (COLASANTI, 1982, p. 50)

O resultado desse procedimento é que, nessas ocorrências, o que não é para ser narrado acaba sendo narrado. O leitor do conto, esse expectador da cena que se vai compondo pela descrição, sabe que se trata de um homem de olhar enviesado e baixinho. É a esse leitor que a narradora quer agradar: “E não se alongue tanto. O leitor quer clima, pressão. Esqueça as descrições. Vamos, agora ponha suas filhas na bolha” (COLASANTI, 1982, p. 51). Se ela vai impor seu tom e seu ritmo ao narrador, por que não assumir ela própria a responsabilidade da autoria? Porque o que vai se passar é obsceno e, aparentemente, ela não quer se sujar com a história que quer acontecer, assim como não quer envolver as duas filhas, signo de inocência: “Ótimo, as duas estão afinal brincando, isoladas na bolha, seguras” (COLASANTI, 1982, p. 52). As crianças entram em uma bolha (um brinquedo de pula-pula) que supostamente reproduz o ambiente lunar; a narradora precisa isolar as meninas para então introduzir a protagonista da cena, a menina de vermelho:

De vermelho, um tom carmim, vestida com uma malha, descalça. E dentes cariados. Tem dez anos. Cuidado com essa idade, porque o olhar dela tem mais. Pequenos seios Ela quer entrar na bolha. Quer muito. E não tem dinheiro. Mas quer,

e vai ter que pagar de outro jeito. Ela sabe disso. Você, não.  
(COLASANTI, 1982, p. 52)

Tal personagem se constrói em oposição às duas meninas. Estas, isoladas no tempo e no espaço, protegidas e imobilizadas dentro da bolha, estão entretidas em seu mundo exclusivamente infantil. A menina pobre, solta pelo pátio do parque, está exposta ao desejo do outro e ao seu próprio desejo de adentrar na bolha, de se divertir, iludindo-se com a falta de gravidade da Lua, e está também disposta a pagar com outro tipo de moeda a consecução desse desejo. Entre a criança inocente que se afasta correndo pelo pátio e o simulacro de mulher que se aproxima em firulas tentadoras em direção ao velho, a menina de vermelho compõe um cenário de tensão erótica. Esse erotismo, dado a natureza dos protagonistas – uma criança e um velho – limita-se diretamente com a obscenidade. Linda Williams (2004), em seu estudo sobre a pornografia, joga o tempo todo com a origem latina do termo obsceno,<sup>6</sup> produzindo um neologismo que funciona ao mesmo tempo para indicar a normalidade com que se encara a explicitude das imagens eróticas levadas para a esfera pública e as restrições que se impõem a essa veiculação. Assim, essas imagens estão sempre *on/scene*, jogo entre o *ob*, radical latino que semantiza o escondido, velado e a preposição *on*, do inglês, indicando que o sexo é sempre parte da cena humana, inesgotável fonte de questionamentos em sua faceta pública ou privada.<sup>7</sup>

Dizível ou indizível, mostrável ou não mostrável, os assuntos ligados à vida sexual estão na tensão constante com os modos de perceber a existência. Não é por acaso que Bataille (2004), em sua abordagem filosófica do erotismo, afirmou que este é aquilo “que coloca o ser em questão”. D.H. Lawrence também já havia lembrado, em um texto de 1967, que *obsceno*, em uma junção da etimologia com a linguagem do texto dramático, indica “aquilo que não pode ser representado no cenário” (p. 39). Obsceno é o que deve estar “fora da cena”, atrás das cortinas, escondido, oculto, inacessível aos olhos e ao conhecimento da plateia, portanto, interdito. Obsceno é tudo aquilo que nos fere o pudor: “Tudo é muito tênue ainda, muito impreciso. É difícil ver aquilo que, por proibido, se esconde. Mas aos poucos, seduzida, você vê”, afirma a narradora, forjando a voz da mãe e marcando o território do obsceno, daquilo que não deveria aparecer em uma cena, mas irá:

“A coisa é simples: um homem e uma menina enovelando um desejo” (COLASANTI, 1982, p. 54).

A menina, que é “criança o tempo todo”, seduzirá o velho para poder entrar na bolha. Seus movimentos lúbricos de ida e volta pelo parque, seus olhares, seus movimentos que deixam a blusa subir e entrever a nesga de pele entre a calça e a malha, as espirais traçadas no chão são o fio de seda que ela tece para enovelá-lo e conseguir dele o que quer. O que a narradora quer é que esse fato particular se apresente com toda explicitude e se enfurece com a delicadeza do narrador: “É vergonha? É incompetência? O que é isso que você tem? Um narrador profissional com medo de uma menina. Mas a menina está seduzindo um velho porque quer pisar na Lua” (COLASANTI, 1982, p. 55). O narrador hesita, mas a narradora força sua voz na voz da mãe, o homem travestido, e arranca dali os fatos, erotiza a menina e suas ações:

É de costas, empinados quadris, que espera a gula dele depositar-se em visgo sobre as pernas. Não tem pressa. Chupa o dedo, finge roer as unhas, quati de dentinhos cariados. Deixa que ele lhe estude bem a pele, que afunde o olhar na concha rosa, reverso do joelho, que suba denso, palmilhando as coxas, que se embrenhe um instante. (COLASANTI, 1982, p. 55)

Enquanto o homem, fixo ao lado da bolha, configura-se como centro, personifica o poder daquele que tem o que o outro deseja e pode manipular, a seu bel-prazer, a fome do outro, a menina é aquela que se oferece, que gira em torno desse centro, desagregada. Ele recolherá o que a menina tem para lhe oferecer. Feito esse jogo de sedução, sela-se o acordo, com um rápido cochicho no ouvido, e a menina de vermelho entra, finalmente, na bolha. O leitor não é informado desse acordo, mas intui. Não apenas o leitor pode intuí-lo, mas também a mãe:

Pronto, agora você pode ficar com vergonha. É mãe, está vendo, e não faz nada. Poderia chamar a menina, conversar, pagar a entrada dela. Mas isso seria reconhecer que sabe o que está se passando, que o tempo todo, enquanto ela se jogava no perigo, você desenhava atenta os detalhes, afiava a ponta do seu lápis na linha dos olhos, na pose do pé, mais interessada em roubar o fato do que em evitá-lo. (COLASANTI, 1982, p. 55)

Estão, nesse ponto, estabelecidos os principais marcadores desse conto, como elementos de ficção, trama e fábula se confundem, já que a primeira *desenha* a segunda, nos vários desdobramentos das instâncias da enunciação narrativa. Sem esse roubo, produto do entretecer da observação de um fato que houve – e não houve – não haveria história. Por outro lado, tem-se a tensão entre o pudor e o despudor: a mãe/narradora quer encerrar nesse ponto a história; acabado o tempo das filhas na bolha, ela e o narrador devem se despedir do cenário, como se nada tivesse acontecido: “Mãe de dever cumprido, a caminho de casa, com as filhas pela mão” (COLASANTI, 1982, p. 57). A menina de vermelho também iria embora e voltaria apenas no domingo seguinte. Por pudor, em evitar a sequência do acordo entre a menina e o velho, a mãe deve sair do parque, uma vez que não cumpriu seu *papel de mãe*, não correspondeu às expectativas sociais em relação a essa figura: proteger, evitar o perigo para a criança, no caso, evitar a troca de favores sexuais pelo acesso ao brinquedo, preferindo ficar com uma história para contar. Isso explicaria seu desconforto, seu fastio e terceirização da voz narrativa.

Entretanto, a essa altura da narrativa, o narrador, esse domesticado e travestido, de tanto manusear o fato roubado e inexistente, já se sente dono da história e de seu fim. Decide transformar a história em um conto e afirma: “O que é que você tinha? Um fato? Mas fato todo mundo tem, acontece a toda hora na cara da gente. O que você não tem é voz para contar. E isso quem tem sou eu” (COLASANTI, 1982, p. 58). A distinção entre acontecimento e modo de dar a conhecer esse acontecimento oscila e entra em contínua reversão: sem voz que narre, que trame o fato, este se torna inexistente, mesmo que tenha acontecido. A trama garante a existência da fábula e seu desfecho já não está mais sob controle. O narrador, abandonando todos os pudores em relação à história, assim a finaliza: “É tarde quando saio, levando minhas filhas pela mão. Ela fica. Lá longe, na canoa que sobe esticando correntes, sua figura vermelha sangra o ar” (COLASANTI, 1982, p. 58). A mãe prefere o silêncio. Esse narrador, que não é mãe, pode, não apenas selar o acordo entre a menina e o velho pelo acesso à bolha, como pode também ampliá-lo, introduzindo o uso de um segundo brinquedo, agora uma canoa. Ele não suaviza a cena proibida, pelo contrário, nela enreda a menina cada vez mais.

#### 4. ERA UMA VEZ UM DOMINGO VAZIO...

Os contos de *A via crucis do corpo* apresentam uma fratura interna, segundo a qual é possível perceber dois conjuntos de contos: a) os textos em que há uma escrita supostamente biográfica, por meio dos quais uma *persona auctoral* – que o leitor é levado a identificar com Clarice Lispector, a autora, o nome na capa – preenche as horas em que não está trabalhando, que será chamado de *narração da escrita*; b) os textos que são explicitamente tratados como matéria ficcional, ou seja, contos supostamente eróticos ou pornográficos, em que se exploram assuntos ligados à sexualidade e aos comportamentos diversos, inclusive os sexuais, que serão chamados de *escrita da narração*.

Entre a escrita da narração e a narração da escrita é que se impõe uma lacuna,<sup>8</sup> espaço de ditos e não ditos em que (especialmente na *Explicação*) é perceptível a angústia e o desejo de se lançar a uma empreitada da qual não se pode prever o desfecho. Essa fratura do texto instala uma dificuldade de lidar com o erotismo (e com a suposta pornografia) de modo previsto pela tradição literária, impossibilidade esta que, segundo a nossa hipótese, relaciona-se a complicadores relativos a expectativas de gênero. Assim se pronuncia Clarice Lispector na *Explicação*:

O poeta Álvaro Pacheco, meu editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. Os fatos eu tinha, faltava imaginação. E era *assunto perigoso*. Respondi-lhe que não sabia fazer história de encomenda. Mas – enquanto ele me falava ao telefone – eu já sentia nascer em mim a inspiração. A conversa telefônica foi na sexta feira. Comecei no sábado. No domingo de manhã as três histórias estavam prontas: “Miss Algrave”, “O corpo” e “Via crucis”. Eu mesma espantada. Todas as histórias desse livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. (LISPECTOR, 1998, p. 11; grifo meu)

O assunto perigoso ao qual a escritora se refere é *sexo*: palavra proibida que ela não pronuncia e não escreve, assim como a amiga que aparece em um dos contos não pronuncia a palavra câncer. A construção dos contos – matéria ficcional – ao lado de outros textos de gênero indefinido – circunstâncias que se pretendem autobiográficas e inscritas em meio à narrativa – também como ficção, revela uma profunda reflexão

a respeito do ato de narrar e do papel de escritora assumido por Clarice. O assunto ao qual ela vai se dedicar a seduz e desperta o seu desejo, de antemão, ao início da escritura: as histórias foram encomendadas, mas não é a encomenda ou o contrato que desencadeiam sua existência e sim, a inspiração; rasurado o intuito inicial, apaga-se o motivo de desconforto, que seria a prostituição do texto, a troca de palavras por dinheiro: “Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Entretanto, as vozes externas que falam dentro de si despertam medos outros, que a levam a prever os inevitáveis ataques:

Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio. 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. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade para escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma. (LISPECTOR, 1998, p. 11-12)

A sedução do objeto é evidente: Clarice irá escrever e publicar os contos com o seu nome na capa. Por que inscrever no texto a hesitação? A pornografia é também um *olhar* e uma escrita: eu vejo a pornografia que me vê. Clarice escreve o que acha que será pornografia que, em espelho, também a escreve como mulher escritora. Em última instância, ela *não* escreverá a pornografia a que se propôs, mas um texto outro que, no entanto, ela vê como pornográfico, como obsceno. Na afirmação de que é uma mulher séria, reside o pressuposto de que escrever textos que abordem assuntos ligados à sexualidade não é uma atividade séria ou ainda: mulheres que se dedicam a esses assuntos não são sérias. O adjetivo, nesse caso, não se limita a uma característica do temperamento ou da personalidade, mas a uma conduta moral da mulher; constitui, portanto, uma advertência: “não me confundam, eu não me corrompi, não me desviei”.

A autoconsciência narrativa, presente no decorrer do bloco de textos, que preenchem o vácuo dos intervalos da escrita dos contos proibidos, torna o fato de escrever “lixo” uma atividade significativa

do ponto de vista da identidade de gênero e da autoria feminina, funcionando como duplo da autora ao encarar o desafio de escrever “o que quisesse”, aceitando as *pedras* e o sofrimento do processo. Nesse ponto, é a identidade da escritora, como sujeito de um tipo específico de discurso, o da sexualidade, que entra em choque com as outras possibilidades identitárias e produz uma espécie de curto-circuito ideológico, principalmente em termos de identidade de gênero.

As consequências formais dessa ocorrência, juntamente com a tensão já estabelecida entre escrita da narração e narração da escrita vão gerar procedimentos que resultam em uma *erótica da contenção*: no nível retórico, o texto fugirá de toda situação que tratar de modo explícito a cena sexual, revelando o pudor da voz narrativa em elaborar e apresentar os fatos narrados. Por outro lado, a confusão das instâncias ficcional e biográfica produz um movimento de ida e volta entre ficção e não ficção, entre *persona autoral* e narradora ficcional que borra o limite entre elas. O texto desvia o assunto principal não apenas para a discussão da situação do escritor (no caso, da escritora), mas para a própria reflexão sobre o assunto perigoso que pretende abordar, minando a principal prerrogativa que um leitor de textos eróticos ou pornográficos buscaria: a excitação. Ao inserir aspectos metanarrativos nos contos e ao introduzir o conjunto de textos que mais explicitamente exemplificam a narração da escrita, Clarice se abstém de mostrar o tecido de figuras retóricas (BARTHES, 1999) e descrições de atos sensuais que caracterizam a narrativa do erótico. O texto de Clarice, no conto “Dia após dia”, é parte do processo de reflexão sobre a narração da escrita, sobre o processo de se fazer os contos encomendados pelo editor:

Quando cheguei em casa uma pessoa me telefonou para dizer-me: pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense se isto vai acrescentar alguma coisa à sua obra. Respondi:  
– Já pedi licença a meu filho, disse-lhe que não lesse meu livro. Eu lhe contei um pouco as histórias que havia escrito. Ele ouviu e disse: está bem. (LISPECTOR, 1998, p. 50)

As contínuas referências ao fato de ser mãe – e à coincidência de que o domingo em que ela escreve suas histórias seja justamente o *Dia das Mães* – estabelecem um contraste entre posições de sujeito

aparentemente incompatíveis: a figura materna e a mulher que escreve sobre sexo; a escritora reconhecida e respeitável – que tem uma obra e um nome a zelar – e a autora de textos pornográficos. A segunda só passa a existir com o aval do filho; uma autorização acompanhada da promessa de que ele não leria o livro; por tratar de assunto perigoso – e proibido – estaria interdito na esfera familiar na qual a Clarice Escritora o deixa de ser, para ser apenas Clarice Mãe. De modo análogo à interdição, na esfera doméstica, há a interdição da esfera pública (“Pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense se isto vai acrescentar alguma coisa à sua obra”), marcada pelo gênero de texto que Clarice deveria escrever e que seria uma excrescência ou um desvio em relação à obra já instituída. Ficam evidentes os tabus do objeto e da circunstância, uma vez que ela fala de um *lugar de mãe*, símbolo da pureza e da abnegação, inclusive erótica, da benevolência e da proteção, e que não se vê (autorreferência) contando histórias de cunho ilícito a seu próprio filho. A postura transgressora (ela conta as histórias que escreveu) mistura-se ao cumprimento de determinadas expectativas de gênero (não deixa o filho ler; pede *permissão* a ele para se tranquilizar e se defender das críticas).

O assunto dos contos e a proposta do editor disparam o gatilho para o tratamento daquilo que Foucault (2001) chama de dispositivo da sexualidade, o conjunto de práticas e modos de lidar discursivamente com os assuntos ligados à vida erótica e sensual. A escritura de Clarice tratará desse dispositivo por meio da eleição do *corpo* como mote para a sua escritura. Como os corpos transitam no mundo, como se revelam ou se escondem, transformam-se, aceitam-se. Há um corpo que cansa de um afazer específico – a escrita, a vida – e esse corpo vai tomar para si a tarefa de escrever também o corpo dos outros, os seres ficcionais que habitarão suas narrativas. O corpo de si, o corpo dos outros, o corpo da linguagem. Estes vão aparecer e desaparecer em um jogo entre ficção e realidade e realidade da ficção, em um jogo entre a revelação e o obscurecimento do que o humano apresenta de específico, de esquisito ou naturalizado quando se corporifica, quando, nos dizeres de Butler (2003), torna-se matéria. O corpo e seus desdobramentos são a matéria dos contos, tanto na acepção de assunto ou mote, quanto na acepção filosófica de elemento substancial. É o falar sobre o corpo que dispara a seta do erotismo e da suposta pornografia.

O texto clariciano, considerado como encenação do fracasso da escrita erótica, apresenta essa configuração por ter sido afetado – enquanto escritura – pelas diversas fábulas de gênero (BUTLER, 2003) que circulam socialmente. Uma dessas fábulas reza que, a sexualidade feminina é sempre retroflexa e complexa, voltada para o mistério, fadada ao indeciframento, pelo masculino. Portanto, fadada a esconder-se, a aceitar passivamente o que se diz *sobre* ela, a mulher conforma-se ao regime fálico, daí as referências à permissão dos filhos e a afronta às expectativas da recepção presentes no texto clariciano. Ao aceitar *dizer o sexo*, o texto de Clarice desloca esse feminino, lançando uma fala feita por uma mulher, mas não necessariamente uma fala de mulher (dado que não seria possível desvincular essa expressão das mesmas fábulas de gênero fundantes do discurso androcêntrico sobre as mulheres) ao terreno da explicitude, por meio da escrita do erótico. Aqui não há uma preocupação de fazer um tratado sobre a sexualidade feminina ou masculina, mas a tentativa de flagrar instantâneos dessas práticas ligadas a construções e tratamentos do corpo, ambos afetados pelos modos de circulação do sexo e do gênero na sociedade. Nesse caso, os instantâneos se constroem em forma de ficção literária.

Elegemos dois desses instantâneos, nos contos “Miss Algrave” e “Mas vai chover” para orientar a reflexão empreendida nesse breve trabalho. O primeiro conto focaliza Ruth Algrave, uma mulher solteira e virgem, cujo corpo inicialmente se crispa e se recusa ao prazer. Um corpo que, circulando entre uma centena de outros corpos, na grande cidade, recusa-se a vê-los e lhe horrorizam as perversões da carne; o corpo de Miss Algrave, apesar de muito bonito, é um corpo anulado, neutralizado, contra o qual se luta por causa dos maus eflúvios que pode suscitar, corpo eclipsado pela solidão e pela invisibilidade. O erotismo desse corpo será despertado em toda a sua violência a partir da visita de Ixtlan, ser de Saturno que, surgindo misteriosamente na noite, dá-lhe sua primeira noite de prazer. Como um “aleijado que jogasse no ar o seu cajado” (LISPECTOR, 1998, p. 17), Ruth tem a revelação de seu corpo, e da ausência do pecado. A transformação que é operada no comportamento de Ruth é perceptível na mudança de sua rotina e nas pequenas ações que executa: cantar a *Aleluia!*, deitar-se na grama com as pernas um pouco abertas para o sol, não se esquivar dos casais de namorados, escolher um homem cabeludo e levá-lo ao seu apartamento

para fazer sexo, que marcarão a mudança violenta da protagonista, corpo libertado e valorizado pela experiência erótica.

Apesar de toda essa violência na modificação das ações da personagem, no nível retórico, a narrativa se abstém de apresentar qualquer construção que, em uma abordagem convencional de texto erótico, nos daria, por exemplo, uma descrição do ato sexual. Pelo contrário, prevalece a eufemização e o velamento:

Ela tirou a camisola. A lua estava enorme dentro do quarto. Ixtlan era branco e pequeno. Deitou-se a seu lado na cama de ferro. E passou as mãos pelos seus seios. Rosas negras. Ela nunca tinha sentido o que sentiu. Era bom demais. Tinha medo que acabasse. Era como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado. Começou a suspirar e disse para Ixtlan:

– Eu te amo, meu amor! meu grande amor!

E – é, sim. Aconteceu. Ela queria que não acabasse nunca. Como era bom, meu Deus. Tinha vontade de mais, mais e mais. (LISPECTOR, 1998, p. 17)

Esse é o máximo de explicitude que a narrativa consegue ao descrever a noite de núpcias de Ruth e Ixtlan. Apesar de haver inegavelmente uma relação sexual em curso, não há estrutura discursiva que a descreva e a única parte do corpo oficialmente erótica nomeada são os seios e o resultado pode ser a frustração das expectativas do leitor que pretendia encontrar a descrição de uma relação erótica em seus detalhes excitantes. Ao afirmar “é, sim. Aconteceu”, é como se a narradora dissesse “eu não preciso narrar, todos vocês já sabem o que aconteceu”. Formalmente, predomina uma *erótica da contenção*: mesmo que o corpo esteja presente, ele é invisibilizado durante o ato.

A escolha pelo “não dizer” aparece explicitamente no segundo conto: “Mas vai chover”. Maria Angélica é uma sexagenária que surpreende ao abordar sexualmente um jovem entregador de farmácia de apenas 19 anos. Ela, tomada de desejo pelo jovem quase adolescente, oferece a ele bens materiais – um carro, dinheiro, roupas caras, tratamento de beleza – em troca do uso do corpo jovem e de um simulacro de amor. A protagonista se submete a uma relação desigual e de exploração em nome da satisfação de seus desejos, reivindica a satisfação erótica e deseja revigorar-se no contato com um corpo que

ainda não sofreu as maquinações do tempo. Entretanto, o fim trágico de seu enlevo amoroso não esconde o que há de melancólico e perverso nesse tipo de arranjo. Assim, ao final do conto, Maria Angélica é jogada no real mundo das mulheres velhas: sem direito aos prazeres do corpo e condenada à obscenidade da sua condição de idosa que ainda mantém acesa a chama do desejo. A beleza juvenil do rapaz, em contraste com a velhice de Maria Angélica, termina por despertar, novamente, o pudor da narradora, que se manifesta na descrição das cenas eróticas. No momento em que Alex cede aos apelos da protagonista, aceitando a oferta de um carro para ir para a cama com ela, a cena sexual é assim descrita:

O que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber. Maria Angélica – *oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escrever isto!* – Maria Angélica dava gritinhos na hora do amor. E Alexandre tendo que suportar com nojo, com revolta. Transformou-se num rebelado para o resto da vida. Tinha a impressão de que nunca mais ia poder dormir com uma mulher. O que aconteceria mesmo: aos vinte e sete anos ficou impotente. (LISPECTOR, 1998, p. 77; grifo meu)

O tom folhetinesco, de fofoca íntima, presente na informação sobre a impotência, que cai sobre o rapaz como uma maldição ou um vaticínio pela venda do corpo a Maria Angélica se mistura ao tom lastimoso das desculpas por ter que narrar a cena de sexo entre uma sexagenária – que se comporta como adolescente, fala com voz cantante, usa trejeitos românticos, dá gritinhos – e um adolescente de fato, ainda cheio de espinhas. A súplica a Deus parece ecoar uma súplica de perdão também aos leitores, que seriam obrigados a conhecer tal cena de mau gosto, dado pelo desnível estético entre os amantes, resultado da natureza discrepante de seus corpos. A expressão “ter que escrever isto” evidencia o desconforto da narradora diante do texto que se propôs a escrever. Mais uma vez é negada a utilização as figuras retóricas usuais do texto erótico-pornográfico, ao mesmo tempo em que o aceita como obsceno, mantendo atrás das cortinas (“não é necessário saber”) as ações dos amantes. Mais uma vez, nesse caso, o que predomina é o silêncio.

## 5. O CORPO E A BOLHA OU AS FALAS DO SILÊNCIO

Os textos lidos, no presente trabalho, partilham aspectos de estruturação narrativa que desestabilizam uma concepção tradicional de texto erótico como aquele cujas figuras retóricas, acionadas no ambiente do texto, pretendem reproduzir, com mais ou menos explicitude, imagens e cenas eróticas que se mantêm na superfície do texto. Se no conto de Marina Colasanti o procedimento é a “terceirização” da voz narrativa, por meio da contratação de um narrador que escreverá sob encomenda, tal processo associa-se ao pudor da narradora em narrar a cena de sedução “roubada” por uma mãe, em uma tarde de sábado, em um parque de diversões. No desenrolar do texto, percebe-se que os fatos, dos quais a narradora afirmara ter a posse, apenas se justificam enquanto tais a partir do momento em que são enredados na trama narrativa, resultante do desdobramento e da complexidade da estruturação das vozes que tentam apreendê-lo e dar a ele existência.

No texto de Clarice Lispector, a autora, em um jogo entre fatos ficcionais e biografemas, traveste-se ora em narradora, ora em personagem, enredando as instâncias narrativas em um processo de alternância contínua entre esses três elementos, posto que, a *Explicação*, bem como os outros textos que compõem a narração da escrita, produzem o jogo contínuo entre ficção e realidade. O pudor – resultante da tensão entre o medo e o desejo em assumir o projeto do livro proposto pelo editor – repercute nos contos a partir do momento em que prevalece a eufemização e neutralização dos componentes linguísticos que caracterizariam o texto erótico.

Olhados por esse prisma, os textos poderiam ser vistos como projetos literários fracassados. Entretanto, em nossa perspectiva, as estratégias retóricas, presentes na ficção analisada, são produto da interferência de certas expectativas de gênero que, agindo no nível da elaboração do texto, faz surgir alterações e singularidades no tratamento do tema proposto. Para a voz que fala em nome de Clarice, a escrita do texto trata-se nitidamente de um desafio. No contexto da primeira ocorrência do conto de Marina, o desafio é coletivo, mas não deixa de ser considerável, conforme discutimos. São tentativas de tirar o corpo e o desejo, a voz e o texto de suas bolhas de isolamento, movimentos frequentes na narrativa erótica de autoria feminina: mesmo que em

alguns momentos ainda permaneça o velamento que atinge a voz das mulheres desde tempos imemoriais, o silêncio presente nessas narrativas é fecundo e eloquente.

LISPECTOR AND COLASANTI: EROTICISM IN THE BRAZILIAN FICTION OF FEMALE AUTHORSHIP

ABSTRACT

This article aims to analyse short narratives in which the eroticism's thematization consists of tension between shame and shameless in the act of narrating. It will analyse the construction of *A via crucis do corpo* (1974), by Clarice Lispector in correlation to the tale *Menina de vermelho a caminho da Lua* (1982; 1998), by Marina Colasanti. The narrator's positions in relation to the topic told will be the guide of this study, once they appear, simultaneously, attracted by the subject and fearful about the facts that intend to compose in a narrative form.

KEY WORDS: fiction, literature of female authors, eroticism, gender.

---

NOTAS

- 1 Para o autor, “a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele (o que se passou)” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 173).
- 2 A análise do autor se concentra nas especificidades de construção de um discurso sobre a sexualidade no ocidente. Para Foucault, o tratamento do tema se orienta pela formulação de uma *scientia sexualis*, responsável por dar o tom científico e asséptico do discurso sobre o sexo, em contraposição a uma *ars erotica*, cuja base seria a transferência de conhecimento pautado na experiência subjetiva.
- 3 No referido estudo, Reguera aponta três posicionamentos principais de recepção crítica desse texto de Clarice: a) enfatiza-se a noção de desvio, que classifica a obra sob o viés da baixa literatura e da inferiorização do valor estético-literário, posição encontrada, por exemplo; b) enfatiza-se a noção de desvio, não mais em relação à qualidade, mas àquilo que se considera a linguagem clariciana; e c) enfatiza-se a presença de procedimentos dispersos na obra da ficcionista e que culminaram no projeto de *A via crucis do corpo*.
- 4 As edições comparadas são: Arte Nova, 1974 – 1. ed.; Nova Fronteira, 1984 – 2. ed.; Francisco Alves, 1991 – 4. ed. e Rocco, 1998 – 1. ed. Dessas

quatro edições, apenas Arte Nova e Rocco colocam a Explicação depois das epígrafes.

- 5 As citações do conto serão feitas a partir da edição mais antiga, a de 1982.
- 6 A associação entre a raiz etimológica de obsceno (*obs + cena*) e os significados que circulam socialmente para este termo aparecera inicialmente na obra do sexólogo Havelock Ellis, como aquilo que deve ficar “fora de cena” (Cf. PAES, 1990, p. 19).
- 7 “Se obscenidade (*obscenity*) é o termo utilizado para designar esses atos sexualmente explícitos que, uma vez que pareciam indizíveis, foram assim mantidos permanentemente fora de cena, *on/scenity* é o termo mais conflituoso com o qual podemos assinalar a tensão entre o dizível e indizível que anima muitos dos nossos discursos contemporâneos sobre a sexualidade” (Tradução minha).
- 8 Os textos pertencentes a cada grupo são: a) “Explicação”; “O homem que apareceu”; “Por enquanto” e “Dia após dia”; e b) “Miss Algrave”; “O corpo”; “Via Crucis”; “Ele me bebeu”; “Ruído de passos”; “Antes da ponte Rio-Niterói”; “Praça Mauá”; “A língua do P”; “Melhor do que arder” e “Mas vai chover”.

#### REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COLASANTI, Marina. Menina de vermelho, a caminho da Lua. In: DENSER, Márcia (Org.). *Muito prazer: contos eróticos femininos*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- COLASANTI, Marina. Menina de vermelho a caminho da Lua. In: \_\_\_\_\_. *O leopardo é um animal delicado*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- DENSER, Márcia (Org.). Apresentação. In: \_\_\_\_\_. *Muito prazer: contos eróticos femininos*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002.

LAWRENCE, David Herbert. Pornografia e obscenidad. In: PELLEGRINI, A. *Pornografia y obscenidad*: D. H. Laurence e Henry Miller. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.

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

MORAES, Eliane R. & LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

WILLIAMS, Linda (Ed.). *Porn studies*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

