



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**REBECCA DE LIMA CORREIA**

**OS TRADUTORES E O EROTISMO EM “MISS ALGRAVE” DE CLARICE LISPECTOR**

**FORTALEZA**

**2023**

REBECCA DE LIMA CORREIA

OS TRADUTORES E O EROTISMO EM “MISS ALGRAVE” DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará (UFC) como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Luana Ferreira de Freitas

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- C849t Correia, Rebecca de Lima.  
Os tradutores e o erotismo em "Miss Algrave" de Clarice Lispector / Rebecca de Lima Correia. – 2023.  
136 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2023.  
Orientação: Prof. Dr. Luana Ferreira de Freitas.
1. Estudos da Tradução. 2. Clarice Lispector. 3. tradutores. 4. erotismo. 5. Miss Algrave. I. Título.  
CDD 418.02
-

REBECCA DE LIMA CORREIA

OS TRADUTORES E O EROTISMO EM “MISS ALGRAVE” DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET) da Universidade Federal do Ceará (UFC) como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Luana Ferreira de Freitas

Aprovada em: 16/11/2023

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luana Ferreira de Freitas (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marie-Hélène Catherine Torres  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

---

Prof. Dr. Michel Emmanuel Felix François  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Júlio Cesar Neves Monteiro  
Universidade De Brasília (UNB)

*“Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão”.*

Clarice Lispector

## AGRADECIMENTOS

À minha fundação, à minha sustentação, à minha força, meu lar: a minha família. Ao meu pai, Roberto, e à minha mãe, Leonilda, meu muito obrigada pela minha criação, orientação e o apoio incondicional nos momentos em que mais precisei de vocês.

Ao meu companheiro, amigo e conselheiro, Gustavo Magno, obrigada por ter sido tão fundamental nas escuras horas em que duvidei que esta pesquisa seria possível e a quem recorri aos braços e abraços em busca de apoio e acalento.

À minha tia e madrinha Leda Maria, a quem tenho profunda gratidão por ter sido uma figura tão presente em minha educação.

À minha querida orientadora, Luana Ferreira de Freitas, a quem nutro enorme admiração. Obrigada por ter guiado meu percurso acadêmico, desde a graduação até o ingresso no mestrado em Estudos da Tradução. Agradeço por ter me ajudado a tornar esta pesquisa possível.

Ao competente corpo docente da POET, nas figuras dos professores Marie Héléne, Rafael e Walter, que contribuíram para esta pesquisa através das disciplinas.

Ao sempre solícito e presente Kelvis Santiago, que representa a POET enquanto secretário. Kelvis, agradeço pelo apoio e eficiência no momento em que mais precisei. Obrigada.

Aos membros da banca de qualificação, professores Cynthia, Marie Héléne e Michel, pelas atentas contribuições nesta pesquisa.

Aos membros da banca de defesa, professores Júlio César, Marie Héléne e Michel, pelas relevantes colaborações para a finalização desta pesquisa.

À secretaria de educação de Fortaleza, no nome da secretária Dalila Saldanha, que concedeu o afastamento necessário para a dedicação desta pesquisa.

À servidora da secretaria de educação, Ana Cláudia, a quem reconheço o caráter humano e, sobretudo, o apoio à frente da célula de afastamento no momento mais difícil desta pesquisa.

À Mari, por todos os nossos anos de amizade.

Aos meus queridos amigos e amigas, companheiros e companheiras de luta e jornada educacional: meu muito obrigada.

Grata a todos que contribuíram de alguma forma para a realização desta pesquisa

## RESUMO

A escrita enigmática de Clarice Lispector sobreviveu ao desafio do tempo, avançou décadas e conseguiu ser traduzida para diversos idiomas. Diante da força avassaladora que a letra da escritora de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* nos impõe, esta pesquisa pretende desvelar o erotismo presente no livro *A via crucis do corpo*, de 1974. Objetiva-se, principalmente, analisar, por meio de cotejo, se a tradução do conto “Miss Algrave”, dos tradutores Alexis Levitin, com *Soulstorm – The Stations of the Body* (1989), e Katrina Dodson, com o *The Complete Stories – The Via Crucis of the Body* (2018), estão em consonância com o efeito erótico produzido pela escrita clariceana. Para entender as traduções, é importante traçar o perfil dos tradutores. Para tal propósito, consideraremos: quem é o tradutor, visão e conceito de tradução, finalidade da tradução e, por fim, destacaremos a experiência do tradutor no campo da tradução. Ademais, faz-se necessário examinarmos uma hipótese: o gênero dos tradutores influenciaria no “horizonte do tradutor” ou na transposição do traço erótico contido em “Miss Algrave”? Lispector emprega, entre outros, primordialmente, a linguagem como dispositivo de movimento para revelar sua escrita erótica. Como aporte teórico, esta pesquisa se apoiará no crítico literário russo Viktor Chklóvski (2019), em “A arte do procedimento”, através do conceito de *ostranênie* ou “estranhalização”. E com o propósito de apreciar as versões dos tradutores, seguirei pelo método de análise crítica desenvolvido por Antoine Berman (2009), em *Toward a Translation Criticism: John Donne*, que consiste na aplicação de critérios específicos para melhor avaliar traduções. No que diz respeito ao erotismo na escrita clariceana, dialogaremos com Eliane Robert Moraes, Lynn Hunt, Alexandrian, Paz, entre outros.

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução; Clarice Lispector; tradutores; erotismo; Miss Algrave.

## ABSTRACT

Clarice Lispector's enigmatic writing has stood the test of time, spanning decades and being translated into several languages. Faced with the overwhelming force of the writer's letter in *An Apprenticeship or The Book of Pleasures*, this research aims to unravel the eroticism present in *The Via Crucis of the Body*, published in 1974. The main objective is to analyse, through collation, whether the translations of the short story "Miss Algrave" by translators Alexis Levitin, with *Soulstorm - The Stations of the Body* (1989), and Katrina Dodson, with *The Complete Stories - The Via Crucis of the Body* (2018), are in line with the erotic effect produced by Clarice's writing. In order to understand the translations, it is important to profile the translators. To do this, we will consider: who the translator is, the vision and concept of translation, the purpose of translation, and finally, we will highlight the translator's experience in the field of translation. In addition, we need to test a hypothesis: does the translator's gender influence the "translator's horizon" or the transposition of the erotic trait contained in "Miss Algrave"? Lispector uses language primarily as a means of movement to reveal her erotic writing. As a theoretical contribution, this research will draw on the Russian literary critic Viktor Chklóvski (2019), in "The Art of Procedure", through the concept of *ostranênie* or "strangeness". And in order to appreciate the translators' versions, I will follow the method of critical analysis developed by Antoine Berman (2009) in *Toward a Translation Criticism: John Donne*, which consists of applying specific criteria to better evaluate translations. With regard to the eroticism in Clarice's writing, we will dialogue with Eliane Robert Moraes, Lynn Hunt, Alexandrian and Paz, among others.

**Keywords:** Translation Studies; Clarice Lispector; translators; eroticism; Miss Algrave.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa de <i>The Complete Stories</i> .....	84
Figura 2 – Capa de <i>Soulstorm</i> .....	86

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>OS VESTÍGIOS DO EROTISMO.....</b>	<b>19</b>
<b>2.1</b>	<b>Erotismo, pornografia e obscenidade.....</b>	<b>35</b>
<b>2.2</b>	<b>Escrita feminina.....</b>	<b>39</b>
<b>2.3</b>	<b>Escrita erótica, pornográfica e obscena produzida por mulheres.....</b>	<b>46</b>
<b>2.4</b>	<b>O erotismo, a recepção e a crítica de <i>A via crucis do corpo</i>.....</b>	<b>51</b>
<b>3</b>	<b>A VIA CRUCIS DO TRADUTOR .....</b>	<b>61</b>
<b>3.1</b>	<b>O prestígio literário da língua e literatura anglófona.....</b>	<b>61</b>
<b>3.2</b>	<b>O tradutor e o trabalho de tradução.....</b>	<b>71</b>
<b>3.2.1</b>	<i>À procura do tradutor: quem é o tradutor?.....</i>	<b>71</b>
<b>3.2.2</b>	<i>A posição tradutória: visão e conceito de tradução.....</i>	<b>73</b>
<b>3.2.3</b>	<i>O projeto de tradução: a finalidade da tradução.....</i>	<b>74</b>
<b>3.2.4</b>	<i>O horizonte do tradutor: vivências e experiências sobre o ato de traduzir.....</i>	<b>77</b>
<b>3.3</b>	<b><i>A via crucis do corpo</i>, a retradução e a tradução.....</b>	<b>80</b>
<b>4</b>	<b>“MISS ALGRAVE” EM ANÁLISE.....</b>	<b>87</b>
<b>4.1</b>	<b>Fundamentação teórica.....</b>	<b>94</b>
<b>4.2</b>	<b>“Miss Algrave”.....</b>	<b>99</b>
<b>4.3</b>	<b>Análise dos traços eróticos e seus resultados tradutivos.....</b>	<b>108</b>
<b>4.3.1</b>	<i>Cheia de corpo.....</i>	<b>108</b>
<b>4.3.2</b>	<i>Hyde Park.....</i>	<b>110</b>
<b>4.3.3</b>	<i>Com ele não fora pecado e sim uma delícia.....</i>	<b>113</b>
<b>4.3.4</b>	<i>Vinho italiano bem adstringente, meio amargando e restringindo a língua.....</i>	<b>117</b>
<b>4.3.5</b>	<i>Abriu as pernas para o sol entrar.....</i>	<b>120</b>
<b>4.3.6</b>	<i>Se deliciar comigo.....</i>	<b>122</b>
<b>4.4</b>	<b>Apreciação das traduções.....</b>	<b>123</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>125</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>128</b>
	<b>ANEXO A – “EXPLICAÇÃO” .....</b>	<b>135</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.

(Clarice Lispector, “A paixão segundo G.H.”, 2020, p. 177).

No capítulo 1, intitulado “Perfis”, da biografia de Clarice Lispector, *Clarice uma vida que se conta*, a estudiosa e biógrafa de Lispector, Nádia Batella Gotlib (2013), buscou captar a essência de Lispector através da coleta de depoimentos de pessoas do convívio íntimo da escritora. Gotlib destacou algumas das palavras usadas para descrevê-la. A intenção por trás dessa simples atividade demonstra o interesse em montar um mosaico de adjetivos que recuperassem na memória desses indivíduos o que seria Lispector: “Próxima. Distante. Vaidosa. Terna. Sofrida. Lisérgica. Vidente. Visionária. Intuitiva. Advinha. Estrangeira. Enigmática. Simples. Angustuada. Dramática. Judia. Insolúvel” (GOTLIB, 2013, p. 24). A brilhante e autêntica obra clariceana pertence à vanguarda da literatura brasileira. No entanto, a escritora não habita apenas no passado recente das letras nacionais, mas no inesgotável futuro de possibilidades interpretativas que permitem com que a escritora permaneça inédita e, decerto, longaeva, desafiando o entendimento daquilo que sempre a desafiou: o tempo.

O filósofo alemão Walter Benjamin (1987) afirmou que “a ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica” (BENJAMIN, 1987, p. 207). Opondo-se às armadilhas temporais responsáveis por apagar o que um dia existira, Lispector venceu a morte ao imprimir na história da literatura brasileira a marca de uma escrita voraz e sedutora. Sua presença é perpetuada através dos criativos projetos editoriais que estampam seu nome, atraindo e enfeitando um sem-número de novos leitores, pesquisadores e tradutores, que, por sua vez, ajudam a cultivar e manter produtiva a abundante obra clariceana.

A arrojada escritura<sup>1</sup> de Lispector não nos deixa dúvidas acerca da profusão de temas a serem ainda explorados, discutidos e pesquisados no conjunto de textos de sua autoria: “Tanto em nosso país quanto no exterior, a literatura de Clarice Lispector ecoa por meio de diferentes vozes, de distintos parâmetros interpretativos, em meios diversos” (REGUERA, 2006, p. 45). Dialogando com a afirmação de Reguera (2006), um dos maiores estudiosos da obra de

---

<sup>1</sup> A escrita de Clarice nos deseja: ávida pela própria salvação. Encontra na sua escritura eternidade e reprodução: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)” (BARTHES, 2013, p. 11).

Lispector, Earl E. Fitz (2001), enfatiza que a letra da escritora nos convida a uma notável quantidade de abordagens interpretativas, seriam elas: existencial, fenomenológica, mística e feminista<sup>2</sup>. Apesar de esta dissertação não abordar propriamente o feminismo, pode-se dizer que o texto que será aqui analisado entra em consonância com o tema, uma vez que faz parte do emblema de Clarice Lispector permear seus contos, crônicas e romances com enunciados que abordam direta ou indiretamente cenas que podem ser interpretadas a partir da ótica feminista. Todavia, é importante ressaltar que: “Apenas no final das décadas de 1970 e 1980 ela emergiu de fato como objeto de ampla atenção internacional na esteira da crítica feminista e, talvez sobretudo, da atenção entusiástica que Hélène Cixous dedicou à sua obra como um modelo de *écriture féminine*” (PEIXOTO, 2004, p. 28).

Em 1941, ainda durante a graduação em Direito, pela Escola de Direito da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Lispector publicou um artigo na revista *A Época*, intitulado “Deve a mulher trabalhar?” (MONTERO, 2021). A escritora demonstra um pensamento moderno e à frente de seu tempo, quando coloca a mulher como única responsável por suas escolhas. Lispector acrescenta ao artigo uma enquete realizada com os estudantes de Direito de diferentes períodos. O texto está presente no livro *Outros escritos*, publicado pela Rocco:

De um lado – apresenta-se-nos ela seguindo apenas seu eterno destino biológico, e de outro – a nova mulher, escolhendo livremente seu caminho. De um lado, a casa, compreendendo filhos e marido, exigindo abnegação constante. De outro, a evolução dos costumes e dos ideais, lançando-a no conhecimento de si mesma e de suas possibilidades (LISPECTOR, 2020, p. 53).

Fitz (2001), citando Wooden, diz que “os textos de Lispector também exploram a relação entre linguagem, subjetividade, organização social e poder (não exclusivamente, claro), mas estão relacionados com as possibilidades disponíveis para as mulheres considerando as estruturas sociais e patriarcais”<sup>3</sup>. Não sendo possível ignorar o tema, o feminismo será abordado quando necessário de maneira transversal:

Foi, sobretudo, sob a influência do estabelecimento do movimento feminista e com as bandeiras da liberação sexual, por volta das décadas de 1960 e 1970, que explodiram o número de autoras interessadas em problematizar o lugar da mulher nos textos eróticos/pornográficos e apresentar propostas literárias com a intenção de desconstruir o falocentrismo presente em obras eróticas, através da reivindicação de uma autoria feminina (OLIVEIRA, 2018, p. 89).

---

<sup>2</sup> “As the extensive criticism of her work shows, Lispector’s narratives invite many different approaches, prominent among which are the existential, the phenomenological, the mystical, and the feminist, to cite only a few of the recognized possibilities” (FITZ, 2001, p. 2).

<sup>3</sup> “Lispector’s texts also explore ‘the relation between language, subjectivity, social organization and power’ (Weedon 12), particularly (though not exclusively) as these relate to the possibilities available to women existing in patriarchal social structures” (FITZ, 2001, p. 18).

Talvez uma das maiores entusiastas e difusoras dos escritos de Lispector na Europa, a ensaísta argelina Hélène Cixous, diz que: “Quase toda a história da escrita se confunde com a história da razão, da qual ela é ao mesmo tempo o efeito, o suporte, e um dos álibis privilegiados. Ela coincidiu com a tradição falocêntrica. Ela é, aliás, o falocentrismo que se olha, que se satisfaz de si mesmo e se felicita” (CIXOUS, 2022, p. 49). A escrita clariceana, enquanto ferramenta de demonstração do poder feminino, exerceu um importante papel ao representar o espaço físico e socioemocional da mulher na sociedade. Lispector lançou mão da filosofia para tocar em pontos fundamentais no que diz respeito à função da mulher no imaginário social: “Lispector observa não só o sofrimento das mulheres sob o patriarcado, mas também o acesso por vezes tortuoso que elas têm a um poder agressivo; em termos mais amplos escreve as múltiplas violências inevitavelmente presentes na vida biológica, psíquica e social” (PEIXOTO, 2004, p. 18).

Diante do que foi exposto por Oliveira (2018), Cixous (2022) e do arranjo de possibilidades interpretativas destacado por Fitz (2001) sobre a escrita clariceana (existencial, fenomenológica, mística e feminista), vou me debruçar, especificamente, em torno da presença do erotismo em “Miss Algrave”, que faz parte da coletânea de contos *A via crucis do corpo*, publicado originalmente em 1974, pela editora Artenova. É importante destacarmos que o conto não é erótico em si, mas o erotismo é evocado pela linguagem clariceana, tornando o texto relevante para esta dissertação: “O que existe de erótico na leitura (ou na escrita) é o jogo da imaginação evocado no espaço entre você e o seu objeto de conhecimento. Poetas e romancistas, assim como amantes, dão vida a esse espaço usando metáforas e subterfúgios” (CARSON, 2022, p. 159). Portanto, seremos levados não só a teorizar a presença do erotismo, mas apontar onde e como encontram-se as metáforas e os subterfúgios em “Miss Algrave”.

Materializando-se a presença da escrita erótica, buscarei compreender como foram concebidos os projetos tradutórios de Alexis Levitin (1989) e Katrina Dodson (2018) ao traduzirem o traço erótico de Lispector para a língua inglesa. Não é possível falar de tradução sem conhecer como cada tradutor atua diante das particularidades de um texto traduzido, sendo fundamental observar como funciona cada engrenagem que cerca o tradutor e o trabalho de tradução. Para tanto, refletiremos sobre: quem é o tradutor, visão e conceito de tradução, finalidade da tradução e, por fim, destacaremos a experiência do tradutor no campo da tradução. Ademais, faz-se necessário examinarmos uma hipótese: o gênero dos tradutores influenciaria no “horizonte do tradutor” ou na transposição do traço erótico contido em “Miss Algrave”? Ou seja, uma tradutora (mulher) poderia alcançar o erotismo de modo mais acurado que um tradutor (homem), considerando tratar-se de um conto escrito originalmente por uma mulher? Pela ótica

de Luise Von Flotow (2014), em *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*, analisaremos se essa hipótese se confirma ou não.

No que diz respeito às versões dos tradutores, procuro fazer um exame das traduções com o propósito de rastrear o erotismo promovido pela escritora, relacionando-o com as respectivas transposições por intermédio do cotejo do conto aqui analisado. Como suporte teórico para perscrutar o texto de Clarice Lispector, me apoiarei no crítico literário russo Viktor Chklóvski (2019), em “A arte do procedimento”, através do conceito de *ostranênie* ou “estranhalização”<sup>4</sup>, que é se fazer estranho. E com o propósito de apreciar as versões dos tradutores, me orientarei pelo método de análise crítica desenvolvido por Antoine Berman (2009), em *Toward a Translation Criticism: John Donne*, que consiste na aplicação de critérios específicos para melhor avaliar traduções. Ressaltamos que o procedimento desenvolvido por Berman, e adotado nesta pesquisa, será voltado, em especial, para analisar os tradutores e a transposição dos traços eróticos contidos em “Miss Algrave”. O objetivo desta pesquisa é observar se o efeito erótico produzido por Lispector está presente nos textos de Dodson (2018) e Levitin (1989). Logo, é por meio das traduções e das diversas possibilidades de enxergar o fazer literário clariceano que esta dissertação visa contribuir para o duradouro cenário que compõe as análises de sua escrita:

Os textos de Clarice, sobretudo sua ficção, causam, de uma maneira geral, reações extremas nos leitores, ou, dito de outra forma, o leitor se identifica e mergulha no jogo ficcional narrativo difuso e nunca circunscrito de Clarice ou o leitor rejeita de imediato o caráter deliberadamente irredutível da escrita da autora, que não se pretende definível, que resiste à apreensão e que não se resolve em si mesma. Assim, pode-se dizer que Clarice é sempre lida com assombro, de uma forma ou de outra (COSTA; FREITAS, 2017, p. 41).

A escolha pelo título *A via crucis do corpo*, em especial, se justifica a partir do ponto de vista da recepção da crítica literária que o enquadrou como “lixo”, “baixa literatura”, “vulgar” e/ou “marginal” à época (REGUERA, 2006). Muitos apontaram como excesso ou erro, devido à presença subversiva e transgressora do sexo na obra de uma escritora consagrada como Clarice Lispector:

---

<sup>4</sup> Em proposta de tradução recente para o texto “A arte do procedimento” de Viktor Chklóvski, o tradutor David G. Molina, em 2019, sugere substituir o termo “estranhamento” por “estranhalização”. Uma vez que a palavra “estranhamento” não alcança o verdadeiro sentido por trás do conceito de *ostranênie* proposto por Chklóvski: “(...) uma solução interessante e nova em português seria estranhalização e estranhalizar (inspirada no termo *enstrangement* de Benjamin Sher), proposta que recai sobre termos que compartilham uma raiz etimológica com o original, são plausíveis na língua e evitam qualquer confusão com conceitos relacionados (como a ‘alienação’ no sentido brechtiano, que estaria presente em ‘estranhamento’, por exemplo, expressão já consagrada e um tanto desgastada em português e que, ironicamente, não é, a nosso ver, palavra estranha o suficiente para traduzir o efeito da *ostranênie*). ‘Estranhalização’ propositalmente romperia com o uso em português da expressão ‘singularização’, presente numa tradução anterior, e capturaria o efeito metalinguístico do original: se ‘estranhar’ é um achar estranho, ‘estranhalizar’ é um fazer estranho” (Nota de Tradução: MOLINA, 2019, p. 162).

(...) *A via crucis do corpo* corresponderia a um negativo distanciamento em relação ao que se esperaria da linguagem clariceana, observamos uma certa “maneira de ler” o livro ou, ainda, uma posição em relação à criação literária. Esta se justificaria por uma suposta existência de características intrínsecas ao texto literário, ou seja, de uma certa tipologia da prosa de Lispector (Clarice, a metafísica). Características que, presentes na estruturação do próprio texto, determinariam que este fosse considerado “bom” ou “mau”, isto é, “literário” ou “não-literário” e, conseqüentemente, “canônico” ou “não-canônico”. Ao se considerar *A via crucis do corpo* uma obra “menos poética” e representativa da “mudança de prosa” de Lispector, ou, meramente, “sobre sexo”, reitera-se uma visão da literatura atrelada exclusivamente a características que seriam intrínsecas ao texto. Segundo tal visão, o livro se destinaria ao paradigma das obras “menores”, “não canonizáveis”, por supostamente não se enquadrar ao parâmetro estabelecido pelos sistemas de divulgação e de recepção de sua obra. De acordo com os autores que defendem esse posicionamento, *A via crucis do corpo* não possui essas mesmas qualidades dotadas (e capazes de dotar o texto) de literariedade, sendo uma obra com valor estético-artístico inferior, se comparada a outras produções da autora, como *Laços de família*, *A paixão segundo G.H.*, *A hora da estrela*, por exemplo (REGUERA, 2006, p. 59).

Como demonstra Reguera (2006), o conceito de “não-canônico” e de “valor estético-artístico inferior” atribuído a *A via crucis do corpo*, se dá, em grande parte, pela presença do sexo contido em muitos contos do livro, contrapondo-se a outras obras mais famosas de Lispector. No entanto, é exatamente por essa razão que esta pesquisa anseia revelar que, além do ato sexual ou da exploração do sexo por uma jogada de *marketing* de seu editor, a escritora usou a linguagem como forma, a fim de elevar o traço erótico-pornográfico contido no livro à condição poética. No entanto, essa característica foi deliberadamente rejeitada por uma parte da crítica, que acreditava que o erotismo ou a pornografia não faziam parte do itinerário poético-literário de uma autora com o perfil de Lispector (REGUERA, 2006). As perguntas são: como Lispector expôs o sexo no conto “Miss Algrave”? Por que a linguagem utilizada pela escritora não foi percebida como efeito estético? E por qual razão a crítica diminuiu o impacto de um objeto há muito trabalhado? Nos moveremos, então, em direção à descoberta do erotismo contido em “Miss Algrave”.

Diante de tantos mistérios que circundam a obra de Clarice Lispector, a escolha por esta escritora em particular, bem como pelo objeto desta pesquisa, que é o erotismo, não foram aleatórias. Quando era adolescente, o primeiro contato que tive com a escrita clariceana aconteceu através da disciplina de Literatura. O professor pediu que lêssemos “O ovo e a galinha”. Tal não foi a minha surpresa ao me deparar com o conto e perceber que nada havia entendido, fazendo-me relegar o texto e a escritora. No que concerne ao erotismo, este objeto tem me acompanhado ao longo de muitas leituras. Ainda na adolescência, lembro de ter lido *As sobrinhas do Coronel*, de Guy de Maupassant, (descobri que a obra não foi escrita por ele, e sim, pela marquesa Mannoury d’Ectot, uma mulher) e fui, instantaneamente, dragada pelo erotismo contido naquele livro. Durante meu percurso na graduação em Letras-Inglês, também

pela Universidade Federal do Ceará, decidi escrever meu trabalho de conclusão de curso sobre Charles Bukowski e sua poesia pornográfica. Mas, a misoginia e o machismo implacáveis presentes nos textos fizeram-me querer abordar a perspectiva feminina da escrita erótica e como as mulheres se expressam através deste tema. Assim, optei por visitar Clarice Lispector e me surpreendi ao me deparar com o livro *A via crucis do corpo*.

Em sua abertura, o livro traz cinco epígrafes, sendo (segundo a escritora) três bíblicas e duas formuladas por ela mesma: “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 seu 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). Neste livro, percebemos a incontestável presença do sagrado aliando-se ao profano:

Clarice avia fórmulas narrativas calculadamente, misturando-as com o ar do acaso, num jogo em que dificilmente é possível determinar os limites entre o que é proposital e o que é trazido pelo deixar-se levar pela própria narrativa. Os textos surgem dos segredos mais profundos de tais misturas, em que aparecem casos que são, no seu intrincado conjunto, redes de sedução diabólica de leitores virtuais, a envolvê-los em nós de engodos, fatalmente (GOTLIB, 2013, p. 534).

“Explicação” é uma introdução ao livro com ares de conto, onde a personagem-narradora-escritora comunica ao seu leitor como fora capaz de escrever, segundo ela mesma, histórias cujo assunto era “perigoso”. Informa que recebeu uma encomenda de seu editor e resolvera acolher o pedido para produzir um livro de contos: “Todas as histórias desse livro são contundentes” (LISPECTOR, 2020, p. 9).

O primeiro conto, intitulado “Miss Algrave”, retrata o cotidiano de Ruth Algrave. A personagem é apresentada como uma mulher de hábitos conservadores. A rotina de Ruth é apresentada de forma que temos uma visão panorâmica de seus afazeres domésticos, trabalho, chás, atividades e passeios no parque. A vida da protagonista passa por uma reviravolta a partir da inesperada visita de um ser de outro planeta, Ixtlan: “Ela o amava e ia esperar ardentemente pela nova lua cheia” (LISPECTOR, 2020, p. 17).

Em “O corpo”, temos a história de uma relação poliamorosa. Carmem, Beatriz e Xavier vivem juntos e mantêm uma rotina agitada. Eles movimentam o dia a dia com saídas para o cinema, enormes banquetes, sexo a três e viagens. Até que um dia, o cotidiano dos três é abalado pela descoberta de um caso de Xavier com uma prostituta: “Como é que começou o desejo de vingança? As duas cada vez mais amigas e desprezando-o” (LISPECTOR, 2020, p. 23).



O terceiro conto, “Via crucis”, é uma paródia do nascimento do menino Jesus. A narrativa começa com Maria das Dores descobrindo que está grávida. Contudo, a personagem é virgem e seu esposo, impotente: “Não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. Todos passam” (LISPECTOR, 2020, p. 32).

Em o “O homem que apareceu”, a narradora-personagem descreve os acontecimentos de um sábado à tarde. Ao descer para comprar uma Coca-Cola, se depara com um homem que conheceu no passado, Cláudio. Apesar de Cláudio estar completamente bêbado, a narradora-personagem convida-o para seu apartamento. A partir daí, como pano de fundo, desenrola-se um diálogo sobre depressão, alcoolismo, arte, literatura e sucesso: “E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura” (LISPECTOR, 2020, p. 35).

Na narrativa “Ele me bebeu”, somos apresentados à Aurélia e Serjoca. Serjoca trabalhava como maquiador. Portanto, maquiava Aurélia. Os dois saíam e se divertiam juntos. Até que um dia, em umas dessas saídas, conheceram o industrial de metalurgia, Affonso Carvalho. Serjoca e Aurélia travam uma disputa silenciosa pelo coração de Affonso. Após marcarem um encontro com Affonso, Aurélia pede que Serjoca a maquie. Contudo, durante a maquiagem, Aurélia percebe que Serjoca está apagando seus traços e lhe tirando o rosto: “No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to” (LISPECTOR, 2020, p. 42).

Em “Por enquanto”, a narradora-personagem revela por meio do apontamento das horas, o vazio e a solidão por trás da rotina. Naquele dia mais cedo, desfrutara da companhia de seu filho, almoçara com ele, tomara vinho rosé, conversara sobre a exploração do comércio no dia das mães. Percebera as horas no relógio como se fossem sua salvação: “São cinco para as sete. Se me descuido, morro. É muito fácil. É uma questão do relógio parar. Faltam três minutos para as sete. Ligo ou não ligo a televisão? Mas é que é tão chato ver televisão sozinha (LISPECTOR, 2020, p. 45).

“Dia após dia” se junta com “O homem que apareceu” e “Por enquanto” formando uma trilogia dentro do livro *A via crucis do corpo*. Após os acontecimentos descritos no sábado, em “O homem que apareceu” e do domingo em “Por enquanto”, seguimos para a segunda-feira em “Dia após dia”. Nesse conto, um apanhado geral dos acontecimentos do final de semana aparece como em um fluxo contínuo de pensamentos. A narradora-personagem revive e reflete sobre tudo o que tem acontecido nos últimos dias. Inclusive, devaneia sobre as queixas de pessoas próximas acerca do lançamento de um livro seu, até então, descrito como “pornográfico”: “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” (LISPECTOR,

2020, p. 47). Os fatos narrados em fluxo contínuo despertam no leitor a sensação de estar na cabeça da personagem, acompanhando essa onda de acontecimentos que estão atrelados às percepções e os sentimentos da narradora: “Pois é. Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, tenho mais o que pensar (LISPECTOR, 2020, p. 47).

“Ruído de passos”, conta a história de Cândida Raposo, uma senhora de oitenta anos que recorre a um médico para solucionar “o seu desejo de prazer que não passava”. Numa noite, encontra alívio para os seus contidos desejos sexuais: “Nessa noite deu um jeito e solitária satisfez-se” (LISPECTOR, 2020, p. 52).

O conto “Antes da ponte Rio-Niterói” que, inclusive, já teve o nome de “Um caso para Nelson Rodrigues” tem um ar de caso. E para ilustrar esse conto, Mário de Andrade (2001), em “Vestida de preto”, no livro *Contos Novos*, disse: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade”<sup>5</sup>. A narradora inicia a história com uma expressão de resignação: “Pois é” (LISPECTOR, 2020, p. 53). Com proporções de fofoca e matéria jornalística, narra sobre um caso extraconjugal: “Mas estou me confundindo toda ou é o caso que é tão enrolado que se eu puder vou desenrolar” (LISPECTOR, 2020, p. 53).

O conto “Praça Mauá” retrata a vida dupla de Luísa que à noite se chamava Carla. Carla era dançarina na boate “Erótica”: “Carla ‘trabalhava’ de dois modos: dançando meio nua e enganando o marido” (LISPECTOR, 2020, p. 57). A dançarina era muito cobiçada pelos homens que frequentavam o “Erótica”. Luísa-Carla trabalhava com Celsinho, descrito como uma travesti de sucesso, cujo nome de trabalho era “Moleirão”. Celsinho era muito batalhador e adotou uma menina de quatro anos, cuidava-a e amava-a incondicionalmente: “Era-lhe uma verdadeira mãe” (LISPECTOR, 2020, p. 59). Carla não tinha filhos: “Tinha um gato siamês que a olhava com olhos azuis e duros. Mas Carla mal tinha tempo de cuidar do bicho” (LISPECTOR, 2020, p. 59). Um certo dia, um homem alto chamou Carla para dançar, Celsinho ficou enciumado e acusou Carla de não ser mulher de verdade: “Você (...) nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei! (LISPECTOR, 2020, p. 60). Carla não acreditava que tinha sido ferida na sua condição de mulher: “Ficou de pé, de preto, na Praça Mauá, às três horas da madrugada. Como a mais vagabunda das prostitutas” (LISPECTOR, 2020, p. 61)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do conto*. 11 ed. São Paulo: Ática, 2006.

<sup>6</sup> Segundo Gotlib (2013), a crônica intitulada “Muita raiva: Falta de Amor”, que integra o livro *Visão do Esplendor*, de 1975: “é um dos textos mais cruéis escritos por Clarice Lispector” (p. 539). Nele, uma narradora rica, em pleno

Em “Língua do p”, Maria Aparecida ou Cidinha, como é conhecida, é uma professora de inglês, que escapa de um estupro após fingir que era uma prostituta. A personagem percebe dois homens a encarando e conversando na “língua do p”. Ao parar para escutar a conversa, ela descobre a terrível intenção deles: “O que a preocupava era o seguinte: quando os dois haviam falado em currá-la, tinha vontade de ser currada. Era uma descarada” (LISPECTOR, 2020, p. 65).

Em “Melhor do que arder”, temos a história de Madre Clara, uma aspirante a freira que não suportando mais os desejos carnis, resolve renunciar os caminhos da igreja e se casar: “Mas na hora em que o padre lhe tocava a boca para dar a hóstia tinha que se controlar para não morder a mão do padre” (LISPECTOR, 2020, p. 67).

O último conto se chama “Mas vai chover”, o conto retrata os desejos sexuais de uma mulher de sessenta anos que se apaixona por um rapaz que trabalha como entregador da farmácia. Maria Angélica, nome da protagonista, decide comprar o jovem através de presentes caros: “Ele era a força, a juventude, o sexo há muito tempo abandonado” (LISPECTOR, 2020, p. 70).

Acredito que além da sugestão do sexo propriamente dito, fundamenta-se uma poesia que é evocada pela linguagem e pelo próprio erotismo contido no livro, que, por sua vez, foge da obviedade. Então, como em uma caça ao tesouro, exercitaremos o poder da leitura e da releitura na intenção de analisar e revelar os silêncios que engendram as camadas do conto “Miss Algrave” e suas traduções para a língua inglesa.

Afora a introdução, esta pesquisa é constituída por mais quatro capítulos, sendo o último deles a conclusão. No capítulo dois, “Os vestígios do erotismo”, refletiremos de forma panorâmica acerca da construção histórico-social em torno dos conceitos de erotismo, pornografia e obscenidade. Apontaremos onde encontram-se estes objetos na obra clariceana. Entrará em debate, também, a noção de escrita feminina, bem como a escrita erótica-pornográfica-obscena produzida por mulheres ao longo do tempo. E, para finalizar o capítulo, levantaremos a percepção da crítica literária acerca da recepção do livro *A via crucis do corpo* à época.

No capítulo três, “A via crucis do tradutor”, abordaremos a entrada de Clarice Lispector no mercado literário estadunidense por meio da tradução de sua obra. Construiremos um debate

---

*réveillon*, descreve uma cruel receita de como assar um peru para uma pessoa pobre: “Sob forma de maus conselhos, a narradora dá o seu golpe, direto e abrupto. Essa receita narrativa se assemelha, quanto ao procedimento violento, a alguns textos dos anos 1970, como os publicados, também nesse ano de 1975, em *Onde Estiveste de Noite* e a *A Via Crucis do Corpo*. Aí aparece até a boate Erotika que é cenário de um desses contos” (GOTLIB, 2013, p. 541).

acerca da importância dos tradutores enquanto força motriz responsável pela propagação da literatura clariceana, especificamente, em solo estadunidense. Por fim, através do método de Berman acerca do tradutor e do trabalho de tradução, observaremos as carreiras e os percursos tradutórios de Alexis Levitin (1989) e Katrina Dodson (2018).

O quarto e mais denso capítulo, “‘Miss Algrave’ em análise” busca investigar a presença do traço erótico no conto selecionado. Observando de forma abrangente, o comportamento da linguagem utilizada por Lispector com a intenção de acionar o erotismo. Dialogaremos com o conceito de “estranhalização” e como esse mecanismo estaria presente no texto. Ademais, com o intuito de construirmos à crítica em relação à posição dos tradutores, utilizaremos o método crítico desenvolvido por Antoine Berman, que possui a finalidade de melhor avaliar traduções. Portanto, examinaremos se o efeito produzido por Lispector na coletânea de contos foi alcançado pelos tradutores em suas respectivas traduções.

Por fim, o quinto e último capítulo objetiva compreender e concluir se Alexis Levitin (1989) e Katrina Dodson (2018) conseguiram manter o efeito erótico produzido no conto “Miss Algrave” para língua inglesa. Além do mais, também verificaremos se houve interferência ou não na transposição dos traços eróticos levando em consideração o gênero dos tradutores.

## 2 OS VESTÍGIOS DO EROTISMO

Lado a lado com o desejo de defender a própria intimidade, há o desejo intenso de me confessar em público e não a um padre.

(Clarice Lispector, “A descoberta do mundo”, 2020, p. 93).

Discorrer acerca do erotismo e/ou pornografia bem como sobre obscenidade presentes em textos literários é uma tarefa que está longe de ser óbvia, não só pela falta de consenso sobre o tema, mas pelas diferentes vias interpretativas que esses elementos carregam em suas acepções, permitindo que esse prisma seja amplamente debatido e explorado a partir de óticas distintas. Em apresentação ao volume 38, da Revista *Cadernos Pagu*, edição especial relacionada aos estudos pornográficos, a professora Maria Filomena Gregori (2012) informa que:

Falar de pornografia implica entrar em um território nebuloso. São diversas as definições que têm sido elaboradas sobre essa manifestação e práticas, a partir de diversas posições discursivas e pontos de poder. Ela tem sido analisada desde a crítica do mercado e da produção de imagens no interior da chamada “cultura de massas”, com base nas teorias da estética da representação, seguindo diferentes vertentes da crítica feminista, ou da ótica de reformistas e religiosos, além das abordagens sobre as suas implicações legais e jurídicas. *Várias dessas definições são perpassadas por juízos e avaliações de ordem moral, procedimento que fica visível no uso recorrente de termos como vulgar, obsceno, baixo, desvio e transtorno, bem como na diferenciação que tem sido estabelecida pela crítica cultural entre o erótico e o pornográfico* (GREGORI, 2016. P, 7, grifo nosso).

Aparentemente, a moral é um ponto de destaque que se coloca entre o primeiro e o último vértice de interpretações que incidem sobre o erotismo e a pornografia, estudiosos a colocam como basilar na construção histórica desses temas, como veremos ao longo deste capítulo. Com base nesses juízos de valor sociais arraigados na produção erótica e pornográfica literária, refletiremos a respeito do testemunho do médico Jacob David Azulay sobre a não escrita erótica de Lispector.

O psiquiatra e amigo íntimo de Clarice Lispector, Jacob Azulay, dá um importante depoimento acerca da “ausência” do erotismo nas obras de Clarice Lispector: “Acho que ela não se permitia ir ainda mais além em sua escrita, em coisas eróticas por exemplo, por conta de um superego muito grande. Acho que suas irmãs, principalmente, funcionavam como um superego muito ostensivo” (MOSER, 2017, p. 376). A percepção do médico é fortalecida através de outra declaração emitida por ele, na biografia da autora, escrita por Tereza Montero (2021), em *À procura da própria coisa*: “No conto ‘Danúbio Azul’, no original, ela dizia: ‘Ela que se masturbe’. Ao publicar, escreveu: ‘Ela que se satisfaça’. Ela tinha necessidade de escrever coisas mais eróticas, mas acho que as irmãs a patrulhavam” (MONTERO, 2021, p.

254). Moser (2017) acrescenta que: “Esse interesse (pelo erotismo) mais tarde se evidenciou com uma referência torturantemente breve e talvez apócrifa a uma ‘troca de revistas pornográficas importadas’ entre ela e Carlos Drummond de Andrade (MOSER, 2017, p. 423).

As declarações de Azulay não deixam de nos fornecer pistas importantes a respeito da caracterização do erotismo presente nos textos de Lispector. Entretanto, suas percepções não entrarão em concordância com o que será desenvolvido nesta pesquisa. Ao contrário do que foi apresentado em seus testemunhos, os poucos excertos que serão aqui retratados comprovarão a presença enérgica do erotismo em alguns textos da escritora. Portanto, atestaremos a pulsão erótica que envolve a escritura clariceana. O que está posto neste momento é que a existência de Eros não se encontra reprimida por forças contrárias à Lispector, seja por qualquer amarra moral ou pelo controle de suas irmãs. Embora a imagem erótica evocada pela escritora ocorra de maneira velada e, até mesmo, dissimulada, a sinuosa presença do erotismo não se permite encobrir:

Ela foi uma artista aberta às questões de seu tempo e disposta a experimentar as inúmeras possibilidades da narrativa. Investigar o processo de criação é atestar um traço fundamental da personalidade de Clarice Lispector: ela não se contentava com o que via. Mostrava-se aberta a pesquisar sempre e por isso ela escreveu essa obra que fascina e intriga até hoje (MONTERO, 2021, p. 340).

O poeta mexicano Octavio Paz (1994), em *A dupla chama: amor e erotismo*, reflete: “Se o homem é uma criatura ‘ondulante’, o mar onde se move é regido pelas ondas caprichosas do erotismo” (PAZ, 1994, p. 17). Portanto, navegar nas águas tremulantes da força erótica que habita em *A via crucis do corpo* é aperceber-se vacilante, é não sentir a suave oscilação das ondas, até que a maré se agite contra o barco. Antes de tudo, a presença de Eros no volume aqui destacado é transmutação, subversão e denúncia. Lispector não impõe limites ao denunciar o desejo em todas as suas formas de aparição, da poética à mais obscena: “Digo isso porque o erotismo é, em si mesmo, desejo” (PAZ, 1994, p. 19). Perceberemos que o caráter do erotismo não está fadado apenas à beleza e à exuberância. Da mesma forma que a pornografia e a obscenidade não estão apenas atreladas ao feio e ao repulsivo, o pornográfico e o obsceno também brotam da insatisfação política e social, por exemplo: “Sexo é político e, de tempos em tempos, é preciso renegociar os seus usos como discurso de poder” (SILVA, 2023, p. 48).

Ainda em Paz (1994), entendemos que, enquanto deidade, Eros teria o poder de ligar a escuridão à luz, a matéria ao espírito, o sexo ao pensamento, repressão à permissão, sublimação à perversão. Seria ele o sol e a noite, todos o poderiam sentir, mas poucos o veriam. Imaginar Eros e os poderes que o cercam só seria possível para aqueles que têm o dom como artistas e poetas (PAZ, 1994, p. 26-27). Reguera (2006) nos alerta, em toda a sua argumentação no livro

*Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*, para o caráter dual presente na escrita clariceana em *A via crucis do corpo*. É exatamente esse caráter duplo que nos leva a percorrer os vestígios de Eros neste volume de 1974:

É, portanto, baseando-nos na noção de encenação, de travestimento, de (dis)simulação que devemos nos colocar perante a *A via crucis do corpo*, e, ainda, perante a produção de Clarice Lispector. O modo como se relacionam “vida” e “ficção”, “verdade” e “mentira”. “sagrado” e “profano”, “escrever por vocação” e “escrever por encomenda” etc. deve ser investigado a fim de se (re)avaliarem posições cristalizadas acerca da prosa da autora, em especial das obras menos estudadas. Em *A via crucis do corpo*, o que se destaca, pois, é o paradoxo que a constitui como objeto artístico – a (im)possibilidade narrativa: no seu “fracasso” como obra encomendada e sujeita às convenções do mercado, tem-se o seu “sucesso” como escritura. É, portanto, essa a “terceira via”, em que se tem a coexistência de pólos tradicionalmente opostos, que o texto clariciano nos convida a adentrar/atuar como leitores-espectadores-atores-autores: *a via crucis do corpo-linguagem* (REGUERA, 2006, p. 276).

O que nos move diante do mistério que cerca a ambiguidade de *A via crucis do corpo* é justamente o desafio de encarar os infinitos polos de interpretação que são fornecidos pelo uso da linguagem clariceana. Que ora nos aponta uma “via crucis do corpo-linguagem” citada por Reguera (2006), ora nos aponta “a via crucis do corpo-desejo”, que faz com que essa linguagem se desdobre como ferramenta pulsante urgindo da escritora essa vontade de “encenar” e ao mesmo tempo “realizar” a presença do erotismo em sua escrita. Além do mais, Gregori (2016) acrescenta que “a pornografia em geral é um terreno fértil para se pensar como a transgressão ou a dissidência de normas de caráter sexual e de gênero convive mútua e contingencialmente com a obediência e a reiteração das mesmas” (GREGORI, 2016. p. 8).

Fazendo uso de toda essa potência que advém do erotismo, Lispector coaduna uma cortante ironia com o desejo, a política, o corpo, a velhice e o sexo, como matéria essencial para aferir uma crítica contundente à sociedade daquela época, que vivia duros anos de violenta repressão social ocasionada por um regime de exceção instaurado no Brasil no ano de 1964. Toda essa matéria essencial também refletia diretamente singularidades do íntimo da escritora: “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente no *exterior* um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à *interioridade* do desejo” (BATAILLE, 2014, p. 53, grifo do autor). A seguir apontaremos para os traços eróticos encontrados em algumas obras clariceanas.

No final da década de 1950, Lispector finalmente volta ao Brasil de vez, após 16 anos acompanhando seu então marido diplomata em vários países. Porém, retorna divorciada de Maury Gurgel Valente, seu ex-companheiro e pai de seus dois filhos, Paulo e Pedro. A escritora recomeça sua vida e percebe que infelizmente seria inviável se manter apenas com os direitos autorais de seus livros. Mais à frente Lispector confirmaria: “Não consegui a independência

financeira pela literatura. Não fosse o ordenado como colunista numa revista e num matutino, morria de fome. Os 10% no preço de capa de exemplares de minha obra não me permitiriam viver” (MONTERO, 2021, p. 123). Desta forma, em busca de melhorar seus ganhos, “passa, então, a trabalhar novamente como jornalista” (GOTLIB, 2013, p. 388). Mas, não deixa de “abominar a obrigação de ter de escrever para um público maior com o objetivo de, assim, ganhar algum dinheiro” (GOTLIB, 2013, p. 388). Em contrapartida, em entrevista inédita, recém descoberta pela biógrafa Teresa Montero, concedida para TVE (atual TV Brasil) no programa *Os Mágicos*, realizada por Araken Távora, em 14 de dezembro de 1976, Lispector informou que não escrevia por demanda, e sim por urgência. Ao receber o entrevistador em seu apartamento no Leme, ela foi questionada se ela escreveria por vocação ou por necessidade. Lispector então responde: “Olha, só escrevo porque não consigo deixar de escrever. É mais forte do que eu” (MONTERO, 2021, p. 47).<sup>7</sup>

Desde 1967, Lispector já mantinha uma relação colaborativa com o *Jornal do Brasil*<sup>8</sup>. Sua popularidade era alta, os leitores<sup>9</sup> tinham apreço por ela, mas a escritora tinha certa dificuldade em ser cronista, acreditava que tudo era pessoal demais, ao contrário dos romances e contos nos quais a narrativa não imprimia sua identidade, mantendo-a, assim, segura no anonimato (GOTLIB, 2013, p. 466-470). Ainda que não estivesse plenamente satisfeita com o trabalho desenvolvido para as colunas dos periódicos em que trabalhava, Lispector não deixou de abordar temas importantes à época:

Entre tantos assuntos recorrentes na literatura de Clarice Lispector, há uma questão que se coloca do primeiro ao último texto e que retorna como indagação perpétua: como pensar a constituição do sujeito humano na cultura? O processo de subjetivação, tão caro às ciências humanas e à psicanálise, em particular, percorre as narrativas claricianas, construindo um painel multifacetado, em que cada texto parece tocar aspectos ou momentos distintos da formação do sujeito no contexto familiar, cultural e social (ROSENBAUM, 2021, p. 387).

<sup>7</sup> Pouco tempo depois, ela deu sua última e mais marcante entrevista, no programa “Panorama”, de Júlio Lerner, em 1977.

<sup>8</sup> “Outro problema: num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro fala-se com maior liberdade, sem compromisso imediato com ninguém. Ou mesmo sem compromisso nenhum. (...) Não há dúvida, porém, de que valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo para jornais – isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo” (LISPECTOR, 2020, p. 544).

<sup>9</sup> “A fala de Clarice, mostra nela uma mulher ‘hermética’ apesar de haver nela a faceta da escritora comunicativa, capaz da identificação com o público. Ela própria se surpreende com o que traduzem as cartas que recebe: ‘Não sei como, mas é como se eu tivesse confessado o que a senhora escreveu...’. Talvez a explicação para esse fenômeno esteja na sua declaração: ‘Nenhum dos meus livros, embora eu ‘seja’ todos os personagens, tem um fato que seja real: todos são ‘imaginosos’, ‘Mas eu sinto meus personagens!’. Talvez a própria Clarice não tenha percebido o quanto de real seus livros contêm...”. *O Globo*, ano XLIV, n. 13236, Segunda seção, Rio de Janeiro, 02 jul. 1969, p. 15. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=196019690702>. Acesso em: 25 set. 2022.



Nas crônicas para o *JB*, Lispector dissertou sobre diversos assuntos, incluindo: educação dos filhos, afazeres domésticos, a cidade onde morava, a relação com os amigos, animais de estimação, literatura e artes em geral (GOTLIB, 2013, p. 467-468). Notadamente, o traço que representa Clarice Lispector é o poder de sua escrita:

Enquanto escritora, Clarice não acreditava nem um pouco na capacidade da linguagem para dizer “a coisa”, para exprimir o ser, para coincidir com o real. O que ela queria – ou melhor, “devia”, que escrever era, para ela, missão e condenação – era “pescar as entrelinhas”. O que ela buscava não era da ordem da representação ou da expressão. Ela operava emergências de real na linguagem, urgências de verdade. Resta ao leitor receber suas mensagens em branco, e ouvir o que de essencial se diz em seus silêncios (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 92).

O lançamento do livro *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, em 1969, prenunciava um período disruptivo para a consolidada literatura clariceana. De acordo com Marta Peixoto (1994), em *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*, ao longo de toda a década de 1970, a escritora demonstraria com vigor que não enclausuraria a sua liberdade de escrita em troca do peso de seu nome. Dessa forma, Peixoto (1994), interpreta que Lispector faria uso da paródia como estratégia de experimentação de temas populares à ficção. O objetivo era enfatizar ironicamente a convenção de sua celebrada escrita introspectiva:

Nos escritos da década de 1970, a luta com a narrativa que sua obra põe em primeiro plano inclui uma justa posição conflituosa de gêneros: ela usa a autobiografia para questionar a suposta auto-suficiência da ficção e a ficção para moderar o impulso autobiográfico. Também na década de 1970, faz experiências com os temas e estratégias da ficção popular, parodiando-os. Com essas paródias, projeta uma luz irônica sobre sua própria prática, em obras anteriores, de ficções introspectivas esmeradamente trabalhadas, de um tipo que o modernismo canonizou como arte elevada (PEIXOTO, 1994, p. 19).

Assim, na prática, *A via crucis do corpo* representaria o resultado dessa experimentação literária: “A afirmação de que a linguagem dessa obra não correspondia ao que se esperava da linguagem de Clarice Lispector indicou, por consequência, um parâmetro avaliativo fomentado pelas tradicionais noções de literariedade e do processo de canonização” (REGUERA, 2006, p. 109). Contudo, o efeito da escrita clariceana sempre será um questionamento contínuo, e a resposta nunca será concreta – ao ser apanhada – escapa pelos dedos: “O seu drama é o de Tântalo, sempre pensando tocar o alvo e sentindo-o fugitivo” (CANDIDO, 1943, p. 130):

Ainda na década de 1970, Lispector questiona de maneira mais incisiva as desconfortáveis agressões contidas no pacto narrativo. Estas incluem não só o antiquíssimo emaranhamento da narrativa com a representação do sofrimento, como sofrimento introvertido e quase sacrificial do autor que ela pode exigir (...) (PEIXOTO, 2004, p. 19).

Anos mais tarde, em dezembro de 1973, às voltas com a crise de ter que escrever por imposição das circunstâncias financeiras e o desejo por dias melhores, Lispector foi desligada

do *Jornal do Brasil* após o conselho editorial da empresa demitir o diretor do periódico, Alberto Dines (MONTERO, 2021), por questões políticas. Àquela altura, Lispector já era reconhecida e traduzida desde a publicação de *Perto do coração selvagem*<sup>10</sup>: “O talento de Lispector foi reconhecido imediatamente após a publicação de seu primeiro romance em 1944 (a obra ganhou um prêmio literário e recebeu muitas avaliações críticas positivas), mas só na década de 1960, quando voltou definitivamente para o Brasil após passar 15 anos na Europa e nos Estados Unidos, ela se tornou de fato célebre em seu país” (PEIXOTO, 2004, p. 23). A seguir, Peixoto (2004) retrata o peso da mensagem contida em *Perto do coração selvagem* e o porquê ele revolucionou a literatura brasileira:

Esse romance explora, portanto, com embriaguez e persistência, as forças conflitantes que fazem a subjetividade, moldam as relações intersubjetivas e governam a troca literária. As configurações triangulares que se sucedem rapidamente umas às outras irmanam-se ao libertar Joana das ciladas sedutoras, dos papéis femininos. Esse romance, com sua crítica cáustica dos danos que os arranjos prevalentes de gênero infligem ao talento feminino, e sua descrição de até onde uma mulher deve levar sua agressividade para se contrapor aos efeitos desses arranjos, foi publicado no mesmo ano em que Clarice se casou com um colega da escola de Direito, união que duraria cerca de 15 anos. A vida de orgulhosa solidão e devoção exclusiva à sua arte que Lispector escolhe para Joana não foi a que escolheu para si. É importante notar a divergência nas trajetórias da vida e da ficção num romance muitas vezes lido como autobiográfico. Nele o primeiro dos muitos textos de Lispector que examinam as conjunções e disjunções da escrita e do gênero feminino, a busca do próprio talento que Joana empreende a conduz para uma desconstrução das dicotomias de gênero – mas a um preço. Numa sociedade estritamente marcada pelo gênero, só lhe resta embarcar numa viagem solitária que exclui o amar e ser amada. A jovem artista de Lispector liberta-se de expectativas sociais e de constrangimentos éticos, mas tem de partir só em busca de seu próprio coração selvagem (PEIXOTO, 2004, p. 63-64).

Sem dúvida, seu volume inaugural pavimentou um novo estilo literário no país (CANDIDO, 1970), marcando a estreia da escritora no território da literatura brasileira. Nota-se que fazia parte da essência clariceana romper padrões e o lançamento de seu primeiro livro atesta o espírito indomável e nada óbvio de seus escritos. *Perto do coração selvagem* era dotado de um aspecto introspectivo, reflexivo, existencial e recorria a quebra dos parâmetros que indicavam uma ordem. Dessa forma, a escritora demarcou fortemente sua existência literária ao chocar até o mais incrédulo dos críticos literários à época. Posto que sua escrita era pungentemente inédita (NUNES, 1989, p. 14 e 15). Então, a demissão do periódico soaria como alívio para a escritora que já não suportava mais escrever crônicas. Por carta datada de 9 de janeiro de 1974, Lispector escreve a Murilo Rubião o seguinte:

Fui despedida do *Jornal do Brasil* e preciso de dinheiro. Foi sem aviso prévio, uma devolução das crônicas de janeiro que eu mandava antecipadamente e uma carta que nem sequer agradece os serviços prestados durante quase sete anos. Estou sem

<sup>10</sup> “Eu fiquei siderado pelo livro. Uma coisa nova, diferente. No Brasil, tudo antes de Clarice parecia literatura do século XIX, a não ser o Erico Veríssimo. A Clarice foi uma alteração na linguagem” (DOURADO apud MONTERO, 2021, p. 238).

mercado de trabalho, e no Rio o único jornal é o *Jornal do Brasil*, fora *O Globo*. Mas tem uma vantagem nisso tudo: *deixo pelo menos temporariamente de escrever essas malditas crônicas que me prendiam e me tiravam a liberdade. E eu quero mesmo é liberdade* (LISPECTOR, 2020, p. 71-72, grifo nosso).

Apesar do sólido prestígio, percebemos, através do excerto dirigido ao amigo, que Lispector sentia-se encarcerada pela necessidade de trabalhar formalmente visando sua manutenção financeira. Na carta, salta aos olhos o pulso magnético do desejo por tempo e autonomia criativa. Foi diante dessa liberdade febril, impulsionada pelo apetite de experimentar novos aspectos de sua própria escrita, que ela decidiu, então, romper com seus parâmetros ou o que se esperavam deles, no sistema literário vigente:

Desafiando limites e cortejando o excesso, ela invoca uma força dionisíaca em sua tentativa de pôr em xeque as expectativas e papéis associados ao sexo, aos gêneros literários e às formas narrativas estabelecidas, quebrando-lhes a fixidez. Com isso, pretende autorizar uma escrita que não só represente a vida de mulheres como muitas vezes afirma ser ela mesma, a escrita, movida por forças especialmente acessíveis às mulheres (PEIXOTO, 2004, p. 18).

O ano de 1974 foi especialmente interessante no que tange ao estilo literário da autora: “Suas narrativas tardias deixam patente uma avidez por tentar novos rumos e sugerem uma crítica de suas realizações anteriores” (PEIXOTO, 2004, p. 139). Lispector liberta uma escrita subversiva, capaz de chocar a crítica mais uma vez e surpreender o público ao descortinar uma linguagem<sup>11</sup> mais direta, menos fragmentada e crua, a partir da publicação dos livros de contos: *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*. O lançamento de ambos os volumes, naquele ano, comprova a intenção da autora de romper com a mistificação em torno de seu nome. A segunda obra citada evidencia um livro que não precisa ser, apenas é sem amarras morais ou sociais, desobrigado. Através das palavras, Lispector decalca a alma do ser feminino, que busca o sexo, o corpo, a própria liberdade, o próprio desejo e o próprio prazer. É um livro essencialmente fescenino, feminino e feminista. Ricardo Iannace (2020) confirma que “as duas coletâneas revelam uma autora cada vez mais distante das estruturas-padrão de gênero literário, sensível à voz do feminino, alerta à sexualidade de suas personagens” (In: LISPECTOR, 2020, p. 103).

Não pretendo, em fase tão introdutória desta pesquisa, queimar etapas. Contudo, é importante ressaltarmos, que mesmo com todo o impacto causado pela proposta transgressora do livro, Lispector não suprimiu sua autêntica prosa poética de *A via crucis do corpo*. Pelo contrário, o uso de figuras de linguagem alcança uma forma de escrita híbrida, que faz surgir

---

<sup>11</sup> “A linguagem, que desliza em fluxo contínuo em cada um dos fragmentos justapostos na construção de *Água Viva*, contrasta com o seu inverso: textos com enredo excessivamente forte, em linguagem concretíssima, numa volta ao figurativo, marcas dos dois volumes de contos publicados em 1974: *A via crucis do Corpo* e *Onde Estivestes de Noite*” (GOTLIB, 2013, p. 519).

em meio à brutalidade uma imagem poética. Para justificar a observação realizada anteriormente me valerei da afirmação de Chklóvski (2019) para guiar os caminhos que aqui serão percorridos. Neste momento, destaco a seguinte explicação acerca da imagem poética:

A imagem poética é um dos meios para se criar a mais forte impressão possível. Como meio, e com respeito à sua função, ela é equivalente a outros procedimentos da linguagem poética, equivalente ao paralelismo comum ou negativo, à comparação, à repetição, à simetria, à hipérbole, equivalente a tudo o que comumente chamamos de figuras retóricas, equivalente a todos os meios de intensificar a sensação das coisas (em uma obra artística, as palavras e mesmo os sons podem igualmente ser coisas) (CHKLÓVSKI, 2019, p. 158).

Precipito-me, mais uma vez, em dizer que na coletânea, objeto desta pesquisa, assim como em outros títulos levantados aqui, o erotismo de Lispector não se expressa abertamente. Inclusive, Peixoto (1994) nega que exista qualquer ligação erótica nas histórias apresentadas neste volume, pois os contos são apontados como simplórios e apelativos. No entanto, o consagrado escritor Nelson Rodrigues também se utilizou de sua posição de jornalista para explorar de forma autêntica o sensacionalismo reproduzido pelos jornais na intenção de produzir textos que explorassem a sexualidade e o erotismo perverso de suas personagens:

Apesar de sua sintaxe simples e do uso ocasional de palavras vulgares, os contos pouco têm de excitantes. Os incidentes sexuais, longe de serem gráficos ou sensuais, tendem para o triste, o vingativo, o humilhante e o cômico. As tramas sensacionais de alguns contos – uma extraterrestre seduz uma solteirona inglesa em “Miss Algrave”, a imaculada conceição da Virgem é reencenada em “Via crucis”, um bigamo é assassinado por duas companheiras lésbicas em “O corpo” – sugerem uma versão paródica dos casos noticiados sob manchetes chamativas nos jornais sensacionalistas (PEIXOTO, 2004, p. 161).

Silva (2023) diz que o erotismo sempre é colocado em xeque quando a linguagem erótica não é expressada de maneira evidente. Sempre haverá questionamentos acerca da presença ou da ausência do objeto erótico em alguma obra que teime em retratar o tema de maneira multifacetada (SILVA, 2023, p. 52). Fitz (2001) já havia percebido que a escrita erótica clariceana não se expressa graficamente, o que torna a percepção do erotismo em minha pesquisa um esforço verdadeiramente minucioso:

Embora o ato sexual em si não seja descrito nem de forma lasciva nem gráfica (na verdade, quase não existe nos seus romances e contos, exceto numa linguagem oblíqua e metafórica), o impulso sexual apresentado como sendo inseparável da fecundidade e da sedução da própria linguagem, funciona como a principal força animadora em várias das suas maiores obras, incluindo o revolucionário *Perto do coração selvagem* (sem dúvida o primeiro romance novo da América Latina), o sensual *Água viva* e uma série de contos sedutores, incluindo “A procura de uma dignidade”, “Praça Mauá”, “Tempestade de Almas”, “Vida ao natural” e “Um dia a menos” (FITZ, 2001, p. 63)<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Tradução de “Though the sex act itself is described neither salaciously nor graphically (indeed, it barely exists in her novels and stories except in oblique, metaphoric language), the sexual impulse, presented as being inseparable from fecundity and seductiveness of language itself, functions as the chief animating force in a number of her greatest works, including the revolutionary *Near to the Wild Heart* (arguably Latin America’s first new

Como dito anteriormente por Fitz (2001), o erotismo não se apresenta de maneira explícita, isto é, com uma linguagem voltada para a descrição do ato sexual em si. Entretanto, foi através de *A via crucis do corpo* que a escritora decidiu esgarçar sua escrita ao falar abertamente sobre sexo, expurgando um desejo já há muito latente:

Tão brutal quanto uma referência que a escritora faz, mais tarde, a esse seu trabalho de escrever os tais contos de encomenda, quando afirma que foi como seu fosse “um furúnculo” e que, após escrever histórias, sentiu “como se uma agulha tivesse furado o furúnculo”. Literatura como purgação de um lixo existencial inexorável, agora através da força selvagem do sexo, eis o papel que tais contos representam no conjunto da obra de Clarice (GOTLIB, 2013, p. 526).

Me aproprio da abordagem presente em Oliveira (2018) para realçar que o erotismo será “compreendido a partir de sua conceituação mais abrangente: ele designa uma categoria de classificação e análise das representações sobre a sexualidade” (OLIVEIRA, 2018, p. 85). Então, interpretaremos que a presença do erotismo no texto clariceano, substancializa-se através do efeito poético<sup>13</sup> da linguagem. Este recurso somado aos dispositivos de linguagem potencializam o efeito da sexualidade no conto aqui analisado. Compreendemos, também, que o resultado do uso de ambos os artifícios é desobrigar o erotismo da obviedade. Na intenção de verificarmos a materialização da presença ausente deste objeto, a seguir destaco um trecho do capítulo “O banho” de *Perto do Coração Selvagem*:

Naquele dia, na fazenda de titio, quando caí no rio. Antes estava fechada, opaca. Mas quando me levantei, foi como se tivesse nascido da água. Saí molhada, a roupa colada à pele, os cabelos brilhantes, soltos. Qualquer coisa agitava-se em mim e era certamente meu corpo apenas. Mas num doce milagre tudo se torna transparente e isso era certamente minha alma também. Nesse instante eu estava verdadeiramente no meu interior e havia silêncio. Só que meu silêncio, compreendi, era um pedaço do silêncio do campo. E eu não me sentia desamparada. O cavalo de onde eu caíra, esperava-me junto ao rio. Montei-o e voei pelas encostas que a sombra já invadia e refrescava. Freei as rédeas, passei a mão pelo pescoço latejante e quente do animal. Continuei a passo lento, escutando dentro de mim a felicidade, onde ainda escorria a água. Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação dentro do meu corpo. Ambos respirávamos palpitantes e novos. Uma cor maciamente sombria deitara-se sobre as campinas mornas do último sol e a brisa leve voava devagar (LISPECTOR, 2020, p. 68-69).

Até mesmo em seu livro de apresentação, notamos a efervescência do erotismo através do poder poético e alquímico de sua escritura. Em *Sexuality and Being in the Poststructuralist*

---

novel), the sensual Stream of Life, and a number of seductive short fictions, including ‘In search of dignity’, ‘Plaza Mauá’, ‘Soulstorm’, ‘Life au Naturel’, and ‘Um dia a menos’” (FITZ, 2001, p. 63).

<sup>13</sup> “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço matéria que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo é a sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria em seu modo, já é erotismo” (PAZ, 1994, p. 12).

*Universe of Clarice Lispector: The différance of desire*, Fitz (2001) postula que os textos de Lispector são permeados pelas pressões do erotismo e do desejo. Segundo o escritor, a autora alicerça a sexualidade e o desejo na estrutura da própria linguagem. Ou seja, Lispector emprega um arranjo narrativo que se desenvolve em direção à autodescoberta e realização da protagonista de seu primeiro romance, Joana, e corre em paralelo uma progressão estilística sugestiva e abertamente sensual. Além disso, lança forte contraste em relação à frigidez do casamento de Joana, com a luxúria e beleza do que pode ser o desbravamento de sua sexualidade autoerótica, ou masturbatória (FITZ, 2001, p. 62-68).

Observando o excerto de *Perto do Coração Selvagem*, retorno à ideia da fuga da obviedade ao tratar de um tema facilmente localizável, considerando as construções narrativas voltadas à apresentação do assunto. Para detectarmos o erotismo dentro do recorte mencionado, temos que exercitar atentamente o olhar, embora a verbalização do erótico esteja posta de forma cuidadosa nas entrelinhas do texto. O que marca fortemente sua presença é o uso da gradação e da sinestesia das palavras manipuladas dentro do quadro descritivo da cena, aumentando o impacto através de uma forte progressão de intensidade. O efeito da transparência na roupa, que por sua vez está colada à pele em decorrência da água, a temperatura sentida ao tocar a veia pulsante no pescoço do animal, a sensação do cavalo entre as pernas proporcionada pela montaria, o corpo do “equino” ser extensão do de Joana, o campo morno do sol e a brisa leve elevam a cena a um erotismo que ocorre de maneira sutil e poética:

A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível” (PAZ, 1994, p. 11).

Para Paz (1994), o erotismo e a poesia evocada no trecho destacado se transfiguram na descoberta do próprio corpo e as prazerosas sensações que ele pode proporcionar. Fitz (2001) argumenta que para ler as narrativas clariceanas é importante identificar a fonte do desejo sexual, uma vez que existe uma forte ligação entre a linguagem e o ser que dá vida a esse propósito. Ademais, o estudioso destaca o profundo impulso erótico que habita nos textos de Lispector. Esse impulso ilumina e subverte as proibições entre o permitido e o proibido, dissolvendo as possíveis barreiras culturais e psicológicas que porventura venham a existir <sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Tradução de “To read Lispector's narratives in terms of sexual desire, then, is to discover not only the intimate nexus between language and being that animates them but also the deeply erotic impulse that, transgressing the prohibitions that separate the permissible from the forbidden, constantly dissolves barriers, psychological as well as cultural, within them” (FITZ, 2001, p. 62-63).

No texto “Felicidade Clandestina”, que faz parte da coletânea de contos de mesmo nome, publicado pela primeira vez em 1971, ao apresentar o livro de Monteiro Lobato, *Reinações de Narizinho*, a narradora apela para uma descrição lasciva do objeto: “Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses” (LISPECTOR, 2020, p. 8). Gotlib (2013) afirma que “o livro aparece desde o primeiro instante erotizado” (GOTLIB, 2013, p. 111). E ainda, nos dois últimos parágrafos do conto, a narradora arremata: “Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante” (LISPECTOR, 2020, p. 10). Gotlib (2013) confirma que a materialização do erotismo se dá “nesse momento de culminância de poder – e não tocar – consuma-se o ato amoroso na preservação do desejo insatisfeito” (GOTLIB, 2013, p. 113). Na metáfora última, “era uma mulher com o seu amante”, é a mais clara prova de que Lispector se utilizava da expressão erótica como potência máxima de sua escrita.

Fitz (2001) afirma que “para a escritora brasileira a sexualidade é uma poderosa força transformadora na existência humana”<sup>15</sup> (FITZ, 2001, p. 63). Acrescento que além da força propulsora do que nos faz humanos, a sexualidade, bem como o erotismo presentes nas suas narrativas brotam de tudo aquilo que é natural e orgânico. É a matéria que estimula a potência da vida, e que, por sua vez, vem das entranhas dos seres e da natureza. Lispector passeava com seus escritos pelos campos da sexualidade e do erotismo, por vezes de forma velada, por vezes de forma escancarada, revelando o caráter enigmático da escrita e da escritora.

Ainda em Fitz (2001), o crítico passeia pelos livros, pelas personagens, pelos cenários e cenas que evocam o erotismo para atestar que Lispector mantém uma relação simbiótica entre a sexualidade e a linguagem (p. 84). Dessa forma, constatamos pelo olhar do estudioso que a obra clariceana é tangivelmente erótica. Ademais, ele aponta para as variadas formas de manifestação do erotismo e da sexualidade dentro dos textos clariceanos, seja em sua forma heterossexual, homossexual, autoerótica ou não-binária. Para Fitz (2001), a sensualidade da linguagem sempre estará presente estimulando, despertando e transformando a percepção do leitor. Inclusive, o crítico acredita que o livro *Água viva* de 1973, deve ser lido como um

---

<sup>15</sup> Tradução de “(...) for the Brazilian writer sexuality is a powerfully transforming force in human existence” (FITZ, 2001).

simulacro verbal do êxtase e do orgasmo, tanto em seu aspecto psicológico quanto fisiológico (FITZ, 2001, p. 86-87)<sup>16</sup>.

Poderia destacar incansavelmente inúmeras passagens que provam a característica licenciosa do livro *Água viva*, mas trago apenas uma: “Vejo que nunca te disse como escuto música – apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraçando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos” (LISPECTOR, 2020, p. 9). Através do trecho destacado, podemos interpretar, que o volume *Água viva* também faz parte da construção do imaginário erótico transgressor proposto por Lispector, assim como *A via crucis do corpo*.

O conto “A procura de uma dignidade” que compõe o livro *Onde estivestes de noite*, publicado no primeiro semestre de 1974, narra a história da desatenta, porém vivíssima sra. Jorge B. Xavier, que no alto de seus quase 70 anos aparenta ter 57. Interessada em assistir uma conferência, percorre inutilmente os extensos corredores do estádio Maracanã à procura do local onde aconteceria o evento. Mais tarde, os infundáveis corredores do colossal monumento futebolístico se revelariam uma metáfora para os emaranhados caminhos do desejo, materializado através das estruturas labirínticas da arena. Dividida entre encontrar-se e perder-se, a senhora Xavier é surpreendida por um calor<sup>17</sup> que não passava nunca: “reverberava ao extremo sol de um calor inusitado que estava acontecendo naquele dia de pleno inverno” (LISPECTOR, 2020, p. 7):

A beleza não será mais proibida. Assim, eu gostaria que ela escrevesse e proclamasse esse império único. Para que outras mulheres, outras soberanas inconfessas, possam exclamar então: eu também transbordo, meus desejos inventaram novos desejos, meu corpo conhece cantos extraordinários, eu também, tantas vezes, me senti plena de torrentes luminosas a ponto de explodir, de formas muito mais belas do que aquelas que, emolduradas, se vendem por migalhas. E eu também nada disse, nada mostrei; não abri a boca, não pintei com novas cores minha metade do mundo. Tive vergonha. Tive medo e engoli minha vergonha e meu medo. Eu dizia a mim mesma: você está louca! O que são esses ardores, essas inundações, esses calores? Qual é a mulher efervescente e infinita que, imersa como ela estava na sua ingenuidade, mantida no obscurantismo e

<sup>16</sup> Tradução de “Manifesting itself in various forms, then, sexuality is a pervasive force in Lispector’s texts, which, as we have seen, are both compelling and mystifying “because they act out the tension between the subject and language, within which the subject is inserted”. Whether heterosexual, homosexual, autoerotic, or androgynous in their characterizational focus, Lispector’s texts seldom allow the reader to retreat for long from lubriciousness of language, from its capacity to stimulate, arouse, and transform us. A text like *The Stream of Life* can, in this respect, even be read as a verbal simulacrum of sexual ecstasy and orgasm, psychological and physiological (...) (FITZ, 2001, p. 86-87).

<sup>17</sup> Este calor está presente em alguns textos de Clarice frequentemente simbolizando o desejo máximo. Quase confundindo-se com uma personagem de tão marcante presença em alguns textos da escritora, utilizado como metáfora da volúpia e do estar vivo. Também podemos perceber sua imagem em *Uma aprendizagem e o livro dos prazeres*: “Apesar de ser outono era um dos dias mais quentes do ano. Lóri suava a ponto das costas do vestido estarem molhadas, a testa se perlava de gotas de suor que terminavam escorrendo pelo rosto. Parecia estar lutando corpo a corpo com aquele homem, assim como lutava consigo mesma, e que era simbólico ela suar e ele não. Enxugou o rosto com o lenço, enquanto sentia que Ulisses a examinava e ela percebeu que ele estava tendo prazer em olhá-la” (LISPECTOR, 2020, p. 91).



no menosprezo dela mesma pela grande mão parental-conjugal-falocêntrica, *não sentiu vergonha de sua potência?* Qual é a mulher que, surpresa e horrorizada pela balbúrdia fantástica de suas pulsões (já que fizeram acreditar que uma mulher bem equilibrada, normal, é de uma calma...divina), não se acusou de ser monstruosa? (CIXOUS, p. 2022, p 43-44, grifo da autora).

Aturdida pela confusa temperatura, a “jovem” senhora desiste do propósito inicial que a fez sair de casa naquele dia e vai em busca de uma solução. Uma saída para o seu calor. Ao chegar em casa, a sra. Jorge B. Xavier fantasia com seu ídolo, Roberto Carlos. Imagina estar saciando sua luxuriosa fome ao morder a boca do cantor:

Mas tudo o que lhe acontecera ainda era preferível a sentir “aquilo”. E aquilo veio com seus longos corredores sem saída. “Aquilo”, agora sem nenhum pudor, era a fome dolorosa de suas entranhas, fome de ser possuída pelo inalcançável ídolo de televisão. (...) Então quis ter sentimentos bonitos e românticos em relação à delicadeza de rosto de Roberto Carlos. Mas não conseguiu: a delicadeza dele apenas a levava a um corredor escuro de sensualidade. E a danação era a lascívia. Era fome baixa: ela queria comer a boca de Roberto Carlos” (LISPECTOR, 2020, p. 15-16).

A coletânea de contos, *Onde estivestes de noite*, também possui um conto homônimo. O texto narra a participação de pacatos cidadãos em um ritual orgástico, comandado por um ser de gênero fluido (Ele-Ela). Os partícipes deste ritual se encontravam todos em profundo transe. Ao acordarem retomaram normalmente suas vidas sem que desconfiassem “onde estiveram na noite anterior”. A descrição da cena é feita de pura obscenidade e lascívia. Em um determinado momento segue a seguinte imagem:

Das bocas escorria saliva grossa, amarga e untuosa, e eles se urinavam sem sentir. As mulheres que haviam parido recentemente apertavam com violência os próprios seios e dos bicos um grosso leite preto esguichava. Uma mulher cuspiu com força na cara de um homem e o cuspe áspero escorreu-lhe da face até a boca – avidamente ele lambeu os lábios (LISPECTOR, 2020, p. 52).

Ao confrontar todos os excertos aqui destacados percebemos a evolução erótica da escrita clariceana, principalmente, quando o ano em questão é 1974. Eliane Robert Moraes (2009), no artigo “Eros e letras”, publicado na *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, diz que “a fantasia é o combustível de toda ficção, a particularidade da fabulação sexual está justamente no inesgotável poder de multiplicar as imagens do desejo, tal qual um espelho que se transforma, deforma e sobretudo amplia o que nele se reflete” (MORAES, 2009, p. 205). Lispector desafia sua própria compreensão ao evidenciar em segredo imagens poeticamente licenciosas, expandindo nossa experiência pelos caminhos de sua escrita imagética e sensorial. De acordo com Teresa Montero (2021), o crítico Sérgio Milliet confirma o poder sinestésico da linguagem clariceana. A escritora possuía o talento, através do estilo de escrita sensual e sensível, para acentuar as sensações provocadas pela descrição das coisas mais inesperadas, dando-lhes vida e aprofundamento suficientes para exprimir em imagens o que foi compreendido pelos sentidos (MONTERO, 2021, p. 584).

É importante mencionar que o erotismo e a sexualidade tão presentes em algumas obras de Lispector, se comportam como nuances a serem redescobertas. São fagulhas que brotam silenciosamente no interior da trama que compõe o tecido<sup>18</sup> da escrita clariceana. No entanto, não é propriamente um gênero a ser destacado. Nos exemplos acima, a escritora não escreve deliberadamente sobre sexo ou o ato sexual em si, as migalhas da escrita erótica são dispensadas propositalmente ao redor do texto. Isto é, muitos dos textos não são eróticos, na verdade, contém erotismo. Lispector apela muito mais para a criação de imagens e muitas vezes as relaciona com o imaginário erótico, que, por sua vez, não se encontra confinado de uma forma específica em seus textos. E esta última característica é o que diferencia a escrita clariceana de todas as outras, a fuga da obviedade. Moraes (2009) esclarece:

E talvez por isso mesmo, trata-se de um imaginário que jamais se aprisiona num só gênero literário. A rigor, um “gênero erótico” teria que se definir pela reprodução de certos critérios formais, o que supõe, necessariamente, a obediência a determinadas normas de composição. Contudo, salvo algumas exceções, as obras obscenas participam do movimento geral da literatura, sem implicarem um conjunto próprio de convenções. Para representar o erotismo, os livros licenciosos quase sempre se valem de gêneros constituídos, como é o caso de Aretino, que escreveu diálogos e sonetos, ou mesmo de formas narrativas inclassificáveis, como testemunha a pornografia de Hilda Hilst. Aliás, a dificuldade de se estabelecerem diferenças entre o que seria “erótico” ou “pornográfico” – reafirmada pelos historiadores dessa literatura, que preferem empregar os dois termos indistintamente –, decorre da mesma indeterminação formal que impede sua classificação como gênero literário (MORAES, 2009, p. 205-206).

Além do mais, Moraes (2009) complementa que em meados de 1930, ao defender dos censores o seu livro pornográfico, *Trópico de Câncer*, o escritor americano Henry Miller disse que a obscenidade é uma particularidade alcançada tão somente por aquele que lê, ou olha. Seria uma qualidade de espírito que estaria ligada à abstração da imaginação (MORAES, 2009, p. 2006). Contudo, em *A via crucis do corpo*, Lispector renuncia à sutileza caracterizada pelos desígnios de sua escrita inventiva e faz um verdadeiro brinde ao sexo, ao desejo e ao erotismo. Portanto, a representação do caráter surpreendente desse livro o torna fundamentalmente instigante para esta pesquisa:

Na coletânea, uma sexualidade transgressora é levada para o primeiro plano por repetição insistente, variação e reflexão meta-ficcional. As histórias ficcionais põem em cena tramas sobre adultério, homossexualidade, bissexualidade, o desejo sexual de solteironas e mulheres de idade, de uma freira e de um padre, bem como sobre crimes sexuais (estupro e assassinado motivado por ciúme) e venda do sexo (prostituição, o caso de uma mulher idosa que sustenta o amante jovenzinho). Todas

---

<sup>18</sup> “*Texto quer dizer Tecido*; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia” (BARTHES, 2013, p.74-75, grifo do autor).

elas contestam, muitas com sucesso, a autoridade patriarcal que reprimiu a sexualidade das mulheres (PEIXOTO, 2004, p. 160).

O escritor americano e biógrafo de Lispector, Benjamin Moser (2017), escreve que “*A via crucis do corpo* reforçou sua reputação de estranha – e até mesmo, pela primeira vez, de ‘pornográfica’” (MOSER, 2017, p. 423). O livro figurou na coluna, “os mais vendidos nos estados”, do *Jornal do Brasil*, em agosto de 1974, destacando-se os estados de São Paulo e Minas Gerais. Em concordância com a evocação do erotismo presente no volume, Montero (2021) corrobora: “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” (MONTERO, 2021, p. 522, grifo da autora).

Uma vez que a escritora estava atenta ao conteúdo transgressor dos textos, Lispector se apressou de forma encenada (REGUERA, 2006) ou não em esclarecer o conteúdo versado nos contos presentes em *A via crucis do corpo*. Como forma de confissão, bem baixinho, ao pé do ouvido, ela envolve o público num hábil jogo de sedução através de um preâmbulo nomeado “Explicação”. O leitor, então, muito mais do que provocado a ler o conteúdo do livro é transportado para a leitura do texto como se fizesse parte da ficção clariceana<sup>19</sup>. Refletindo a respeito da transgressão, Bataille (2014) declara:

O que faz com que seja tão difícil falar do interdito não é apenas a variabilidade dos objetos, mas um caráter ilógico. Jamais, a propósito do mesmo objeto, uma proposição oposta é impossível. Não há interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, muitas vezes ela é até prescrita (BATAILLE, 2014, p. 87).

Em advertência ao possível conteúdo “perigoso”, relata que “se há indecências nas histórias a culpa não é minha” (LISPECTOR, 2020, p. 9). Diz ainda que só publicaria mediante um pseudônimo, Cláudio Lemos. Entretanto, Álvaro Pacheco, editor da Artenova, recusou que o livro não fosse assinado por Lispector e alegou que ela deveria ter liberdade para compor aquilo que desejasse:

Não é difícil adivinhar as estratégias de *marketing* que poderiam ter levado seu editor a sonhar com uma combinação do sucesso de Lispector entre os críticos como escritora de ficção séria com o potencial de vendas de histórias sobre sexo, projetos que o uso de um pseudônimo certamente poria abaixo. Pode-se lembrar aqui que, nas décadas de 1950 e 1960, Nelson Rodrigues, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca já haviam produzido ficção curta literariamente inventiva e de sucesso comercial. Peças extremamente compactas, muitas vezes de algumas páginas apenas, de confrontos sexuais e/ou violentos, essas histórias pretendiam representar, em linguagem irônica e coloquial, os lugares-comuns escandalosos da realidade: “A vida como ela é” é o

<sup>19</sup> “As leituras da ficção de Lispector que se seguem ressaltam as forças contraditórias que despem as suas palavras de aconchego ou abrigo e expõem os seus leitores à tempestade, trazendo-lhes, ao mesmo tempo, desconforto e uma nova compreensão” (PEIXOTO, 2004, p. 23).

título da coletânea em dois volumes de contos de Néelson Rodrigues (1961) (PEIXOTO, 2004, p. 165).

Embora não precisasse, a escritora fornece justificativas para o que não precisa ser justificado, a arte: “Sendo inorgânica, a literatura é irresponsável. Nada pesa sobre ela. Pode dizer tudo” (MORAES, 2015, p. 98). O questionamento que fica é: até que ponto Lispector estava sendo verdadeira ou estaria ela apenas dissimulando naquela introdução?

Não é de hoje que autores recorrem a pseudônimos ao abordarem assuntos tabus que aparentemente atentam contra o pudor e os bons costumes de suas épocas. Em 1928, Bataille (2015), por exemplo, também recorreu ao nome fictício de Lorde Auch para publicar *A história do olho*, seu primeiro livro. Instigado por seu psicanalista, o escritor redige de forma confessional acerca de suas fantasias sexuais e compulsões durante a infância. Consciente da forte presença do erotismo e que a produção daquela literatura seria socialmente malvista, ou vista como menor, Bataille (2015) nunca permitiu que seu nome fosse veiculado ao manuscrito:

Por certo, não se deve negligenciar as razões profissionais e sociais que obrigavam o autor a recorrer a um pseudônimo. Na condição de funcionário público, trabalhando na Biblioteca Nacional, sua reputação estaria ameaçada caso lhe fosse imputada a paternidade de livro erótico, editado e vendido clandestinamente. Assim, ao apagar seu nome da novela, ele tentava se precaver contra eventuais acusações de ultraje à moral (MORAES, 2015, p. 99).

Portanto, não soaria estranho o interesse de Lispector pelo apagamento de seu nome em *A via crucis do corpo*. Contudo, a busca pela supressão de sua identidade nos leva a investigar o que a escritora gostaria de esconder na publicação de 1974. De forma irônica e enigmática, a insolúvel Lispector faz uso da palavra “indecência” ao relatar sobre a criação dos contos no prólogo “Explicação”. Haveria de fato, indecências na publicação como é sugerido pela escritora? Se pensarmos na etimologia da palavra, uma das acepções encontradas no dicionário é “atentado ao pudor; imoralidade, obscenidade”. O que pulsa vividamente nas entrelinhas deste livro é a liberdade do desejo. Portanto, uma das possíveis interpretações que caberia nesta dissertação é que: o prazer é a *via crucis* do corpo. Peixoto (1994) declara: “O corpo sacrificial do título, *A via crucis do corpo*, é, num certo sentido, o corpo do escritor: escrever é imaginar na própria carne as dores do mundo” (PEIXOTO, 2004, p. 169). Todavia, precisamos ficar atentos, Lispector adora brincar com a ingenuidade de seu leitor e, como em um jogo, a escritora vai manipulando seu público. Gotlib (2013) nos alerta que “o universo ficcional de Clarice não é o da idiotice, embora ela afirme que sim. É o do fingimento da idiotice, que, às vezes, desliza para uma confiança com o seu leitor, ao afirmar o que tem: ‘a mais maliciosa das liberdades: não sou boba e aproveito’” (GOTLIB, 2013, p. 440):

O texto de Lispector assegura que a dor do escritor seja partilhada pelo leitor: uma escrita que imagina insistentemente perturbações da psique, bem como penas

transgressões da ordem social e das rotinas da ficção, será por força pouco confortável para ele. O leitor que a ficção de Lispector por vezes subentende, e a quem outras vezes se dirige, deve ser surpreendido, seduzido ou até dominado, num envolvimento incômodo com seu texto (PEIXOTO, 2004, p. 19).

Lispector desvirtua aquilo que verdadeiramente quer. Isto é, falseia não gostar de assuntos ousados (eróticos), quando o fato é que sua obra é permeada pelo erotismo e desejo. Gotlib (2013) expõe que a escritora:

Escreve textos autobiográficos justamente quando afirma que não quer desempenhar esse papel. Ou seja: finge que não quer justamente quando já talvez se sentisse querendo, revelando uma habilidade que Coleridge reconhecia em Hamlet, tal como Katherine Mansfield cita em seu *Diário*: a habilidade de “fingir que desempenha um papel no momento exato em que está prestes a ser o personagem que representa” (GOTLIB, 2013, p. 120).

Para entendermos o objeto erótico presente em *A via crucis do corpo* é importante materializarmos os conceitos que permeiam o erotismo, como a pornografia e a obscenidade, uma vez que também fazem parte da contextualização de erotismo. Veremos que a conceitualização destes temas não estão enrijecidas pelas construções literárias. Ou seja, o erotismo é o equilíbrio entre o artístico, o existencial e o político, e Eros é o grande responsável por essa regência (HAN, 2017, p. 81). Portanto, desbravar esses três aspectos, será importante para definirmos de que forma encontra-se o erotismo em “Miss Algrave”.

## 2.1 Erotismo, pornografia e obscenidade

Há quem diga não ser possível apreender a essência do erotismo, como Lúcia Castello Branco (2004), que assegura que “o caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços” (BRANCO, 2004, p.7). Apesar da advertência de Castello Branco, o debate intenso acerca do erotismo perdura, e o núcleo que reveste de sentido esse termo ainda não foi plenamente esgotado na literatura, mas seria possível rastrear sua enigmática presença em escritos literários que não o evoque diretamente? Bataille (2014) concluiu que “entre todos os problemas, o erotismo é o mais misterioso, o mais geral, o mais à parte” (BATAILLE, 2014, p. 299). Instigados por essa presença imaterial, seguiremos o fio deste tecido que compõe a erótica e que recobre o inapreensível Eros. Nos estenderemos um pouco mais e nos debruçaremos sobre pornografia e obscenidade. O debate entorno da obscenidade, não se torna excessivo, tendo em vista que também contribuirá para o entendimento do erotismo: “O erotismo, o pornográfico, obsceno ou os textos licenciosos e libertinos, como queiramos chamar, são deslizantes no tempo e no

espaço, e quem pretende estudar uma obra desse gênero precisa ter em mente essa natureza deslizando do termo” (SILVA, 2023, p. 57-58).

Seria possível entrelaçar o sentido de erotismo, pornografia e obscenidade? Ou estariam eles divididos pela conceitualização do valor estético? E colocando-os de forma comparativa, seria o erotismo “o sussurrar”, a pornografia “o falar” e a obscenidade “o gritar”? Embora seja difícil conjurar tais significados sem cairmos no senso comum, como, por exemplo na afirmação de Oliveira sobre o erotismo (2018): “a representação do amor carnal de modo elevado – pois marca uma oposição e valorização do erótico frente ao que é considerado pornográfico”, tentemos, ainda que talvez inutilmente, apontar diferenças entre os vocábulos mencionados de forma isolada.

Dessa forma, fomos em busca de definições históricas acerca do surgimento e aplicações desses termos. Segundo Hunt (1999), em *A invenção da pornografia*, os séculos XVIII e XIX foram fundamentais não só para o surgimento de manuscritos e ilustrações que trouxessem em seu *corpus* o emprego da palavra, mas também para a promoção da ideia de pornografia no imaginário social:

Em 1857, a palavra *pornografia* apareceu pela primeira vez no *Oxford English Dictionary* e a maioria de suas variações – pornógrafo e pornográfico – datam do mesmo período. Esses verbetes surgiram na França um pouco antes. Segundo o *Trésor de la langue française*, a palavra *pornographe* apareceu primeiro em 1769, no tratado de Restif de la Bretonne intitulado *Le Pornographe*, aludindo a textos sobre prostituição, enquanto *pornographique*, *pornographe* e *pornographie*, no sentido de escritos ou imagens obscenas, datam de 1830 e 1840 (HUNT, 1999, p. 13-14).

Seguindo a historiadora, apreendemos que, desde a sua concepção, a pornografia deriva também da prática de condenar a estrutura social que se baseava na dissimulação dos bons costumes, e as críticas não se estendiam apenas à hipocrisia da sociedade, atacavam diretamente o clero e o Estado. Nos períodos do Renascimento e da Revolução Francesa, visando desafiar o rigoroso poder da Igreja, artistas em geral se empenharam em testar o pudor da sociedade produzindo materiais impressos ligados ao tema. Então, àquela época, a pornografia era intrinsecamente ligada à crítica social, à insubordinação e a tudo aquilo que fosse censurado pelos religiosos ou autoridades políticas com a intenção de cercear a liberdade intelectual de artistas:

Por essa razão, a perspectiva histórica é crucial para a compreensão da pornografia na cultura contemporânea. A pornografia não foi espontânea, foi definida num longo processo de conflitos entre escritores, pintores e gravadores, por um lado e espíões, policiais, padres e funcionários públicos, por outro. Seu significado político e cultural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação. A pornografia moderna inicial revela algumas das mais importantes características da cultura moderna. Vinculada ao livre-pensamento e à heresia, à ciência, à filosofia natural e aos ataques à autoridade política absolutista,

ressalta especialmente as diferenças de gênero que se desenvolviam na cultura da modernidade (HUNT, 1999, p. 11).

Moraes e Lapeiz (1985) também colaboram para a conceituação dos lexemas esclarecendo que “a palavra pornografia provém do grego *pornographos*, que significa literalmente ‘escritos sobre prostitutas’. Assim, em seu sentido original, a palavra refere-se à descrição da vida, costumes e hábitos das prostitutas” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 7). A fim de fortalecer ainda mais o conceito elaborado pelas autoras, Alexandrian (1991) nos fornece detalhes acerca da origem do termo:

Vem de *pornê* (prostituída) e designava a princípio um escrito que narra as práticas de prostituição. Antes de Luciano [de Samosata], empregava-se como termo técnico de pintura para definir os quadros eróticos de Parrásio, porque os seus modelos eram mulheres públicas. Pouco a pouco, começou-se a classificar de pornográfico tudo o que descrevia as relações sexuais efectuadas sem amor, comparáveis às de uma prostituta com o seu cliente (ALEXANDRIAN, 1991, p. 20).

Considerando o sentido de erotismo, as escritoras informam que o aparecimento desse termo se deu no século XIX, a partir do mito de Eros (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 7). Além de pornografia e erotismo, Moraes e Lapeiz (1985) contribuem para um melhor entendimento acerca da obscenidade que aqui se encontra igualmente sob investigação. As autoras clarificam o conceito informando que o termo obsceno vem de *scena* sugerindo aquilo que está ou deveria estar “escondido”. Seria o que arruína a moral; aquilo que causa dano à decência ou que redige vulgaridades. As estudiosas concluem que obsceno é escancarar aquele objeto ou imagem que deveria estar recôndito, excluído das noções de boa conduta construídas pela sociedade (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 8-9).

Não poderíamos construir de forma palpável o sentido de erotismo, sem citar o escritor francês George Bataille, cujas ideias solidificam e aprofundam os estudos eróticos até hoje: “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte. Propriamente falando, não é uma definição, mas penso que essa fórmula dá o sentido do erotismo melhor do que qualquer outra” (BATAILLE, 2014, p. 35). Tudo que é natural morre, obviamente. Mas, o que nos mantém perenes diante da vida é o erotismo. O erotismo converte-se em desejo e representa por meio do prazer a negação da morte. Em algum ponto de nossas vidas podemos fenecer, mas é o desejo que alimentará a última corrente elétrica responsável por nos manter vivos. Daí podemos dizer que o desejo não envelhece, portanto, não morre. Ora, então, erotismo é o que estimula a vida. Segundo Bataille (2014), na verdade, o que nos mantém vivos e nos diferencia dos demais seres é justamente o desejo que transfiguramos em atividade erótica (BATAILLE, 2014, p. 35).

O escritor José Paulo Paes (2006), em *Poesia erótica em tradução*, argumenta que erotismo e pornografia são equivocadamente postos como termos análogos. Ou seja, em sua acepção, o erotismo teria por objetivo aludir por intermédio do texto a estética poética da experimentação. Enquanto que em sua extensão, pesa sobre pornografia o fim último de evocar exclusivamente o desejo sexual (PAES, 2006, p.15). O erótico habitaria no entremeio do esconder e do revelar-se, é o efeito produzido pela fina camada do véu que recobre o rosto da jovem esculpida em mármore por Strazza<sup>20</sup>. O contraditório escritor Alexandrian (1991), contribui afirmando que:

A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres da carne; erotismo é esta mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com algo mais. É muito mais importante fazer a distinção entre o erótico e o obsceno. Neste caso, considera-se que o erotismo é tudo aquilo que torna desejável a carne, que a mostra no seu brilho ou na sua flor, que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade avilta a carne, associa-lhe à torpeza, às enfermidades, às facécias escatológicas, às palavras indecentes (ALEXANDRIAN, 1991, p. 6).

Seguindo a mesma linha de raciocínio de Alexandrian (1991), Freitas e Correia (2015), entendem que não é possível separar erotismo de pornografia, já que não existe qualquer limite que os desassocie. Ademais, as autoras circunscrevem uma diferenciação entre pornografia e obscenidade, onde a segunda configura a transgressão moral com apelo a vocabulários ofensivos e vulgares: “Propomos uma diferença entre pornografia e obscenidade, estando esta última ligada a vocabulário vulgar e ofensivo e apelando à transgressão moral”.<sup>21</sup> (FREITAS; CORREIA, 2015, p. 50).

Percebemos através da discussão proposta pelos autores citados, que o erotismo e a pornografia são vocábulos de acepções semelhantes. No entanto, o único indício de certeza é que o erótico e o pornográfico são complementares, mas não estanques ou enclausurados em qualquer distinção que os restrinja criando particularidades voltadas ao senso estético. Não obstante, a obscenidade se contrapõe aos outros dois termos no que diz respeito à imposição de uma intenção mais reveladora e pragmática. Evitamos usar qualidade estética no que se refere à distinção da obscenidade para não cairmos no senso comum. Para finalizar, reforçamos que esta dissertação, muito mais do que gerar expectativas acerca das múltiplas definições interpretativas por trás dos conceitos de erotismo, pornografia e obscenidade, na verdade, reconhece e revela a potência da escrita erótica que recobre o volume escolhido para esta

<sup>20</sup> O escultor italiano Giovanni Strazza tornou-se conhecido ao esculpir “a virgem velada” em mármore. O delicado véu que recobre o rosto da peça é fluído e delicado.

<sup>21</sup> Tradução de “We propose a difference between pornography and obscenity, the latter being connected with vulgar and offensive vocabularies and appealing to moral transgression”.



pesquisa: “De qualquer modo, o erotismo é uma linguagem. E isso mesmo antes de pensá-lo no âmbito da literatura” (SILVA, 2023, p. 49). Essa escrita erótica está ligada diretamente à sexualidade e ao desejo que a escritora desperta nas personagens de *A via crucis do corpo*:

Mas o que me impressiona é a infinita riqueza de suas constituições singulares: não se pode falar de *uma* sexualidade feminina, uniforme, homogênea, de percurso codificável, não mais do que de um inconsciente similar. O imaginário das mulheres é inesgotável, como a música, a pintura, a escrita: sua cascata de fantasmas é incrível. Eu, mais de uma vez, fiquei maravilhada com o que uma mulher descrevia de um mundo seu, que ela assombrava em segredo desde sua mais tenra infância. Mundo de busca, de elaboração de um saber, a partir de uma experimentação sistemática do funcionamento do corpo, de uma interrogação precisa e apaixonada de sua erogeneidade. Essa prática, de uma riqueza inventiva extraordinária, em particular a masturbação, se prolonga ou é acompanhada de uma produção de *formas*, de uma verdadeira atividade estética, cada momento de gozo inscrevendo uma visão sonora, uma composição, algo belo (CIXOUS, 2022, p. 43, grifo da autora).

Hélène Cixous (2022) reconhece as múltiplas possibilidades de expressar o feminino e destaca que a sexualidade feminina não se encontra limitada ou tipificada. No entanto, destaca a posição da mulher como única capaz de escrever-se. Por esta razão, Cixous identificou na escrita clariceana a potencialidade da escrita feminina ou como ela mesma denominou *écriture féminine*. Dessa forma, refletiremos a seguir sobre a construção social da linguagem, literatura e o conceito de escrita feminina a partir do olhar atento de Hélène Cixous (2022) e como essa escrita se alia à Clarice Lispector.

## 2.2 Escrita feminina

Este tópico reforça que a linguagem, muito mais do que uma ferramenta de comunicação, é uma arma política, usada para amparar interesses econômicos, culturais e sociais de um determinado eixo da sociedade. Durante séculos, a figura masculina apoderou-se do uso da linguagem e da escrita para legitimar seus privilégios, valendo-se de discursos misóginos e sexistas em busca da manutenção de seu status de autoridade, menosprezando e subestimando a capacidade feminina:

Toda mulher conheceu o tormento da chegada à palavra oral, o coração a ponto de explodir, às vezes a queda ao perder a linguagem, o chão, a língua fugindo, de tanto que falar em público é, para a mulher – e eu diria até mesmo: somente abrir a boca –, uma temeridade, uma transgressão. Dupla aflição, porque, mesmo se ela transgride, sua palavra esmorece quase sempre na surda orelha masculina, que não compreende na língua a não ser aquilo que fala ao masculino (CIXOUS, 2022, p. 52-53).

Judith Butler (2021, p. 58) comenta que a teórica feminista Monique Wittig ratifica o pensamento de que a linguagem tem o poder de subordinar e excluir as mulheres. Para confirmar ainda mais a força social advinda da linguagem, revisito Steiner (2005) em *Depois de Babel*, onde nos diz que:

A linguagem deixa o ser humano à vontade no mundo, “mas ela também tem o poder de alienar”. Alimentada por energias que lhe são próprias – mais abrangentes e atemporais do que aqueles que a usam – a fala humana pode levantar barreiras entre os seres humanos e a natureza. Ela pode distorcer os espelhos da consciência e dos sonhos. (...) A linguagem é muito mais do que comunicação entre falantes. Ela é mediação dinâmica entre aqueles pólos da cognição que dão à experiência humana sua forma subjacente dual e dialética. (STEINER, 2005, p. 109)

Luise Von Flotow (2014) nos chama a atenção “para o fato de que a linguagem não é apenas uma ferramenta de comunicação, mas também de manipulação”<sup>22</sup> (FLOTOW, 2014, n.p). Muito além da língua, existem estruturas sociais imaginárias que foram construídas ao longo da história, muito mais poderosas e que contribuem fortemente para o cerceamento das mulheres enquanto indivíduos criativos e partícipes da sociedade. O sociólogo Pierre Bourdieu (2020) reforça em seu livro *A dominação masculina* que homens e mulheres possuem locais bem definidos e limitados dentro do sistema social. Bourdieu diz que “a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos” (p. 24). Ademais, evidencia que as mulheres sempre ficaram restritas aos afazeres domésticos e aos longos períodos de gestação. (BOURDIEU, 2020, p. 24)

Desse modo, podemos compreender que a restrição da mulher também não foi diferente no campo da literatura. De acordo com Castro (2017), “um enfoque de gênero mostra que o cânone patriarcal foi aquele que definiu tradicionalmente a estética e o valor literário, de forma a privilegiar obras e autores em detrimento das autoras, sejam estas clássicas ou atuais” (CASTRO, 2017, p. 229).

Virginia Woolf, na obra *Três guinéus* (2019), expõe por meio de cartas as muitas diferenças de tratamento entre homens e mulheres. Woolf deixa claro que a sociedade do início do século XX nunca se importou muito sobre como as mulheres se desenvolviam profissional, cognitiva e culturalmente. Apenas os homens gozavam plenamente desses “privilégios”, sem que lhes fosse colocado em xeque o direito de exercê-los. Em um trecho da obra, escreve:

Parece seguir-se, pois, como fato indisputável, que “nós” – “nós” significando um todo composto de corpo, cérebro e espírito, influenciado pela memória e pela tradição – devemos ainda diferir, em alguns aspectos essenciais, de “vocês”, homens, cujo corpo, cérebro e espírito têm sido tão diferentemente treinados e são tão diferentemente influenciados pela memória e tradição (WOOLF, 2019, p. 24).

Décadas já se passaram desde o lançamento do livro de Woolf, e desde então houve avanços na realidade sociopolítica das mulheres: ampliação dos direitos políticos, o debate sobre os direitos reprodutivos, igualdade salarial, autodeterminação feminina etc. Entretanto,

---

<sup>22</sup> Tradução de “(...) to the fact that language is not only a tool for communication but also a manipulative tool” (FLOTOW, 2014).

ainda persistem situações denunciadas anteriormente pela escritora. Muitas lutas ainda são travadas cotidianamente contra a manutenção da dominação masculina, no intuito de impedir o silenciamento criativo e político de vozes femininas, uma vez que “todas as armas com as quais um homem instruído pode fazer valer sua opinião estão fora de nosso alcance ou tão perto disso que, ainda que as usássemos, dificilmente poderíamos infligir um arranhão que fosse” (WOOLF, 2019, p. 18).

Dito isto, percebemos que não houve muito espaço destinado às mulheres para que exercessem livremente sua escrita. Conforme Dalcastagnè (2015), nos séculos XX e XXI, muitas autoras foram possivelmente silenciadas em razão das relações de poder centradas numa sociedade falocêntrica, que operava, inclusive, dentro do campo literário, tornando a literatura um meio majoritariamente masculino. Considerando alguns dados referentes ao Brasil, a estudiosa informa que:

Entre todos os 555 romances publicados pelas principais editoras brasileiras (Companhia das Letras, Record, Rocco e Objetiva/Alfaguara) no período de 1990 a 2014, as autoras não chegam a 30% do total de escritores publicados. O que se reflete também na sub-representação das mulheres como personagens em nossa ficção – as mesmas pesquisas mostram que menos de 40% das personagens são do sexo feminino. Além de serem minoritárias nos romances, as mulheres também têm menos acesso à “voz”, isto é, à posição de narradoras, e estão menos presentes como protagonistas das histórias. (DALCASTAGNÈ, 2015, n.p).

A mesma autora, em *A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo*, diz que o corpo da mulher sempre foi um lugar de constantes disputas, fosse no campo médico, legal, psicológico, biológico, artístico, literário, entre tantos outros (DALCASTAGNÈ, 2015, n.p). Inclusive, sobrou espaço para o homem fantasiar sobre os múltiplos desejos femininos: “A dificuldade surge porque, mesmo que sejam sensíveis aos problemas femininos e solidários (e nem sempre o são), os homens nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, verão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente” (DALCASTAGNÈ, 2015, n.p). Ora, então, poderia o homem escrever sobre o desejo sexual feminino sob a ótica da mulher? Conforme Hunt (1999), sempre pôde:

*O corpo da mulher era concebido como um bem comum a todos os homens (...). Nesse período, que vai do século XVI ao XVIII, a pornografia, como estrutura de representação literária e visual, apresentou o corpo feminino como um objeto a serviço do prazer masculino. Os homens escreveram sobre sexo para outros leitores homens. Para sua excitação sexual, liam relatos de mulheres fazendo sexo com outras mulheres ou com múltiplos parceiros* (HUNT, 1999, p. 46, grifo nosso).

Hunt (1999) afirmou que o campo da literatura erótica foi produzido em grande parte por homens. Eles descreviam o desejo e o prazer da mulher a partir da ótica masculina fetichista, objetificando seu corpo. Dito isto, dialogar acerca da escrita feminina dentro do erotismo se faz

necessário para que possamos compreender a pergunta de Priscila Pasko (2015, n.p): “A perspectiva entre um escritor e escritora são distintas?”.

Levados por este questionamento, observamos que existe a perspectiva de dois erotismos distintos, um produzido pela concepção masculina e outro produzido pela concepção feminina. Segundo Dalcastagnè (2015), o sexo concebido por autoras é descrito de forma atenta e minuciosa, possuindo diferentes abordagens dentro da narrativa e explorando contextos diversos. Portanto, a resposta para o questionamento de Pasko é: sim, existe uma orientação diferente para autoras e autores quando o tema está relacionado ao sexo:

As autoras descrevem mais cenas sexuais e com maior detalhamento – talvez a necessidade de marcar um espaço de liberdade de expressão, talvez uma tentativa de, finalmente, mostrar o sexo pela perspectiva feminina. Suas protagonistas não só fazem sexo com mais frequência como possuem um número maior de parceiros do que aquelas escritas pelos homens (embora a homossexualidade praticamente não apareça como opção). Também fazem mais sexo com amantes, traem mais e são mais traídas. O dado curioso é que, apesar da frequência e da variedade, as personagens das mulheres se sentem bem menos satisfeitas, em relação ao sexo e à própria sexualidade, do que as dos homens (DASCASTAGNÈ, 2015, n.p).

Para Hélène Cixous (2022), em *O riso da medusa*, a escrita feminina é indispensável para a mulher em dois níveis distintos: o individual e o coletivo. No individual, acredita-se que, escrevendo, a mulher tomará de volta aquilo que lhe foi cerceado. Ou seja: o reconhecimento de si. A nível coletivo, a mulher se tornará participante ativa da história e não mais sujeito passivo. A escritora acredita também, que só através da escrita feminina a mulher imprimirá no mundo as mudanças necessárias para alcançar seu lugar há muito usurpado pelo poder masculino:

É preciso que ela se escreva, porque é a invenção de uma escrita *nova, rebelde* que, quando chegar o momento da libertação, lhe permitirá realizar as rupturas e as transformações indispensáveis na história, a princípio em dois níveis inseparáveis: a) individualmente: escrevendo-se, a mulher retornará a esse corpo seu, que fizeram mais do que confiscar, transformando-o num estranho do qual temos medo ao atravessar a rua – o doente ou o morto –, e que tantas vezes torna-se mau companheiro, causa e origem das inibições. Ao censurar o corpo, censura-se, de um golpe só, o sopro, a palavra. Escreva-te: é preciso que seu corpo se faça ouvir. Só assim jorrarão as imensas fontes do inconsciente. (...) Escrever, ato que não somente “tornará real” a relação des-censurada da mulher, permitindo-lhe o acesso às suas próprias forças; que lhe devolverá seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais mantidos lacrados; que a arrancará de sua estrutura superegoica, na qual reservaram-lhe sempre o mesmo lugar, o de culpada (culpada de tudo, a todo momento: de ter desejos, de não ter; de ser frígida, de ser “fogososa” demais; de não ser os dois ao mesmo tempo; de ser mãe demais ou de menos; de ter filhos ou de não os ter; de amamentar ou não amamentar...) – através desse trabalho de pesquisa, de análise, de iluminação, por meio dessa emancipação do maravilhoso texto dela mesma, texto que é preciso, com urgência, que ela aprenda a falar. Uma mulher sem corpo, muda, cega, não pode ser uma boa combatente. Ela está reduzida a ser serva do militante, sua sombra. É preciso matar a falsa mulher que impede a viva de respirar. Inscrever o sopro da mulher inteira; b) ato que marcará igualmente o momento da mulher *tomar a palavra*, e, assim, sua entrada estrondosa *na história*, que sempre se constituiu com base *no seu recalque*. Escrever para forjar para si uma arma *antilogos*. Para se tornar, enfim,

parte ativa e iniciadora como bem entender, pelo seu *direito próprio*, em todo sistema simbólico, em todo processo político (CIXOUS, 2022, p. 51-52, grifo da autora).

Cixous (2022) também acredita na existência de duas escritas antagônicas. A escrita masculina se comporta como detentora de muitos favorecimentos sociais, à qual se sobrepõe a uma escrita subjugada, a feminina, diante do quadro literário mundial:

Abro aqui um parêntese: afirmo, sim, a existência de uma escrita masculina. Eu defendo, sem equívoco, que existem escritas *marcadas*; que a escrita foi, até agora, e de maneira bem mais extensa, repressiva, mais do que supomos ou confessamos, administrada por uma economia libidinal e cultural – logo, política, tipicamente masculina –, lugar no qual se reproduziu de modo mais ou menos consciente e de maneira aterrorizante – pois que frequentemente escondida ou enfeitada com os charmes mistificadores da ficção – o afastamento da mulher, lugar que trouxe consigo, grosseiramente, todos os sinais da oposição sexual (e não da diferença), lugar no qual a mulher nunca teve *sua* fala, sendo isso o mais grave e imperdoável, já que é justamente a escrita a *própria possibilidade* de mudança, o espaço do qual pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais (CIXOUS, 2022, p. 49, grifo da autora).

É neste sentido que a autora desenvolveu o conceito de *écriture féminine*, de modo a demonstrar a importância transgressora dos escritos de autoras e o peso de sua representação para as mulheres. No entanto, para apreendermos melhor a construção dessa ideia, convém acompanharmos a trajetória da mulher por detrás dessa definição.

No prefácio escrito para a obra de Cixous (2022), *O riso da Medusa*, o professor de Literatura Inglesa Frédéric Regard, informa que ela é oriunda de Orã, na Argélia, perdeu o pai para a tuberculose aos dez anos de idade. Acompanhou de perto a colonização e exploração da Argélia pelos franceses. Migrou para a França em 1955, para concluir seus estudos universitários: “Nesse ano, afirma ter adotado uma nacionalidade imaginária, que é, aliás, a de vários outros escritores – a nacionalidade literária” (MILAN, 2012, p. 79). Após uma viagem aos Estados Unidos, no ano de 1960, aproximou-se da escrita de James Joyce através dos manuscritos do autor irlandês. Posteriormente, Joyce viraria seu objeto de estudo em sua pesquisa de doutoramento. Em 1965, foi professora assistente em Sorbonne. Logo depois, em 1967, foi professora titular em Nanterre: “A coletânea de contos *Le prénom de Dieu* são marcos iniciais de uma carreira que vai se acelerar a partir de então” (REGARD. In: CIXOUS, 2022, p. 8).

Em 1968, o então ministro da Educação da França, Edgar Faure, pediu a contribuição de Cixous na criação do que hoje é a Universidade de Paris 8:

Em 1968, salvei do caos um barco, um tesouro, e inventei a universidade dos sonhos, no bosque encantado de Vincennes. Uma universidade com aberturas, passagens, alianças, transes, como seu modelo: as *Comedies*, de Shakespeare. Uma universidade de uma Noite de Verão. Ali podíamos brincar com as diferenças sexuais, ir além, ser lindas de morrer, reinar como sonhos (CIXOUS, 2022, p. 28).

Em 1969, a Universidade de Paris 8 convida Cixous a ocupar o lugar de cátedra em Literatura Inglesa e no mesmo ano ganha o prêmio *Medicis* pelo romance *Dedans*. Na Europa, na década de 1970, ela se tornaria precursora dos estudos femininos. Em 1975, publica *O riso da Medusa*, livro fundamental para entendermos o conceito de *escrita feminina* (e que orientará, definitivamente, a discussão deste tópico):

O riso da Medusa foi publicado em 1975 em número especial da revista *L'Arc*, dedicado a “Simone de Beauvoir e a luta das mulheres”. Traduzido para o inglês alguns meses depois, na então recém-lançada revista norte-americana *Signs*, o texto logo se inscreveu na mitologia dos grandes ensaios feministas (REGARD. In: CIXOUS, 2022, p. 1).

*O riso da Medusa* é caracterizado como um ensaio, e surge por meio de intensas reflexões acerca do descontentamento da ideia de castração vivida por Cixous e por muitas mulheres dentro da sociedade. A partir do mito da Medusa, a professora argelina encontrou a representação do cerceamento da mulher:

Bastava, reza a lenda, que Medusa mostrasse todas as suas línguas para que os homens saíssem correndo: eles confundiam essas línguas com serpentes. Precisava vê-los fugir, tapando os ouvidos, com as pernas e também outras partes do corpo bambas, ofegantes, já sentindo a mordida. Eu até achava essa cena engraçada. Porém, mais tarde, o Homem voltava de costas e, de um golpe forte, com sua espada ereta, sem nem mesmo olhar o que fazia, cortava a cabeça dessa infeliz. Fim do mito. No final, cansei-me dessas decapitações. Eu via tantas delas, desde que comecei a pensar, aos três anos de idade, na Argélia, em meio a um mundo dilacerado, dilacerante, despendente. Ora, havia sempre uma guerra. Por causa de uma guerra, eu esperava. E pensava: “Depois da guerra, poderemos enfim render justiça à Medusa”. Mas, logo após a Segunda Guerra Mundial, houve a Guerra da Argélia. A independência do povo, primeiro. Medusa e eu, nós ficamos esperando. Em 1962, comecei a escrever e a esperar que alguém se inclinasse sobre o corpo mutilado da Medusa e lhe devolvesse suas línguas vivas. Mas não, era Pai para todo o lado e milhares de filhos furiosos ocupados a cercá-lo. No meio de todos, eu procurava minhas pares, mulheres com olhos e ouvidos na ponta da língua, e corpos que falassem e rissem. Não havia tantas assim pelo mundo. Com frequência, eu me queixava a meu amigo Jacques Derrida: onde estão elas? As potentes, as férteis, as alegres, as livres, a não ser minha mãe e algumas resistentes, essas belezas de vida que eu encontrava na literatura, raras e esplêndidas, não se encontravam em qualquer canto da realidade. E ele me dizia: se elas existem no texto, existirão na realidade, “um dia desses”. “Um dia desses”, quando é? (CIXOUS, 2022, p. 27-28)

“Um dia desses”, chegou. Mais precisamente, em 1976. A incansável busca de Cixous resultou no encontro literário com Clarice Lispector que, de certa maneira aconteceu de forma tardia, a escritora argelina surpreendeu-se ao ler um trecho traduzido para o francês de *Água viva*. Em entrevista à Betty Milan, Cixous detalha o arrebatamento ao ler Lispector:

A *Éditions des Femmes* quis fazer o público redescobrir Clarice Lispector. Ela havia sido publicada na França, mas sem eco algum. Chegou mesmo a desaparecer, e a Gallimard, que detinha os direitos, não mostrava nenhuma intenção de continuar a publicação de livros considerados sem interesse para a sua política comercial. Um dia, Antoinette Fouque, da *Éditions des Femmes*, me falou do projeto de comprar os direitos autorais da Gallimard. Depois a Regina de Oliveira Machado, que se tornou tradutora de Clarice Lispector, me mostrou algumas páginas de Lispector em que ela estava trabalhando. Posteriormente, li numa antologia de textos de mulheres

brasileiras publicadas pela *Éditions des Femmes* um pequeno fragmento de *Água viva* e fiquei abismada, achei aquilo sublime. Não acreditei no milagre e disse para mim mesma que não ia acreditar, sem mais nem menos, que existisse uma obra com a qualidade daquelas páginas. Depois, saiu *A paixão segundo G.H.*, pela *Éditions des Femmes*, e foi decisivo. Admiti que era para mim o maior escritor contemporâneo. Para uma mulher que escreve, Clarice Lispector é uma iniciadora, abriu um território que eu sequer imaginava adentrar um dia. Para trabalhar sobre a feminilidade e a escrita, eu sempre me valia de textos de homens nos quais a feminilidade aparecia (MILAN, 2012, p. 85-86).

Após o deslumbramento inicial, Cixous mergulhou na escrita potente de Lispector e a projetou para o francês através do conceito de *écriture féminine* que consiste em propagar a escrita da mulher, pela mulher e para a mulher. Ou seja, seria o desenvolvimento de um gênero literário que fugisse da percepção da escrita masculina e falocêntrica. Principalmente, uma escrita que se diferenciava da produzida pelos homens ao longo dos séculos: “É hora de a mulher imprimir sua marca na língua escrita e oral” (CIXOUS, 2022, p. 52). Em algum momento, a história de Hélène Cixous confunde-se com a história de Clarice Lispector, interseccionando o poder feminino de duas mulheres judias, que fugiram da perseguição aos povos judeus e que encontraram refúgio na literatura através da escrita feminina<sup>23</sup>:

A abordagem terna de Cixous ao texto dessa mulher, que é ao mesmo tempo outra e não outra com relação a si mesma, faz eco à preocupação da própria Lispector com as nuances das relações intersubjetivas. Como Cixous, Lispector é uma judia cuja vida foi marcada pela imigração e a confluência de várias línguas. Mas o parentesco que Cixous encontra em Lispector vai muito além dessas circunstâncias biográficas. Nos textos de Lispector, Cixous discerne exemplos consumados de *écriture féminine*, uma espécie de escrita que define como determinada por uma economia libidinal que favorece o gasto, a doação, o risco. Como o indica o rótulo que lhe dá, Cixous a vê como uma escrita feminina, embora não necessária ou exclusivamente da autoria de mulheres. Ela vinha teorizando sobre a *écriture féminine* muitos anos antes de conhecer a obra de Lispector, sem encontrar muitos exemplos de mulheres que realmente a praticassem. Se o interesse de Cixous foi extremamente oportuno para a obra de Lispector, acelerando-lhe a tradução para o francês e o inglês e proporcionando-lhe ampla reputação internacional, a descoberta de Lispector foi igualmente oportuna para Cixous, impelindo sua teorização da *écriture féminine* e proporcionando-lhe um exemplo de economia libidinal feminina de autoria de uma mulher (PEIXOTO, 2004, p. 103-104).

Cixous encontrou em Lispector muito mais do que a potência da escrita feminina: a ensaísta esbarrou na resignificação da dor de saber-se mulher no mundo. O laço estabelecido pela autora argelina com Lispector foi o que catapultou a escrita clariceana na França e, conseqüentemente, ajudou a propagar a autora para outros países da Europa e Estados Unidos: “Ler mulher? Ouçam: Clarice Lispector. Clarice chega primeiro assim; saltando sobre nós, na nossa frente, flecha, mosca, pantera, e se coloca” (CIXOUS, 2022, p. 73).

<sup>23</sup> “Eu falarei da escrita feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento” (CIXOUS, 2022, p. 41).

Após construirmos de forma palpável o conceito de escrita feminina e o que ela representa para a mulher, exploraremos a escrita erótica, pornográfica e obscena produzida por mulheres ao longo do tempo.

### 2.3 Escrita erótica, pornográfica e obscena produzida por mulheres

Obras eróticas/pornográficas/obscenas escritas por mulheres sempre existiram? Os livros desta natureza, quando escritos por mulheres, eram publicados de forma anônima? As mulheres eram retratadas como objetos sexuais ou como seres desejosos que estavam à frente de suas decisões? Oliveira (2018) pontua que “ao colocar o sexo no centro do discurso, o erotismo se torna um mecanismo de poder, em que os homens são, historicamente, os principais autores e leitores, sobrando às mulheres a alcunha de objeto a ser representado em obras eróticas” (OLIVEIRA, 2018, p. 84). É importante refletirmos panoramicamente sobre a construção do erotismo produzido por mulheres e como essa escrita foi historicamente assimilada. Principalmente, considerando que houve várias restrições à mulher no campo da literatura como já foi dito anteriormente por Castro (2017).

Conforme Alexandrian (1991), no título *História da Literatura Erótica*, a gênese da escrita erótica feminina é inexata e desenvolveu-se tardiamente. O filósofo francês percorreu a evolução da literatura erótica da antiguidade à modernidade, passando pelos clássicos até alcançar os contemporâneos. O autor dedicou um capítulo a apresentar de forma linear a construção das obras eróticas de autoria feminina, desde Safo (640 a.C.) a Anís Nin (1977), mas não sem proferir demonstrações de machismos nada sutis, acerca do aparecimento da literatura erótica realizada por mulheres<sup>24</sup>. De acordo com o escritor, desenvolveram-se “algumas obras até cativantes, mas não obras-primas” (ALEXANDRIAN, 1991, p. 325). E, ao abordar a razão para tal percepção, ele afirma que “a causa disso é a própria natureza do erotismo das mulheres, muito menos cerebral que o dos homens. Podem experimentar sensações sexuais mais vivas ou mais profundas que as deles, mas são menos aptas a convertê-las em ideias ou imagens” (ALEXANDRIAN, 1991, p. 325). As palavras do autor evidenciam que a literatura escrita por mulheres, mesmo após séculos, ainda é censurada, perseguida e desqualificada em detrimento da escrita por homens. Paes (2005) corrobora que “patente ao longo de todo o itinerário da poesia erótica do Ocidente, essa reificação da mulher aponta para

---

<sup>24</sup> Percepção semelhante teve Juliana Goldfarb de Oliveira em seu artigo *Descolonizando Vênus: transgressão e autorrepresentação na poesia erótica brasileira de autoria feminina* publicado em 2018.



a hegemonia quase total de um discurso por assim dizer falocêntrico em que o eros feminino só aparece como ausência ou vazio delimitador” (PAES, 2005, p. 16).

Transitando pelo fazer literário erótico feminino através dos séculos, Alexandrian (1991) parte da escritora grega Safo. Radicada na ilha de Lesbos, foi pioneira na poesia erótica da Antiguidade e comandou uma escola voltada às artes. Chegou inclusive a dedicar poemas amorosos às suas aprendentes. Ainda na Grécia Antiga, manuais de erotologia contendo imagens com posições eróticas foram atribuídos à autoria feminina. Séculos mais tarde, no Renascimento, cortesãs escreveram do amor idealizado às paixões sensuais. Alexandrian (1991) afirma que a francesa Louise Labé, de Lyon, foi a primeira escritora a fazer “publicamente a confissão de morrer de êxtase no enlaçamento com o seu bem-amado” (ALEXANDRIAN, 1991, p. 328).

Posteriormente, no século XIX, o autor informa que houve um período em que a ausência de publicações acerca da libertinagem e do desejo femininos incorreu na falsificação desses relatos. O depoimento *Memórias de uma cantora* alcançou sucesso ao retratar as aventuras sexuais de sua suposta autora. No entanto, mais tarde, descobriu-se que foi escrito pelo editor da publicação em parceria com sua companheira que exercia a carreira de escritora, fazendo com que a edição ganhasse ares de depoimento feminino (ALEXANDRIAN, 1991, p. 325-335). Com isto, o filósofo francês insinua que o sucesso de tal publicação se deu em razão da existência de um homem por trás do texto.

Retomando a linha do tempo sobre a escrita lúbrica feminina, o livro *As primas da coronela*, foi escrito pela romancista primeva da literatura erótica, marquesa de Mannoury d’Ectot. Lançado, em 1885, sob o pseudônimo de viscondessa de Coeur-Brûlant, a obra foi endereçada a Guy de Maupassant que recusou a autoria. A narrativa é permeada por recomendações sobre como amar e acariciar apropriadamente uma mulher. Ao defender a autoria feminina do livro, Alexandrian (1991) manifesta em tom jocoso “reconhece-se sem dúvida a inspiração de uma mulher pela maneira como o sentimentalismo se envolve com a libertinagem” (ALEXANDRIAN, 1991, p. 337). Curiosamente, no Brasil, o livro recebeu o título *As sobrinhas do coronel* e, apesar de Maupassant ter negado a composição do manuscrito, podemos encontrar o nome do autor francês na capa da edição brasileira de 1972.

Apesar do notório destaque dado aos escritores da literatura erótica (ainda que, especificamente, alguns livros eróticos não tenham sido escritos por eles) ao longo dos séculos, como Sade e Aretino, muitas mulheres escritoras sobressaíram-se no cenário da literatura erótica. Alexandrian (1991) destaca Collete que se tornou famosa através da criação da protagonista de romances eróticos *Claudine*; Renné Dunan que ousou publicar clandestinamente

um romance pornográfico de expressão característica da escrita masculina (segundo Alexandrian), seu livro *Uma hora de desejo* foi colocado na Collection de l'Enfer, devido suas ousadas descrições e a popular Anais Nin, que, para o escritor, seria a melhor de todas as romancistas que se dedicaram ao erotismo literário (ALEXANDRIAN, 1991, p. 354).

Faz-se necessário abrir um parêntese para comentarmos brevemente personagens literários do gênero masculino e feminino e como eles foram socialmente criados. Moraes (2017) aponta que, “era na figura masculina que se evidenciavam as marcas da desordem moral e do excesso licencioso; fossem bandidos, vampiros ou libertinos, eram os homens a encarnar o tipo fatal” (MORAES, 2017, p. 28). Do mesmo modo, não demorou muito até que a imagem de mulheres proporcionalmente vigorosas e ligadas à maldade aparecessem na criação de personagens femininas que trouxessem o arquétipo de mulheres decididamente fatais, interpostas muitas vezes como o infortúnio de figuras masculinas, como Adão, Sansão ou Júlio César (MORAES, 2017, p. 28). Dalcastagnè (2015) colabora para o entendimento por trás do efeito produzido por escritores e escritoras no que concerne ao desenvolvimento de suas personagens, quando retratada por autoras, as personagens femininas são representadas de formas múltiplas e complexas. Já quando descritas por autores, as mulheres são retratadas por meio de estereótipos relacionados à juventude:

Quando nos aprofundamos no modo como as personagens femininas são representadas, notamos disparidades ainda mais significativas, especialmente nas questões relacionadas ao corpo. Mas a principal diferença é que as autoras constroem uma representação feminina mais plural e mais detalhada, incluem temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero. Levantamentos pormenorizados mostram que as personagens femininas são mais saudáveis, mais escolarizadas, exercem profissões mais variadas, dependem menos dos homens quando são escritas por mulheres. Também são apresentadas em diferentes estágios da vida – são meninas, jovens, maduras e velhas, enquanto os homens se detêm mais na representação de mulheres jovens. Além disso, seus próprios corpos são construídos com mais detalhes e maior variedade quando feitos por mulheres (DALCASTAGNÈ, 2015, n.p).

Aline Novais de Almeida (2018) constrói o aparecimento do erotismo no campo literário nacional em posfácio intitulado “O despertar de Eros na literatura brasileira” no livro *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852 – 1922)*. No Brasil, considerando o campo das artes e literatura nacional, o erotismo sempre esteve presente. Contudo, o amplo aparecimento da literatura erótica se deu no final do século XIX, através da expansão da imprensa e das publicações de obras voltadas ao tema. A abertura do mercado para a divulgação de livros eróticos foi ocasionada pela difusão de volumes surgidos da Europa. Principalmente na França e Inglaterra, fossem estes volumes adaptados ou até mesmo traduzidos de obras “originais”:

A chegada do erotismo literário no cotidiano da sociedade brasileira não se dá por obra do acaso; ao contrário, vem associada à eclosão do mercado livreiro e da imprensa no Brasil. As tipografias começam a funcionar a todo vapor, impulsionando o aparecimento de jornais e revistas; os livros, por sua vez, antes restritos, passam a circular na capital do Império, Rio de Janeiro, e em outras províncias (ALMEIDA; *In*: MORAES, 2018, p. 411-412).

Com a abertura das tipografias, o público leitor despertou para a escrita pornográfica, consumindo-a vorazmente. No entanto, estes volumes encontravam-se sob censura. Moraes (2023), em entrevista ao jornal O Povo, ratifica essa ideia:

Como a literatura nunca é um mero espelho da realidade, a forma como se vivencia a sexualidade nunca produz um reflexo direto nas representações artísticas. Ou seja, em se tratando da sexualidade, a relação entre liberdade e repressão é sempre tensa e o caso brasileiro não é uma exceção...Dito isso, vale lembrar que o erotismo literário, como toda arte, caminha em paralelo às transformações históricas. Até bem pouco tempo, os livros eróticos foram objeto de reiteradas proibições nas sociedades ocidentais, sendo não raro produzidos e difundidos na clandestinidade. Essa característica não foi diferente no Brasil, cuja história traz fortes marcas do jogo patriarcal que, aliados a outras formas de repressão, também precipitaram mecanismos eficazes de censura às manifestações licenciosas (GONDIM, 2023)<sup>25</sup>.

Ainda, segundo Almeida (2018), aproveitando-se desse *boom* da escrita fescenina em território nacional, muitos escritores passaram a se dedicar, desenvolver e publicar literatura de cunho luxurioso, mesmo com pseudônimos. Olavo Bilac e Coelho Neto, fundadores da Academia Brasileira de Letras, foram grandes nomes no cenário obscuro da época, mesmo publicando sob anonimato. O movimento modernista, somado à semana de arte moderna de 1922, impulsionou o surgimento de temáticas voltadas à sexualidade. “Ou seja, eles imprimem um lugar privilegiado ao erótico na literatura, ainda que, por vezes, surja apenas como temática tangenciada. A intenção obscena está na poesia e na prosa moderna de forma latente e pronta para capturar os leitores” (ALMEIDA; *In*: MORAES, 2018, p. 414).

Podemos compreender mais a fundo o tema ao desbravar o artigo, “Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX”, de Leonardo Mendes (2016). Segundo o autor, o consumo da literatura erótica no Brasil se deu desde os tempos da colônia. Devido à forte pressão da Igreja que vigiava seus cidadãos através da Inquisição, livros com temáticas luxuriosas eram lidos em segredo e não apareciam facilmente em público, sendo assunto proibido. Os manuscritos pornográficos eram mantidos escondidos ou trancados, encontravam-se dessa forma nas residências coloniais, sob sigilo.

Com o forte avanço das publicações lúbricas e através da modernização das tipografias, o mercado editorial daquele tempo encontrou nos livros pornográficos uma fonte rentável e

<sup>25</sup> <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2023/03/18/eliane-robert-moraes-comenta-o-imaginario-erotico-nas-artes-e-na-literatura.html>. Acesso em: 06 abr. 2023.

expressiva de vendas. Alegando, inclusive, que era dali que vinha seus maiores ganhos financeiros. Os volumes eram vendidos como “Livros (ou leitura) para homens” como sugere Mendes (2016): “A leitura licenciosa ainda se fazia secretamente, mas havia agora um nome aceitável e reconhecido para designar livros sobre sexo, que podiam ser anunciados e vendidos a preços módicos” (MENDES, 2016, p. 175).

De acordo com Hunt (1999), as pinturas artísticas voltadas à pornografia se destinavam a ambos os gêneros, mas aparentemente só os homens possuíam o privilégio de frequentar prostíbulos, entoar cânticos obscenos, recitar poemas indecentes de cunho sexual na presença de outros homens em público. O fato é que a pornografia era escrita por homens e para homens, explorando especificamente a sexualidade feminina (HUNT, 1991, p. 42). Seguindo fielmente as diretrizes de uma sociedade que desde sempre subjugou as mulheres ao longo das décadas e séculos. No entanto, no Brasil, de acordo com Mendes (2016), apesar de o público a que se destinavam as publicações de cunho erótico fosse, em grande parte, masculino, as mulheres não deixavam de consumir, mesmo com o selo “livros para homens”, esse tipo de literatura:

Isso não impedia que as mulheres as lessem. Uma piada comum das colunas humorísticas era a história da esposa que confessara ao padre ter lido todos os “Livros para Homens” do marido. Em 1885, a Livraria do Povo oferecia uma coleção de livros licenciosos aos “pândegos de qualquer qualidade, sexo ou idade”, deixando claro que, a bem do comércio, visavam a um público mais amplo (MENDES, 2016, p. 175).

Com a modernização do mercado editorial e a ampliação da tradição da cultura impressa no Brasil, os livros classificados como eróticos/pornográficos/obscenos foram ganhando espaço e conquistando novos leitores. Aqueles ou aquelas que buscavam os volumes luxuriosos encontravam neles a representação do prazer e conseqüentemente ampliavam as fronteiras da autodescoberta e do autoconhecimento. Por estas razões, com o tempo, o mercado reconheceu a abertura de um novo espaço, que foi surgindo pouco a pouco, de forma silenciosa, mas que já tinha obtido solidez: o da venda de livros pornográficos (MENDES, 2016, p. 188).

Aproveitando-se de um tema que sempre despertou a atenção do público leitor, Álvaro Pacheco, editor da Artenova, propôs à Lispector um livro com “assunto perigoso” (LISPECTOR, 2020, p. 9). Estabelecer uma ligação entre um livro de histórias inominadas ao prestigiado nome da escritora poderia render boas vendas para o editor:

O nome “Clarice Lispector”, o texto e a sua recepção no mercado editorial e entre os críticos, por exemplo, passam a adquirir um papel de destaque na interpretação da obra. Em consequência, podemos observar, mais atentamente, a própria dinâmica de recepção da produção clariceana e o modo como o polo receptivo acaba atribuindo sentidos diversos ao texto, instituindo o(s) seu(s) lugar(es) no sistema literário. Assim, os meios de veiculação, por meio de perspectivas distintas, abarcam *A via crucis do corpo* como um produto a ser vendido, de acordo com “o que estava na moda na época”: um livro de contos eróticos e o nome de “Clarice Lispector” (REGUERA, 2006, p. 93).

A seguir, debateremos a chegada do livro *A via crucis do corpo* na literatura brasileira, como ele compõe o cenário de obras clariceanas e como a crítica o recebeu.

#### 2.4 O erotismo, a recepção e a crítica de *A via crucis do corpo*

Neste tópico, dialogaremos com Reguera (2006), a respeito da recepção da coletânea *A via crucis do corpo* na imprensa nacional. O título foi publicado inicialmente em 1974, pela editora Artenova. Consideraremos, então, os mecanismos que cercaram a receptibilidade desta publicação, bem como quais foram os apontamentos realizados pela crítica à época. As informações levantadas para compor a discussão em torno da aceitação desse volume é que este não foi uma unanimidade, dentre as obras publicadas por Clarice Lispector, desde sua iniciação nas letras nacionais:

As leituras de *A via crucis do corpo*, veiculadas desde o seu lançamento em 1974, são representativas da relação entre os modos de recepção e de divulgação das obras da escritora, sobretudo por grande parte dessas leituras afirmar que esse livro seria um “desvio”, uma “obra menor” em comparação com outras produções da autora. Mas de que maneira essa visão tem sido erigida? Quais são os parâmetros avaliativos e interpretativos que a sustentam? Em boa parte dos textos acerca de *A via crucis do corpo*, a relação entre a vida pessoal da autora e a publicação do livro mostrou-se, num primeiro momento, fundamental para que essa caracterização ou esse panorama crítico fossem estabelecidos. A argumentação que se construiu em torno da publicação da obra apoiou-se, inicialmente, no contexto biográfico, isto é, no fato de Clarice se encontrar em dificuldades financeiras e ter escrito, provavelmente em decorrência disso, um livro por encomenda, a pedido de seu editor, Álvaro Pacheco. Nessa perspectiva, a realidade biográfica e a ficcional relacionam-se diretamente para fomentar essa caracterização de *A via crucis do corpo* como um livro produzido nessa situação específica, de acordo com um parâmetro preestabelecido (REGUERA, 2006, p. 46-47).

Desta forma, então, partimos de algumas observações levantadas por Reguera (2016), sobretudo quando diz que a princípio se pode apreender que a crítica literária se encontrava cristalizada por uma visão tradicionalista no que diz respeito à escrita de Clarice Lispector e, dessa maneira, impedida de se aprofundar em outras perspectivas do texto clariceano. O furor causado pelo lançamento de *A via crucis do corpo*, fez a crítica a, inicialmente, levantar a hipótese de um momento de ruptura: “Muitos textos que relacionam o livro a um desvio – como os de Moraes (1974), Sá (1979), Ferreira (1999), e, indiretamente, Bosi (1994) – revelam um parâmetro cristalizado, por meio do qual boa parte dos estudiosos focalizou a linguagem da escritora: Clarice-metafísica, Clarice voltada para as questões do espírito” (REGUERA, 2006, p. 54). Acreditamos, também, que as justificativas fornecidas para o péssimo desempenho crítico do livro, seja a biográfica e/ou a monetária, substancialmente não agregam real valor ao procedimento de escrita da *A via crucis do corpo*. Entre os caminhos da “dificuldade financeira”

e o do “livro por encomenda”, a resposta estaria em uma terceira e mais completa via, como foi levantado anteriormente nesta pesquisa, em que a escritora estaria disposta a esgarçar os paradigmas que cercavam as características de sua escrita e de seu nome.

Para entender a relação conturbada entre a escrita clariceana e a rigidez da crítica literária, vamos abrir um panorama da entrada de Clarice Lispector no sistema literário brasileiro, a partir da ótica do crítico literário Benedito Nunes (1989). Em artigo publicado sob o título *Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção*, o estudioso defende que a recepção da obra clariceana passou por três momentos. O crítico, então, aponta que, no primeiro momento da recepção, Lispector desafiou e rompeu os parâmetros de reprodução e de recepção impostos pela própria crítica literária, que se encontrava, até então, engessada pela visão de romances oitocentistas europeus, naturalistas e regionais. Para o crítico, Antonio Candido (1970), a performance da estreante Clarice Lispector o chocou e seria inicialmente como um sopro de vitalidade e inventividade ao “conformismo estilístico” da nossa “canhestra língua”. No entanto, a projeção do nome de Lispector, nesse início, se limitaria somente aos críticos e escritores. Por tanto, o primeiro ciclo da receptibilidade da escritora começou a partir da sua publicação de estreia, com *Perto do coração selvagem*, em 1944:

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente. (CANDIDO, 1970, p. 127).

Ainda, de acordo com Nunes (1989), a segunda fase seria o momento mais frutífero da recepção clariceana no cenário da literatura brasileira. Neste momento, a escritora se destacaria nos meios acadêmicos, a partir da publicação do livro de contos *Laços de família*, de 1959, despertando nos leitores desse meio a curiosidade por suas publicações anteriores. Esta fase, sem dúvida, é um período muito promissor na produção literária da autora. No período em questão, a escritora colaborou ativamente escrevendo crônicas para diversos periódicos da imprensa, como o *Jornal do Brasil*: “Consequentemente, esboçou-se, entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970, um outro momento de recepção da produção clariceana, que ocorreu num período em que se destacava o movimento feminista” (REGUERA, 2006, p. 35). Essas publicações de cunho jornalístico aproximaram Lispector do grande público. A escritora ganhou ainda mais notoriedade da crítica através da publicação de livros como *A paixão segundo G.H.* e *Felicidade clandestina*, publicados respectivamente em 1964 e 1971:

*A paixão segundo G.H.* constituiu-se, conforme foi apresentado, em “marco” na literatura brasileira e na produção de Clarice Lispector, pelo fato de os leitores, inicialmente representados pela crítica acadêmica, reconhecerem o projeto literário da

autora, que vinha sendo construído desde sua obra de estreia (REGUERA, 2006, p 35).

Benedito Nunes (1989) atribui a aclamação da escritora, na terceira e última fase da recepção clariceana, logo após o lançamento de *A hora da estrela*, em 1977, e destaca este romance como o ápice de sua popularidade. Após a morte de Lispector, muitas obras póstumas foram lançadas, como *Um sopro de vida*, em 1978:

O primeiro não mais exibe o rótulo de romance, ainda conservado em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), nem o de ficção como em *Água viva* (1873) – e o segundo, concluído na mesma data, traz o subtítulo de *Pulsações*. Por uma sorte de efeito retroativo, ambos permitem desvendar certas articulações da obra inteira de que fazem parte, dentro de um singular processo criador, centrado na experiência interior, na sondagem dos estados da consciência individual, que principia em *Perto do coração selvagem* (NUNES, 1989, p. 63).

A escritora, então, fecha seu ciclo de recepção na literatura brasileira solidamente celebrada, aclamada pela Academia, pelos críticos e pelo grande público (REGUERA, 2006, p. 35). É importante ressaltarmos que, em nenhum momento, o crítico literário Benedito Nunes menciona, no artigo citado, a publicação do livro *A via crucis do corpo*, tampouco, sua recepção.

Reguera (2006) colabora com o debate iniciado por Nunes (1989) apontando, no primeiro capítulo de *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*, que podemos compreender a propagação e a recepção de Clarice Lispector, no que diz respeito à publicação de suas obras desde sua primeira entrada, em 1946, no cenário da literatura nacional até os dias de hoje, sob a perspectiva de cinco critérios distintos:

- a) a posição da crítica em geral, que, embasada por concepções distintas de texto e gênero literários, ora elogia, ora repudia as suas obras, principalmente as primeiras e as publicadas em meados da década de 1970;
- b) os estudos críticos, uma vertente acadêmica especializada do parâmetro anterior, que, além de se firmarem como representantes de uma abordagem crítico-analítica das obras literárias, propiciaram o surgimento e a conseqüente divulgação de uma variedade de ensaios, sobretudo a respeito de algumas de suas produções;
- c) o público leitor, que, especialmente no final dos anos 1960 e na década de 1970, intensificou a aclamação de seus livros, fomentando o processo de “santificação” da autora e a decorrente canonização de parte de sua produção;
- d) os divulgadores da produção clariceana, em especial os editores e as editoras que, na maioria dos casos, abordaram a sua ficção, em meio às influências do mercado editorial, como um objeto comercial. Isto é, como um produto vendável, muitas vezes publicando inadvertidamente, coletâneas ou “mutilando” textos (suprimindo partes, alterando a ordem) etc.;
- e) e, por fim, a própria posição de Clarice Lispector, ao longo de trinta e cinco anos de trabalho, em relação a essas instâncias de recepção e de divulgação de sua obra (REGUERA, 2016, p. 31-32).

Neste tópico, em especial, utilizaremos os construtos de Reguera (2016) e, dentre eles, destacarei três itens “a”, “d” e “e”, especificamente, para embasar o que será desenvolvido neste ponto da dissertação: No item a, os livros publicados por Lispector, na década de 1970, foram

recebidos pela crítica com um certo assombro. *A via crucis do corpo*, por exemplo, foi classificado por algum tempo como literatura menor, e, de acordo com a crítica, na prática, a coletânea não agregou valor à literatura clariceana, ou seja, aquele volume não estava de acordo com o estilo literário da autora:

Notamos, assim, que a concepção de “fracasso” na obra adquire conotações distintas. Uma que retoma, de certa maneira, a concepção de “malogro”: *A via crucis do corpo*, elaborado de acordo com as solicitações do editor, do mercado, para “ser vendido”, acaba sendo um “fracasso”, em termos financeiros, por ser, até hoje, um dos livros menos vendidos e divulgados de Clarice Lispector. Ainda, um “fracasso”, por ter sido comumente caracterizado como “desvio”, “obra menor”, “lixo”. Todavia, tem-se outra concepção que, associada à ideia de “falência programada”, permite que visualizemos o “fracasso” como “triunfo”, na medida em que, no desagrado, o livro cumpre a função de desestabilizar o sistema literário e de, em certo modo, evidenciar as demandas (inclusive financeiras) que o engenhavam(vam) (REGUERA, 2006, p. 121).

Dando sequência aos parâmetros construídos por Reguera (2006), no item d a estudiosa acredita que as editoras e os editores publicavam as obras de Clarice Lispector sem nenhum critério, visando apenas o lucro: é nesse cenário que *A via crucis do corpo* se situa. Segundo os biógrafos Gotlib (2013), Moser (2017) e Montero (2021), Lispector atravessava um conturbado momento financeiro. Acredita-se, então, que Álvaro Pacheco, quando lançou a proposta do livro para a escritora, estaria de olho na rentabilidade de uma publicação que ligaria o nome de Lispector (escritora consagrada) ao erótico:

Em boa parte dos textos acerca de *A via crucis do corpo*, a relação entre a vida pessoal da autora e a publicação do livro mostrou-se, num primeiro momento, fundamental para que essa caracterização ou esse panorama crítico fossem estabelecidos. A argumentação que se construiu em torno da publicação da obra apoiou-se, inicialmente, no contexto biográfico, isto é, no fato de Clarice se encontrar em dificuldades financeiras e ter escrito, provavelmente em decorrência disso, um livro por encomenda, a pedido de seu editor, Álvaro Pacheco. Nessa perspectiva, a realidade biográfica e a ficcional relacionam-se diretamente para fomentar essa caracterização de *A via crucis do corpo* como um livro produzido nessa situação específica, de acordo com um parâmetro preestabelecido (REGUERA, 2006, p. 46-47).

E, por fim, como último ponto a ser destacado, o item e apresenta a visão de Lispector acerca da imprensa e das críticas de sua obra, principalmente no que diz respeito à simulação e dissimulação presentes nos textos que compõe *A via crucis do corpo*: “Estas caracterizam um ambivalente processo de travestimento ou de (dis)simulação: ao mesmo tempo que a autora parece sucumbir às exigências do editor e do mercado, ela se coloca criticamente perante estes, escrevendo/inscrevendo uma escritura encenada” (REGUERA, 2006, p. 24):

O próprio movimento de inserção de *A via crucis do corpo* na ficção de Clarice Lispector, na literatura brasileira, estabelece um espaço de *intersecção* dessa obra com outras – uma “confusão de escrituras”. Nela estão presentes textos já publicados por Clarice em outros meios (por exemplo, no *Jornal do Brasil* e no livro *Onde estivestes de noite*) e, ainda, citações da *Bíblia Sagrada*, de modo que mescle o “sagrado” e o “profano”, o “outro” e o “mesmo” etc. A inscrição desse espaço de intersecção – o



entrelugar – constitui-se o palco em que se dramatizam, de maneira perturbadora, o choque, a oposição das noções vigentes no sistema literário e das suas próprias negações: literário e não-literário; criação e reprodução, mesmo e outro; escrever por encomenda e escrever por vocação, entre outras (REGUERA, 2006, p. 111).

Embora Reguera (2006) atribua uma “confusão de escrituras” no que concerne a produção escrita de *A via crucis do corpo*, insinuando, de certa forma, que o livro ocasionaria um desconforto em meio a obra de Lispector. O que se apresenta é que muitos fatos cercam *A via crucis do corpo*. No entanto, nenhum deles aponta diretamente para a percepção de que Lispector seguramente gostaria de produzir um livro sob o prisma do erotismo, seguindo seu traço estilístico tão característico. Segundo Peixoto (2004), não foi de forma lisonjeira e aberta a novas experimentações que a crítica interpretou e recepcionou a chegada de *A via crucis do corpo*, em 1974:

Dois exemplares da ficção tardia de Lispector, *Água viva* (1973) e *A via crucis do corpo* (1974), podem nos conduzir a um exame mais rigoroso das inquietações que dominaram a escrita de seus últimos anos. Embora diferentes sob muitos aspectos, ambos são textos transgressores. *Água viva*, que na primeira edição apareceu com o subtítulo de “ficção”, restringe drasticamente ou elimina certos elementos da ficção narrativa. O único personagem é o narrador auto-reflexivo, uma pintora que medita sobre a arte e a vida, dirigindo-se ao leitor e a um nebuloso ex-amante (destinatários que parecem confundir-se, tornando-se indistintos). As tramas são rudimentares: as atividades diárias, rotineiras da protagonista; suas flutuações de humor da exaltação ao desalento, e de novo à exaltação; e as tramas de sonhos, fantasias alegóricas, e vinhetas, que mal se formam e já se dissipam. Em contraposição, os contos de *A via crucis do corpo* quase se reduzem a personagem e trama – em muitos casos personagens estereotipados, toscamente traçados, e tramas sobre sexo e violência – entremeadas com comentários mordazes, distanciadores, do narrador. A coletânea desconcertou os leitores de Lispector, acostumados à sua densa teia de meditações introspectivas. Como não é de surpreender, as resenhas da época foram em sua maioria negativas; uma ostenta o título de “Lixo, sim” (Becherucci, 1974) (PEIXOTO, 2004, p. 140).

A seguir explorarei duas críticas veiculadas na imprensa após a publicação do livro transgressor. O primeiro caso é o do crítico Manuel de Moraes<sup>26</sup> (1974), em crítica veiculada no *Jornal do Brasil*, em 17 de agosto, ele diz que “é um dos livros que não deveriam ter sido escritos. Não se tratasse de uma autora já consagrada pelas suas realizações anteriores, ele passaria despercebido no entulho das más edições” (MORAES, 1974, p. 4). Em sua análise, o crítico não perde a oportunidade de desclassificar a produção de contos de Lispector, afirmando que são classificados como contos apenas porque a escritora assim os definiu: “Os verdadeiros textos de mulheres, textos com sexo das mulheres, não lhes agradam; os amedrontam; os repugnam. É só ver a careta dos leitores, dos organizadores de coleções editoriais e dos grandes padrões” (CIXOUS, 2022, p. 45). E acrescento: da crítica.

---

<sup>26</sup> A via crucis de Clarice, *Jornal do Brasil*, 1974, p. 4

Por credulidade ou malícia, o colunista assume como real o conto com ares de depoimento escrito no prólogo “Explicação”, fazendo da escritora uma extensão daquilo que ela narrou, ao pesar sobre os ombros de Lispector a responsabilidade pelos textos ficcionais desenvolvidos especialmente para a coletânea *A via crucis do corpo*. Gotlib (2013) enfatiza que “há sempre interferências criadoras, ainda que mínimas, de quem conta. Nem se pode confiar em tudo o que a narradora-Clarice afirma, já que ela por vezes dissimula e inventa” (GOTLIB, 2013, p. 65).

Entretanto, o autor da crítica desprestigia abertamente o volume, denominando-o de “estórias inominadas” e atribuindo a um compilado de “narrativas de fundo anedótico suplicioso”. Moraes (1974) reprova a publicação informando que avolumaram o tamanho dos caracteres para ganhar ares de livro e, assim, confeccionarem a produção do manuscrito. Ademais, o crítico ainda compara os contos desenvolvidos por Lispector com os do escritor Nikolai Vasilievich Gogol, veja: “Através dessa via – numa só e suficiente referência – Gogol realizou contos, verdadeiros contos, e não precisaria dizer: de boa qualidade. Isto, porém, não acontece em *A via crucis do corpo*” (MORAES, 1974, p. 4). O que é totalmente desproporcional considerando todo o contexto em que está inserido o volume. A intenção do crítico é muito mais do que tecer uma comparação, é diminuir Lispector enquanto profissional, mulher e escritora, ao colocá-la em posição inferior a um contista russo do século XIX. Destaco, abaixo, parte da crítica de Manuel Moraes publicada no *Jornal do Brasil*:

É bem verdade que, no geral, se tem a impressão de que toda essa autodefesa antecipada à crítica é uma simulação para justificar a experimentação de um novo estilo a que os editores denominam de “nova ficção”. Talvez a Autora tenha pretendido realizar uma obra “pornográfica”, ao estilo de Henry Miller. No texto (p. 64) há referência a essa intenção. Não consegui, porém. Faltaram-lhe, como é natural, os meios de expressão e a filosofia de vida necessária a esse tipo de literatura. A tangenciação do obsceno, a obsessão das virgens desejosas da libertinagem, o cotidiano sexual dos caracteres burgueses são de uma pungente ingenuidade (MORAES, 1974, p. 4).

O comentário acima é repleto de camadas, mas o que chama atenção é a forma como o colunista subestima não só o livro, mas a própria escritora. De acordo com a ótica do crítico, Lispector intencionou uma publicação “pornográfica”. E, por esta razão, o livro não mereceria habitar entre as obras da autora, uma vez que está ligado a uma baixa qualidade literária:

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 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 (BORGES; FONSECA, 2010, p. 154).

Alexandrian (1991) nos mostra através da Antiguidade, que a literatura de cunho erótico nunca foi totalmente menosprezada ou vista como inferior. Evidentemente, também nunca alcançou ares de literatura nobre, como a epopeia ou a tragédia: “Nem sempre a literatura erótica foi depreciada, obrigando os seus autores ao anonimato e as suas obras à difusão clandestina. Entre os gregos e os romanos da Antiguidade, exprimia-se à luz do dia; os melhores autores praticavam-na abertamente e os seus leitores se divertiam sem falsa vergonha” (ALEXANDRIAN, 1991, p. 11). Seguindo a lógica do raciocínio do crítico, o insucesso do volume (segundo ele) se deu porque enquanto gênero pornográfico a escritora – sobretudo – não era Henry Miller (e, mais uma vez, estabeleceu uma comparação com um escritor do gênero masculino). *A via crucis do corpo* não se caracteriza como livro pornográfico, principalmente, por não objetivar em seu fim último a excitação sexual do seu leitor:

Convém ponderar, contudo, que essas histórias não recebem a rubrica de pornográficas, porque nelas não se intenciona, de maneira objetiva, a excitação sexual do leitor. Em outras palavras, no interior dessas peças são perceptíveis as investidas de Eros, embora, ao mesmo tempo, haja leitores que ficam alheios ao ruído erótico das narrativas (ALMEIDA; In: MORAES, p. 2018, p. 418).

Em artigo para a *Folha de São Paulo*, “A aula inaugural de Clarice”, Silviano Santiago (1997), analisa o aparecimento de Lispector na literatura brasileira segundo a crítica. De acordo com Santiago, o sucesso ou o fracasso de um escritor dependia exclusivamente da aceitação dos críticos: “o sentido e o valor da trama novelesca não estão exclusivamente nela, são-lhe conferidos pela crítica literária, devidamente instruída pelo curso interpretativo da história brasileira no âmbito da civilização ocidental” (SANTIAGO, 1997, n.p.). Portanto, reforçamos que o impacto negativo causado pelo livro está diretamente relacionado com o espanto da crítica que não esperava de Lispector um conteúdo abertamente sexual. Ao publicar *Onde estivestes de noite* e a *A via crucis do corpo*, em 1974, a escritora demonstrou pouca preocupação com os críticos e inaugurou em sua escrita uma fase anárquica: “A literatura é literatura – eis a fórmula mais simples e mais enigmática para apreender o sentido da aula inaugural de Clarice” (SANTIAGO, 1997, n.p.). Nos apropriamos da expressão de Lapeiz e Moraes (1984) para justificar a subversão pretendida por Lispector:

Por isso mesmo, no entender de alguns autores a pornografia representaria um potencial de rebelião fantástico-erótica que revelaria na forma de um insulto, de uma blasfêmia desprovida de consciência, sobre os mecanismos reais da sociedade. E através dela o proibido falaria alto, do alto de seu poder (LAPEIZ; MORAES, 1984, p. 57-58).

O segundo caso da crítica pouco receptiva é o do jornalista Hélio Pólvora<sup>27</sup>, que foi menos colérico, mas não pouco severo e, seguindo os passos de Manuel Moraes (1974), também compara Lispector a Dalton Trevisan. Acredito que não seja mera coincidência que uma mulher seja abertamente comparada com homens para justificar um ponto de vista. O agravo neste caso, se dá pelo fato de Pólvora acusar a prestigiada autora de copiar o estilo de escrita de Trevisan:

O mau gosto ressalta de contos em que a alegoria não ajusta à intenção, como, por exemplo, *Via Crucis*. E em contos ficcionalmente irrealizados, que não passam de esboços ou crônicas. Outras vezes, Clarice, descarnada demais, esquece o halo que imprime ao seu texto uma atmosfera a bem dizer purificadora; fica então, o relato nu e cru, meramente expositivo. Ver, a propósito, *Mas Vai Chover – os amores de uma senhora de 60 anos por um rapaz de 19*. Clarice Lispector tem obra mais satisfatória e consciência aguda para não querer imitar o estilo de Dalton Trevisan (PÓLVORA, 1974, p. 2).

Curiosamente Hélio Pólvora e Emanuel de Moraes críticos ferrenhamente mais desfavoráveis ao título, trabalhavam no *Jornal do Brasil*<sup>28</sup> no período após a demissão de Lispector. Decerto esses colunistas não estavam preparados para alcançar a compreensão necessária acerca da transgressão e o rasgo que a autora pretendia em sua literatura:

Na verdade, o texto erótico só consegue realmente escandalizar quando ele deixa de obedecer às leis do gênero menor, perturbando a zona de tolerância que cada cultura reserva às fabulações sobre o sexo. O escândalo de Sade não foi o de escrever obras obscenas, o que aliás era corrente na literatura libertina setentista, mas sim o de deslocar o pensamento iluminista para a alcova lúbrica, aproximando a filosofia do erotismo. Assim também, se Flaubert escandalizou a moral francesa do século XIX, não foi apenas por ter criado uma heroína adúltera, como faziam os autores pornográficos de sua época, mas por tê-lo feito em uma das obras-primas do realismo (MORAES, 2014, p. 267).

Principalmente, porque “na hierarquia dos discursos, a ficção erótica costuma ocupar um lugar pouco nobre, sendo quase sempre considerada um gênero menor. Isso se deve ao fato de que esse tipo de literatura só adquire *status* de gênero a partir dos temas que mobiliza, e nunca por conta dessa ou daquela opção formal” (MORAES, 2014, p. 267). Moraes (2014)

<sup>27</sup> Da arte de mexer no lixo, *Jornal do Brasil*, 1974, p. 2.

<sup>28</sup> O conservadorismo do *Jornal do Brasil* aparentemente atravessou oito décadas até atingir seu desprezo pela escritora Clarice Lispector. Segundo Leonardo Mendes (2016), a despeito de *O aborto*, escrito por Figueiredo Pimentel, o periódico fez uma publicação colérica com direito a queixa contra o escritor e o livro naturalista: “Uma nota raivosa no *Jornal do Brasil* declarou que o livro escandaloso só podia ter saído da pena de um escritor imoral como Figueiredo Pimentel, e denunciou autor e obra à polícia. Com vendas de milhares de exemplares, o livro foi um clássico da literatura licenciosa e sucesso comercial para a Livraria do Povo” (MENDES, 2016, p 183). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1893, p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_01&pasta=ano%20189&pesq=&pagfis=2967](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_01&pasta=ano%20189&pesq=&pagfis=2967). Acesso em: 24 set. 2022.

consegue englobar e direcionar o pensamento desta dissertação ao sintetizar aquilo que Lispector executou em seu livro, ao afirmar que:

O potencial de subversão dos livros eróticos está diretamente ligado à sua capacidade de colocar em xeque os códigos do sistema literário vigente em cada sociedade – transtornando a ordem dos discursos a partir da qual se organizam as culturas. O escândalo acontece, pois, quando os temas obscenos abandonam o gueto onde se confinam os gêneros inferiores e se associam às expressões legitimadas como superiores. Ou dizendo com Hilda Hilst, quando a “putaria das grossas” se aproxima da metafísica (MORAES, 2014, P. 267).

A potência desta antologia está na aliança do discurso erótico às críticas contundentes acerca de muitos temas relevantes para a sociedade como: o prazer feminino, os sentimentos conflituosos desenvolvidos na maternidade, a prostituição, a masturbação e o romance na velhice, o amor entre pessoas do mesmo sexo, a transvestigeneridade<sup>29</sup>, o lugar da mulher no imaginário social, o poliamor, a solidão e o desejo.

(...) O 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” (BORGES; FONSECA, 2010, p. 156).

Consentino (2019, n.p), em “O amor tem cheiro de morte”, diz que “se é verdade que quase não há sexo na obra de Clarice, não menos verdadeiro é o fato de sua literatura estar impregnada de erotismo; um erotismo que toca o extremo da matéria”. Muitos dos assuntos abordados no contexto do volume são atemporais e modernos, causando até hoje impacto naqueles que leem pela primeira vez. Desta forma, compreendemos que o diferencial do livro *A via crucis do corpo* não está apenas na insinuação do sexo em si, mas no importante papel exercido pelo movimento da narrativa erótica em direção à reprodução de temas tabus para a sociedade da época.

Ao estabelecermos uma ligação entre o erotismo, a escrita feminina, a crítica, e a recepção de *A via crucis do corpo*, percebemos que esse fio condutor nos leva ao reconhecimento de uma patente rebelião por parte da escritora. Rebelião esta que advém da necessidade de conduzir narrativas que reconheçam a mulher “não como vítimas passivas, mas como participantes ativas” (PEIXOTO, 2004, p. 31) em seus mais variados contextos de vida, principalmente no que tange às descobertas, aos desejos e às próprias vontades. E, de certa

---

<sup>29</sup> Termo cunhado por Érika Hilton e Indianare Siqueira para englobar homens e mulheres trans, travestis, pessoas trans não binárias e todos que não se encaixam no conceito cisgênero.

forma, entendemos através do que foi dito em relação aos críticos, que “o Brasil de 1974 não estava preparado para ler Clarice Lispector” (NUNES, 2020, 54).

### 3 A VIA CRUCIS DO TRADUTOR

Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro.

(Clarice Lispector, “O ovo e a galinha”, 2020, p. 52)

Antes de detalharmos e explorarmos a segunda etapa do método de análise desenvolvido por Berman que diz respeito aos “tradutores e o trabalho de tradução”, fundamentação teórica desta pesquisa, é importante que entendamos alguns pontos que circundam a dimensão de valor literário, principalmente quando esse valor é intermediado por uma língua mundial e como isso dá relevância às traduções de Dodson (2018) e Levitin (1989) para a literatura brasileira: “A tradução é cada vez mais um fato e um ato político. (...) Por meio da tradução, o escritor dominado pretende aceder ao/ou aproximar-se do Centro (formado por França, Inglaterra e Estados Unidos) para assim ser por este legitimado” (TORRES. In: CASANOVA, 2021, p. 12)<sup>30</sup>. E, por conseguinte, compreender o poder que estes projetos tradutórios têm de influenciar novas traduções ou retraduições para que futuramente novos trabalhos integrem o acervo de obras traduzidas não só de Lispector, mas também de outros escritores brasileiros para o sistema literário anglófono, por exemplo: “Como acontece com textos complexos, Lispector continua sendo traduzida, retraduzida e reeditada, indicando não apenas a curiosidade que seus escritos despertam como também a necessidade de revisitá-los” (COSTA; FREITAS, 2017, p. 45). É neste sentido que Casanova (2021) reflete sobre o mérito das obras que são vertidas em traduções e que, por sua vez, cruzam a fronteira de seus países de origem, funcionando “como uma espécie de direito à existência internacional, permitindo que o escritor seja reconhecido além das fronteiras nacionais” (CASANOVA, 2021, p. 28). Para analisarmos a importância dos tradutores no rompimento das barreiras nacionais por meio da transposição de textos para outros idiomas, devemos primeiramente construir uma discussão em torno de língua e literatura como mecanismos de poder.

#### 3.1 O prestígio literário da língua e a literatura anglófona<sup>31</sup>

As reflexões levantadas por Pascale Casanova, em *A república mundial das letras* (2002) e *A língua mundial: tradução e dominação* (2021), fundamentarão a construção dos

<sup>30</sup> A citação encontra-se em “Nota da tradutora” (CASANOVA, 2021, p. 11).

<sup>31</sup> “O prestígio” é uma palavra importante aqui porquê representa uma forma de poder” (CASANOVA, 2021, p. 37).

argumentos que aqui serão desenvolvidos. Portanto, as observações levantadas pela pesquisadora em ambos os livros serão utilizadas como subsídios para que possamos compreender o que está por trás da construção social de língua e literatura como ferramentas de prestígio. No decorrer deste tópico, também discutiremos como as traduções de Clarice Lispector para a língua inglesa impactam na projeção da escritora no mundo.

Pascale Casanova (2021) diz, em *A língua mundial: tradução e dominação*, que o conceito de “língua mundial” está atrelado à influência que uma língua dominante tem de fazer transitar, propagar e internacionalizar textos literários com mais força e rapidez. Desde o princípio dos arranjos territoriais até a construção social desses territórios enquanto Estado, houve a hierarquização das línguas<sup>32</sup>. Elas podiam estar ou não atreladas ao poder econômico da nação em questão. No entanto, quando esses Estados começaram a disputar a hegemonia mundial, o conflito entre suas línguas nacionais se tornou decisivo na busca pela ocupação do prestigiado lugar de “língua mundial” (CASANOVA, 2021, p. 17-19).

A construção histórica de uma “língua mundial” no Ocidente percorreu séculos, iniciou seu longo caminho com o grego sobre o latim, o latim sobre o francês, o francês sobre o italiano e o alemão até culminar no prestígio do inglês atualmente: “(...) pode-se dizer então que o latim foi a língua dominante até o século XVIII; o francês, por sua vez, foi a língua dominante até o século XX, e o inglês a partir de então. O ‘prestígio’ continua a desempenhar seu papel” (CASANOVA, 2021, p. 30), ganhando sobrevida através do inglês. Seguindo as reflexões da pesquisadora, o questionamento que surge é: como se configura o espaço literário mundial diante de tantos conflitos pela imposição de uma língua dominante?

Através de Casanova (2021), percebemos que essa competição desigual entre línguas e a criação do status de “língua mundial”, possui resultados avassaladores para aqueles que dependem dela para ter direito a uma existência no quadro literário internacional:

A desigualdade entre as línguas tem efeitos tão poderosos que a(s) língua(s) dominada(s) ou muito dominada(s) pode(m) impedir (ou pelo menos dificultar) o reconhecimento ou a consagração dos escritores que a(s) pratica(m). Os críticos brasileiros apontam que dois dos maiores romancistas naturalistas de língua portuguesa – o português Eça de Queiroz (1845 – 1900) e o brasileiro Machado de Assis (1839 – 1908) – permaneceram praticamente desconhecidos (ou pouco conhecidos) internacionalmente (CASANOVA, 2021, p. 21-22).

Segundo Casanova (2002), em *A república mundial das letras*, o espaço literário nunca se deu de forma justa e/ou igualitária. Aqui, o que se percebe, é que os países que possuíam uma “herança literária” se sobrepuseram diante daqueles que não a detinham em sua construção

---

<sup>32</sup> “Para compreender o vínculo que se estabelece de antemão entre o Estado e a literatura, deve-se sublinhar o fato de que, por meia da língua, eles contribuem mutuamente, reforçando-se, para se fundar” (CASANOVA, 2002, p. 53).



histórica. Dessa forma, os países menos afortunados literariamente eram vistos como menores ou indiferentes. A literatura, além de palco para disputas e rivalidades, tornou-se moeda corrente, impondo e negociando o seu próprio valor:

O espaço literário, centralizado, recusa-se a confessar sua situação de "intercâmbio desigual" (...). Ora, as obras vindas das regiões menos dotadas literariamente também são as mais improváveis, as mais difíceis de impor; conseguem quase milagrosamente emergir e ser reconhecidas. Esse modelo de uma República Internacional das Letras opõe-se à representação pacificada do mundo, em toda parte designada como *globalização*. A história (assim como a economia) da literatura, tal como a entenderemos aqui, é, ao contrário, a história das rivalidades que têm a literatura como objeto de disputa e que fizeram – com recusas, manifestos, violências, revoluções específicas, desvios, movimentos literários – a literatura mundial (CASANOVA, 2002, p. 26).

Essa dinâmica de valor atribuído a um “reconhecimento literário” se modernizou e acompanhou os novos tempos, principalmente tendo em vista o percurso secular das línguas latinas como detentoras do conhecimento e do prestígio literário. Ainda em Casanova (2002), em 1939, Valéry estabeleceu que a economia espiritual seria tão ou mais importante do que a economia material, atribuindo-lhe valor capital: não seria menos importante do que as *commodities*, por exemplo. A produção literária engajaria valores voltados ao bem imaterial e à cultura do universo literário (CASANOVA, 2002, p. 27-28). No entanto, essa cultura literária universal sempre foi voltada às querelas pelo poder. Atualmente, a literatura produzida por países falantes de língua inglesa é mais propensa a ser traduzida do que as desenvolvidas por países que estão concentrados na “periferia literária”: “O problema do valor, por exemplo, não mudou: o inglês, ao invés de fazer perder valor, faz ganhar valor” (CASANOVA, 2021, p. 136). Dito isso, podemos compreender, que, ao serem traduzidos para a língua anglófona, os textos de países pertencentes à “periferia literária” receberiam um certo “prestígio literário”: “Toda a dificuldade para compreender o funcionamento desse universo literário é, de fato, admitir não serem suas fronteiras, suas capitais, suas vias e suas formas de comunicação completamente passíveis de serem sobrepostas às do universo político e econômico” (CASANOVA, 2002, p. 25).

Possivelmente, devido ao peso e influência da língua e literatura anglófona, é que Marta Peixoto (2004), na introdução do seu livro *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*, ao contextualizar a chegada da família Lispector no Brasil – país escolhido pela família para imigrar – como rota de fuga à violência testemunhada nos pogroms<sup>33</sup> contra os judeus ucranianos, informa que a família tanto possuía parentes ali, quanto nos

---

<sup>33</sup> “Progrom é uma palavra designada para descrever ataques organizados, perseguições e massacres em massa, sobretudo, contra o povo judeu” (GOTLIB, 2013, p. 41).

Estados Unidos. E, que “não fora por um capricho da sorte, Clarice Lispector poderia ter se tornado uma escritora na língua inglesa” (PEIXOTO, 2004, p. 15). Sabemos que os Estados Unidos ocupam o Centro literário, logo uma das muitas interpretações possíveis é que Lispector poderia ter tido notoriedade e projeção literária ainda mais proeminentes caso tivesse escrito suas obras em inglês. Inclusive, esta ótica é confirmada por Peixoto (2002) através da seguinte passagem: “Como outros grandes escritores brasileiros, encarava a língua portuguesa com certa melancolia, percebendo o magro público que ela podia proporcionar: ‘o túmulo do pensamento’, foi como a qualificou num ensaio em que avalia as vantagens e desvantagens de escrever em português” (PEIXOTO, 2004, p. 15). Obviamente, o viés desta interpretação revela muito mais sobre Peixoto (2004) do que sobre Lispector:

A língua é um dos principais componentes do capital literário. (...) Em virtude do prestígio dos textos escritos em certas línguas, existe no universo literário línguas consideradas mais literárias que outras e que pretensamente encarnam a própria literatura. A literatura está ligada à língua a ponto de se identificar “a língua da literatura” (a “língua de Racine” ou a “língua de Shakespeare”) à própria literatura. Uma grande literariedade ligada a uma língua supõe uma longa tradição que refina, modifica, amplia a cada geração a gama de possibilidades formais e estéticas da língua; ela estabelece e garante a evidência do caráter eminentemente literário do que é escrito nessa língua, tornando-se por si só um “certificado” literário (CASANOVA, p. 33, 2002).

Hoje, sem dúvida, este lugar de prestígio que outrora pertenceu à Grécia, à Itália, à Alemanha e até mesmo à França de algum tempo atrás, deu espaço para o inglês. Conforme Casanova (2002), ao longo dos séculos, algumas nações testemunharam não só o revezamento do poder econômico e militar, mas da força intelectual e, conseqüentemente, do prestígio literário. Por muito tempo, essas potências literárias ditaram regras e dominaram países que não eram considerados literariamente relevantes:

A princípio encerrada em conjuntos regionais herméticos uns aos outros, a literatura tornou-se um desafio comum. A Itália do Renascimento, confiante em sua herança latina, foi a primeira potência literária reconhecida; em seguida a França, no momento da emergência da Plêiade, fez surgir o primeiro esboço de espaço literário transnacional, contestando ao mesmo tempo o avanço italiano e a hegemonia latina; a Espanha, a Inglaterra e depois o conjunto dos países europeus, a partir de “bens” e tradições literárias diferentes, entraram aos poucos na competição. Os movimentos nacionalistas que surgiram na Europa Central no decorrer do século XIX favoreceram a manifestação de novas reivindicações ao direito de existência literária. A América do Norte e a América Latina também entraram aos poucos na disputa no decorrer do século XIX; enfim, com a descolonização, todos os países até então excluídos da ideia mesma de literatura própria (na África, na Índia, na Ásia ...) reivindicaram o acesso à legitimidade e à existência literárias. Essa República Mundial das Letras tem seu modo próprio de funcionar, sua economia gerando hierarquias e violências, e sobretudo (...) sua geografia constituiu-se a partir da oposição entre uma capital literária (e portanto universal) e regiões que dela dependem (literariamente), e que se definem por sua distância estética da capital (CASANOVA, 2002, p. 25-26).

Atualmente, a alternância de poder literário se encontra na mão da corrente potência mundial, Estados Unidos. No entanto, Casanova (2021) afirma categoricamente que o fato de uma nação deter poderio militar e econômico não lhes dará o direito de ditar sua força literária, ponto do qual discordo: “É claro que o poder econômico ajuda a difundir a língua, mas são fenômenos distintos e separados que não devem ser confundidos. O inglês hoje em dia não é a ‘língua dos negócios’ mais do que qualquer outra língua” (CASANOVA, 2021, p. 21). O comentário de Casanova decorre da crença de adotarmos uma postura ateaia diante do reconhecimento das várias possibilidades que possui uma potência mundial, sejam elas políticas, econômicas, militares, culturais e/ou sociais. Eventualmente, em um futuro bem próximo, o domínio de uma língua talvez não se dê por seu poderio econômico ou militar, mas, no presente, acreditamos que estes aspectos desempenhem um papel fundamental na demonstração de força da língua inglesa, inclusive, como “língua dos negócios”. Diante do exposto, percebemos que a língua inglesa, bem como seu sistema literário, alcançou um destaque importante nas décadas posteriores à Segunda Guerra. O aparecimento e o interesse despertados pela literatura de Lispector, tornaram-na fundamental para compreender o momento em que vivia a inserção da literatura brasileira nos Estados Unidos no pós-guerra.

Adornada de idiosincrasias, aparentemente, intransponíveis, Lispector metamorfoseou-se para diferentes idiomas: “Vi como é difícil me traduzir, deu trabalho convencer de que o melhor modo é me traduzir ao pé da letra, tanto quanto possível, e não o me trocar em miúdos, o de me ‘interpretar’. Mas é coisa perfeitamente possível, quando se põe de lado a preguiça” (MONTEIRO, 2021, p. 80). Tornou-se, por ironia daquele mesmo destino mencionado por Peixoto (2004, p. 15), uma escritora brasileira traduzida para o inglês, logo reconhecida no sistema literário anglófono. Obviamente, como já foi exposto, o percurso tradutório da escritora não aconteceu de maneira tão simples. Inclusive, segundo Peixoto (1994), esse reconhecimento oportunizado pelas traduções, de certa forma, se deu de maneira tardia:

Quando morreu, em 1977, só três de seus livros haviam sido traduzidos para o francês ou o inglês. Qual não seria o seu assombro se presenciasse a recente onda de traduções de sua obra: a maior parte de seus 14 livros de ficção está disponível hoje em inglês, francês e espanhol; vários foram traduzidos também para outras línguas (PEIXOTO, 2004, p. 15).

Earl E. Fitz (2020, p. 17) aponta no artigo *The Reception of Machado de Assis and Clarice Lispector in the United States and Beyond*, que considerando o panorama literário nacional, o Brasil possui uma forte herança narrativa desde sua colonização, em 1500. Contudo, essa tradição nunca foi devidamente valorizada, estudada, traduzida e amplamente divulgada

nos Estados Unidos. A origem do descrédito, de acordo com o estudioso, é o reflexo de como o Brasil é assimilado naquele país. Para tanto, há uma razão ainda mais ampla: “Desde a Segunda Guerra Mundial, o inglês tem sido a língua mais traduzida do mundo, mas por sua vez não traduz muito, considerando o número de livros traduzidos do inglês publicados anualmente” (CASANOVA, 2021, p. 140).

Fitz (2020) destaca o protagonismo não só de homens escritores, mas de mulheres escritoras que trabalharam para solidificar o quadro literário nacional:

A literatura brasileira é excepcional. Desde seu início, o Brasil possui uma poderosa tradição narrativa (dotada de um forte senso de autoconsciência e do seu lugar no mundo), um movimento modernista ao mesmo tempo inventivo e politicamente consciente, uma tradição vital de mulheres escritoras e homens escritores interessados na configuração social, política e econômica das mulheres na sociedade e, finalmente, por sua longa trajetória histórica de escrita relacionada à raça. Para os estudiosos brasilianistas, estrangeiros e nacionais, não é surpresa que em *The Cambridge History of Latin American Literature*, volume 3, os estudiosos Roberto González Echevarría, Enrique Pupo-Walker e David Haberly escreveram que “Talvez, o Brasil possua a literatura nacional mais original e independente do Novo Mundo” (FITZ, 2020, p. 17-18, tradução nossa).<sup>34</sup>

Embora declarada como excepcional pelo ponto de vista do estudioso e mesmo tendo realçado o valor original das narrativas desenvolvidas por escritores nacionais historicamente consagrados como Clarice Lispector e Machado de Assis, a literatura brasileira ainda encontra dificuldades em penetrar solo estadunidense, segundo o especialista. Fitz (2020, p. 17) nos surpreende ao informar que a recepção de ambos os autores nos Estados Unidos é repleta de complicações. Ele enumera dificuldades para a inserção da literatura brasileira em virtude das barreiras impostas pela cultura norte-americana: a vaga noção do que seria o Brasil e a América Latina, ideias generalizadas e confusões acerca do sistema literário brasileiro e hispano-americano, racismo e preconceito em relação às obras brasileiras e o fato de os americanos resistirem às culturas que não fossem econômicas ou militarmente poderosas. Freitas (2022) colabora nessa ótica:

A tradução e a visibilidade da literatura brasileira no exterior parecem ter contornos mais sutis, e diria até que há expectativas que guardam pouca relação com o que se produz por aqui de uma forma geral. Há, acredito, entre outras, duas razões para a pouca inserção da literatura brasileira no exterior: a primeira seria a expectativa estrangeira do que é a literatura brasileira e o Brasil (podemos pensar aqui na expectativa do exótico, da mulher mestiça sexualizada, de lugares-comuns como o

---

<sup>34</sup> The literature of Brazil is exceptional. Since its beginning, in 1500, Brazil has produced a steady stream of authors and texts characterized by a distinctive literature of discovery and settlement, by a powerful narrative tradition (one possessed of a strong sense of self-awareness about itself and its place in the world), by the writing of a modernist movement that is both inventive and politically aware, by a vital tradition both of women writers and of male writers interested in the social, political, and economic position of women in society, and, finally, its long standing history of race-related writing. To Brazilianists, foreign and domestic, it is no surprise that, in *The Cambridge History of Latin American Literature*, volume 3, scholars Roberto González Echevarría, Enrique Pupo-Walker, and David Haberly write that “Brazil’s is the most independent, and perhaps most original, national literature in the New World” (FITZ, 2020, p. 17-18).

futebol, a favela, a violência, para citar alguns) e a segunda razão seria a “existência” de um bloco literário-cultural latino-americano, visto monoliticamente, e do qual, segundo estudiosos, o Brasil faz parte (FREITAS, 2022, p. 52).

Fitz (2020, p. 18) ainda atribui toda essa dificuldade ao baixo número de traduções presentes nos Estados Unidos: “Certamente, essa situação deplorável tem a ver com a quantidade de literatura brasileira traduzida”<sup>35</sup>. Se agregarmos o pensamento de Pascale Casanova (2002, p. 169), no livro *A república mundial das letras*, ao que foi observado por Fitz (2020, p. 18), entenderemos que se não há tradução, não há reconhecimento, uma vez que a tradução dá visibilidade às obras consideradas periféricas ou marginais. Logo, traduzir é democratizar, é ampliar, é difundir:

A tradução é a grande instância de consagração específica do universo literário. Desdenhada como tal por sua aparente neutralidade, ela é contudo a via de acesso principal ao universo literário para todos os escritores “excêntricos”: é uma forma de reconhecimento literário e não uma simples mudança de língua, puro intercâmbio horizontal que se poderia (deveria) quantificar para tomar conhecimento do volume das transações editoriais no mundo (CASANOVA, 2002, p. 169).

No entanto, Fitz afirma que, apesar de todo esse cenário pouco amistoso, a literatura brasileira tem se mostrado resiliente de forma que:

A cada ano que passa, o Brasil está se tornando cada vez mais reconhecido. Um novo público está surgindo, um público menos sobrecarregado pelo velho pensamento hegemônico de desdém cultural. Mais interessado em conhecer o Brasil, seu povo, sua cultura e sua história. Portanto, para ser mais preciso, devemos dizer que embora a recepção da literatura brasileira esteja em processo, ela não está avançando tão rapidamente quanto deveria, dada sua alta qualidade, sua diversidade e sua originalidade (FITZ, 2020, p. 18)<sup>36</sup>.

Mesmo com todos esses obstáculos retratados, o autor informa que na década de 1960, nos Estados Unidos, houve um movimento de ascensão literária relacionada ao Brasil e à América Latina:

Uma reorientação da política externa norte-americana para a América Latina – ocasionada pela Revolução Cubana, em 1959 – despertou o interesse dos americanos pela literatura brasileira, gerando a criação de centros de pós-graduação em estudos latino-americanos e a formação de brasilianistas. Na década de sessenta, a Universidade do Texas era uns dos principais centros de estudos de cultura brasileira nos Estados Unidos (MONTERO; MANZO. In: LISPECTOR, 2020, p. 94).

Este fenômeno ficou conhecido como “*O boom*”. No período citado, as traduções de textos literários latino-americanos começaram a ganhar espaço, principalmente no meio

<sup>35</sup> “To be sure, this deplorable situation has to do with the amount of Brazilian literature that has been Translated” (FITZ, 2020, 18).

<sup>36</sup> “And with each passing year, it is becoming more and more so recognized. A new global audience is emerging, one less encumbered by old hegemonic thinking and cultural disdain and more interested in learning about Brazil, its people, its culture, and its history. So, to be more precise, we should say that although the reception of Brazilian literature is proceeding, it is not proceeding as rapidly as it should be, given its high quality, its diversity, and its originality” (FITZ, 2020, p. 18).

acadêmico e entre a crítica especializada: “O crítico, assim como o tradutor, contribui dessa maneira para o crescimento do patrimônio literário da nação que consagra. O reconhecimento crítico e a tradução são, desse modo, armas na luta para e pelo capital literário” (CASANOVA, 2002, p. 41-40). De alguma forma, isto explicaria o porquê as traduções de algumas obras de Clarice Lispector foram publicadas exatamente nessa época, conforme Costa e Freitas (2017, p. 46).

Neste período, a escritora norte-americana Elizabeth Bishop teve contato pela primeira vez com a obra clariceana e, apesar da limitação da entrada da literatura brasileira nos Estados Unidos citada por Fitz (2020, p. 17), a autora destacou a originalidade narrativa de Lispector, mesmo que com certo desdém com o campo intelectual brasileiro – o que abarcava também a produção literária nacional. Segundo Katrina Dodson (2015, p. 83), tradutora de Lispector para a língua inglesa, em sua tese, *Traveling Proprieties: the Disorienting Language & Landscapes of Elizabeth Bishop in Brazil*, os textos brasileiros traduzidos por Elizabeth Bishop ecoavam, em certa medida, com sua escrita poética. A poeta sentia-se ligada aos autores que recorriam à natureza, animais ou paisagens bucólicas como temática, uma vez que, ela também abordava estes mesmos temas em seus poemas. Decerto, por esta razão, Bishop tenha encontrado em Lispector ressonância de sua própria obra literária<sup>37</sup>.

Provavelmente, Elizabeth Bishop só teve um melhor acesso às obras de Lispector porque morava no Brasil à época. Ela casou-se com a célebre arquiteta-paisagista brasileira Lota de Machado Soares e moraram no estado do Rio de Janeiro durante 15 anos. Logo a seguir, destaco um trecho de uma correspondência enviada pela poeta norte-americana a Ilse e Kit Barker, no dia 29 de outubro de 1962, onde relatou suas primeiras impressões ao conhecer Clarice Lispector:

Mas encontrei uma escritora contemporânea de quem realmente gosto – mora na mesma rua que nós, no Rio – demorei para começar a lê-la porque achava que não ia gostar, e agora constato que não apenas gosto muito dos contos dela como também gosto dela pessoalmente. Ela tem um nome maravilhoso – Clarice Lispector (é russo). Os dois ou três romances dela não me parecem tão bons, mas os contos dela são quase como histórias que eu sempre achei que alguém devia escrever sobre o Brasil – tchekovianas, ligeiramente sinistras e fantásticas – devo mandar algumas em breve para a *Encounter*. Ela tem um editor em N.Y. que está interessado, e talvez eu traduza o livro dela inteiro – jurei que nunca mais ia fazer tradução – mas quando se trata de coisas *bem* curtas não me incomodo, não, e acho que eu devia mesmo traduzir. Ela é uma mulher ossuda, clara, quanto à aparência é totalmente russa oriental – o nome da raça é “quirguiz”, creio eu, ou coisa parecida – como a moça de *A montanha mágica*,

<sup>37</sup> “The Brazilian works that Bishop chose to translate tend to be more openly sentimental and romantic than her own style but at the same time resonate with her original work’s recurring themes of nature, animals, and nostalgia for the simplicity of childhood and rural culture. Bishop’s select translations from the Portuguese—just thirteen poems, plus single stanzas from four popular sambas, three stories by Clarice Lispector, and the book-length *The Diary of “Helena Morley”*—further suggest her desire to present a more ideal, more authentic version of Brazil than the one that emerges in her own writing” (DODSON, 2015, p. 83).

imagino – mas fora isso é bem brasileira, é muito tímida. Conheço e aprecio tão poucos “intelectuais” daqui que gosto de conhecer pessoas novas – e a Lota também gosta dela, tanto quanto eu, e chegou até mesmo a ler alguns dos contos e concordou comigo que são bons. (A Lota não lê nada em português além dos jornais, e agora relatórios governamentais.) Na verdade, eu a acho melhor que J. L. Borges – que é bom, mas também não é essas coisas, não! Em matéria de América do Sul, a única coisa que eu realmente gosto de ler são os livros de antropologia e os cronistas antigos – e talvez Pablo Neruda, quando o antiamericanismo dele não se torna violento demais (BISHOP, 1995, p. 725-726, grifo da autora)

Em outra carta, desta vez endereçada a Robert Lowell, em 8 de janeiro de 1963, Bishop demonstrou uma contundente insatisfação com um aparente sumiço de Lispector. Ela interpretou a ausência como apatia ou desinteresse por parte da escritora. Notamos na correspondência, que o tom elogioso de outrora dera espaço a uma fala mais corrosiva em relação à escritora e ao povo brasileiro:

Traduzi cinco contos da Clarice [Lispector] – todos os bem curtos e um mais longo. A *New Yorker* está interessada – acho que a Clarice está precisando de dinheiro, de modo que seria bom, com o dólar valendo o que está valendo (quase o dobro do que era no tempo em que você estava aqui) – e se eles não quiserem, então a *Encounter*, a *P[artisan] R[evue]* etc. Alfred Knopf também está interessado em ver um livro inteiro. Mas no momento – justamente quando eu ia despachar pelo correio todos os contos, menos um – ela sumiu – completamente – não me procura há umas seis semanas! A Lota esteve com ela – não está zangada nem nada – e parece ter adorado as traduções, as cartas das pessoas interessadas etc. Estou perplexa; a L. está até aqui...É o “temperamento” dela, talvez, mais provavelmente, apenas aquela “inércia esmagadora” que a gente encontra por toda parte – e que está enlouquecendo a Lota no trabalho dela. A gente fica desanimada, sério. Os romances dela NÃO são bons; os “ensaios” que ela publica na *Senhor* são muitos ruins – mas alguns contos são maravilhosos, e eles saíram bons em inglês, fiquei muito satisfeita com eles. Ah, meu deus. Bem vamos ver (BISHOP, 1995, p. 731).

Atribuímos o sumiço de Lispector, ao fato de a escritora ser avessa a traduções de seus próprios textos. Freitas (2017) relata que sendo “ela mesma tradutora, teve uma má reação diante da primeira tradução de um romance seu para uma língua estrangeira – em 1954” (FREITAS, 2017, p. 44). A despeito destes pequenos desencontros, Elizabeth Bishop, assim como Gregory Rabassa e Giovani Pontiero, foi responsável pela inserção de Clarice Lispector no sistema literário norte-americano, como retrata Costa e Freitas (2017):

No verão de 1964, a poeta norte-americana Elizabeth Bishop, que costuma ser considerada uma espécie de arauto do talento de Clarice Lispector em língua inglesa, publica as suas traduções de três contos de Clarice na revista *The Kenyon Review*, editada pela faculdade Kenyon College, localizada no estado de Ohio. “The Hen” é a tradução de “Uma Galinha”, “The Smallest Woman in the World”, de “A menor mulher do mundo” e “Marmosets”, por sua vez, é a tradução para “Macacos”. A revista apresentou o trio de traduções como “Três Contos de Clarice Lispector – Traduzidos do Português por Elizabeth Bishop” (“Three Stories by Clarice Lispector – Translated from Portuguese by Elizabeth Bishop”) (COSTA; FREITAS, 2017, p. 46).

Além de traduzir três contos de Lispector, Dodson (2015) menciona que Bishop co-editou a *Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry*, em 1972. Nessa seleção, ela traduziu

doze poemas de escritores brasileiros dentre eles, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardozo e o diário de “Helena Morley”. Segundo Dodson (2015), esses poemas abordavam temas caros à escrita de Bishop. Ou seja, através dessa curadoria, a poeta norte-americana buscou nas vozes dos escritores brasileiros a reverberação de sua própria poesia<sup>38</sup>. Apesar das inúmeras contradições, Elizabeth Bishop desenvolveu, a seu modo, um sólido laço com o Brasil e sua literatura por meio da tradução.

Anos mais tarde, o escritor americano Benjamin Moser seria a força determinante para dar à Clarice Lispector um novo fôlego através da biografia *Why this World: a Biography of Clarice Lispector*, em 2009:

Vale lembrar que o interesse de Moser por Clarice Lispector começou quando estudava literatura de língua portuguesa. Devido à admiração que os livros de Lispector lhe despertaram, durante um período de cinco anos Moser viajou por vários países significativos na trajetória de vida da autora, realizou 257 entrevistas, adquiriu centenas de livros, e todo esse trabalho resultou na biografia (HANES; GUERINI, 2016, p.47).

Logo em seguida, Moser encabeçou um projeto que lhe renderia bons frutos e, conseqüentemente, estamparia o nome da escritora na mídia norte-americana: “Em agosto de 2015, é lançado nos Estados Unidos *The Complete Stories*, organizado por Benjamin Moser e traduzido por Katrina Dodson. Essa antologia foi recebida com entusiasmo pela imprensa norte-americana” (COSTA; FREITAS, 2017, p. 50). O estrondoso barulho causado pela coletânea de contos representa uma vitória inestimável para literatura brasileira. Principalmente considerando que os Estados Unidos, além de pertencer ao Centro, pouco traduz obras estrangeiras como dito anteriormente nesta pesquisa. Casanova (2002) aponta para a dimensão do ato de traduzir, através da tradução os escritores e escritoras subordinados ao Centro são reconhecidos por meio da tradução de seus textos. Desse modo, a escritora enxerga “a tradução dos dominados literários como um ato de consagração que dá acesso à visibilidade e à existência literárias” (CASANOVA, 2002, p. 171).

A partir da perspectiva de Antoine Berman e seu método de análise de tradução desenvolvido em *Toward a Translation Criticism: John Donne*, traçaremos o perfil dos tradutores do livro *A via crucis do corpo* a partir de entrevistas, artigos e paratextos. A

---

<sup>38</sup> “Though Bishop co-edited the 1972 Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry, she only translated twelve Brazilian poems herself, making the predominance of pastoral themes in this selection especially striking. Bishop’s approach to selecting, presenting, and translating poems by Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardozo and the book-length *The Diary of “Helena Morley”* (Minha vida de menina) further constitute a Bishop-curated version of Brazil that gains a sense of authenticity from its source in Brazilian voices” (DODSON, 2015, p. 60).



montagem desse mosaico tem como propósito evidenciar as perspectivas e considerações dos “sujeitos traduzintes” sobre o ato de traduzir: “Qualquer tradutor, segundo Berman, mantém uma ligação específica com a sua própria atividade, ou seja, tem certa concepção ou percepção do traduzir, de seu sentido, das suas finalidades, das suas formas e modos” (TORRES, 2021, p. 197).

### 3.2 O tradutor e o trabalho de tradução

A segunda etapa proposta pelo método de análise bermaniano engloba quatro passos essenciais para entender o tradutor e o trabalho de tradução: “À procura do tradutor”, “A posição tradutória”, “O projeto de tradução” e “O horizonte do tradutor”. Considerando o método de Berman (2009), o crítico pontua que:

As três etapas (do método de tradução) não acontecem de maneira linear. Se a análise do horizonte do tradutor é preliminar, a da posição tradutória e a do projeto de tradução não podem ser facilmente individualizadas. A análise do projeto do tradutor, em virtude do círculo mencionado anteriormente, consiste em duas fases: A primeira análise sustenta-se tanto na leitura da ou das traduções, que fornecem um raio-x do projeto de tradução, quanto em tudo o que o tradutor possa ter dito em vários contextos, como: prefácios, posfácios, artigos, entrevistas, sobre tradução ou não (...) (BERMAN, 2009, p.66)<sup>39</sup>.

Embora esteja enfaticamente estabelecido que a posição tradutória e o projeto de tradução são indissociáveis, iremos individualizar cada passo para um melhor panorama. Os artigos, matérias e entrevistas sobre Katrina Dodson (2018) é quantitativamente superior ao material disponível sobre Alexis Levitin (1989). No entanto, a escassez de conteúdo acerca dele não desabonará a compreensão sobre os pontos que aqui serão explorados.

#### 3.2.1 À procura do tradutor: quem é o tradutor?

A princípio, uma das perguntas norteadoras da reflexão é: “quem é o tradutor?” (BERMAN, 2009, p. 57). Longe de serem cansativas, as perguntas direcionadas por Berman nos indicam o caminho pelo qual devemos seguir. Traçar o perfil do tradutor auxiliará o crítico a compreender a totalidade das escolhas e das informações disponibilizadas no texto-meta: “O tradutor é marcado de forma efetiva, explica, por todo um discurso histórico, social, literário,

---

<sup>39</sup> Tradução de “These three stages do not follow each other in a linear way. If the analysis of the horizon is generally preliminary, that of the translating position and of the project cannot be easily separated. And the analysis of the project, by virtue of the circle mentioned earlier, consists of two phases: A first analysis based both on the reading of the translation(s), which provides an X-ray of the project, and on everything the translator may have said in various texts (prefaces, afterwords, articles, and interviews, about translation or not, for everything here is a clue), when they exist (BERMAN, 2009, p. 66).

ideológico sobre a tradução e a escrita literária” (TORRES, 2021, p. 197). Berman, nos leva a refletir e a buscar as ligações entre o autor do texto a ser traduzido e o tradutor: o que levou o “sujeito traduzinte” a escolher determinado autor e texto? Este questionamento redimensiona o senso comum que atribui à tradução uma atividade mecânica que exige apenas o conhecimento de uma língua estrangeira. Questionar e compreender as possibilidades por trás do tradutor e do ato de traduzir humaniza o tradutor e a tradução:

É inaceitável que o (a) tradutor (a) permaneça esse (a) completo (a) estranho (a) que o é, na maior parte do tempo. Precisamos saber se é francês/francesa ou estrangeiro (a), se é “apenas” um (a) tradutor (a) ou se acumula outra profissão, como a de professor (a). Além do mais, queremos saber se essa pessoa também é escritora e se já produziu obras literárias, de quais idiomas traduz, que relações têm com essas obras, se é bilíngue, que tipos de obras costuma traduzir, se traduziu vários autores ou não. Queremos saber quais são seus domínios linguísticos e literários (...). Queremos saber se escreveu artigos, estudos, dissertações, monografias sobre as obras que traduziu e, finalmente, se já escreveu sobre sua própria prática como tradutor (a), sobre os princípios que o (a) orientam, sobre suas traduções e sobre a tradução em geral (BERMAN, 2009, p. 57-58)<sup>40</sup>.

O nova-iorquino Alexis Levitin é tradutor, escritor e professor universitário. Já atuou como professor de Inglês na Universidade de Nova Iorque, em Plattsburgh. Lecionou na Universidade de Guayaquil, no Equador, nas Universidades de Coimbra e Porto, em Portugal e na Universidade de Santa Catarina, no Brasil. Na década de 1970, morou por três anos na América do Sul<sup>41</sup>. Traduziu e publicou cerca de 48 livros no Brasil, Equador e Portugal. Em 2021, Levitin traduziu *Gazing Through Water: Rasos d'água*, de Astrid Cabral e *Consagração dos Lobos*, de Salgado Maranhão, ambos poetas brasileiros. Portanto, traduz do português, do espanhol e do inglês. Durante o isolamento ocasionado pela pandemia, Levitin começou a escrever contos. Até agora, pelos menos 32 contos foram publicados por revistas como: *Bitter Oleander*, *Rosebud* e *Latin American Literary Review*<sup>42</sup>.

A tradutora Katrina Dodson nasceu em São Francisco, Califórnia. Dodson possui doutorado em literatura comparada pela Universidade de Berkeley. Sua tese, *Traveling*

---

<sup>40</sup> Tradução de “Nonetheless, it is becoming increasingly unthinkable for the translator to remain the total stranger he is most of the time. We need to know whether he is French or foreign, whether he is “only” a translator or if he has another significant professional activity, such as teaching (as is the case of many literary translators in France). In addition, we want to know whether he is also a writer and if he has produced literary works, from what languages he translates, what relationships he has with these works, if he is bilingual and of what kind, what types of works he usually translates and what other works he has translated, if he translates several authors (the most frequent case) or one author (like Claire Cayron). We want to know what his linguistic and literary domains are, whether he has produced a body of translation as defined earlier, and what his major translations are. We want to know if he has written articles, studies, dissertations, monographs about the works he has translated and, finally, if he has written about his own practice as a translator, about the principles that guide it, about his translations and translation in general” (BERMAN, 2009, p. 57-58).

<sup>41</sup> Em entrevista concedida a Thom Hallock, 2010: [https://www.youtube.com/watch?v=iFwsi\\_SH\\_Wc](https://www.youtube.com/watch?v=iFwsi_SH_Wc). Acesso em: 26 ago. 2023.

<sup>42</sup> <https://www.alexislevitin.com/>. Acesso em: 14 nov 2022.

*Proprieties: The Disorienting Language & Landscapes of Elizabeth Bishop in Brazil*, é sobre o período em que a poeta Elizabeth Bishop passou no Brasil e como as paisagens e esse tempo influenciaram no processo criativo da escritora norte-americana. Além de tradutora, Dodson é escritora e professora da Universidade de Columbia, Nova York. Considerando a importância e o peso, *The Complete Stories* foi sua primeira grande tradução. Nos últimos anos, a tradutora dedicou-se à tradução de *Macunaima*, de Mário de Andrade. A tradução do “herói sem nenhum caráter” foi lançada em maio de 2023 pela New Directions. Além de Andrade e Lispector, Dodson também traduziu outros autores brasileiros, como: Ana Cristina Cesar, Antonio Prata, Carol Bensimon, Marielle Franco e Noemi Jaffe. Estas traduções não são apenas uma coincidência no portfólio da tradutora, na verdade sinaliza uma sólida relação com o Brasil e nossa literatura<sup>43</sup>.

### 3.2.2 A posição tradutória: visão e conceito de tradução

No artigo *Translator at Work: Apologia of a Pragmatist*, Levitin (2012, p. 73) considera sua posição tradutória. O tradutor revela que sua juventude era movida por um ideal mais rígido no que concerne à tradução e a palavra “relativo” era condenada. No entanto, com o avanço de sua carreira e maturidade, se deu conta de que nada era absoluto. Percebe-se agora como um grande pragmático e improvisador linguístico. Evita teorias e normas, obviamente, utiliza aquelas que podem ser úteis, mas não faz delas uma regra a ser seguida no seu processo de tradução. Acredita que existem alguns preceitos básicos que podem colaborar com a jornada do ato de traduzir: fluência no idioma, estar minimamente familiarizado com a cultura do texto-fonte, possuir um bom ouvido para sons e ritmos, ter vontade, humildade, senso de humor, estar com a mente aberta e, principalmente, ser curioso e se divertir durante todo o processo (LEVITIN, 2012, p. 73).

Na tradução, os fins justificam os meios. Os problemas que enfrentei e as escolhas que fiz ilustram minha crença de que nenhuma teoria pode fornecer um mapa para um tradutor errante. Cada poema é um novo desafio, cada tradução pode exigir sua própria estratégia ou sua própria astúcia. Em meio a tudo isso, o tradutor deve manter os olhos, os ouvidos e a mente atentos na essência de cada poema (LEVITIN, 2012, p. 76, tradução nossa)<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> <https://www.katrinakdodson.com/>. Acesso em: 30 jul 2023.

<sup>44</sup> Tradução de: “The problems I faced and the choices I made illustrate my belief that no a priori theory provide can provide a roadmap for the wandering translator. Each poem is a new challenge, each translation may require its own strategy, its own cunning. Through it all, the translator must keep eye, ear, and mind glued to the living essence of each individual poem” (LEVITIN, 2012, p. 76).

Muito da impressão de Katrina Dodson (2021) acerca de sua posição tradutória está intrinsecamente ligada às traduções de *The Complete Stories* e *Macunaíma*. No entanto, percebemos um pouco mais do seu entendimento sobre o conceito de tradução através de uma entrevista concedida à Universidade da Califórnia, Berkeley. Dodson avalia que a tradução é muito mais do que a ação de transpor palavra por palavra de uma língua para outra. A tradutora acredita que, muitas vezes, a tradução se sobrepõe ao rigor acadêmico. Neste sentido, a percepção de Dodson coincide com o posicionamento de Levitin. Para ambos, a tradução exige por parte do tradutor um lado mais intuitivo e emocional<sup>45</sup>. Em outra entrevista, Dodson acrescenta que traduzir pode ser visto como um ato de canibalismo cultural, ao mesmo tempo íntimo e violento, no qual o tradutor absorve outro texto transformando-o no seu próprio corpo textual (CHAFFEE, 2017, n.p)<sup>46</sup>.

### 3.2.3 O projeto de tradução: a finalidade da tradução

No posfácio de *Soulstorm*, Alexis Levitin, usa expressões escritas por Clarice Lispector no conto “O homem que apareceu” para justificar o desafio de traduzir a escritora: “‘Nós todos somos fracassados’ e ‘O sucesso é uma mentira’”. Segundo Levitin, estas expressões seriam reconfortantes para alguém que traduz: “As palavras já ditas me amordaçaram a boca” (LISPECTOR, 2020, p. 99). O ofício do tradutor lhe condenaria a fracassar: “Munido de certa perspectiva, o tradutor vai em frente, lutando com os demônios de dois idiomas, e feliz em redescobrir e reafirmar a profunda verdade do refrão de Roethke: ‘Eu aprendo indo aonde tenho que ir’”<sup>47</sup>.

Levitin (LISPECTOR, 1989, p. 171-172) acrescenta que o som e o sentido, a forma e o conteúdo, estão intimamente ligados na escrita clariceana. Após um nobre esforço, o tradutor só pode esperar uma derrota honrosa. Por isso, a tradução seria imperfeita. Mesmo assim, ele identifica uma profunda força humana advinda da arte da escritora. O desafio de traduzir Lispector “é ter que lidar com o irredutível, com aquilo que não cabe, que não se nomeia, que

<sup>45</sup> Writing and Thinking in Two Languages: Katrina Dodson on the Art of Translation: <https://www.youtube.com/watch?v=rmT519Cl6SY>. Acesso em: 27 ago. 2023.

<sup>46</sup> Tradução de “I’ve been thinking about translation as cultural cannibalism, an act that’s both violent and intimate, in which you absorb the force of another textual body and render it in terms of your own textual body” (CHAFFEE, 2017, n.p).

<sup>47</sup> “Armed with a vision, the translator wrestles onwards, struggling with the daemons of two languages, and happy to rediscover and reaffirm the deep truth of Roethke’s refrain ‘I learn by going where I have to go’” (LEVITIN, 1992, p. 76).

não se pretende apreensível na língua de partida e manter esse estranhamento, esse assombro na língua de chegada” (FREITAS, 2017, p. 43).

Além do mais, considerando a genialidade idiossincrática de Clarice Lispector, o tradutor poderia produzir uma versão acessível e suave em inglês. Ademais, se fosse ele verdadeiro, seria acusado de estranheza. Preso neste dilema, o tradutor diz ter aprendido muito sobre deixar o texto legível para o leitor<sup>48</sup>:

Este é um ponto que seus tradutores fariam bem em reter: não importa quão estranha a prosa de Clarice soe em tradução, ela soa igualmente insólita no original. “A estrangeiridade de sua prosa é uma das evidências mais contundentes de nossa história literária e, ainda, da história da nossa língua”, escreveu o poeta Lêdo Ivo. A estudiosa canadense Claire Varin lamentou a tendência dos tradutores de Clarice de “tirar os espinhos do cacto” (MOSER, 2017, p. 260).

Mesmo que os tradutores de Lispector estejam conscientes de que o insólito faz parte de sua escrita sendo, inclusive, marca de sua identidade, ainda assim, muitos tradutores optam por suavizar o uso que a escritora faz da linguagem. O grande objetivo por trás desta escolha é tornar Lispector mais acessível para o leitor. Freitas (2018), ao analisar os tradutores Entrekin e Pontiero, aponta projetos tradutórios opostos. Enquanto, Entrekin se mantém próxima à concisão e desfamiliarização do texto, Pontiero clarifica e desata os nós que permeiam a escrita clariceana (FREITAS, 2018, p. 248). Ao observar o posicionamento de outros tradutores diante da transposição da escrita clariceana, evidenciamos que as dificuldades encontradas para achar o tom da tradução não partiram apenas de Levitin.

Em entrevista ao jornalista Diogo Guedes, Dodson diz que passou dois anos traduzindo todo o material que faria parte da coletânea de contos. Mesmo com toda a demanda e complexidade envolvidas nesse processo de tradução, para ela “foi um grande sonho. Foi até uma experiência transformadora” (DODSON, 2015, n.p.). A respeito do percurso de transposição dos textos clariceanos, Dodson relata certa dificuldade em encontrar correspondência em inglês do uso que Lispector faz do português brasileiro: “Para quem não é falante nativo do português é fácil perder a sutileza com que ela deforma a língua portuguesa. Ela tem uma tendência de substituir as palavras esperadas com algo mais inusitado ou até inventado, mas que soa de maneira ainda agradável” (DODSON, 2015, n.p.).

---

<sup>48</sup> “‘We are all failures’, Lispector exclaims in her story ‘The man who appeared’. ‘Success is a lie’. These are rather comforting words to the translator, who is condemned, almost by definition, to fail. Because sound and sense, form and content, are so intimately meshed in serious writing, the translator can only hope for a noble effort, an honorable defeat. Translation is clearly postlapsarian. It must be imperfect. All the more so with a flagrantly idiosyncratic genius like Clarice Lispector, whose distaste for conventions, rules, and orderly classification permeates her work. If the translator produces a smooth, accessible English version, he has been unfaithful to the original. If he strives to be true, he will be accused of awkwardness. Caught in this dilemma, I have perhaps learned a bit toward readability” (LEVITIN. In: LISPECTOR, 1989, p. 171).

Ainda durante a mesma entrevista, a tradutora revela também que durante a tradução dos textos, pôde acompanhar e observar todas as fases pelas quais passou a literatura clariceana e, considerando a última fase da escritora, na década de 1970, percebeu que a escrita de Lispector apresentava uma dinâmica menos hermética, mais acessível e direta. Em outras palavras, a tradutora confirma tudo o que vem sendo argumentado e construído ao longo desta pesquisa. Ou seja, *A via crucis do corpo* representa a busca por formas ainda não exploradas dentro do âmbito da escrita clariceana. Através da reflexão proposta pela tradutora, entendemos que Lispector estava empenhada em criar novas formas literárias. Se não fosse pela via de uma “nova-literatura”, que fosse, então, pela via da “anti-literatura”. Dodson diz:

Quando cheguei às coletâneas da última fase dela, como *Onde Estivestes de Noite* e *A Via Crucis do Corpo*, a linguagem dela fica muito mais solta, menos trabalhada, mais simples, mais objetiva. Há um senso de que ela já tinha conseguido tudo que queria fazer dentro das formas mais literárias e estava querendo descobrir uma outra maneira de escrever, que pode ser chamada de “anti-literatura” (DODSON, 2015, n.p).

Em 2018, Dodson fez uma longa e detalhada reflexão acerca do processo de tradução do livro *The Complete Stories*, em artigo publicado no site *The Believer*, intitulado *Understanding is the Proof of Error*. O título deste artigo é uma referência a um trecho do conto “O ovo e a galinha”, citado na epígrafe deste capítulo: “Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro” (LISPECTOR, 2020, p. 52). Ou seja, a tradutora compreende que seu trabalho não é o de incorporar Lispector, mas de traduzi-la de forma honesta. Mantendo suas particularidades e respeitando sua originalidade. Dodson (2018, n.p) diz que tradução é, antes de mais nada, interpretação<sup>49</sup>. E, naturalmente, demonstrou receio ao traduzir uma escritora tão aclamada:

Ao assumir a tarefa de traduzir uma vida de contos de Clarice para o inglês, estava ciente de como sua escrita é canônica, tanto no sentido literário quanto no sentido religioso. As apostas são altas quando você traduz um livro com uma aura de texto sagrado. *The Complete Stories* “pode até se tornar a sua bíblia”, escreveu um crítico, enquanto outro previu que ele estava “fadado a se tornar uma espécie de Bíblia de cabeceira ou I Ching para os leitores de Lispector” (DODSON, 2018, n.p)<sup>50</sup>.

No entanto, o sucesso causado pelo impacto do livro demonstra que os críticos não se enganaram ao profetizarem o êxito da antologia de contos. A existência de seis tradutores no

---

<sup>49</sup> “Translation is interpretation” (DODSON, 2018, n.p.)

<sup>50</sup> Tradução de “Taking on the task of bringing a lifetime of Clarice’s short stories into English, I was acutely aware of how canonical her writing is, in both a literary and a quasi-religious sense. The stakes are high when you translate a book with the aura of a sacred text. *The Complete Stories* “might even become your bible,” one reviewer wrote, while another predicted it was “bound to become a kind of bedside Bible or I Ching for readers of Lispector” (DODSON, 2018, n.p.).

projeto de Moser para o inglês não intimidou a tradutora. Muito pelo contrário, Dodson revela em seu artigo um pouco da relação com um de seus antecessores, Giovanni Pontiero. Inicialmente, ela discordou a respeito da forma como Pontiero conduziu a tradução da escrita clariceana. Contudo, passou a compreendê-lo no momento em que também encontrou dificuldades para traduzi-la. Seu olhar a respeito de Pontiero mudou quando ela recebeu uma edição do livro *A legião estrangeira*, que pertencia ao tradutor. A seguir, Dodson detalha a relação com a tradução de Pontiero:

No princípio, eu não gostava de ter Giovanni na sala comigo. Eu fechava os olhos enquanto trabalhava para não me distrair com suas anotações e sugestões nas margens. Eu me irritava com ele por bagunçar as repetições, por não permitir parágrafos de uma frase, por eliminar as vírgulas e reduzir os dois pontos a pontos finais, por não permitir que o pé de uma cama ou uma janela fosse feito de carne dolorida, porque isso quebraria as regras da realidade. Eu zombava dele por não conhecer vegetais brasileiros como maxixe, pepino ou chuchu. Mas o processo de tradução era tão solitário, tão cheio da ameaça de não entender o significado de Clarice, que depois de um tempo passei a apreciar sua companhia (DODSON, 2018, n. p.)<sup>51</sup>.

As observações de Dodson frente à posição tradutória de Pontiero resulta na elucidação de seus próprios objetivos enquanto tradutora. Observar o manejo de outros tradutores é um processo pedagógico no sentido de evitar erros e criar sua própria visão tradutiva.

### 3.2.4 O horizonte do tradutor: vivências e experiências sobre o ato de traduzir

Para Alexis Levitin (LISPECTOR, 1989, p. 173), a aventura de traduzir Clarice Lispector teve início quinze anos antes do lançamento de *Soulstorm*. Na década de 1970, o tradutor havia morado no Brasil. Antes de partir do país, recebeu como presente de despedida dois livros de Clarice Lispector: *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*. Anos mais tarde, esses presentes de recordação se tornariam *Soulstorm* – o resultado da experiência de Levitin ao traduzir a escritora para a língua inglesa. Apesar dos momentos difíceis em relação à tradução, Levitin recorda que o entusiasmo de sua mãe foi, sem dúvida, o maior incentivo para o término dessa aventura<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Tradução de “At first I resented having Giovanni in the room with me. I’d squint while working so I wouldn’t be distracted by his spidery notes and suggestions in the margins. I was angry at him for messing up the repetitions, for not allowing one-sentence paragraphs, for tweezing out the commas and reducing colons to periods, for not letting the foot of a bed or a window be made of aching flesh, because that would break the rules of reality. I scoffed at him for not knowing Brazilian vegetables like maxixe, a spiky gherkin, or chuchu, chayote. But the translation process was so solitary, so fraught with the threat of not understanding Clarice’s meaning, that after a while I came to appreciate his company” (DODSON, 2018, n.p).

<sup>52</sup> Tradução de “Since this adventure began fifteen years ago, I have many people to thank. First of all, Irene Ribarolli Pereira da Silva, who, in giving me a huge package of books as my Brazilian going away present, bestowed on me copies of the two Lispector Collections that make up this volume. Then there is my mother, Isabella Yanovsky, whose enthusiasm for Lispector fueled an unrelenting insistence that I complete the task, despite my prolonged bouts with linguistic despair” (LISPECTOR, 1989, p. 173).

Dodson (2018, n.p) reflete, em *Understanding is the Proof of Error*, que quando começou a traduzir Lispector era uma estudante de pós-graduação. Portanto, nunca havia escrito nenhum livro e *The Complete Stories* foi sua primeira tradução. Contudo, apesar da inexperiência, trabalhar com a coleção de contos em ordem cronológica permitiu com que ela vivenciasse e experimentasse a escrita clariceana em tempo real<sup>53</sup>. Os laços estabelecidos por Dodson com a terra de Machado de Assis tiveram início em 2003, quando a tradutora passou cerca de um ano no Rio de Janeiro. Durante esse período, atuou como professora de inglês em uma escola particular e frequentou aulas de português na Pontifícia Universidade Católica. Em 2005, em decorrência de sua pesquisa de doutorado em Berkeley, retornou ao Brasil por meio de uma bolsa de estudos concedida pela Fulbright e permaneceu em território brasileiro por pouco mais de um ano. No entanto, os vínculos criados por Dodson com o Brasil e sua literatura vão além da tradução. Sendo filha de uma imigrante, a tradutora encontrou na história de Clarice Lispector e na cultura brasileira, diversidade e, principalmente, acolhimento<sup>54</sup>. Em entrevista concedida a Diogo Guedes, Dodson compartilha como construiu essa profunda conexão com o Brasil e com a obra de Lispector:

Conheci a obra dela em 2003 na Livraria da Travessa no Rio de Janeiro, onde eu estava morando e dando aulas de inglês numa escola particular chamada Britannia. Eu estava aprendendo português – que já podia ler mais ou menos porque falava francês – e quis conhecer as grandes escritoras da literatura brasileira. Eu escolhi *A Paixão Segundo G.H.* porque gostei do nome e levei o livro numa viagem para a Amazônia durante as férias de janeiro. Então eu comecei a ler esse livro tão difícil e tão estranho numa viagem de barco de Manaus à Belém. Então caí no mundo estranho e maravilhoso de Clarice lá na Amazônia, deitada na rede, durante três dias de viagem muito surreais. Não entendi nada do livro, me parecia um delírio total, e não sabia se era porque não conhecia o português direito ou se era efeito do meu senso de desorientação geral de estar num mundo tão diferente lá no Rio Amazonas (GUEDES, 2015, n.p).

Segundo Guedes (2015), Dodson consumiu a literatura clariceana ao longo de doze anos e só após o empreendimento tradutório de *The Complete Stories* é que a tradutora pôde perceber de forma mais íntima a ligação entre estilo, escrita e temas abordados nos textos de Lispector: “O efeito lírico na escrita dela vem do grande talento que ela tinha pela linguagem e foi uma das coisas mais difíceis de manter em inglês” (DODSON, 2015, n.p.).

<sup>53</sup> Tradução de “I was a graduate student who hadn’t written any books, and this was my first full-length translation, yet working through the collection in chronological order, I experienced the trajectory of Clarice’s writing life as though in compressed real time” (DODSON, 2018, n. p.).

<sup>54</sup> “Being mixed-race with family who were refugees from Vietnam, and growing up in San Francisco, a city of immigrants, I feel most at home in places where people look very different from one another and can connect through a shared language and culture while still connecting to their particular histories. Brazil is shaped by diversity, where people trace their roots to multiple regions beyond Latin America, ranging across Africa, Asia, Middle East, and Europe” (CHAFFEE, 2017, n. p.).



Em 2012, Michael Scott Doyle e Cassidy Schenley (2012, p. 581-582) publicaram uma entrevista que fizeram com o poeta brasileiro Salgado Maranhão e Alexis Levitin, que havia traduzido *Sol sanguíneo*, livro de autoria de Maranhão. Doyle aproveitou a oportunidade em que os dois participavam de um evento na universidade em que lecionava para realizar a entrevista. A certa altura, Doyle e Schenley perguntaram sobre os aspectos identitários presentes na poesia de Maranhão, que é um homem negro. Após a resposta do poeta, o entrevistador, então, o interpela: “Mas seu tradutor não é negro”. Inspirados por esta provocação, levantaremos uma hipótese: o gênero dos tradutores influenciaria no “horizonte do tradutor” ou na transposição do traço erótico contido em “Miss Algrave”? Uma vez que a definição de horizonte de tradução seria “o conjunto dos parâmetros da linguagem, literários, culturais e históricos que ‘determina’ o sentir, o agir e o pensar de um tradutor (TORRES, 2021, p. 200)? Levitin respondeu o incitamento da seguinte maneira:

Constance Garnett traduziu todos os livros de Tolstói e a maior parte de Dostoiévski, e ela não era um homem. Alguma vez falamos sobre Constance Garnett: “Como ela poderia traduzir Tolstói e Dostoiévski, se não é um homem?”. Ninguém diz isso. No entanto, quando traduzi Clarice Lispector e vim para os campi aqui mesmo na Carolina do Norte (Greensboro) há vinte, trinta anos, uma estudante exigiu: “Que direito você tem de traduzir Clarice Lispector? Você não é uma mulher”. Então, são questões filosóficas e políticas interessantes (DOYLE; SCHENLEY, 2012, p. 582, tradução nossa)<sup>55</sup>.

Considerando essa perspectiva, teria Dodson alcançado uma melhor tradução, por ser uma mulher? Em entrevista, Megan Bradshaw (2015, n. p) levantou uma questão sobre gênero e tradução à Dodson: “Com relação ao conto ‘A menor mulher do mundo’, corpos femininos e corpos em Lispector. Como tradutora, o quão importante é ter preocupações baseadas em gênero quando se está traduzindo as descrições que ela faz de corpos e, particularmente, dos corpos femininos?”<sup>56</sup>. Dodson, então, responde:

Acho que provavelmente deve haver muitos homens por aí que poderiam ter traduzido esse conto, mas digo que fiquei muito feliz por ter sido uma mulher que traduziu. Mas também senti que uma mulher poderia trazer à tona muitas das dinâmicas de gênero nesses contos, porque acho que há muito mais sobre a experiência das mulheres no mundo dos homens, dos papéis femininos, mas também, como você disse, há muito nos contos que se conectam com a maneira de experimentar o mundo no corpo de uma mulher de um jeito que acho que é muito mais evidente do que nos romances. Fico feliz que você tenha percebido isso, porque cada tradutor vai vir com um conjunto diferente de afinidades. Acho que uma das principais maneiras de entrar em Clarice

<sup>55</sup> Tradução de “Constance Garnett translated all of Tolstoy, most of Dostoyevsky, and she never was a man. Do we ever say about Constance Garnett, “How could she possibly translate Tolstoy and Dostoyevsky since she wasn’t a man?” Nobody says that. Yet, when I translated Clarice Lispector, and came to campuses right here in North Carolina (Greensboro) twenty, thirty years ago, a student demanded: “What right do you have to translate Clarice Lispector? You’re not a woman”. So these are interesting philosophical and political questions (DOYLE; SCHENLEY, 2012, p. 582).

<sup>56</sup> Tradução de “On the note of “The Smallest Woman in the World,” and female bodies and bodies in Lispector, as a translator, how important is it to have gender-based concerns when translating her descriptions of bodies and particularly female bodies?” (BRADSHAW, 2015, n.p).

Lispector é por meio da experiência feminina (DODSON, 2015, n.p, tradução nossa)<sup>57</sup>.

Dentro dessa discussão de gênero e tradução, a professora Louise Von Flotow (2014, n.p), que leciona a disciplina de *Estudos da Tradução* na Universidade de Ottawa, no Canadá, pondera, através do livro *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*, que “o trabalho prático de traduzir textos feministas politizou muitas tradutoras e muito da discussão teórica que foi gerada acerca de gênero e tradução foi iniciada por mulheres tradutoras que se depararam com esses textos pela primeira vez”<sup>58</sup> (FLOTOW, 2014, n.p). Ademais, Flotow (2014, n. p) destaca a importância de algumas abordagens no que diz respeito à tradução de textos produzidos por mulheres, tais como: considerar o contexto cultural, ter consciência em relação ao gênero, evitar estereótipos sociais, tomar cuidado com as formas linguísticas, ter consciência sobre política da linguagem, saber sobre diferenças culturais e, sobretudo, ter ética na tradução (FLOTOW, 2014, n. p)<sup>59</sup>. Mais tarde, observaremos de forma prática, através da confrontação das traduções, se a hipótese aqui levantada sobre o gênero dos tradutores e o a transposição do erotismo encontra sustentação.

No próximo tópico, abordaremos de forma sucinta as edições das traduções de *A via crucis do corpo* publicadas nas coletâneas *The Complete Stories* e *Soulstorm* pela editora New Directions.

### 3.3 *A via crucis do corpo*, a retradução e a tradução

Localizada em Nova York, a editora New Directions<sup>60</sup>, publicou os projetos de tradução que serão desenvolvidos nesta pesquisa. *Soulstorm* e *The Complete Stories* foram traduzidos, respectivamente, por Alexis Levitin (1989) e Katrina Dodson (2018). Ambos os tradutores

<sup>57</sup> Tradução de “I think there’s probably a man out there who could’ve translated these, but I will say I was very happy to have a woman translate, to be the woman to translate. But also I did feel like a woman could bring out a lot of the gender dynamics in these stories, because I do think there’s so much more about women’s experience in the world of men, of female roles, but also, like you said, there’s so much in these stories that connects to what it’s like to experience the world in a woman’s body in a way that I think is much more overt in the stories than in the novels. I’m glad you picked up on that, because each translator is going to come with a different set of affinities. I think that a major way to enter into Clarice Lispector is through women’s experience (BRADSHAW, 2015, n.p).

<sup>58</sup> Tradução de “The practical work of translating experimental feminist writing has thus politicized numerous translators. Much of the theoretical discussion on gender and translation has been initiated by women translators first faced with these texts (FLOTOW, 2014, n. p.).

<sup>59</sup> Tradução de “Gender awareness in translation practice poses questions about the links between social stereotypes and linguistic forms, about the politics of language and cultural difference, about the ethics of translation, and about reviving inaccessible works for contemporary readers. It highlights the importance of the cultural context in which translation is done” (FLOTOW, 2014, n. p.).

<sup>60</sup> “Fundada em 1936 por James Laughlin (1914-1997), a editora *New Directions* tem sede em Nova York e publica autores estrangeiros e traduções de variados gêneros literários, frequentemente em edições bilíngues” (GUERINI; SALES, 2022, p. 30).

foram premiados por suas traduções, Levitin foi agraciado pelo Centro de Tradução da Universidade de Columbia com o prêmio *Van de Bovenkamp-Armand G. Erpf International Award* pelas traduções presentes no livro *Soulstorm*. Dodson foi amplamente reconhecida e premiada por suas traduções no volume *The Complete Stories*:

*Complete Stories* concorreu a vários prêmios. Ficou entre as 100 melhores capas de 2015 e chamou bastante a atenção, o que pode se comprovar por ter sido Clarice a primeira escritora brasileira a aparecer na capa do *The New York Times' Sunday Book Review*, em julho de 2015. Contudo, todo o sucesso de *Complete Stories* se deve, em grande medida, à tradutora Katrina Dodson. A tradução de Dodson ficou entre os Top Five Literary Stories of the Year pelo *Literary Hub*, e entre os finalistas do Best Translated Book Award e do National Translation Award. Dodson ganhou o Lewis Galantière Award Americans Translators Association, o Northern California Book Award for Translation e o Pen Translation Prize (...) (FREITAS, 2022, p. 60-61).

Atualmente, a New Directions conta com um catálogo bem diversificado de obras de Clarice Lispector. Em uma rápida busca no website<sup>61</sup> da empresa, podemos encontrar traduzidos todos os romances, todos os contos, todas as crônicas e quatro de seus livros infantis, faltando apenas *Como nascem as estrelas: doze lendas brasileiras*. A seguir, por ordem cronológica, os volumes que foram publicados em inglês: *Soulstorm* traduzido por Alexis Levitin, em 1989; *The Foreign Legion* traduzido por Giovanni Pontiero, em 1992; *Selected Cronicas* traduzido por Giovanni Pontiero, em 1996; *The Hour of Star* traduzido por Benjamin Moser, em 2011 e 2020; *Água viva* traduzido por Stefan Tobler, em 2012; *A Breath of Life* traduzido por Johnny Lorenz, em 2012; *Near to the Wild Heart* traduzido por Alison Entrekin, em 2012; *The Passion According to G.H.* traduzido por Idra Novey, em 2012; A coletânea de contos *Complete Stories* traduzido por Katrina Dodson, em 2015 e 2018; *The Chandelier* traduzido por Benjamin Moser e Madalena Edwards, em 2019; *The Besieged City* traduzido por Johnny Lorenz, em 2019; *An Apprenticeship or the Book of Pleasures* traduzido por Stefan Tobler, em 2022; *The Woman who Killed the Fish* traduzido por Benjamin Moser, em 2022; *Too Much Life: The Complete Cronicas* traduzido por Margaret Jull Costa e Robin Patterson, em 2022. É importante mencionar que já existiam outros volumes publicados pela New Directions antes que *Soulstorm: The Foreign Legion*, *The Hour of Star* e *Near to the Wild Heart* foram traduzidos por Pontiero. Outro ponto que merece atenção são os livros que foram organizados por Benjamin Moser: *An Apprenticeship or the Book of Pleasures*, *A Breath of Life*, *Água viva*, *The Complete Stories*, *Near to the Wild Heart*, *The Besieged City* e *The Passion according to G.H.* Esta forte obsessão de Moser por Lispector, definitivamente, é o que impulsiona e propaga o nome da escritora para o público estadunidense. Quando não esteve

<sup>61</sup> <https://www.ndbooks.com/>. Acesso em: 02 nov. 2022

diretamente envolvido com a tradução, Moser foi responsável pela editoração dos livros, o que corrobora seu esforço pela divulgação das obras de Clarice Lispector:

Segundo Moser, ele queria apresentar uma Clarice diferente, cujos textos soariam tão estranhos e inesperados quanto soam no Brasil. A decisão consciente de abordar o uso que Clarice faz da linguagem, em vez de apagar ou normalizar, foi o principal motivo dessa investigação e valeu a pena: a radicalidade literária clariceana ganhou novos nuances no sistema literário de chegada, e a autora mereceu todo o empreendimento dos tradutores (FREITAS, 2018, 257)<sup>62</sup>.

A edição de *The Complete Stories* usada para esta dissertação é a de 2018, em brochura. A coletânea de contos traduzida por Dodson foi lançada inicialmente em 2015, em edição com capa dura. As ambiciosas propostas de tradução são separadas por um intervalo de 26 anos, tempo este que marca nuances importantes entre uma tradução e outra:

*Complete Stories* foi lançada de três formas em dois continentes e por duas editoras concomitantemente em agosto de 2015: uma edição capa dura pela New Directions, uma edição em e-book, também pela New Directions, e uma edição em brochura da Penguin pela prestigiosa coleção Penguin Modern Classics. Em junho de 2018, três anos depois do seu lançamento, foi lançada uma nova edição do volume pela New Directions em brochura e em e-book, comprovando o sucesso de *Complete Stories*, que ganhou uma edição revista e ampliada (mais 3 contos) (FREITAS, 2022, p. 61-62).

*The Complete Stories*, traduzido por Dodson e organizado por Moser, chega ao mercado literário norte-americano, tornando-se um verdadeiro sucesso de vendas, tendo, inclusive, sua tiragem esgotada em duas semanas, segundo a tradutora<sup>63</sup>. O livro de 650 páginas é dividido em oito seções: “First stories”, “Family Ties”, “The Foreign Legion”, “Covert Joy”, “Where were you at night” e “The Via Crucis of the Body”, “Vision of Splendor” e, por último, “Final Stories”. A edição conta ainda com “uma introdução de Moser ‘Glamour and Grammar’, as traduções, um apêndice ‘Useless Explanations’, com trechos de Clarice falando sobre os contos de *Laços de família*, uma ‘Nota da tradutora’, uma ‘Nota bibliográfica’ e os ‘Agradecimentos’” (FREITAS, 2022, p. 62).

Apesar do inédito empreendimento gestado por Benjamin Moser, houve duras críticas em relação à falta de coerência e alinhamento entre título e materiais reunidos para compor a coletânea de contos como afirmam Costa e Freitas (2017):

Essa antologia foi recebida com entusiasmo pela imprensa norte-americana, mas não é unanimidade entre estudiosos. Nádia Batella Gotlib, professora de literatura brasileira na Universidade de São Paulo e especialista reconhecida em Clarice, que já publicou artigos e biografias sobre a escritora, não se mostrou muito favorável à antologia de Moser. Gotlib destaca a incoerência dos critérios adotados para a seleção dos textos. A especialista chama a atenção para o fato de Moser ter incluído, além de

<sup>62</sup> Tradução de “According to Moser, he wanted to present a different Clarice whose texts would sound as strange and unexpected as they do in Brazil. The conscious decision of approaching Clarice’s use of language instead of obliterating or normalising it was the main reason behind this investigation and was worth it: the Claricean literary radicality has gained new nuances in the target literary system, and the author has deserved the translators’ artistic endeavour (FREITAS, 2018, P. 257).

<sup>63</sup> “(...) the first print run sold out within two weeks” (DODSON, 2018, n.p.)

contos, textos de outra natureza, como peça de teatro, textos jornalísticos e crônicas. Apesar de aludir à natureza fugidia de gênero na produção clariceana, Gotlib censura a falta de rigor na organização dos textos levando em consideração a promessa no título: *The Complete Stories*. Apesar da crítica, Gotlib reconhece que a noção de gêneros em Clarice é complexa e defende Woodward, antologista dos contos de Clarice para o espanhol, que usou como critério para seleção de contos o que a própria Clarice considerou conto. (...) Ele não apenas deu visibilidade à escritora com sua antologia no sistema literário anglófono, mas chacoalhou igualmente a crítica clariceana. Tanto é verdade que a antologia de Moser foi publicada pela Roxo no corrente ano, faltando, em sua versão brasileira, apenas as notas da tradutora e os agradecimentos. Não há dúvida de que título e miolo de *The Complete Stories* estão em desalinho, mas Moser foi pioneiro ao reuniu em um só volume a contística de Clarice, o que nunca tinha sido feito em lugar nenhum, nem mesmo no Brasil (COSTA; FREITAS, 2017, p. 50-51).

Mesmo cercado de contradições<sup>64</sup>, certamente, foi através da inovadora coletânea de contos proposta por Benjamin Moser, que o nome de Lispector passou a circular para o grande público norte-americano. Sem dúvida, o projeto do biógrafo despertou nas novas gerações o interesse por mais textos da escritora brasileira. Ou seja, “Moser teve um importante papel nessa recente divulgação da obra clariceana, e pode talvez em grande medida ser responsabilizado pelo que poderia ser chamado de uma revitalização da imagem dos escritos de Lispector nos Estados Unidos” (HANES; GUERINI, 2016, p. 52).

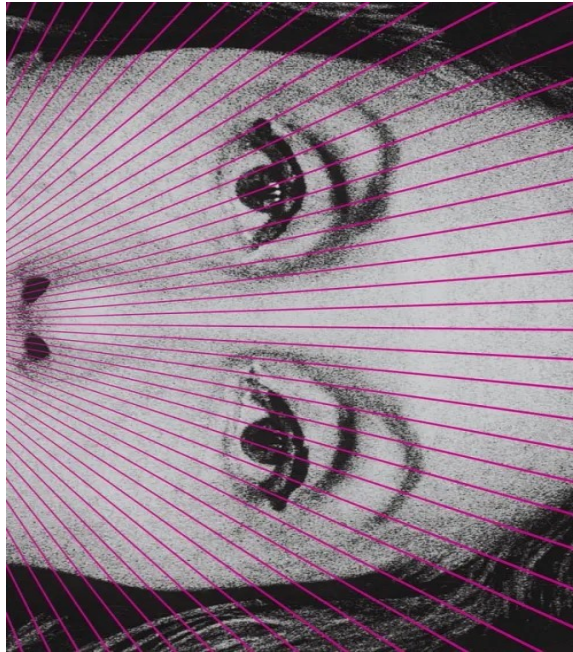
A audácia do trabalho de Moser é irrepreensível. Contudo, é relevante reforçar que a força da trajetória clariceana se deu muito antes do biógrafo. Na verdade, Bishop, Lowe, Pontiero, Rabassa e outros ajudaram a projetar o nome da escritora muito antes<sup>65</sup>. O que se observa aqui é um movimento em direção à solidificação do nome de Clarice Lispector no cenário literário estadunidense, especificamente.

A capa do livro nos aponta para a dimensão do empreendimento erigido por Moser e traduzido por Dodson. Temos uma foto de Clarice Lispector com uma imagem em escalas de preto, branco e cinza com o rosto da escritora entrecortado por finas faixas rosas, enfatizando seus olhos: Na ilustração da capa, observamos o cabelo, a testa, as sobrancelhas, olhos e nariz da escritora.

### Figura 1 – Capa de *The Complete Stories*

<sup>64</sup> Além do conteúdo, comprobatariamente, retirado de outras biografias de Clarice já existentes. Moser: “refere-se a um estupro de que teria sido vítima a mãe da escritora, fato que, no entanto, mostra-se problemático, por suas inconsistências, tal como ali surge, transformado em verdade absoluta, pela via de uma interpretação forçada” (ABDALA JUNIOR, 2010, p. 288).

<sup>65</sup> “Clarice has been translated into English since 1960 by the likes of Gregory Rabassa, Elizabeth Bishop, Giovanni Pontiero, and Elizabeth Lowe” (FREITAS, 2017, p. 245).



Fonte: <https://www.ndbooks.com/book/soulstorm/>

Dodson (2018, n. p.) acredita que apenas os autores mais renomados continuam sendo traduzidos para a língua inglesa. Desse modo, reconhece que é importante para Lispector receber novas retraduições. Ademais, a tradutora acreditava que ela poderia ser melhor traduzida para o inglês. A intenção de Dodson é devolver a identidade da escrita clariceana para a própria Clarice Lispector:

Somente as obras mais celebradas recebem várias traduções para o inglês, e essa foi uma rara oportunidade de recuperar a força singular da originalidade de Lispector (cerca de dois terços das histórias já tinham sido traduzidas). Eu era a sexta tradutora de uma nova série que pretendia dar a Clarice sua devida glória, restaurando com carinho cada vírgula, ponto e vírgula, quebra abrupta de parágrafo, repetição insistente e mudança absurda de frase que havia sido extirpada ou eliminada em versões apócrifas anteriores (DODSON, 2018, n.p)<sup>66</sup>.

Considerando o impacto causado por *The Complete Stories*, Freitas (2022) aponta que houve “57 traduções, retraduições e reedições de textos clariceanos para línguas ocidentais e orientais, centrais e periféricas”. Ou seja, a escritora foi traduzida para o inglês, francês, italiano, espanhol, basco, catalão, grego, alemão, neerlandês, húngaro, polonês, eslovaco, croata, finlandês, dinamarquês, norueguês, macedônio, coreano, mandarim e árabe. E completa ainda que “*The Complete Stories* foi um divisor de águas na história clariceana no mundo anglófono, que exportou não apenas os contos reunidos como também o reconhecimento e o prestígio de

---

<sup>66</sup> Tradução de “Only the most celebrated works receive multiple translations into English, and this was a rare opportunity to recuperate the singular force of Lispector’s originality (about two-thirds of the stories had already been translated). I was the sixth translator in a new series intended to grant the Gospel of Clarice its proper glory by lovingly restoring every comma, semicolon, abrupt paragraph break, insistent repetition, and nonsensical turn of phrase that had been excised or steamrolled in previous, apocryphal versions” (DODSON, 2018, n.p).

Clarice para outras línguas e culturas” (FREITAS, 2022, p. 68-69).<sup>67</sup> Ademais, entendemos que não foi projetada só a literatura clariceana para o mundo, mas também a literatura brasileira, pois estimula a busca por outros escritores.

O livro *Soulstorm* ainda se encontra disponível para venda e está na sua nona impressão. *Soulstorm*, conta com a tradução de dois volumes, *The Stations of the Body* e *Where you were at night*: “Em 1989, a New Directions, editora nova-iorquina que vem seguindo com o projeto de propagar Lispector em língua inglesa até a atualidade, lança *Soulstorm: Stories by Clarice Lispector*, tradução de Alexis Levitin de *A via crucis do corpo* com introdução de Grace Paley (COSTA; FREITAS, 2017, p. 48).

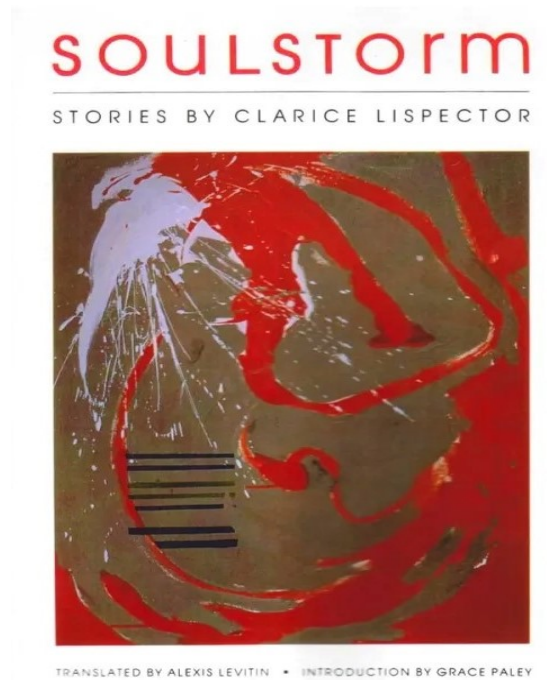
*Soulstorm* – o título escolhido para acolher as versões em inglês dos dois volumes citados anteriormente – não poderia ter sido melhor. É a tradução de “Tempestade de almas”, conto que integra a coletânea *Onde estivestes de noite*. Neste conto, especificamente, ao observar um objeto inanimado, a narradora-personagem é invadida por inúmeros pensamentos, que se formam como uma “tempestade”. A cadeira outrora inanimada, anima seus pensamentos, que se convertem em palavras: “Se eu pudesse sempre escrever assim como estou escrevendo agora eu estaria em plena tempestade de cérebro que significa *brainstorm*. (...) É preciso coragem para fazer um *brainstorm*: nunca se sabe o que pode vir a nos assustar” (LISPECTOR, 2020, p. 100). Lispector relaciona o título do conto “Tempestade de almas” com o uso da palavra inglesa “brainstorm” e seu significado que é “tempestade de ideias”. “Soulstorm”, portanto, preserva o sentido que a palavra “brainstorm” alcançou para a narradora-personagem através da epifania provocada pela cadeira.

A capa da edição sugere a “tempestade de almas” por meio de uma ilustração bem vívida, posicionada no centro do livro. Ao perceber a imagem, o cérebro atua para reconhecer a presença de uma figura humana. No entanto, como um organismo vivo, esse reflexo humano se desvanece ao se integrar com a tempestade evocada pelas outras cores, como o vermelho, cinza e violeta que contrastam com o fundo majoritariamente branco. Próximo do canto esquerdo, sete listras de tom azul e verde compõem o quadro da imagem:

## Figura 2 – Capa de Soulstorm

---

<sup>67</sup> Para um maior detalhamento, consultar tabela em FREITAS, 2022, p. 63.



Fonte: <https://www.ndbooks.com/book/soulstorm/>

Se atribuíssemos fases a esse movimento ondulatório propagado pelo interesse nas obras de Clarice Lispector, poderíamos sugerir que a primeira onda se deu há quase 70 anos. Na segunda metade da década de 1950, houve a publicação da tradução de alguns textos isolados em semanários ou periódicos, como já retratado anteriormente. Embora tenha se restringido aos meios acadêmicos, essa onda foi oportunizada pelo *Boom* da literatura latino-americana<sup>68</sup>. O reconhecimento literário ocorreu por meio das traduções de Rabassa, Bishop, Pontiero e muitos outros. A segunda onda, deu-se na década 1980, quando Hélène Cixous<sup>69</sup> atribuiu a Lispector a *écriture féminine*. Através do que foi posto até aqui, poderíamos interpretar que estaríamos vivendo uma terceira e mais intensa onda, iniciada com a publicação da biografia de Moser nos Estados Unidos e posteriormente pelo reconhecido *The Complete Stories*. É notável, obviamente, o papel de Benjamin Moser na propagação do nome de Clarice Lispector para o amplo público norte-americano e, conseqüentemente, de outras partes do mundo, nesse profundo mergulho nos textos clariceanos.

<sup>68</sup> “It is interesting to note in this regard that while Latin Americanists in general and Brazilianists in particular were aware, from what was being published in the newspapers, that the U.S. government was involved in the 1964 coup that ousted then President João Goulart, it was the Cuban Revolution, and by extension, Spanish America, that continued to occupy the attention of most Americans. Although Brazil was much more important to the United States than Cuba, it was overshadowed in the popular imagination” (FITZ, 2020, p. 23).

<sup>69</sup> “Between 1980 and 1985 especially, Cixous promoted Lispector in the seminars she taught at the Université de Paris VIII – Vincennes at Saint Denis and at the Collège International de Philosophie” (FITZ, 2020, p. 30).



#### 4 “MISS ALGRAVE” EM ANÁLISE

Ou tudo isso é ainda eu estar querendo o gozo das palavras das coisas? Ou isso é ainda eu estar querendo o orgasmo da beleza extrema, do entendimento, do extremo gesto de amor?

(Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p. 143)

Viktor Chklóvski, um dos precursores do formalismo russo e crítico literário, apresenta a teoria do “estranhamento” em seu famoso trabalho “A arte do procedimento”. O termo “estranhalização” é uma opção sugerida pelo tradutor, David Molina (2019). De acordo com Chklóvski, estranhalizar (ou estranhar) é surpreender o leitor através de situações inéditas e imprevisíveis dentro de um texto, a fim de desfazer o automatismo em relação à leitura da linguagem poética. Isto é alcançado por meio de mecanismos lexicais, sintáticos, semânticos e fonológicos, que causam sensações de assombro, fascínio ou espanto:

O que chamamos arte, então, existe para retomar a sensação de vida, para sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra. A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostranênie* dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte (CHKLOVSKI, 2019, p. 161).

Segundo o pensamento de Chklóvski, a linguagem também é responsável por criar imagens. Essas imagens são usadas para diferenciar a escrita no que diz respeito à sua qualidade estética. Conforme o crítico literário, há duas categorias de imagens provocadas pela linguagem: “a imagem como meio prático de pensar, como meio de agrupar objetos, e a imagem poética, meio de intensificar uma impressão” (CHKLÓVSKI, 2019, p. 157).

Ao examinar o discurso poético – seja foneticamente, lexicalmente, sintaticamente ou semanticamente –, encontramos por toda parte a mesma marca do discurso artístico: ele é criado com a finalidade explícita de desautomatizar a percepção. A finalidade do artista é a visão; o objeto artístico é “artificialmente” criado de modo que a percepção se detenha nele e alcance o máximo de sua força e duração (CHKLÓVSKI, 2019, p. 172).

Transpondo a perspectiva do formalista russo para o conto “Miss Algrave”, presente no livro *A via crucis do corpo*, podemos entender que umas das qualidades mais notáveis da escrita clariceana é a apropriação da linguagem enquanto mecanismo criador de imagens. Ocasionalmente, as descrições dessas cenas aguçam a percepção imaginativa do leitor:

A imagem não é um sujeito constante com predicados variáveis. Sua finalidade não é aproximar nossa compreensão do significado que ela contém, mas criar uma percepção especial do objeto, criar sua “visão” e não seu “reconhecimento”. Mas é na arte erótica que a finalidade da imagem pode ser traçada com mais clareza. (CHKLÓVSKI, 2019, p. 168).

Acreditamos que esse quadro imagético-sensorial descritivo seja ativado pelo uso de figuras de linguagem como *écfrase*, *sinestesia* e *hipotipose*, que, ao se associarem resultam na “estranhalização” ou no procedimento de *ostranênie*. A *écfrase*, *hipotipose* e a *sinestesia* são recursos retóricos estilísticos e comportam-se como amplificadores da leitura. Desta forma, compreendemos que a escritora: “por meio do uso elaborado de palavras e expressões denotando cores, iluminação e descrição, induz à visualização do quadro apresentado” (PAGANINE, 2011, p. 267).

A forma e os recursos que Lispector usa na atribuição de sua escrita, nos aponta para o protagonismo da própria linguagem: “Com a linguagem atuando como personagem principal, o que assistimos nos percursos desses atos é a ‘encenação de uma escritura’, por meio de uma linguagem que se veste e se despe enquanto transmuta em múltiplas faces para encenar um corpo poético” (MOTA, In: REGUERA, 2006, p. 16). A escritora nos conduz através de uma escrita inédita e, por histórias perversas, dotadas de uma ironia cortante e, ao mesmo tempo, desejosas e eróticas. Neste livro, especificamente, a potência do erotismo clariceano se torna excepcional, quando, por meio do uso de imagens, ela liberta o desejo mais comum, banal e orgânico do ser humano, o da volúpia que se origina nos acontecimentos do dia a dia:

O conto de Clarice é mais perverso do que qualquer conto fantástico. A “perversidade” do fantástico consiste em colocar as personagens (e o leitor) num estado de mal-estar decorrente da ignorância de uma explicação lógica. Entretanto, no fim dos contos fantásticos, o pesadelo termina: quer uma personagem morra, quer escape, a história acaba. O leitor, por sua vez, fecha o livro e volta a suas ocupações habituais, aliviado por não ter vivido ele mesmo aquela aventura. Era apenas uma “história extraordinária”, cuja inquietante estranheza foi “superada”. O conto de Clarice, porém, não libera o leitor no seu final. Sua história não é extraordinária, mas atterradoramente comum. E o comum não pode ser superado, porque ele não comporta “uma” verdade, mas “é” a verdade (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 87-88).

Em diversos contextos históricos, ditaram para as mulheres o que deveria ser dito, feito ou sentido. A proibição à descoberta do prazer não é nova e acompanha a literatura bíblica. Cixous (2002) usa o simbolismo da maçã, mordida por Eva, como a representação máxima do desejo. Desejo este que pode ser traduzido como o despertar do conhecimento, do sexo, da verdade etc. Nas primeiras escrituras do Gênesis, encontramos a punição à mulher, ao ceder à tentação de comer do fruto proibido:

Finalmente pego a maçã e a mordo. Porque “eu não posso evitar”. Um prazer vale uma morte. Isso é o que pensam as mulheres, carregadas pelo desejo. Não a fome de Esaú, mas a aspiração de conhecer com os lábios o fruto estrangeiro e comum. Arriscando perder a própria vida. Estar pronta para pagar um tal preço, diz ele, aqui está o censurável. Aqui está, diz ela, a prova da maçã, sua verdade vital. Gozar é se perder? Perder-se é uma alegria tão grande... (CIXOUS, 2022, p. 101).

Pode-se argumentar que Lispector, assim como Eva, foi expulsa do paraíso literário ao se aventurar pelo território da “transgressão moral” ao escrever sobre sexo<sup>70</sup>: “A palavra de Clarice Lispector não se retrata do ato de Eva; ao contrário, busca renovar a mordida da fruta, pois isso abre a possibilidade de saboreá-la”<sup>71</sup> (CANEDO, 2008, p. 151). Contudo, Bakhtin (2002) alerta para o poder da interpretação daquele que lê: “É necessário observar o seguinte: por maior que seja a precisão do que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre está submetido a notáveis transformações de significado” (BAKHITIN, 2002, p. 141).

Como dito previamente, sabemos que a definição de erotismo não se restringe à obviedade, isto é, está ligada ao contexto, pelo uso de figuras de linguagem, retórica, sensações e emoções alcançadas pela interação entre o texto, as personagens e o leitor. Por esta razão, estudar o assunto é uma tarefa complexa. Lispector, antes de tudo, buscava romper com o medo que tinha de limitarem sua escrita ao metafísico ou ao espiritual. Em um primeiro momento, ao folhearmos *A via crucis do corpo*, não encontraremos cenas que enrubesçam seus leitores de imediato, porque a escrita clariceana, além de requerer atenção e comprometimento, não apela para o vocabulário erótico-obsceno. O que não implica que ali não habite o erotismo. Barthes (2013) retira do escrito “erótico” o peso do ato sexual e o define como texto em que o desejo se encontra mais evidente. Acreditamos que assim se enquadre o livro em questão:

Os livros ditos “eróticos” (cumprе acrescentar: de feitura corrente, para excetuar Sade e alguns outros) representam menos a cena erótica do que sua expectativa, sua preparação, sua escalada; é nisso que são “excitantes”; e, quando a cena chega, há naturalmente decepção, deflação. Em outros termos, são livros do Desejo, não do Prazer. Ou, mais maliciosamente, põem em cena o Prazer *tal como vê a psicanálise*. Um mesmo sentido diz aqui e lá que *tudo isso é muito ilusório*. (BARTHES, 2013, p. 68, grifo do autor).

Lispector evoca o erotismo não só para surpreender seu leitor, mas para viabilizar temas indigestos para a sociedade, como a busca da mulher pelo próprio prazer. Principalmente considerando o momento histórico no qual o livro foi escrito. Tudo isso sem fazer uso de vocabulários direcionados à descrição do sexo.

Eliane Robert Moraes (2023) alerta, em matéria d’*O Globo* intitulada *É ela quem organiza a orgia: conheça a professora que estuda a pornografia brasileira*, que o imaginário erótico não se restringe à soma de um conjunto de palavras de acepção sexual, e sim ao desnudamento de um contexto elaborado pelo escritor/autor que ativa esta percepção no leitor. Sobretudo, considerando os dispositivos de linguagem que acentuem este efeito do ponto de vista da escrita erótica:

<sup>70</sup> Com isso, despertou a fúria da crítica como vimos anteriormente nesta pesquisa.

<sup>71</sup> Tradução de “La palabra de Clarice Lispector no se retracta del acto de Eva; al contrario, busca renovar la mordida del fruto, pues esto le abre la posibilidad de paladear” (CANEDO, 2008, p. 151).

Imaginamos que o erotismo está no vocabulário, que certas palavras são pornográficas. Mas há livros super eróticos, como “Lolita” (*de Vladimir Nabokov*), que não tem uma só palavra suja. Onde está o erotismo, então? Geralmente, ligado ao corpo. E nas imagens. “A cadeirinha”, de Afonso Arinos, é a história de uma cadeira de sacristia. Não tem nada de erótico a não ser que você note que ali se sentava a mulher por quem o narrador tinha uma paixão — explica. — Esse deciframento do texto nos faz retornar para nossas vidas e perceber que o erotismo nem sempre está naquilo que é considerado sexual (GABRIEL, 2023).

Neste capítulo, em especial, decifraremos *A via crucis do corpo* e suas traduções na intenção de apreender o erotismo sem contar com a presença de um léxico marcadamente sexual. O interdito clariceano, engendra-se por toda a obra da escritora de *A hora da estrela* e podemos encontrar em muitos volumes as armadilhas preparadas pelo Eros de Lispector. A autora se utiliza do erotismo como recurso e segredo. A título de exemplo, em 1964, dez anos antes do lançamento de *A via crucis do corpo*, ela lançou a coleção de contos *A legião estrangeira*. O pano de fundo do conto que abre o livro, “Os desastres de Sofia”, revela as reminiscências da narradora-personagem Sofia, que relata o descobrimento, aos nove anos de idade, da paixão. No entanto, esse sentimento conflituoso e ao mesmo tempo arrebatador, reverte-se em um amor platônico pela figura ingênua de seu professor de literatura, matéria esta causadora de dois dos mais desconfortáveis sentimentos descritos por Sofia, o amor romântico e a atração física:

Quem narra é a própria Sofia, anos depois, mulher experiente que destaca as convergências entre o desejo sexual e o literário, entre amar e escrever. Aqui, numa meditação extensa e aprofundada sobre escrita e a violência, a escritora aparece como alguém necessariamente seduz e subverte as convenções, vivendo suas transgressões na aventura textual do sentir, do pensar, do dizer. Para Lispector, a escrita reencena a audácia voraz da Queda, por vezes representada na imagem da cobra que perverte o Paraíso. A escrita vai ao enalço de um novo conhecimento, violando proibições destinadas a manter a ordem social, e oferece a autor e leitor, igualmente, seu fruto convidativo, embora muitas vezes amargo. Tanto no romance como no conto, Lispector, ao associar mulher e cobra, reinscreve um mito tradicional e misógino. Enquanto Joana usa o compromisso com o mal implícito nessa metáfora para se proteger das armadilhas da feminidade que matariam sua vocação de artista, Sofia como veremos representa o papel da escritora como a sedutora que atrai o leitor para os textos transgressores. Por meio de Sofia, Lispector reivindica para a mulher que escreve uma poderosa adequação do gênero feminino à atividade literária. Se a escrita deve nos seduzir para as árduas subversões que um conhecimento novo requer, que mediador melhor que as ciladas textuais de uma mulher? (PEIXOTO, 2004, p. 37-38).

Por toda a leitura do conto, podemos sentir o pulsar do erotismo literário de Lispector. Entre uma lembrança e outra, durante uma contemplação, a amadurecida Sofia reconhece os instintos do lobo que mora dentro dela. Sem evidenciar uma só palavra capaz de deflagrar a imediata presença da pornografia ou da obscenidade na composição vocabular do texto, a escritora expressa o poder do erotismo. A seguir, destaco um trecho onde conseguimos capturar o estilo erótico na escrita clariceana, sem contar com obscenidades:

Para que servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto – uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir (LISPECTOR, 2020, p. 26).

No fragmento acima, percebemos a referência a um dos clássicos mais populares da literatura infantil, *A chapeuzinho vermelho*. O narrador reinterpreta uma cena simbólica do conto de fadas em que, ao chegar na casa de sua avó, a jovem desconfia de mudanças corporais significativas na matriarca da família. Ao questionar a aparência da anciã, Chapeuzinho faz uma escala de observação cujo objetivo é ascender a cena até chegar ao clímax da revelação do lobo. Na reinterpretação da escritora, obtemos o mesmo efeito ascendente em que são geradas perguntas na intenção de chegar ao clímax. Ou seja, revelar o poder dos lobos que habitam o íntimo do homem e da mulher que acionam o desejo de amar e deitar. Neste momento, podemos resgatar a fala de Barthes (2013) acerca da definição do livro erótico, a cena erótica acontece quando ocorre o movimento de escalonamento de intensidade até, finalmente, o momento de declínio de expectativa descrito no texto.

Outro ponto importante a se destacar sobre a obra de Lispector, de maneira geral, é que a escritora estabelece um diálogo com seu próprio universo literário. Inclusive, fazendo alusão a outras personagens. Podemos conceituar a presença desta autorreferência através do que Peixoto (2004) ponderou acerca do livro *Laços de família*, lançado em 1960:

As protagonistas, em geral mulheres de classe média num cenário urbano, também se distribuem da juventude à velhice. Os contos em que figuram podem ser lidos como versões de uma única história de desenvolvimento, que descreve padrões de possibilidades femininas, de vulnerabilidade e poder; o menor número de contos com protagonistas homens oferece um contraponto. Lispector atribui papéis femininos tradicionais a seus personagens mulheres: adolescentes defrontando-se com a fantasia ou a realidade do sexo, mulheres maduras relacionando-se com homens e crianças, e uma bisavó presidindo a sua festa de aniversário. Por meio das tramas e das descrições dos conflitos interiores de suas heroínas, Lispector contesta papéis tradicionais, mostrando que a lealdade aos outros que esses papéis impõem cobram um preço alto das mulheres que aceitam desempenhá-los. Os momentos em que as protagonistas vislumbram suas ambições e desejos esquecidos geram nelas insatisfação, raiva, até loucura. As histórias apresentam o lado obscuro dos *Laços de família*, contudo, que sustenta os personagens, que podem se rebelar contra ela, mas em geral não escapam a seu domínio (PEIXOTO, 2004, p. 76-77).

A partir das observações realizadas por Peixoto (2004), tendo como exemplo, podemos costurar semelhanças entre “Os desastres de Sofia”, *Laços de família* e *A via crucis do corpo*, especialmente aquelas em que podemos perceber o caminho da escrita erótica: o protagonismo feminino, as desventuras acerca do universo da mulher, os papéis tradicionais desempenhados por essas mulheres, a contestação do tradicionalismo e, por fim, o momento em que essas

protagonistas se deparam com conflitos internos desencadeados por expectativas externas. Em *A via crucis do corpo*, as histórias nos direcionam por este mesmo caminho.

Peixoto (2004) afirma que a construção do livro *Laços de família* revela mulheres burguesas, libertando-se de seus papéis padrões dentro de seus lares, mostrando as relações conflituosas entre seus desejos e os comportamentos esperados por elas no seio familiar. Entre desventuras e descobertas de quem são e o que querem, Lispector desvela conflitos íntimos de muitas mulheres ao se perceberem no automatismo imposto por suas obrigações diárias, compreendendo lar, filhos e companheiro. Assim, também se caracteriza *A via crucis do corpo*, que se une a “Desastres de Sofia” pelo universo clariceano. Os livros retratam meninas/mulheres defrontando-se com o melhor e o pior do reconhecimento da própria libido e do desejo erótico. A autora retrata em diferentes contextos que, muitas vezes, dar vazão a estas vontades é, antes de mais nada, sacrificar-se pela *via crucis*.

Em síntese, *A via crucis do corpo*, representaria a libertação do sólido e prestigiado estilo literário da escritora, lançando-o na ótica da transgressão (GOTLIB, 2013, p. 526)<sup>72</sup> ou da “anti-literatura” (GUEDES, 2015, n.p.). Ou seja, Lispector provava o poder da liberdade ao fazer experimentações em seus textos: “Para Lispector, a capacidade de contar histórias depende da abertura imaginativa para experimentar, em suas múltiplas variedades, e sem medo da dor, as posições cambiantes que as narrativas oferecem para sujeito e objeto” (PEIXOTO, 2004, p. 72).

*A via crucis do corpo* é composto de treze contos: “Miss Algrave”, “O corpo”, “Via crucis”, “O homem que apareceu”, “Ele me bebeu”, “Por enquanto”, “Dia após dia”, “Ruído de passos”, “Antes da ponte Rio-Niterói”, “Praça Mauá”, “A língua do ‘p’”, “Melhor do que arder” e “Mas vai chover”. No entanto, para introduzir o livro e o contexto atrelado a ele, a escritora escreve um prelúdio intitulado “Explicação”, que, por sua vez, acaba ganhando contornos de conto: “É um livro de treze histórias. Mas poderia ser de quatorze. Eu não quero. Porque estaria desrespeitando a confiança de um homem simples que me contou a sua vida” (LISPECTOR, 2020, p. 10). No prólogo em questão, embora fosse uma autora premiada, traduzida e reconhecida, Lispector justifica-se para a “sociedade” em relação ao porquê de retratar assuntos “perigosos”. A escritora sabia que não escaparia do jugo da crítica e oferta como sacrifício explicações para as escolhas contidas no livro:

---

<sup>72</sup> “A narradora encontra-se diante do insólito. Mas agora parece haver também um contundente prazer da narradora em subverter, pela força do seu desejo irreverente de escritora, a ordem instituída, não se detendo diante de situações que poderiam ser constrangedoras. E que talvez lhe sejam mesmo, como demonstra através, sobretudo, da sua ‘explicação’ inicial ao seu *A via crucis do corpo*. Afinal, pela primeira vez na história da sua literatura, o sexo aparece de forma tão direta e brutal” (GOTLIB, 2013, p. 526).

A maioria dos textos de Lispector apresenta um impasse entre a necessidade das personagens de sentirem-se vivas através do erotismo e da busca de um renascimento espiritual que, em si mesmo, é uma tentativa de escapar do confinamento e da demanda dos seus corpos socializados. Embora o erotismo das coisas vivas se destaque em toda a escrita de Lispector, é em *A crucis do corpo* que a sensualidade e a sexualidade dos personagens se tornam temas. Muitas protagonistas destas narrativas são mulheres colocadas à margem da sociedade: estupradas, solteironas, lésbicas, amantes, viúvas e velhas que não desempenham os mesmos papéis de personagens como Ana (“Amor”), Catarina (“Laços de família”), Joana (*Perto do coração selvagem*) ou Lucrecia (*A cidade sitiada*). Portanto, assuntos como sexo grupal, homossexualidade, masturbação, ninfomania, prostituição, estupro, travestilidade, voyeurismo são discutidos abertamente, apresentando também um questionamento de certos dogmas e normas da Igreja (BARBOSA, 2001, p. 49-50).

Lispector sempre foi uma exímia narradora, profunda conhecedora da dor de ser mulher. Cixous (2022) acredita que a escrita clariceana liberta colocações e sentimentos que escapam à palavra: “Eu lutei, ela me leu, no fogo de sua escrita, eu a deixei me ler, ela se leu em mim, no andar térreo da alma, onde eu costumava viver, quando não tinha ainda começado a andar, levantar as mãos em direção às coisas (...)” (CIXOUS, 2022, p. 30). Lispector traduziria os silêncios sentidos e vividos pelo gênero feminino, e que fogem desse lugar carregado que é o “não dito”.

Podemos interpretar que as origens de Lispector lhe forneceram subsídios para transpor experiências e sentimentos da desigualdade social brasileira: “Acho que a arte, denunciando o sofrimento humano, consola o homem com a sua compreensão. Acho que a arte serve de base para se poder mais profundamente sentir e pensar” (LISPECTOR, 1971, p. 2)<sup>73</sup>:

Escrever como pensar tornou-se atividade problemática e problematizante. O que parece um descomedimento, sujeitando o escritor ao sentimento de fracasso, é a contingência do ato de escrever, que transgride as representações do mundo e os padrões correntes da linguagem. A literatura de ficção estranha a realidade de “fachada”, e, à semelhança do pensamento filosófico, implica um questionamento extraordinário, fora da ordem e sobre o que não está dentro da ordem. Em Clarice Lispector esse questionamento assume uma aparência de uma falta indesculpável. O escrever se justificaria como um encargo que lhe impõe: missão secreta que se exterioriza e que a expõe a um juízo geral condenatório. O escritor seria irredimível. Para ele não há outra alternativa senão aumentar a sua culpa (NUNES, 1989, p. 154-155).

Voltando para o introdutório “Explicação” de *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector se expõe de maneira irônica ao “juízo geral condenatório”, de acordo com o filósofo Benedito Nunes. Traduzir o desejo, bem como o pensamento exigiram de Lispector um grande empenho. Este empenho tornou-a notável pelo hábil uso da língua portuguesa no que tange à sua escrita

---

<sup>73</sup> LISPECTOR, Clarice. Genaro. *Jornal do Brasil*, ano LXXXI, n. 98, Caderno B, Rio de Janeiro, 31 jul. 1971, p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=215198](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=215198). Acesso em: 4 jun. 2022. [isso aqui tem de estar na bibliografia]

idiossincrática: “A disparidade aproxima as narrativas de *A via crucis do corpo* da comédia, com seus personagens populares e temática referente à vida cotidiana. Mas uma comédia de vários tons, misturando riso e brincadeiras com erotismo e melancolia, além da sátira demolidora e acre” (ARÊAS, 2005, p. 54-55).

#### 4.1 Fundamentação Teórica

Um dos principais questionamentos que norteiam esta pesquisa é: como os tradutores perceberam e traduziram o erotismo presente em “Miss Algrave”? Com o propósito de investigar as versões dos tradutores para o conto escolhido, usaremos o método de análise crítica de traduções desenvolvido por Antoine Berman (2009) em *Toward a Translation Criticism: John Donne*.

Para Françoise Massardier-Kenney, tradutor e editor do referido livro, este condensaria a proposta mais ousada de Antoine Berman, considerando suas últimas publicações. Nele, Berman demonstra, por meio do que chamou de “crítica produtiva”, o que teorizara em obras anteriores, como: *A Prova do Estrangeiro*, de 1984, *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, de 1985 (MASSARDIER-KENNEY. In: BERMAN, 2009, p. VII). Destacamos a percepção de Massardier-Kenney, em “Introdução do tradutor”, porque ela aponta a importância da escolha desse texto, especificamente, em meio a tantos outros canônicos de Berman, para o embasamento teórico desta pesquisa.

Berman acreditava que os métodos utilizados para analisar traduções, desenvolvidos por Meschonnic e Toury, por exemplo, eram ultrapassados por serem muito tecnicistas. O método aplicado por Meschonnic seria virulento e consistiria em apontar defeitos, preconceitos ou, até mesmo, desqualificar sumariamente o trabalho do tradutor. Era uma forma punitivista de avaliar traduções. Considerando Toury, ele não priorizava o julgamento do tradutor em detrimento do texto traduzido, muito pelo contrário. No entanto, deixava de analisar de forma crítica e o texto passava a ser um simples objeto para a sócio-crítica da tradução. Neste sentido, Berman decidiu elaborar uma nova perspectiva, cujo objetivo seria avaliar traduções de modo que fossem observados a compatibilidade do texto-fonte e do texto meta, os tradutores e o trabalho de tradução e, por fim, a confrontação da tradução em si.

Ainda conforme Massardier-Kenney, na Introdução ao texto de Berman, o que se coloca diante da análise do crítico francês é o fato de que este método pretende pensar a tradução como um todo, cujas etapas possuem o mesmo peso de importância. Para tanto, o teórico coloca a tradução como centro da investigação, concentrando-se principalmente na força da literariedade



que carrega cada tradutor. Por achar improdutivas, evita discussões em torno de fidelidade e infidelidade na tradução. Ademais, o método bermaniano foca também no projeto do tradutor para que o crítico de tradução seja capaz de observar o êxito ou revés da proposta tradutória (MASSARDIER-KENNEY. In: BERMAN, 2009, p. VIII).

O crítico francês ponderou que existem três etapas basilares em seu método: a primeira etapa consiste na chamada “Pré-análise de tradução”, ou seja, nessa fase destaca-se o confronto inicial do texto através de trechos selecionados, levando em conta traços estilísticos ali presentes. Considera-se, no segundo momento, o perfil do tradutor enquanto autor do texto traduzido. A pesquisadora Marie Hélène Torres (2021) se utiliza do termo “sujeito traduzinte” para atribuir ao tradutor o papel de protagonista na escrita do texto traduzido. Berman inclui em sua análise quatro categorias que abrangem a atuação fundamental do tradutor: “quem é o tradutor, qual sua posição tradutiva, seu projeto de tradução e o seu horizonte de tradução” (BERMAN, 2009, p. 58-62)<sup>74</sup>. Por fim, na terceira e última etapa, a análise da tradução ou a confrontação, permite que o crítico de tradução tenha contato com o texto-fonte e o texto-meta de forma minuciosa.

Detalharemos brevemente as etapas resumidas acima, seguindo a ordem sugerida pelo crítico francês. Na “Pré-análise de tradução”, Berman acredita que o primeiro exercício do crítico é fazer uma leitura cuidadosa, em primeiro lugar, do texto traduzido e, depois, do texto-fonte:

Para mim, o método dessa análise delineou-se de forma gradual enquanto “praticava” individualmente estudos relacionados à tradução, tentando sistematizar cada procedimento. Devo os primeiros passos desse método ao meu trabalho enquanto tradutor, particularmente, a dificuldade de traduzir *Los siete locos*, de Roberto Arlt, para o francês, da qual fui coautor com Isabelle Berman. Foi enquanto lia e relia, juntas e separadas, as sucessivas versões dessa tradução, em um indo e vindo entre as traduções e o original, mais ou menos na ordem que será descrita a seguir, que aprendemos algo nada óbvio: aprendemos como ler uma tradução. (BERMAN, 2009, p. 49)<sup>75</sup>.

Exercitar essa meticulosa prática de cotejo entre textos permite que o crítico de tradução observe de forma atenta os meandros do processo de elaboração das traduções e se, porventura, os efeitos estilísticos obtidos pelo tradutor alcançam de forma consistente o texto traduzido. Obviamente, neste ponto, por se tratar de uma fase embrionária, considerando todo o processo

<sup>74</sup> Esta etapa foi detalhada no capítulo três desta dissertação.

<sup>75</sup> Tradução de “The form of this kind of analysis gradually took shape for me as I was “practicing” individual studies of translations, trying to specify (and systematize) their procedures. The first steps owe much to my work as a literary translator, in particular to the difficult translation of Roberto Arlt’s *Los siete locos* into French (*Les sept fous*), which I coauthored with Isabelle Berman. It was while reading and rereading, together and on our own, the successive versions of this translation, and while going back and forth between these versions and the original in about the order that will be described below, that we learned something not at all obvious: we learned how to read a translation” (BERMAN, 2009, p. 49).

de análise de tradução desenvolvido por Berman, é importante que o crítico de tradução se mantenha à distância quanto às críticas contundentes no que diz respeito aos tradutores e evite julgamentos precipitados relacionados à tradução.

Inicialmente, na “Pré-análise da tradução”, o crítico de tradução pode se apoiar no texto traduzido. No entanto, precisa resistir ao impulso de efetuar qualquer comparação relacionada ao texto de partida. Ao manter distância do texto-fonte, o crítico pode sobrevoar a obra e analisar se a escrita e os recursos estilísticos utilizados na composição do texto-fonte fazem sentido na língua de chegada. Em outros termos, seria estabelecer um padrão de funcionamento verossímil entre ambas as línguas.

O contato cuidadoso com esse movimento pendular de leituras e releituras, dentro do contexto da “Pré-análise de tradução”, levará o crítico da tradução a fundamentar suas observações acerca do texto. Berman alerta para a importância de reconhecer as “zonas textuais”. As zonas textuais são características bem particulares encontradas na tradução, elas se comportam como regiões que apontam contradições ou falta de consistência textual, por exemplo:

Inevitavelmente, essas releituras também revelam “zonas textuais” problemáticas. Através dessas zonas, as imperfeições do texto podem se destacar, como: o texto traduzido se enfraquece, parece estar em desacordo, perde seu ritmo; ou, ao contrário, parece ser fácil demais, fluente demais, impessoal; ou, ainda, palavras aparecem abruptamente, frases, colocações que se chocam; ou, por fim, é invadido por modismos, frases que aludem à linguagem do original, apontando para um fenômeno de contaminação ou interferência (BERMAN, 2009, p. 50)<sup>76</sup>.

Berman encontra nas “zonas textuais” a verdadeira beleza e potência de um texto traduzido. Pode soar um tanto contraditório, uma vez que é atribuído a esses espaços, a invasão, a contaminação, o modismo dentre outros. Contudo, é por meio dessas zonas que o tradutor se impõe como protagonista, guiando as percepções do crítico da tradução e da análise a ser feita, através de suas escolhas enquanto “sujeito traduzinte”. Nessas bolhas textuais, o texto apresentaria a assinatura e as características do tradutor, imprimindo sua personalidade durante o processo de tradução. Berman alerta que traduzir não é um ato de servidão<sup>77</sup>.

A última etapa proposta por Berman e, talvez a mais completa, diz respeito à “Análise da tradução”. Neste ponto, a palavra-chave invocada por Berman é totalidade. Para Berman,

---

<sup>76</sup> Tradução de “This rereading also inevitably uncovers problematic “textual zones”, zones in which defectiveness can be glimpsed: the translated text seems suddenly to weaken, to be discordant, to lose its rhythm; or, on the contrary, it seems too easy, too fluent, too impersonally “French”: or it even abruptly displays words, turns of phrase, collocations that clash; or, lastly, it is overrun by fashionable expressions, turns of phrase that echo the language of the original and that reveal the phenomenon of contamination (what is called “interference”) (BERMAN, 2009, p. 50).

<sup>77</sup> No capítulo 3, vimos o papel dos tradutores e o trabalho de tradução.

esta etapa é determinante para a integralidade da crítica da tradução. É indispensável, para uma boa análise tradutória, o efeito por meio de comparações entre traduções, sejam elas retraduições ou traduções encontradas em outras línguas estrangeiras. A possibilidade de confrontar várias traduções a um texto-fonte aumenta as possibilidades de uma análise crítica mais consistente e complexa.

O mais importante é que, mesmo que se considere essencialmente apenas uma tradução, é sempre proveitoso compará-la com outras traduções, caso elas existam. A análise de uma tradução torna-se, então, a análise de uma retradução, e quase sempre esse é o caso (...). É por esta razão que uma “primeira” tradução exige uma retradução (no entanto, isso nem sempre acontece). É na retradução, ou melhor ainda, nas sucessivas ou simultâneas retraduições, que a tradução acontece (...) (BERMAN, 2009, p. 67)<sup>78</sup>.

Berman previne que avaliar uma tradução inaugural é antes de tudo limitar-se, pois trata-se de um volume introdutório de uma obra recém traduzida. Além disso, o trabalho realizado nesta tradução não seria suficientemente maturado. Por esta razão, uma transposição primeva pede por uma retradução. O teórico acredita que é a partir da retradução que as qualidades do texto traduzido aparecem de forma mais evidente. Diante do exposto, confrontaremos a tradução de Alexis Levitin (1989) e a retradução de Katrina Dodson (2018) de “Miss Algrave”, observando os atributos e as disparidades de cada texto a fim de não só traçar a presença do erotismo no conto, mas jogar luz nos resultados dessas traduções. Ademais, Berman destaca que essa pluralidade de traduções é um exercício estimulante e ao mesmo tempo didático. Inclusive, muitas retraduições surgem a partir de uma tradução em especial. Neste sentido, ele diz que é importante perceber as “soluções” encontradas por cada tradutor. Essas soluções se comportam de forma variada, inesperada e nos mostram a dimensão infinita e plural do ato de traduzir (BERMAN, 2009, p. 68)<sup>79</sup>.

O quadro a seguir, foi pensado e planejado a partir do esquema proposto pela pesquisadora Marie Hélène Torres (2021) acerca do fluxo metodológico de análise de

<sup>78</sup> Tradução de “More importantly, even if one essentially considers only a single translation of a work, it is always fruitful also to compare it to other translations when they exist. The translation analysis then becomes an analysis of a retranslation, and it is almost always the case. (...) This is why every “first” translation calls for a retranslation (which does not always come to be). It is in retranslation, better yet, in successive or simultaneous retranlations, that translation is played out (...)” (BERMAN, 2009, p. 67).

<sup>79</sup> Tradução de “The appearance of other translations in the analysis of a translation also has a pedagogical value. The “solutions” brought by each translator to the translation of a work (which depend on their respective projects) are so varied, so unexpected, that they introduce us, during the analysis, and almost without any other comment, to a dual plural dimension: that of translation, which is always that of translations in the plural, and that of the work itself, which also exists in the mode of an infinite plurality. Through the work of analysis, the reader or listener is thus freed from any naivete or dogmatism. Pedagogically speaking, this plurality of translations -of the same text is stimulating: in spite of the numerous versions of Shakespeare's Sonnets, I too can (re)translate them. Many retranlations appear suddenly after a translator reads a translation, particularly in poetry” (BERMAN, 2009, p. 68).

traduções, sugerido e desenvolvido por Antoine Berman. Logo abaixo estão algumas das etapas que fundamentaram esta pesquisa e seu método:

	ETAPA 1	ETAPA 2	ETAPA 3
	Pré-análise da tradução	O tradutor e o trabalho de tradução	A análise propriamente dita da tradução ou a confrontação
<i>1º passo</i>	Leitura e releitura da tradução: destacar as zonas textuais.	À procura do tradutor: <i>quem é o tradutor?</i>	Formas da análise: gênero a ser traduzido (poema, romance, antologia de poemas ou de contos e etc.); existem retraduições da obra?
<i>2º passo</i>	As leituras do texto-fonte: leituras críticas e informativas.	A posição tradutória: visão e conceito de tradução.	A confrontação: cotejo em movimento pendular; confronto com outras traduções.
<i>3º passo</i>	Seleção de exemplos estilísticos: escolha de passagens significativas.	O projeto de tradução: projeto ou finalidade da tradução.	O estilo da confrontação: tecnicismo terminológico; erupção da língua evocada; tornar a análise tradutória engessada e cansativa ao tentar dar densidade a análise sem qualquer aprofundamento ou questionamento.
<i>4º passo</i>		O horizonte do tradutor: vivências e experiências relacionadas ao ato de traduzir, bem como tudo que diz respeito ao autor traduzido.	O fundamento da avaliação: expectativa do leitor; poeticidade e eticidade na tradução

Fonte: Quadro adaptado a partir do esquema sintetizado pela professora Marie Hélène Torres (2021, p. 210-212) do método de análise de tradução desenvolvido por Antoine Berman.

Para além de uma receita “passo a passo”, esses fundamentos são essenciais para esta pesquisa, de forma que as três etapas serão usadas para avaliar se as escolhas feitas pelos tradutores têm uma boa atuação dentro do recorte da análise das traduções de Alexis Levitin (1989) e Katrina Dodson (2018) para “Miss Algrave”. Avaliaremos também o protagonismo

dos tradutores enquanto sujeitos perpetuadores da obra, do pensamento e da escrita clariceana. Começamos, então, a analisar o conto escolhido e suas traduções.

#### 4.2 Miss Algrave<sup>80</sup>

O conto destaca-se por sua forma, por vezes, aliterativa, sinestésica e anafórica. Dotado de aspectos sensoriais, frases e períodos curtos, o texto apresenta rapidez narrativa, mas sem abrir mão dos detalhes importantes que compõe essa história repleta de sarcasmo e ironia: “A leitura dos seus contos caminha neste auscultar outra e sempre outra significação sugerida pela ironia fina e implacável” (GOTLIB, 2006, p. 78). E através dessa ironia, a escritora conecta o sagrado ao profano através dos sete pecados capitais<sup>81</sup>. A personagem, uma cristã devota, após uma epifania de ordem sexual, flerta ao longo do texto com a ira, o orgulho, a avareza, a gula, a preguiça, a luxúria e a soberba.

Os traços eróticos contrabalanceiam essa narrativa dura e, ao mesmo tempo, sensível. Agrega-se a este conto, a forte característica de narração oral ou testemunho em terceira pessoa. Retrata a vida de uma mulher assombrada pelas próprias amarras morais, que se liberta após uma intensa noite de amor com um alienígena vindo de Saturno. Conforme Barbosa (2001), em “Miss Algrave”, Lispector condena a percepção social que atribui à mulher papéis mutuamente excludentes: santa ou puta.

Lispector também analisa alguns dos mitos associados com a sensualidade e a sexualidade, especialmente a virgindade como uma preciosidade e o exotismo da mulher ruiva. Ao mudar radicalmente a imagem da solteirona que negava e reprimia qualquer pensamento sexual (no começo da história) para a de uma prostituta, sedutora e exploradora (depois do seu encontro com o extraterrestre, Ixtlan), Lispector critica as formulações ideológicas que posicionam a mulher em categorias polares (virgem/prostituta) e mostra as contradições e valores duplos socioculturais com relação à sexualidade da mulher (BARBOSA, 2001, p. 54).

---

<sup>80</sup> De acordo com Benjamin Moser, biógrafo de Clarice, o conto foi inspirado em um ardente caso de amor da escritora com o poeta Paulo Mendes Campos. “‘Ela o amou até morrer’, sua amiga Rosa Cass lembrava. Mesmo que o caso não tenha durado muito e que Paulinho tenha optado pela esposa e pela família, para Clarice não foi fácil aceitar. Dali a mais de uma década, escreveu um conto sobre uma inglesa, ‘Miss Algrave’. Em Londres, Miss Algrave sabe que pode seduzir seu chefe: ‘Tinha certeza que ele aceitaria. Era casado com uma mulher pálida e insignificante’ cujo primeiro nome é igual ao da esposa de Paulinho. (A esposa de Paulo também era inglesa assim como a personagem do conto.) Clarice, que raras vezes deixou transparecer esse tipo de emoção nos seus livros, ainda estava contrariada. Num tom mais lírico, Clarice podia estar pensando em Paulinho quando escreveu: ‘Às vezes no amor ilícito está toda a pureza do corpo e alma, não abençoado por um padre, mas abençoado pelo próprio amor’” (MOSER, 2017, p. 315).

<sup>81</sup> *A via crucis do corpo* flerta com o sagrado e o profano ao longo de suas histórias. Silva, Rodrigues e Aguiar tiveram percepção semelhante ao analisarem o livro em artigo intitulado *O riso irônico em A via crucis do corpo de Clarice Lispector*, de 2010.

“Ela era sujeita a julgamento. Por isso não contou nada a ninguém. Se contasse, não acreditariam porque não acreditavam na realidade” (LISPECTOR, 2020, p. 12)<sup>82</sup>. Assim, se inicia o conto de abertura do livro *A via crucis do corpo*. O título carrega o sobrenome da protagonista Ruth, que era chamada respeitosamente de Miss Algrave<sup>83</sup> por seu chefe, Mr. Clairson. O leitor de *A via crucis do corpo* é constantemente levado a confrontar sua moral e exercitar seu poder de julgamento durante toda a leitura do volume. Encara, portanto, neste conto em particular as mais diversas provocações levantadas pela narradora ao retratar as desventuras sexuais de sua protagonista.

A solitária Miss Algrave descendia de irlandeses, residia em uma cobertura no Soho, fazia parte de um coral, não tinha animais de estimação, trabalhava como datilógrafa e a beleza de seus ruivos cabelos é descrita como um “uivo”:

Era ruiva, usava os cabelos enrolados na nunca em um coque severo. Tinha muitas sardas e pele tão clara e fina que parecia uma seda branca. Os cílios também eram ruivos. Era uma mulher bonita. Orgulhava-se muito de seu físico: cheia de corpo e alta. Mas nunca ninguém havia tocado nos seus seios (LISPECTOR, 2020, p. 13).

É descrita enfaticamente como solteira, virgem e religiosa, portadora de hábitos restritos e ortodoxos: “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, 2020, p. 13). Ruth adorava bater na máquina de datilografar. Por esta razão, escrevia cartas ao jornal, denunciando e sentenciando os outros conforme seus preceitos morais e cristãos. Por vezes, sentia-se enojada ao ver mulheres esperando homens nas esquinas da cidade. Nauseava-se com cheiro de álcool. Não cedia aos prazeres da carne, não comia carne e evitava olhar para casais se acariciando em espaços públicos para não pecar, pois tudo era pecado. Para Barbosa (2001), o conto seria uma crítica voltada ao patrulhamento patriarcal, social e religioso que sempre encontraram maneiras de controlar os corpos femininos, fosse por meio da propagação do pecado relacionado à

---

<sup>82</sup> “Como provocação a seus críticos, não é nada sutil. (‘Ela era sujeita a julgamento’, diz a primeira linha do primeiro conto. ‘Por isso não contou nada a ninguém.’) Num prefácio, que chama de ‘explicação’, Clarice esclarece a gênese do livro. Seu editor na Artenova, Álvaro Pacheco, havia encomendado três contos baseados em fatos reais. A princípio ela hesitou, mas, sentindo uma inspiração nascente, decidiu aceitar o desafio. A exemplo do que fizera ao começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, no entanto, ela se distancia do ranço de indecência que associava a escrever por dinheiro. ‘Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso’, ela enfatiza na primeira página. Imaginando as reações, usa uma metáfora que alude à punição aplicada a uma prostituta bíblica: ‘Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria’” (MOSER, 2017, p. 422).

<sup>83</sup> “É importante notar aqui o significado por trás do sobrenome da protagonista, como forma de agregar valor à interpretação do conto: “Algrave”, pelo pronome de tratamento empregado no título (Miss) e pelo espaço geográfico em que a história se passa (Ruth mora em Londres), remete-nos ao idioma inglês, sendo essa palavra a junção de duas outras – “all” (tudo, toda, completamente) e “grave” (sério, solene, sepultura). Nossa personagem seria, então, “totalmente séria”, “toda solene” – ou, se associarmos a nulidade de sua vida sexual e a “pulsão de morte” latente nessa intriga, Ruth é “totalmente sepultura” (PINHEIRO, 2016, p. 109).

sexualidade da mulher, pela preservação de uma honra imaginária, ou por outros artifícios desenvolvidos com esse intuito:

Se, por um lado, a família patriarcal exerce um controle direto sobre a sexualidade da mulher, a religião cristã também desempenha um papel importante na doutrinação dos parâmetros da sexualidade feminina. Durante séculos, por todo o mundo, foi enfatizada a necessidade de se salvaguardar a mulher dos seus próprios “demônios” ao se instituir uma “teologia de castidade e virgindade” que ajudaria a protegê-la das susceptibilidades da sua própria natureza e inclinações para o pecado (herança legada por Eva). Como consequência, fomentada pela idéia de que uma sexualidade sem freios pode causar danos irreparáveis nas vidas das mulheres, os tabus contra a virgindade, a castidade e a fidelidade têm sido largamente usados para reprimir e controlar a sexualidade feminina (BARBOSA, 2001, p. 35-36).

No entanto, o pecado nem sempre controlou a vida de “Miss Algrave”, talvez por não saber o que isso significava. Em sua tenra infância, a protagonista recorda-se de brincar de se descobrir com seu primo, na casa da avó: “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 tudo para ter filhinhos sem conseguir. Nunca mais vira Jack nem queria vê-lo. Se era culpada, ele também o era” (LISPECTOR, 2020, p. 12). Isto se aproxima da reflexão feita por Eliane Robert Moraes (2022) em *Mário de Andrade: Seleta erótica*, ao ponderar sobre o despertar da sexualidade através das brincadeiras infantis: “Supondo uma dimensão infantil, as ‘brincadeiras’ em questão remetem por certo à sexualidade perversa e polimorfa das crianças, ainda livre de todo agenciamento repressivo do mundo adulto” (MORAES, 2022, p. 19). A partir disto, podemos supor que a repressão da vida adulta chegara para Ruth Algrave, que, como já não era mais uma criança livre, sujeitava-se ao próprio julgamento e inibia seus desejos despertados na infância.

O texto retrata as descobertas sexuais de uma mulher de hábitos recatados pelo mundo dos prazeres, após uma tórrida noite de sexo com um ser extraterreno vindo do planeta Saturno, Ixtlan. No parágrafo inicial, somos introduzidos ao ambiente narrativo: “Mas ela, que morava em Londres, onde os fantasmas existem nos becos escuros, sabia da verdade” (LISPECTOR, 2020, p. 12). O acontecimento que fez a personagem duvidar se acreditariam nela ou não, só transcorreria no sábado. Em relação a presença do verbo “acontecer” temos as seguintes variações:

Seu dia, sexta-feira, fora igual aos outros. Só *aconteceu* sábado de noite” (LISPECTOR, 2020, p. 12, grifo nosso).

No dia que *aconteceu* era sábado e não tinha portanto trabalho” (LISPECTOR, 2020, p. 13, grifo nosso).

Perto do Savoy Hotel quase foi atropelada. Se isso *acontecesse* e ela morresse teria sido horrível porque nada lhe *aconteceria* de noite” (LISPECTOR, 2020, p. 13, grifo nosso).

Foi então que *aconteceu* (LISPECTOR, 2020, p. 15, grifo nosso).

A prova que tudo isso *aconteceria* mesmo era o lençol manchado de sangue (LISPECTOR, 2020, p. 17, grifo nosso).

Michel Riaudel (2021) interpreta que o registro do verbo “acontecer” em narrativas clariceanas, seria o indício do início de uma “crise”. Esse conflito se anunciaria para Ruth Algrave através da reincidência do verbo: “A recorrência do verbo ‘acontecer’, em quatro tempos ou modos diferentes, lembra a intervalos regulares que a crise paira sobre a personagem (...)” (RIAUEDEL, 2021, p.151).

De fato, a personagem entra em epifania após o encontro sexual com Ixtlan. Em relação à escolha pelo sábado, segundo Preti (1983), em *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*, o sétimo dia da semana significa: “Substantivo comum de perequitação na rua. O último dia da semana, o mais próprio para as mulheres de namoro na rua do Ouvidor” (PRETI, 1983, p. 269). Além do mais, o sábado aparece como uma referência cristã, que segundo a Bíblia é um dia santo: “Lembra-te do dia do sábado, para o santificar” (Êxodo, 20:8)<sup>84</sup>. Poderíamos, facilmente, interpretar através das referências escolhidas por Lispector, o encontro do sagrado com o profano em “Miss Algrave”: “Quem acredita que, sendo o erotismo da ordem do profano, se opõe à religião ou à espiritualidade, desconhece que a experiência pessoal dos místicos com o sagrado se (...) confunde com o erótico” (SILVA, 2023, p. 51-52).

E que verdade seria essa que só ela sabia, afinal? Fatos que poderiam assombrar até as figuras fantasmagóricas que perambulavam por essa cidade, povoada de pecados enfileirados por todo Picadilly Circus<sup>85</sup>, que não só nauseavam Miss Algrave, mas que suscitava seu vômito. Ruth julgava-os humanos demais. Desta forma, pecavam pelo excesso de humanidade:

Quando passava pelo Picadilly Circus e via as mulheres esperando os homens nas esquinas, só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro! Era demais para se suportar. E aquela estátua de Eros, ali, indecente. (...) Costumava jantar num restaurante barato em Soho mesmo. Comia macarrão com molho de tomate. E nunca entrara num *pub*: nauseava-a o cheiro de álcool, quando passava por um. Sentia-se ofendida pela humanidade (LISPECTOR, 2020, p. 13).

De acordo com Benedito Nunes (1989), a náusea aparece repetidas vezes na obra de Lispector, como símbolo de fascinação e repulsa pelo que é questionável e contraditório: “Nesse mundo assim configurado, em que o próprio homem estranha o que é humano, torna-se a consciência presa fácil da náusea” (NUNES, 1989, p. 116). A náusea assim como a ânsia de

<sup>84</sup> <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ex/20/8-11>. Acesso em: 19 ago. 2023.

<sup>85</sup> “Largo no Oeste de Londres, ponto de intersecção de diversas ruas. Na época, era conhecido como ponto de prostituição” (WOOLF, 2019, p. 205, nota do tradutor Tomaz Tadeu).



vômito, aparece de maneira bem marcante no início do conto, para demarcar o antes e o depois de Ruth Algrave. Ainda, Nunes (1989) define a náusea como:

Manifestando-se como um mal-estar súbito e injustificável que do corpo se apodera e do corpo se transmite à consciência, por uma espécie de captação mágica emocional, a *náusea* (mais primitiva do que a *angústia* e como esta esporádica) revela, sob forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e o absurdo do ser que o circunda. Esse estado produz a suspensão dos nexos teóricos e práticos que nos ligam ao mundo, e de injustificável que é, passa a constituir uma experiência do caráter injustificável da existência em geral. Assim, tal experiência, cujo sentido é o absurdo, envolve aspectos entrelaçados: o emocional do mal-estar e o do fascínio, o empolgação da consciência, paralisada em sua negatividade, diante da coisa nua, fora da teia de significações ligando sujeito e objeto, e, finalmente, a revelação ou iluminação do hiato que separa o ser da consciência do ser. Emocionalmente, a náusea é “um êxtase horrível”, “um deleite atroz” (NUNES, 1989, p. 117-118, grifo do autor).

Na noite em que a “verdade”, finalmente, aparece para despertar os contidos desejos de Ruth, a protagonista preparava-se para dormir: “Era maio. As cortinas se balançavam à brisa dessa noite singular. Singular por quê? Não sabia. Leu um pouco o jornal da manhã e fechou a luz da cabeceira. Pela janela aberta via o luar. Era noite de lua cheia” (LISPECTOR, 2020, p. 14). Observemos a interpretação do registro “janela”, segundo Clarisse Fukelman (2021):

Enquanto ideia, imagem e forma, a janela comporta, de um lado, a estrutura física consistente, firme, regular e limitada e, de outro, o miolo vazado, recoberto ou não de vidro ou outro material, permitindo múltiplas angulações, dimensões e graus de luminosidade e profundidade. Independentemente de sua localização, Clarice tira proveito, através da janela, da figuração do duplo, mas sua força imagética supera o binarismo, a favor da perspectiva, do dúbio, que é ternário e múltiplo; invoca temas a ela associados pela metonímia, sinonímia e por um amplo espectro metafórico (FUKELMAN, 2021, p. 187-188).

Neste conto, especificamente, a janela pode ser interpretada, muito além de uma simples abertura. Por ela, se dará a conexão entre Ruth e Ixtlan, que adentrará à sua intimidade por esta fenda simbólica na parede, instaurando a “crise” na personagem e estimulando suas descobertas sexuais:

Desde a sua forma, a janela é suporte ou condição prévia para a faculdade imaginativa, para o gesto do olhar, pausa no tempo e *locus* que evoca quebra de limites, ponte, lacuna, interrupção, descontinuidade, continuidade; sua natureza contrasta com a solidez e impenetrabilidade da parede. Assume múltiplas feições. Janela-fenda, janela-passagem, janela-moldura, janela-esconderijo, janela-ameaça, janela-contemplação, janela-trampolim, janela-escudo, janela-texto. Nesta breve enumeração, um elenco de roteiros interpretativos indicia a escala e a profundidade com que o dispositivo janela pode ser apreendido e interpretado na ficção clariceana (FUKELMAN, 2021, p. 188).

Ao perceber uma presença entrar pela sua janela, Ruth questionou quem era. Nesse momento, a personagem sentiu um *frisson* eletrônico. Ixtlan informa que veio de Saturno para amá-la. Então, uma intensa noite sexual liberta em Ruth as fantasias sufocadas por uma vida de autorrepressão. Segundo Peixoto (2004):

Em “Miss Algrave” o encontro é sexual e se dá com um extraterrestre que entra no quarto de uma mulher solteira pela janela aberta. A epifania é o próprio ato sexual, que não envolve quaisquer complexidades inexprimíveis: “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” (VC, 17). Esse patriarca de Saturno, que usa uma coroa de cobras entrelaçadas e um manto roxo, dá a Miss Algrave todo tipo de ordens desagradáveis, mas apesar disso a ajuda a superar a sua submissão ao domínio masculino sobre a terra. As repressões sexuais dissipam-se magicamente, ela passa a encontrar prazer e lucro na prostituição, e até planeja, com júbilo vingativo, tornar-se amante de seu chefe. Lispector mostra júbilo semelhante ao abraçar as simplicidades estereotípicas e a rudeza sensacional desse estilo narrativo muito diferente, zombando nesse momento de suas realizações literárias mais sutis e elaboradas (PEIXOTO, 2004, p. 163-163).

Em sua análise, a autora aponta que a descrição do ato sexual com Ixtlan acontece sem maiores impactos para o leitor, ponto do qual discordaremos a seguir. Ainda, de acordo com a estudiosa, o ser extraterreno representaria o masculino implacável, detestável, ditando e automatizando o que Ruth teria que fazer: “Ele disse: – Tire a roupa” (LISPECTOR, 2020, p. 16).

Apesar da aspereza, o que observamos é uma linguagem poética, de certa forma sensorial e, até mesmo, imagética. Veja: “Eles se entendiam em sânscrito. Seu contato era frio como o de uma lagartixa, dava-lhe calafrios. Ixtlan tinha sobre a cabeça uma coroa de cobras entrelaçadas, mansas pelo terror de poder morrer. O manto que cobria o seu corpo era da mais sofrida cor roxa, era ouro mau e púrpura coagulada” (LISPECTOR, 2020, p. 16). Destaque para a aliteração da letra “c” em: “sobre a cabeça uma coroa de cobras entrelaçadas”. Após a descrição de Ixtlan, forma-se na cena, uma tensão entre as personagens, gerando expectativas no leitor em relação ao que transcorrerá a seguir: “Uma tensão sensual extrema entre o eu e o seu ambiente é o foco dos poetas, e o que predomina é uma imagem particular dessa tensão” (CARSON, 2022, p. 68), essa apreensão retém a atenção do leitor no texto.

Considerando as cores, a descrição ou a tentativa de aproximação desses pigmentos causam estranhamento no leitor e carregam, inclusive, uma referência a outro conto de Lispector, “Amor” do livro *Laços de família*, 1971: “As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates” (LISPECTOR, 2020, p. 23). Para Petri (1983) as cores carregam significados importantes, a tonalidade “roxa” significa estar interessado por alguém: “A cor roxa, enrabichado, que anda doido pela mulher” (PETRI, 1983, P. 268).

Na sequência temos: “Ela tirou a camisola. A lua estava enorme dentro do quarto. Ixtlan era branco e pequeno. Deitou-se ao seu lado na cama de ferro. E passou as mãos pelos seus seios. Rosas negras” (LISPECTOR, 2020, p. 16). O jogo dessa cena torna-se ainda mais interessante ao percebermos a sibilância da letra “s” que emula o ato de sussurrar ou, podemos

interpretar como o sinal sonoro emitido pelos ofídios presentes na coroa de Ixtlan: “Deitou-se ao seu lado (...). E passou as mãos pelos seus seios”. Ademais, é ainda mais curioso Ixtlan ter escolhido os seios de Ruth para tocar primeiro. Anteriormente, o narrador menciona que “nunca ninguém havia tocados nos seus seios” (LISPECTOR, 2020, p. 13). Durante todo o conto, diversos tipos de flores são mencionados: “Cultivava gerânios vermelhos” (LISPECTOR, 2020, p. 13), “tomou chá de jasmim” (LISPECTOR, 2020, p. 13), “regou as begônias” (LISPECTOR, 2020, p. 14), “tomou mais chá de jasmim” (LISPECTOR, 2020, p. 14). As flores mencionadas anteriormente fazem uma ligação com os seios de Ruth que são comparados a rosas negras. Após o ato sexual, Ixtlan vai embora.

A despedida do ser saturniano ocorre de maneira sensível para as personagens: “Ele se levantou, beijou-a castamente na testa. E saiu pela janela” (LISPECTOR, 2020, p. 17). O impacto que Lispector almeja envolve questões outras que não necessariamente uma linguagem sexualmente aberta. E as figuras de linguagem utilizadas na escrita clariceana traduzem perfeitamente o objetivo da descrição por trás das cenas com Ixtlan que é causar espanto ou estranhamento no leitor, recurso, este, explorado aqui anteriormente pelo crítico russo Viktor Chklóvski.

Em “Miss Algrave”, o narrador constrói a personalidade da protagonista, para desconstruir a partir de um fato que muda toda a perspectiva da personagem e, então, reconstrói sua personalidade sobre um novo prisma. Contudo, esse movimento triangular não acontece apenas na história de Ruth Algrave e, sim, na maioria dos contos presentes em *A via crucis do corpo*, bem como em toda a obra de Lispector:

Do ponto de vista funcional, esses textos de *A via crucis do corpo* apresentam uma estrutura convencional triádica, comum nos contos de Clarice: equilíbrio – desequilíbrio – novo equilíbrio, esquema que, segundo Propp, garante às formas orais sua estabilidade estrutural. 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. A palavra usada revoluciona semelhante ordem. Supõe uma linguagem esquecida pelo sujeito, algo que se passa nos bastidores da história, além dos muros da “organização”, e que pode ser resumida na infância, motivo de grande parte dos textos de Clarice não como “lugar” de inocência ou felicidade utópica nas principalmente como possibilidade de invenção (ARÊAS, 2005, p. 61-62).

No começo do conto, o narrador apresenta uma Ruth engessada por suas crenças e valores. No entanto, após o intercuro sexual com Ixtlan, a personagem sofre uma reviravolta digna das narrativas clariceanas e transfigura-se para o seu extremo oposto. O conto, portanto, aponta para uma protagonista cuja personalidade varia de um extremo a outro depois de um encontro com o ser saturniano. A mudança de comportamento engloba características sociais,

físicas e emocionais. Localizado no “antes”, encontramos: “o excesso de insegurança”, “cabelos presos severamente”, “solteira”, “virgem”, “datilógrafa perfeita”, “solitária”, “não comia carne”, “nauseava com o odor de álcool” e “recatada”. Revela-se no “depois”: “a personificação da confiança”, “cabelos soltos”, “tinha marido”, “ardente”, “mulher realizada”, “comia carne sangrenta”, “bebia vinho adstringente”, “era imprópria para menores”, “passou a prostituir-se”, “demitiu-se do trabalho” e “menção a roupas vermelhas e decotadas”. Para melhor acompanharmos a recomposição citada anteriormente, observemos a tabela abaixo onde a primeira coluna apresenta as características de Ruth “pré-Ixtlan” e na segunda coluna, encontramos passagens acerca do “pós-Ixtlan”. Veja:

**Tabela 1 – Passagens do “antes” e o “depois” de “Miss Algrave”**

“O antes”	“O depois”
“Porque comer carne ela considerava pecado” (LISPECTOR, 2020, p. 12).	“Então, no domingo, na hora do almoço, comeu <i>filet mignon</i> com purê de batata. A carne sangrenta era ótima” (LISPECTOR, 2020, p. 17).
“Quando passava pelo Picadilly Circus e via as mulheres esperando homens nas esquinas, só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro!” (LISPECTOR, 2020, p. 13).	“Foi o seguinte: não aguentando mais, encaminhou-se para o Picadilly Circus e achegou-se a um homem cabeludo. Levou-o ao seu quarto. Disse-lhe que não precisava pagar. Mas ele fez questão e antes de ir embora deixou na mesa da cabeceira uma libra inteira!” (LISPECTOR, 2020, p. 19).
“Era datilógrafa perfeita” (LISPECTOR, 2020, p. 13)	“Na segunda-feira de manhã resolveu-se: não ia mais trabalhar como datilógrafa, tinha outros dons” (LISPECTOR, 2020, p. 19).
<p>“Seu chefe nunca olhava para ela e tratava-a felizmente com respeito, chamando-a de Miss Algrave” (LISPECTOR, 2020, p. 13).</p> <p>“Mr. Clairson, seu chefe, elogiava muito as suas cartas publicadas. Até dissera que ela poderia um dia a vir a ser escritora” (LISPECTOR, 2020, p. 15).</p>	<p>“Mr. Clairson que se danasse. Ia era ficar mesmo nas ruas e levar homens para o quarto” (LISPECTOR, 2020, p. 19).</p> <p>“– Chega de datilografia! Você que não me venha com uma de sonso! Quer saber de uma coisa? deite-se comigo na cama, seu desgraçado! E tem mais: me pague um salário alto por mês, seu sovina!” (LISPECTOR, 2020, p. 19).</p>
“Era ruiva, usava os cabelos enrolados na nuca em coque severo” (LISPECTOR, 2020, p. 13).	“Soltara os cabelos bastos que eram uma beleza de ruivos” (LISPECTOR, 2020, p. 18).

“Nauseava-se com cheiro de álcool” (LISPECTOR, 2020, p. 13).	“Tomou vinho tinto italiano” (LISPECTOR, 2020, p. 18).
“De vez enquanto escrevia uma carta de protesto para o <i>The Times</i> ” (LISPECTOR, 2020, p. 13).	“Não queria mais escrever nenhuma carta de protesto: não protestava mais” (LISPECTOR, 2020, p. 17).
“Tomava banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver seu corpo nu, não tirava nem as calcinhas nem o sutiã” (LISPECTOR, 2020, p. 13).	“E quando chegasse a lua cheia – tomaria um banho purificador de todos os homens para estar pronta para o festim com Ixtlan” (LISPECTOR, 2020, p. 19).
“Ruth não tinha bicho nenhum: eram bestiais demais para o seu gosto” (LISPECTOR, 2020, p. 14).	“Sentia-se bestial. Não tinha mais nojo de bichos. Eles que se amassem, era a melhor coisa do mundo” (LISPECTOR, 2020, p. 18).

Já falamos, anteriormente, acerca do universo clariceano e da forma como as narrativas e as personagens dialogam entre si, também como se encontram e se correspondem através de similaridades. Foi exemplificado, especificamente, os livros de contos *A legião estrangeira*, *Laços de família*, *Felicidade Clandestina* e a *A via crucis do corpo*. Peixoto (2004) interpreta de forma ácida que a escrita clariceana seria pré-formulada ou formatada de acordo com algumas obras de sucesso. No entanto, na obra de Lispector, enxergamos um macrocosmo em que ela se reinterpreta e reinventa conforme sua necessidade. Provando ter domínio desse universo:

Nos contos ficcionais, a desvalorização da literatura séria não é discutida, é posta em prática: em vez de requintes de sentimento e pensamento as histórias destacam ações enfáticas, rudemente contadas. Poderíamos pensar em algumas delas como paródias da própria ficção anterior de Lispector. “Miss Algrave”, por exemplo, dá relevo a um encontro epifânico, e segue um padrão já adotado em contos do início da década de 1960 (*Laços de família*, 1960; *A Legião Estrangeira*, 1964). Nessas obras, uma série de encontros – com um cego, com um velho poderoso mas emocionalmente atormentado, com um búfalo, ou com um ramalhete de minúsculas rosas – punham o protagonista em contato com ondas de sentimentos contraditórios e abriam vistas para mundos moralmente turbulentos, representados em linguagem finamente sintonizada de oximoros e antíteses (PEIXOTO, 2004, p. 162).

É importante ressaltarmos que essa conversa entre as obras também ocorre, notadamente, em “Miss Algrave”. O universo de Ruth cruza com o mundo de Laura em *A vida íntima de Laura*, livro de literatura infantil publicado por Lispector, em 1974. O conto retrata a pacata vida de uma galinha e seu dia a dia no galinheiro. Laura foi visitada por um ser de Júpiter, Xext: “– Olá bicho. Como é que você se chama? – Xext – respondeu ele. – Falou, tá falado – disse Laura. E perguntou: quer que eu peça a Luís para cantar a sua vinda? – Não – disse Xext –, porque ele acordaria todo mundo. E não valia a pena porque as pessoas não acreditam em mim, pensam que sou fantasma” (LISPECTOR, 2022, p. 77-78). O domínio de Lispector sobre

seu próprio universo literário demonstra apego às características atribuídas a cada um dos personagens criados, reinventando-os, recriando-os e renovando-os. Além disso, representa a continuação e a possibilidade de perpetuação de sua própria obra.

No tópico a seguir, destacaremos e analisaremos os trechos eróticos em “Miss Algrave”, segundo a tradução de Alexis Levitin (1989) e a retradução de Katrina Dodson (2018). A análise crítica ocorrerá conforme o esquema do método criado por Antoine Berman.

### **4.3 Análise dos traços eróticos e seus resultados tradutivos**

A terceira e última etapa do método bermaniano de análise de traduções recai sobre “a confrontação”. Por meio dela, podemos perceber de forma mais clara as sutilezas entre as transposições dos textos. Berman (2009) afirma que confrontar traduções é um ato pedagógico e, através dele, podemos refletir acerca de contextos ideológicos, experiência no campo da tradução, literariedade e percepção de mundo, para citar alguns exemplos. A partir disso, podemos inferir que, por trás de cada decisão tradutória, existe uma visão política.

No capítulo 2, no tópico destinado à escrita feminina, debatemos através de Dalcastagnè (2015), que os homens por não possuírem as mesmas vivências de uma mulher, poderiam encontrar dificuldades em emular em um texto literário, mesmo que de forma simples, as experiências, sensações, sentimentos ou necessidades que permeiam a vida de uma mulher (DALCASTAGNÈ, 2015, n.p.). Além do mais, Pasko (2015, n.p.) questiona: “A perspectiva entre um escritor e escritora são distintas?”. Esse questionamento suscita uma discussão oportuna se o interseccionarmos com os tradutores e suas propostas de tradução.

Dito isso, é indispensável retomarmos a discussão da hipótese levantada anteriormente, acerca da interferência dos gêneros dos tradutores na transposição do conto “Miss Algrave”. Relembremos: poderia o gênero dos tradutores influenciar no “horizonte do tradutor”, ou seja, na maneira como os tradutores enxergam a escrita e o traço erótico contido em “Miss Algrave”? Sendo Clarice Lispector uma mulher, uma tradutora poderia alcançar o erotismo de forma mais coesa do que um tradutor?

A seguir, destacaremos as “zonas textuais” que compreendemos problemáticas para a tradução do erotismo presente em “Miss Algrave”. A escolha pelo termo “problemáticas” não busca fazer juízo de valor em relação à qualidade destas traduções, mas avaliar se as propostas conseguiram alcançar o traço erótico de Clarice Lispector.

#### *4.3.1 Cheia de corpo*

No início do conto, o narrador nos direciona a auscultar muitos dos sentimentos reprimidos por “Miss Algrave”. Ao descrever a personagem no começo da história, o narrador indica que, apesar dos valores morais rígidos ligados à religiosidade, a personagem nutre, de forma tímida, certo orgulho de seus atributos físicos, indicando que se sentia bem na própria pele. Além disso, o texto reforça que ela era uma mulher bonita: “Era ruiva, usava os cabelos enrolados em um coque severo. Tinha muitas sardas e pele tão clara e fina que parecia uma seda branca. Os cílios também eram ruivos. Era uma mulher bonita” (LISPECTOR, 2020, p. 13). Para ampliar a percepção do leitor, Ruth é descrita de forma voluptuosa: “Orgulhava-se muito de seu físico: cheia de corpo e alta” (LISPECTOR, 2020, p. 13). Contudo, o narrador logo em seguida adverte: “Mas nunca ninguém havia tocado nos seus seios” (LISPECTOR, 2020, p. 13). No entanto, o texto suscita um questionamento simples: Ruth nunca se tocara?

O direcionamento do olhar do leitor para os seios da personagem corrobora a informação de que ela ostentava um corpo curvilíneo. Outro ponto a destacar é a menção ao “orgulho” em relação ao próprio corpo, sendo o orgulho um dos pecados capitais, podemos interpretar que a personagem evitava ver seu próprio corpo nu durante o banho para não promover sua imagem autoerótica: “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, 2020, p. 13). Embora agenciada pela própria repressão religiosa, o texto insinua a personagem como um vulcão prestes a entrar em erupção. Paz (1994) diz que “o erotismo, que é sexualidade transfigurada pela imaginação humana, não desaparece em nenhum caso. Muda, transforma-se continuamente e, não obstante, nunca deixa de ser o que é originalmente: impulso sexual” (PAZ, 1994, p. 24). O impulso sexual de Ruth, pulsa.

Considerando a voluptuosidade do corpo da protagonista, vejamos como os tradutores interpretaram: “cheia de corpo”. Abaixo, destacamos a “zona textual” onde a expressão aparece.

**Tabela 2 – Passagem de “Miss Algrave”**

Miss Algrave Clarice Lispector (2020)	Miss Algrave Alexis Levitin (1989)	Miss Algrave Katrina Dodson (2018)
Orgulhava-se muito de seu físico: <b>cheia de corpo</b> e alta. Mas nunca ninguém havia tocado nos seus seios.	She was very proud of her figure: <b>generously built</b> and tall. But no one had ever touched her breasts.	She took great pride in her figure: <b>buxom</b> and tall. But never had anyone touched her breasts.

Fonte: Elaborado pela autora.

A transposição para o inglês da expressão “cheia de corpo” acontece da seguinte forma: Levitin (1989) escolheu “generously built” e Dodson (2018) optou por “buxom”. As escolhas de ambos os tradutores não alcançam a percepção de uma mulher cujo conjunto de características, em sua totalidade, a tornam curvilínea, voluptuosa e atraente. Levitin, por um lado, pode ter se aproximado no sentido de considerar a descrição da personagem por inteiro. A solução de Dodson, no entanto, foca especificamente no colo, uma vez que a palavra “buxom” está associada, especificamente, a dimensão dos seios de uma mulher.

O *Online Etymology Dictionary*, nos traz uma perspectiva histórica acerca do uso da palavra “buxom”, informando que o seu significado mudou ao longo dos séculos. Por exemplo, por volta dos séculos XII e XIII o vocábulo fazia alusão a pessoas humildes e obedientes. Nos períodos seguintes, o registro ganhou outros contornos e passou a ser usado como sinônimo de pessoas alegres, rápidas e bem-humoradas. No entanto, com o avanço do tempo, a palavra foi adquirindo outras acepções deslocadas do comportamento das pessoas e começou a ser utilizada para se referir especificamente a curvatura dos seios da mulher. A palavra perdeu a conotação relacionada a personalidade das pessoas e agora configura-se em enfatizar o colo da mulher. Talvez, a escolha por “buxom” seja limitante.

A expressão “cheia de corpo” não restringe a personagem aos seios dela. Na verdade, é uma forma de exalar a sexualidade da protagonista dentro texto. No parágrafo anterior o narrador ressalta a beleza dos cabelos, da pele e até mesmo dos cílios. Ao mencionar os seios de Ruth, o narrador reforça que, por mais que ela chamasse atenção, a personagem nunca havia sido tocada ou se tocado. Além dos desejos, ela reprimia o próprio corpo quando tomava banho. Podemos interpretar que Ruth é uma mulher atraente “por inteiro” cujos desejos sentidos estão em estado de latência.

#### 4.3.2 *Hyde Park*

O erotismo presente em “Miss Algrave” faz sua primeira aparição de maneira suave. Ruth ainda não sofrera com o impacto da noite com Ixtlan. No sábado pela manhã, a protagonista despertou mais cedo, tomou seu chá, rezou e saiu para distrair-se. No entanto, quase foi atropelada<sup>86</sup> e o narrador reforça que se ela morresse teria sido privada do que lhe aconteceria à noite. Após o ensaio do canto coral, a protagonista decide almoçar. E para o almoço comeu camarões e os achou: “tão bom que até parecia pecado” (LISPECTOR, 2020, p.

---

<sup>86</sup> O possível atropelamento de Ruth Algrave conecta-se diretamente com o destino final de Macabéa em *A hora da estrela*, de 1977.



14). Na intenção de descansar depois da refeição, Ruth vai em direção ao Hyde Park, onde se senta na grama. No quadro em questão, a protagonista permite-se relaxar e sentir o sol tocar a sua pele. Aqui, o sol poderia representar o primeiro contato com uma “figura masculina” pós-infância, destaca-se por ser um elemento também extraterreno assim como Ixtlan, que veio de Saturno. Sol e Saturno não são os únicos corpos celestes a atuarem no conto, a lua também faz sua aparição no conto: “A lua estava enorme dentro do quarto” (LISPECTOR, 2020, p. 16). A descrição do sol ocorre de maneira ativa e ascendente. O uso dos adjetivos guerrilheiro, bom e quente acenam para uma sensualidade reprimida, assim como o advérbio “tão” aumentam a progressão das sensações sentidas por Ruth:

Então dirigiu-se ao Hyde Park sentou-se na grama. Levara uma Bíblia para ler. Mas – que Deus a perdoasse – o sol estava tão guerrilheiro, tão bom, tão quente, que não leu nada, ficou só sentada no chão sem coragem de se deitar. Procurou não olhar os casais que se beijavam e se acariciavam sem a menor vergonha (LISPECTOR, 2020, p. 14).

Logo abaixo, percebemos o contraste de versões. No trecho em questão, encontramos 57 palavras escritas por Lispector, já nas traduções, 71 palavras:

**Tabela 3 – Passagem de “Miss Algrave”**

Miss Algrave Clarice Lispector (2020)	Miss Algrave Alexis Levitin (1989)	Miss Algrave Katrina Dodson (2018)
Então dirigiu-se ao Hyde Park e sentou-se na grama. Levara uma Bíblia para ler. Mas – que Deus a perdoasse – o sol estava tão <b>guerrilheiro</b> , tão bom, tão quente, que não leu nada, ficou só sentada no chão sem coragem de se deitar. Procurou não olhar os casais que se beijavam e se acariciavam sem a menor vergonha.	Then she took her way to Hyde Park and sat down on the grass. She had brought along a Bible to read. But – may God forgive her – the sun was so <b>savage</b> , so good, so hot, that she read nothing, but just remained seated on the ground without courage to lie down. She tried not to look at the couples that were kissing and <b>caressing</b> one another without the least shame.	Then she headed for Hyde Park and sat on the grass. She’d brought a Bible to read. But – God forgive her – the sun was so <b>fierce</b> , so good, so hot, that she didn’t read a thing, she just sat on the ground lacking the courage to lie down. She did her best not to look at the couples who were kissing and <b>fondling</b> one another without the least bit of shame.

Fonte: Elaborado pela autora.

Tomemos o trecho: “Mas – que Deus a perdoasse – o sol estava tão guerrilheiro, tão bom, tão quente, que não leu nada, ficou só sentada no chão sem coragem de se deitar” (LISPECTOR, 2020, p. 14). Do ponto de vista etimológico, algo curioso acontece quando confrontamos as transposições da palavra “guerrilheiro”. Primeiramente, percebemos que o

registro realça o poder viril e, ao mesmo tempo, intenso do sol. Lembremos que o livro se situa em plena ditadura militar, logo a palavra não estaria vazia de sentido. A guerrilha era uma das opções postas na mesa por militantes de oposição. “Guerrilheiro”, portanto, remetia a uma figura dotada de poder de fogo e violento, que se insere numa luta armada, uma ação. Enquanto Levitin (1989) empregou “savage”, Dodson (2018) optou por “fierce”. As escolhas lexicais usadas para traduzir o vocábulo apresentam nuances interessantes considerando as raízes históricas de cada termo.

Segundo o *Online Etymology Dictionary*, a palavra “savage”<sup>87</sup> sempre foi usada para se referir a animais selvagens, ferozes e não domesticados. O registro surgiu a partir do francês “sauvage”, que também designaria além de selvagem, pagão e indomável. No final do século XIV, a palavra começou a ser usada para pessoas cujo comportamento era “bárbaro” e “incivilizado”. Por volta do século XVII, a vocábulo se referia a alguém “pertencente a povos selvagens, vivendo em baixas condições de desenvolvimento”. Ou seja, em sua acepção, “savage” tem uma forte carga semântica voltada para “incultura”, “rudeza” e “violência”. Atualmente, o dicionário *Collins* mantém as mesmas acepções: selvagem, feroz, cruel, entre outras. O que chama a atenção é que em sua quarta entrada, o dicionário informa que “savage” é uma palavra antiquada e pode ser ofensiva se destinada a um grupo étnico.

Quando buscamos por “fierce”<sup>88</sup>, escolha de Dodson, no *Online Etymology Dictionary*, encontramos que em meados do século XIII, era usada como “orgulhoso”, “nobre”, “ousado” e “arrogante”. No francês antigo, seria “forte”, “feroz”, “poderoso”, “grande” e “impressionante”. No *Collins*, os significados atuais se mantêm voltados para “forte”, “intenso”, “agressivo” e “entusiástico”.

Após esse levantamento etimológico dos registros “savage” e “fierce”, podemos nos questionar se, por trás da proposição de Levitin (1989), existiria uma interpretação política ou ideológica da palavra “guerrilheiro”. Enquanto Dodson (2018), assimilou o contexto da palavra como: “forte”, “intenso”, “violento” e “viril”, em um sentido mais sexual.

Agora, observemos o excerto erótico: “Procurou não olhar os casais que se beijavam e se acariciavam sem a menor vergonha” (LISPECTOR, 2020, p. 14). A palavra “acariciar” carrega em sua acepção o toque ou o afago, atravessa em seu sentido a mobilidade, movimento ou percurso dos dedos de forma suave, lenta e/ou carinhosa. No entanto, acreditamos que a

---

<sup>87</sup> *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=savage>. Acesso em: 14 out. 2023.

<sup>88</sup> *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=fierce>. Acesso em: 14 out. 2023.

escritora a usou com uma conotação sexual, dado o complemento: “sem a menor vergonha” (LISPECTOR, 2020, p. 14). Se os casais estivessem se tocando de forma gentil e amorosa, qual a razão do contexto “vergonha”? Os tradutores fizeram uso de palavras sinônimas, mas possuem uma sutil diferença. Levitin (1989) ao escolher “caressing” optou pelo sentido mais carinhoso, amável e romântico. Enquanto Dodson (2018), ao preferir “fondling”, escolheu a conotação do toque sexual.

O *Online Etymology Dictionary* informa que no século XVII, o substantivo “caress”<sup>89</sup> atuava no sentido de demonstrar “carinho”, “consideração” e, também, estava relacionado à “caridade”. Já o verbo, nesta mesma época, era usado para “afagar ou acariciar de forma afetuosa”. Em compensação, “fondle”<sup>90</sup> era designado para “tratar com indulgência ou afeto”. A palavra “fondle” deriva do verbo “fond” que caiu em desuso no século XVI e tornou-se obsoleto. “Fond” era “estar apaixonado ou adorar”. Em uma acepção mais moderna, o dicionário *Collins* sugere que “caress” implica no manejo carinhoso e afetuoso através do abraço e do beijo. Da mesma forma, é usado para demonstrar carícias, beijos e afagos entre jovens casais. Ao buscarmos “fondle”, no *Collins*, o dicionário traz em uma de suas entradas o toque através de investidas mais sexuais. Neste sentido, acreditamos que, embora as palavras sejam intercambiáveis, no contexto utilizado pelo narrador a cena contém um viés erótico: “Procurou não olhar os casais que se beijavam e se acariciavam sem a menor vergonha”. Outro detalhe é relativo ao verbo “procurar”, em: “Procurou não olhar”. Ela tentou executar uma ação que inferimos difícil, uma vez que havia mais de um casal no Hyde Park. Ao evitar olhar os casais “beijando e se acariciando sem a menor vergonha”, a protagonista visa esquivar-se do “pecado” praticado em espaço público. No entanto, o pecado retorna no formato de uma leve preguiça. Pedre que Deus a perdoe, pois levara a bíblia, mas não a lera: “Mas – que Deus a perdoasse – o sol estava tão guerrilheiro, tão bom, tão quente, que não leu nada, ficou só sentada no chão sem coragem de se deitar” (LISPECTOR, 2020, p. 14). Paz (1994), diz que “o erotismo encarna assim em duas figuras emblemáticas: a do religioso solitário e a do libertino” (PAZ, 1994, p. 21). No ponto de vista da narrativa clariceana, Ruth encarna o erotismo nos dois personagens, primeiro na figura de uma religiosa, depois na figura de uma libertina.

#### 4.3.3 Com ele não fora pecado e sim uma delícia

---

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> Idem.

No fragmento que analisaremos a seguir, perceberemos a presença do erotismo de forma mais contundente. O quadro descritivo parece reconstituir uma pintura da era vitoriana. Para confirmar esta percepção, Barbosa (2001) diz que ao situar a narrativa em Londres, a escritora elabora uma crítica à conduta moral da Inglaterra vitoriana (BARBOSA, 2001, p. 54). Essa impressão é reforçada através da seguinte passagem: “Mas, como uma baronesa Von Blich, nostalgicamente recostada no dossel de cetim de seu leito” (LISPECTOR, 2020, p. 17). Esta cena acontece após a intensa noite sexual com Ixtlan, portanto, o leitor observa a protagonista como um quadro. A figura de linguagem ou de retórica responsável por uma descrição verbal vívida, por vezes, dramática, de uma obra de arte visual, real ou imaginária é a *écfrase*. A *écfrase* tem por objetivo “criar no espírito do leitor uma imagem mental, uma ilusão de “realidade” (COSTA, 2004, p. 83).

Dentro desta imagem, Deus está posicionado como servo e não como Senhor, posto que, “No *fog* os primeiros passarinhos começavam a pipilar com doçura, ainda sem alvoroço. Deus iluminava seu corpo” (LISPECTOR, 2020, p. 17, grifo da autora). Paz (1994) aponta que por trás da ideiação do “amor” existe uma realidade feudal: o do “serviço” (PAZ, 1994, p. 80). Percebemos uma inversão nos papéis, se antes Ruth era serva de Deus, agora Deus é seu servo.

Para representar a transmutação de Ruth Algrave em uma figura autodeterminada, o narrador a compara a “uma baronesa Von Blich”, que espera ser servida no seu leito: “fingiu tocar a campainha para chamar o mordomo que lhe traria café quente, forte, forte” (LISPECTOR, 2020, p. 17). A repetição do adjetivo “forte” depois de “quente” empresta intensidade, sinestesia e movimento à cena. Os adjetivos poderiam ser interpretados como uma observação para o gosto marcante da bebida, bem como chama a atenção para a sua elevada temperatura. Outra interpretação é a relação com o porte físico e a sensualidade de quem traz o café, no caso, o mordomo, ou até mesmo a intensidade do ato sexual, que seria vigoroso, firme e intenso. O jogo de palavras desse fragmento o torna, sobretudo, erótico. Visto que o narrador usa a bebida como artifício para expressar a sede de ser servida, desejada e saciada dentro de suas fantasias sexuais. Conforme Paz (1994), segundo a poesia provençal, o “serviço” continha inúmeras etapas. Começava com a adoração do rosto e corpo da amada, depois havia trocas de símbolos (poemas, cartas e etc) e terminava com a consumação do amor e do gozo carnal (PAZ, 1994, p. 80).

**Tabela 4 – Passagem de “Miss Algrave”**

Miss Algrave Clarice Lispector (2020)	Miss Algrave Alexis Levitin (1989)	Miss Algrave Katrina Dodson (2018)
--	---------------------------------------	---------------------------------------

<p>Deus iluminava seu corpo. Mas, como uma baronesa Von Blich, nostálgicamente recostada no dossel de cetim de seu leito, fingiu tocar a campainha para <b>chamar</b> o mordomo que lhe traria café <b>quente, forte, forte</b>. Ela o amava e ia esperar ardentemente pela nova lua cheia. Não quis tomar banho para não tirar de si o gosto de Ixtlan. <b>Com ele não fora pecado e sim uma delícia.</b></p>	<p>God lit up her body. But, like a Baroness von Blich, nostalgically reclining on her satin bedspread, she pretended to ring the bell <b>to call</b> the butler who would bring her coffee, <b>hot, and strong, very strong</b>. She loved him and would ardently await the next full moon. She would avoid taking a bath so as not to wash away the taste of Ixtlan. <b>With him it wasn't a sin, but a delight.</b></p>	<p>God was illuminating her body. Yet, like a Baroness Von Blich nostalgically reclining beneath the satin canopy above her bed, she pretended to ring the bell <b>to summon</b> the butler who would bring her coffee that was <b>hot and strong, strong</b>. She loved him and would wait ardently for the next full moon. She didn't want to bathe so as not to wash off the taste of Ixtlan. <b>With him it hadn't been a sin but a delight.</b></p>
--	--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Observemos como ocorrem as traduções, principalmente no que concerne ao jogo de palavras citado anteriormente. Levitin (1989) traduziu: “she pretended to ring the bell to call the butler who would bring her coffee, hot and strong, very strong” (LISPECTOR, 1989, p. 12). Ele adicionou “and” e “very”. A conjunção “and” se conecta a “strong”, ligando-o à temperatura, “hot”, e ao gosto intenso do café, “strong”. No caso do advérbio “very”, a função é de amplificar o adjetivo “strong”. Considerando a interpretação de Levitin (1989), “strong” reforça a intensidade do café apagando a referência ao mordomo.

No que concerne à tradução de Dodson (2018), o trecho é: “she pretended to ring the bell to summon the butler who would bring her coffee that was hot and strong, strong” (LISPECTOR, 2018, p. 516). A tradutora optou pela aproximação do texto de Lispector, mantendo a repetição da palavra “strong” sem adicionar nenhum outro termo antes. No entanto, assim como Levitin, também fez uso da conjunção “and”, provocando a percepção de que a referência de “strong” se destina apenas ao café. Outra observação referente à tradução de Dodson (2018) é a escolha pela palavra “to summon”, em contraposição a “to call” de Levitin (1989). Segundo o *Online Etymology Dictionary*, “summon”<sup>91</sup> está ligado a receber uma ordem ou chamado vindo de uma autoridade. O dicionário *Collins* aponta para o mesmo significado: “ordenar”, “convocar” ou “intimar”, na intenção de que alguém obedeça. Isto faria sentido, uma

<sup>91</sup> *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=summon>. Acesso em: 14 out. 2023.

vez que o mordomo está atendendo a uma ordem vinda de uma baronesa cujo título alude à autoridade.

Foquemos agora em “delícia” e “delight”: “Não quis tomar banho para não tirar de si o gosto de Ixtlan. Com ele não fora pecado e sim uma delícia” (LISPECTOR, 2020, p. 17). O conto evoca, em toda a sua extensão, a interlocução entre o sagrado e o profano. A palavra “delícia” está empregada em oposição a pecado. No entanto, elas se unem do ponto de vista da exploração do próprio corpo e do corpo do outro, pois com ele fora um “não-pecado”. Logo, a palavra “pecado” complementa o termo “delícia”, estabelecendo entre os vocábulos um vínculo de complementariedade.

É importante mencionarmos que todo o conto está inserido num contexto bíblico. Inclusive, epígrafes bíblicas estão presentes na abertura de *A via crucis do corpo*: “A minha alma está quebrantada pelo teu desejo” (Salmos 119:12), “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). O livro sagrado dos cristãos tem grande influência na população ocidental, balizando comportamentos e influenciando a obra literária de autores relevantes, como Shakespeare, Dante e Borges. No texto de Lispector, a sua influência não foi difícil identificar, podendo-se analisar os termos “pecado” e “delícia” sob o ponto de vista bíblico.

Se tomarmos o livro canônico “Cântico dos Cânticos”, do rei Salomão, na *New King James Version*, encontraremos o emprego da palavra “delight” como “delícia”, “desejo” ou “prazer”. Vejamos: “I sat down under his shadow with great delight, and his fruit was sweet to my taste” (Song of Solomon 2:3) e “How fair and how pleasant art thou, O love, for *delights!*” (Song of Solomon 7:6, grifo nosso). No livro de provérbios, capítulo 7, versículos 17, 18 e 19, tem-se a seguinte passagem: “I have perfumed my bed with myrrh, aloes, and cinnamon. Come, let us take our fill of love until morning; *let us delight ourselves with love*. For my husband is not at home; He has gone on a long journey” (Proverbs 7: 17-19, grifo nosso). Sendo intencional ou não, a escolha dos tradutores por “delight” acabou permitindo uma aproximação com o texto bíblico, mantendo o sentido da relação entre sagrado e profano que marca o conto clariceano.

Creemos também que o termo “delícia” pode estar relacionado ao “gosto” de Ixtlan, numa possível referência ao sabor do contato entre seus corpos. Ademais, a temperatura do café, “quente”, se relaciona com esperar “ardentemente”. O gosto “forte” do café se conectaria com o gosto de Ixtlan. Por esta razão, todo o trecho se conecta com a frase: “com ele não fora pecado e sim uma delícia”. Ou seja, a personagem estaria provando desse delicioso “pecado” que é o

ato sexual, que deságua nos prazeres da autodescoberta. “Delight”, neste sentido, mantém o erotismo evocado por Lispector.

#### 4.3.4 *Vinho italiano bem adstringente, meio amargando e restringindo a língua*

Martins, Brito e Souza (2020), em artigo nomeado *A culinária, erotismo e literatura na obra de Jorge Amado: Um estudo interartes* dizem que a literatura, o erotismo e a comida construíram, no percurso do processo de construção civilizatório, um elo que os mantém associados dentro de um contexto literário: “A literatura, o erotismo e a gastronomia sempre estiveram, por outro lado, como parceiros solidários e, em certo sentido, indissociáveis” (MARTINS; BRITO; SOUZA, 2020, p. 84).

A partir dessa reflexão, entendemos que o álcool e a comida se relacionam com a protagonista de forma conflituosa no começo da narrativa. Esse conflito é estabelecido a partir do momento em que estes dois elementos são desejados, porém renegados ou restringidos. Inicialmente, Ruth associa o álcool e a comida ao pecado. A comida é mencionada sem grandes detalhes sensoriais. No entanto, isto muda drasticamente após a relação sexual com Ixtlan. Vejamos, então, os excertos a seguir:

Nesse dia tinha feito suas compras de comida: legumes e frutas. Porque comer carne ela considerava pecado (LISPECTOR, 2020, p. 12).

Costumava jantar num restaurante barato em Soho mesmo. Comia macarrão com molho de tomate (LISPECTOR, 2020, p. 13).

Depois foi almoçar e permitiu-se comer camarão: estava tão bom que até parecia pecado (LISPECTOR, 2020, p. 14).

Antes de dormir tomou mais chá de jasmim com biscoitos (LISPECTOR, 2020, p. 14).

O repertório alimentar da personagem, em comparação com o que se verá mais adiante, não convida o leitor a desejar o que ela comia. Em relação ao álcool, fica claro a aversão da personagem: “E nunca entrara num *pub*: nauseava-a o cheiro de álcool, quando passava por um” (LISPECTOR, 2020, p. 13). Contudo, o intercurso sexual com Ixtlan transforma a sua experiência tanto com o álcool, quanto com a carne. A fome e o desejo da personagem emergem de forma violenta e até mesmo selvagem em relação a esses dois elementos, passando a vincular-se a um dos sete pecados capitais, a gula: “Então, no domingo, na hora do almoço, comi *filet mignon* com purê de batata. A carne sangrenta era ótima. E tomou vinho italiano” (LISPECTOR, 2020, p. 17-18, grifo da autora). Vinho e carne também evocam uma conexão bíblica com o corpo e o sangue de Cristo. Sagrado e profano são novamente entrelaçados no

despertar sexual de Ruth. Uma relação entre o ato de se alimentar e o erotismo é estabelecido por Martins, Brito e Souza (2020), que assim dizem:

O ato de se alimentar, portanto, tem um poderoso apelo sexual sobre o corpo e a mente, na medida em que estimula e excita os órgãos dos prazeres sensoriais, que por sua vez ativam as conexões cerebrais tanto do prazer erótico como dos prazeres gustativos, e, em última escala, os prazeres estéticos, vinculados às percepções artísticas do belo ou do aprazível (MARTINS; BRITO; SOUZA, 2020, p. 87).

Ainda neste mesmo caminho, na próxima “zona textual” o traço erótico é realçado através das sensações provocadas pelo despertar dos sentidos da protagonista, alcançados pela sinestesia. Nesse excerto, especificamente, a sinestesia é usada como dispositivo responsável por acionar no leitor o paladar e a visão por meio do texto. Após o ato sexual, a protagonista passou a sentir prazer em viver e em experimentar cada sensação que a vida poderia lhe proporcionar: “Como era bom viver. Como era bom comer carne sangrenta. Como era bom tomar vinho italiano bem adstringente, meio amargando e restringindo a língua. Era agora imprópria para menores de dezoito anos. E se deleitava, babava-se de gosto nisso” (LISPECTOR, 2020, p. 18). Percebemos, então, que o álcool e a carne, outrora pecado, agora a proporcionavam prazer e liberdade. A protagonista encontra-se ávida pela vida, pela bebida e pela comida. A fome e a sede se unem de forma delirante. A manifestação desse delírio é expressada através do consumo da carne sangrenta e do vinho de sabor forte e intenso.

Partindo para as nuances entre as traduções de Levitin (1989) e Dodson (2018) para o último trecho destacado, vejamos, inicialmente, a palavra “adstringente”. Dodson optou por uma correspondência segura, “astringent”. Mas, a escolha de Levitin (1989) mostrou-se interessante para o contexto do conto e da personagem: “How good to drink a tart Italian wine, contracting your tongue with its bitterness”. Para a adstringência do vinho, o tradutor escolheu a palavra “tart”. Segundo o Online *Etymology Dictionary*, no século XIV, “tart” derivou de “teart” que significava “áspero”, provavelmente em referência ao material usado em punições, castigos e dores. Contudo, no século XVI, “tart” foi designado para sabores mais “ácidos”, “aguçados” e “fortes”. Entretanto, os significados não pararam por aí. No século XIX, “tart” também era usado para designar “prostituta imoral”. O dicionário ainda informa que, no mesmo período, era uma gíria britânica para “mulher atraente”. Buscamos no *Collins* para saber se o significado referente à mulher se mantinha. Além dos significados voltados para os sabores, encontramos que “tart” se manteve como gíria para “prostituta” e “mulher promíscua”. Sendo, inclusive, ofensiva. Se esta dubiedade foi proposital ou não, infelizmente não poderemos saber.

### **Tabela 5 – Passagem de “Miss Algrave”**



Miss Algrave <b>Clarice Lispector (2020)</b>	Miss Algrave <b>Alexis Levitin (1989)</b>	Miss Algrave <b>Katrina Dodson (2018)</b>
Como era bom viver. Como era bom comer carne sangrenta. Como era bom tomar vinho italiano bem <b>adstringente</b> , meio amargando e <b>restringindo a língua</b> . Era agora imprópria para menores de dezoito anos. E se deleitava, babava-se de gosto nisso.	How good it was to live. How good it was to eat bloody meat. How good to drink a <b>tart</b> Italian wine, <b>contracting your tongue</b> with its bitterness. She was now inappropriate for minors under eighteen. And she was delighted, she literally drooled over it.	How good it was to live. How good it was to eat bloody meat. How good it was to drink a really <b>astrigent</b> Italian wine, somewhat bitter on the tongue and <b>making it shrink</b> . She was now unsuitable for those eighteen and under. And she delighted in it, she drooled with pleasure at it.

Fonte: Elaborado pela autora.

Outro ponto a destacar é a expressão “restringindo a língua”: “A experiência do eros como falta, para a pessoa, é um alerta sobre os limites de si mesma, das outras pessoas, das coisas em geral. É o limite que separa a minha língua do sabor pelo qual ela anseia, que me ensina o que é um limite” (CARSON, 2022, p. 55). O verbo “restringir” sugere em sua conotação “limitação”, “controle”, “estreitamento” e “delimitação”. No contexto apresentado, a palavra “restringir” se mostra de forma ambígua, tanto pelo seu significado envolvendo “limitação”, como em relação à adstringência causada pelo vinho em contato com a língua. Ruth restringiu muito mais do que apenas a língua durante sua vida. Limitou seu paladar aos prazeres e aos sabores da carne. Mais adiante, o narrador confirma que ela não se restringiria mais: “Como era boa de cama, pagar-lhe-iam muito bem. Poderia beber vinho italiano todos os dias” (LISPECTOR, 2020, p. 19).

Observemos a correspondência de: “meio amargando e restringindo a língua”. Levitin (1989) escolheu: “contracting your tongue with its bitterness”. A palavra “contracting” só capta o movimento da língua. Dodson (2018) optou por: “somewhat bitter on the tongue and making it shrink”. O dicionário *Collins* aponta que a palavra “shrink” significa “redução de tamanho”, “encolher”, “retrair” e “recuar”. O termo “shrink” é ainda mais deslocado do contexto que “contracting”. Portanto, compreendemos que ambos os tradutores só atingiram o movimento da língua e não ultrapassaram a ambiguidade da palavra “restringir”. No entanto, após o ato sexual com o extraterrestre, ela “se deleitava, babava-se de gosto nisso”: na carne, no vinho e no sexo.

#### 4.3.5 Abriu as pernas para o sol entrar

Regressamos ao Hyde Park, onde Ruth outrora levava a Bíblia para ler, sentara na grama e sentira o intenso calor do sol guerrilheiro, bom e quente. No entanto, não era mais a mesma. Não evitava olhar para os casais que se beijavam e se acariciavam sem a menor vergonha: “Também não tinha mais repulsa pelos casais do Hyde Park. Sabia como eles se sentiam” (LISPECTOR, 2020, p. 18). Desta vez, ao invés de apenas sentar-se, a personagem deitou-se na grama quente: “abriu um pouco as pernas para o sol entrar” (LISPECTOR, 2020, p. 18). A sensualidade e o erotismo desta cena acontecem de forma clara e sem subterfúgios. Ruth encontrava-se livre dos pecados e dos obstáculos que restringiam e amargavam a sua vida: “Ser mulher era uma coisa soberba” (LISPECTOR, 2020, p. 18):

Por séculos, as mulheres foram amedrontadas pelos fantasmas do erotismo. Era preciso que elas se distanciassem dele, para não se perderem aos olhos da sociedade. O erotismo caía muito bem aos homens, inclusive como tema literário e pictórico; mas se às mulheres não era permitido o prazer sexual, tampouco elas poderiam falar (escrever) sobre seus desejos e prazeres (SILVA, 2023, p. 57).

O ápice desse trecho é revelado pela representação do prazer da personagem através do chamamento pelo nome de Ixtlan: “Ixtlan! Volte logo! Não posso mais esperar! Venha! Venha! Venha!” (LISPECTOR, 18). O uso da repetição da palavra “venha”, bem como do emprego dos sinais de exclamação, confirmam a intensidade do erotismo presente nesse fragmento.

**Tabela 6 – Passagem de “Miss Algrave”**

Miss Algrave Clarice Lispector (2020)	Miss Algrave Alexis Levitin (1989)	Miss Algrave Katrina Dodson (2018)
Depois foi ao Hyde Park e deitou-se na grama quente, <b>abriu um pouco as pernas para o sol entrar</b> . 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 o que tivesse de pagar. Sempre pagara e sempre fora infeliz. E agora acabara-se a infelicidade. Ixtlan! Volte logo! Não posso mais	Later she went to Hyde Park and lay down on the warm grass, <b>opening her legs a bit to let the sun enter</b> . Being a woman was something superb. Only a woman could understand. But she wondered: could it be that I’ll have to pay a high price for my happiness? She didn’t worry. She would pay all that she had to pay. She had always paid and always been unhappy. And now unhappiness had ended. Ixtlan! Come quickly! I can’t	Then she went to Hyde Park and lay down in the warm grass, <b>parting her legs slightly to let the sun in</b> . Being a woman was a fine thing. Only a woman could know. But she thought: what if there’s a high price to pay for my happiness? It didn’t bother her. She’d pay whatever she had to. She had always been unhappy. And now her unhappiness was over. Ixtlan! Come back soon! I can’t wait any longer! <b>Come! Come! Come!</b>

esperar! <b>Venha! Venha! Venha!</b>	wait any longer! <b>Come! Come! Come!</b>	
--------------------------------------	---	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Destaquemos agora as transposições. Levitin (1989) correspondeu o erotismo da cena da seguinte forma: “opening her legs a bit to let the sun enter” (LISPECTOR, 1989, p. 13). Entendemos que “enter”<sup>92</sup> aparece de forma bem abrangente para o ato de “entrar”: um lugar, uma situação, dentre outros. Através desta escolha, entendemos que ele optou por uma tradução mais literal. A título de informação, é interessante perceber que, no final do século XIV, “enter” era usado no sentido de “penetrar” ou ter “relações sexuais com uma mulher”. No entanto, mesmo que em algum momento a palavra tenha tido conotações sexuais, para o contexto moderno da língua inglesa, não possui frequentemente uma nuance erótica. O erotismo que acompanha o contexto de “para o sol entrar” possui contornos sutis e é percebido através da combinação lexical de Lispector no trecho. No caso de Dodson, a cena assim ficou: “parting her legs slightly to let the sun in” (LISPECTOR, 2018, p. 517). Consideramos “to let the sun in” levemente mais erótico. Isso porque a expressão “let in” trouxe uma ideia de movimento ao ato de penetração da luz solar em partes outrora restritas à intimidade da própria personagem. Dodson alcançou uma sutileza que talvez faltou à mecanicidade de “enter”, apesar de “entrar” ter sido a escolha de Lispector.

Além disso, é intrigante notarmos a ligação da expressão “para o sol entrar” com outro trecho em que a personagem ia se banhar: “Para não ver seu corpo nu, não tirava nem as calcinhas nem o sutiã” (LISPECTOR, 2020, 13). O narrador deixa claro, portanto, que a personagem não expunha suas partes íntimas nem durante o próprio banho. Dessa forma, o ato com o sol também pode ter uma conotação metafórica sobre a iluminação de uma parte antes restrita, até mesmo, à luz do sol. A escritora mantém a estrutura narrativa de tal forma que é difícil imaginar que cada detalhe inserido no texto é feito à revelia.

O ápice do trecho é “venha”, “come”: “Ixtlan! Volte logo! Não posso mais esperar! Venha! Venha! Venha!” (LISPECTOR, 2020, p. 18). O apelo de Ruth pela volta de Ixtlan, nos dá a dimensão do desejo incontrolável da personagem. Ambos os tradutores usaram a palavra “come”, que também pode ser interpretado como “ter um orgasmo”. Se esta foi a intenção ou

<sup>92</sup> *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=enter>. Acesso em: 14 out. 2023.

não, a tradução alcançou, até mesmo de forma mais palpável e ousada, o traço erótico proposto pelo narrador-personagem.

#### 4.3.6 *Se deliciar comigo*

Para finalizar, abordaremos um fragmento provocante, mas que não foram alcançadas pelas traduções. A passagem em questão é quando Ruth diz que, embora casado, Mr. Clairson aceitaria manter com ela um caso extraconjugal, pelo fato de sua esposa ser “pálida e insignificante”, tendo inclusive uma filha “anêmica”. Com uma vida, aparentemente, sem graça, Mr. Clairson seria uma presa fácil para as fantasias de Ruth. E, enfaticamente, ela diz: “Vai é se deliciar comigo, o filho de uma cadela” (LISPECTOR, 2020, p. 19).

As traduções, infelizmente, não alcançaram a provocação feita por “Miss Algrave”. Levitin e Dodson escolheram, respectivamente, “enjoy himself with me” e “live it up with me”. Ambas as transposições não comportam o sentido sexual e insinuante de “se deliciar comigo”. De acordo com o *Online Etymology Dictionary*, em seu sentido arcaico, “enjoy” estava relacionada a ter relações sexuais com uma mulher. No entanto, este significado se tornou obsoleto, embora o *Collins* registre esta acepção em uma de suas entradas. Considerando “live it up”, encontramos no *Online Etymology Dictionary* que, numa acepção primitiva, relacionava-se a “coabitar como marido e esposa”. No entanto, este sentido se perdeu e atualmente é assimilado como “aproveitar de forma extravagante”, “celebrar”, “se divertir” de forma vívida, da mesma maneira que “enjoy”. Ou seja, ambas as traduções não alcançaram o significado direto de “se deliciar comigo”, como se Ruth fosse o próprio banquete.

**Tabela 7 – Passagem de “Miss Algrave”**

Miss Algrave Clarice Lispector (2020)	Miss Algrave Alexis Levitin (1989)	Miss Algrave Katrina Dodson (2018)
Vai é <b>se deliciar comigo</b> , o filho de uma cadela.	He is going to <b>enjoy himself with me</b> , the son-of-a-bitch.	He’ll <b>live it up with me</b> , that son of a bitch.

Fonte: Elaborado pela autora.

No tópico a seguir, analisaremos como as propostas de tradução de Alexis Levitin (1989) e Katrina Dodson (2018) foram recebidas por esta pesquisa.

#### 4.4 Apreciação das traduções

*A via crucis do corpo* é atemporal e, ao mesmo tempo, revolucionário. Principalmente considerando o contexto político, histórico e social do Brasil à época do lançamento do livro, 1974. Os temas e os sujeitos que atravessam as narrativas deste livro são dissidentes e ousados. As histórias, em sua maioria, retratam as reverberações das (re)descobertas relacionadas à sexualidade das personagens femininas.

“Miss Algrave” é, antes de mais nada, da ordem do erótico. O erotismo proposto pela escritora escapa da previsibilidade da linguagem que permeia o ato sexual. Protagonizado por uma mulher e escrito por uma mulher, o conto narra através da perspectiva feminina o desbravamento dos caminhos que levam ao desejo, ao sexo e ao prazer.

As traduções estadunidenses de “Miss Algrave”, elaboradas por Alexis Levitin (1989) e Katrina Dodson (2018), nos apontam através do exercício tradutório, a dificuldade de equilibrar escolhas interpretativas que ora nos aproximam e ora nos afastam do texto-fonte. Dodson e Levitin apresentaram resultados diferentes para o erotismo apontado nas “zonas textuais” destacadas neste capítulo.

Orientados pela “confrontação”, terceira etapa do método bermaniano de como analisar traduções, que consiste no movimento pendular que permite que o crítico de tradução observe de maneira efetiva as escolhas dos tradutores, buscamos apontar através dos fragmentos do conto aqui analisado como os tradutores interagiram com as nuances eróticas que transitam por “Miss Algrave”.

Por meio da análise das traduções, constatamos que os tradutores tiveram muitas limitações com relação à literariedade que permeia a escrita clariceana. Inclusive, alguns trechos apontam para um leve apagamento tradutivo, considerando os recursos de linguagem empregados pela escritora. Especialmente, quando se trata da ambiguidade vocabular tão presentes nos textos clariceanos. Contudo, o sucesso das edições nos mostra que, apesar de toda a imperfeição do ato de traduzir e da limitação de cada tradutor, de uma maneira geral, ambos encontraram boas soluções, considerando os contornos sutis do estilo erótico apresentado no conto. Ademais, isto não implica que o “sujeito traduzinte” não possa imprimir sua assinatura no texto traduzido, uma vez que ele é responsável por alcançar os resultados criativos por trás da tradução, tornando-se também coautor legítimo do texto-meta.

Com relação à hipótese levantada previamente no que diz respeito ao posicionamento do gênero dos tradutores em relação à transposição do conto, a suposição não se confirma. É importante ressaltar que à época da tradução de *Soulstorm*, Levitin já possuía uma vasta

experiência no campo da tradução, enquanto *The Complete Stories* foi a primeira grande tradução de Dodson. Em alguns momentos, Levitin apresenta soluções mais interessantes que às de Dodson. Em outros, Dodson faz escolhas mais oportunas que Levitin.

Diante do quadro desenhado nesta análise, entendemos que a tarefa de confrontar as traduções se mostrou produtiva e enriquecedora para esta pesquisa. Ambas as propostas tradutivas contribuem, indubitavelmente, para a propagação e perpetuação da obra da aclamada Clarice Lispector para a língua inglesa.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como propósito contribuir para o diversificado horizonte dos estudos clariceanos. Para tanto, propomos pesquisar o erotismo na coletânea de contos *A via crucis do corpo*, especificamente, em “Miss Algrave”. O objetivo era estabelecer uma comparação entre os traços eróticos apontados no texto com relação às traduções estadunidenses propostas por Alexis Levitin (1989) e Katrina Dodson (2018). Para observarmos de forma palpável o comportamento dessas transposições, o método de análise foi a teoria de Antoine Berman (2009), em *Toward a Translation Criticism: John Donne*. No que diz respeito à análise literária de “Miss Algrave”, nos embasamos no conceito de “estranhamento” proposto pelo formalista russo Viktor Chklóvski. Ao final desta pesquisa, concluímos que o exercício de desvelar o erotismo presente nos textos clariceanos não pode ser negligenciado. Portanto, os estudos voltados para analisar o erotismo nas traduções para a língua inglesa estão longe de se esgotar.

Silva (2023), em *Por uma erótica da dissidência*, nos alerta para o contexto político das publicações literárias no período da ditadura militar no Brasil. Ele reconhece que muitos autores naquele período usaram suas vozes para combater o controle das sexualidades, dos corpos e dos prazeres de grupos minoritários, utilizando seus textos como espaços de resistência política:

A literatura brasileira pós-68, (...) está cheia de sujeitos que assumem a voz da dissidência para ocupar o território do literário com personagens e poéticas da diversidade cultural, econômica, religiosa, de gênero e sexual. Mas nos textos críticos e teóricos de pensadores da dissidência a palavra erótico e erotismo aparece para circunscrever os corpos dos sujeitos minoritários, como eles são afetados por políticas que os torna párias, e como é urgente um contradiscurso frente a essas políticas de regulação dos desejos e prazeres (SILVA, 2023, p. 62).

Todavia, a literatura clariceana sempre foi vista por muitos como apolítica, de centro ou de direita, em virtude da explícita ausência de sua posição política dentro de seus textos. No entanto, sua obra nos demonstra claramente o extremo oposto. Em muitos de seus escritos ela assume sua consciência política e social (MONTERO, 2021, p. 71), como em *Mineirinho*, *A menor mulher do mundo* e *A hora da estrela*, para ficarmos apenas em alguns exemplos.

Dito isso, podemos entender que *A via crucis do corpo* se encaixa nesse contexto. Através de personagens marginalizadas, Lispector assumiu essa “diversidade cultural, econômica, religiosa, de gênero e sexual”, conforme apontou Silva (2023). Pode se dizer que o livro é um manifesto a favor do erotismo, da sexualidade e da pluralidade feminina, tornando-se vanguardista porque as questões voltadas à sexualidade estão além do erotismo.

Considerando a discussão relacionada ao erotismo, Anne Carson (2022), em *Eros: o doce-amargo*, nos pede que façamos um simples exercício imaginativo: pensemos em uma

cidade onde não habita o desejo. Os cidadãos pertencentes a este remoto lugar, vivem de forma automatizada, comem, bebem e procriam. Não buscam soluções criativas, não brincam, não amam, não se presenteiam e, tampouco, lembram de seus sonhos (CARSON, 2022, p. 237). A escritora insinua que este é um modo aborrecido de se viver. Portanto, ela conclui:

Uma cidade sem desejo é, em suma, uma cidade sem imaginação. Aqui, as pessoas só pensam no que elas já sabem. Ficção é simplesmente falsificação. O prazer está fora de questão (é um conceito a ser entendido em termos históricos). Essa cidade tem uma alma acinética, uma condição que Aristóteles poderia explicar da seguinte forma. Sempre que qualquer criatura é movida a buscar o que deseja, diz Aristóteles, esse movimento começa com um ato de imaginação, que ele chama de *phantasia*. Sem tais atos, nem os animais nem os humanos sairiam da condição atual ou iriam além do que já sabem. A *phantasia* incita a mente ao movimento usando o poder da representação; em outras palavras, a imaginação prepara o desejo ao representar o objeto desejado como desejável na mente da pessoa desejante (CARSON, 2022, p. 237-238).

Considerando a proposição imaginativa de Carson (2022), compreendemos que, para alguns, a obra de Lispector é uma cidade sem desejo. Para tantos outros, a cidade da escritora se move em direção ao erotismo, porque “o desejo se move. Eros é um verbo” (CARSON, 2022, p. 38), dentro da narrativa clariceana.

Portanto, no capítulo dois apontamos para a presença de uma escrita erótica, através do romance inaugural *Perto do coração selvagem*, passando por “Reinações de narizinho”, em *Felicidade Clandestina*, “A procura de uma dignidade”, em *Onde estivestes de noite* e também analisamos um trecho do conto homônimo que faz parte desta mesma coletânea. Ademais, pretendeu-se circunscrever a diferença entre erotismo, pornografia e obscenidade. Contudo, entendemos que o erotismo é a finalidade e a linguagem erótica é seu recurso: “Convencionou-se, portanto, a delimitar como do domínio do erótico a linguagem que representa ou encena o desejo sexual e o prazer dele advindo em suas diversas formas de manifestação. Não é necessariamente a representação do ato sexual o ponto máximo do erótico, mas seus entornos” (SILVA, 2022, p. 49-50).

Desse modo, constatamos que o erotismo não é um recorte deslocado dentro de “Miss Algrave”. Na verdade, ele faz parte de todo o volume de *A via crucis do corpo*. O erotismo navega por toda a obra de Clarice Lispector: “Nesse sentido, pode-se dizer que a obra de Lispector é essencialmente erótica”<sup>93</sup> (CANEDO, 2008, p. 152). Embora essencialmente erótica, existe um complexo jogo de linguagem por trás da representação do erotismo dentro das narrativas clariceanas para representar essa “presença-ausente”:

E, ali está Eros, um realista nervoso dentro desse território sentimental, que age por amor ao paradoxo, ou seja, guarda o objeto amado, fora de vista em um mistério, em

---

<sup>93</sup> Tradução de “En este sentido, se puede decir que la obra de Lispector es esencialmente erótica” (CANEDO, 2008, p. 152).



um ponto cego onde o objeto pode flutuar conhecido e desconhecido, real e possível, próximo e distante, desejado e atraindo você para perto (CARSON, 2022, p. 159).

No capítulo três, buscamos compreender, através de Pascale Casanova (2002, 2021), o prestígio e a dimensão de valor literários atribuídos à língua inglesa. Desta forma, entendemos que a tradução consiste no direito à existência e conseqüentemente à projeção mundial. Quando um escritor que pertence à periferia literária é traduzido, ele acende ao Centro, permitindo a propagação de sua literatura dentro do quadro literário mundial. Para além do entendimento da língua inglesa como língua de prestígio e propagadora de escritores periféricos, procuramos evidenciar a importante figura por trás das traduções, ou seja, o tradutor. Por meio da segunda etapa do método bermaniano, traçamos o perfil dos tradutores e adentramos nos trabalhos de tradução. Nesta observação, surgiu a hipótese da influência do gênero dos tradutores na interferência das traduções: o gênero dos tradutores influenciaria no “horizonte do tradutor” ou na transposição do traço erótico contido em “Miss Algrave”? No entanto, esta hipótese não se confirmou.

No âmbito do capítulo quatro, adentramos na análise literária através da teoria do “estranhamento”, de Viktor Chklóvski, e aplicamos a “confrontação” das traduções através do método de Berman (2009). Segundo Chklóvski, a literatura é responsável por recorrer a imagens que representem o erotismo, mas que fujam à obviedade. Ademais, foi observado que os tradutores atingiram bons resultados considerando as limitações da transposição para a língua inglesa. Na medida do possível, os tradutores alcançaram o traço erótico clariceano embora tenham sido percebidas algumas perdas. No entanto, esta perda é natural tendo em vista que a tradução é um ato imperfeito, como adverte Berman (2009).

Por fim, esperamos que esta pesquisa tenha atingido o objetivo de contribuir de alguma forma para os Estudos da Tradução, para o campo dos estudos clariceanos e para os estudos voltados ao erotismo.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Biografia de Clarice, por Benjamin Moser: coincidências e equívocos”. **Estudos Avançados** [online]. v. 24, n. 70, p. 285-292, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000300020>. Acesso em: 12 nov. 2022.
- ANDRADE, Mário. **Contos novos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. Tradução de Iva Delgado. Lisboa: Livros do Brasil, 1991.
- ALMEIDA, Aline Novais de. “O despertar de Eros na literatura brasileira”. *In*: MORAES, Eliane Robert (org.). **O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros**. Recife: Cepe, 2018, p. 411-425.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. **Clarice Lispector: des/fiando as teias da paixão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- BARBOZA, B.; CASTRO, O. “(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?”. Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza. **Tradterm**, [S. l.], v. 29, p. 216-250, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/134563>. Acesso em: 27 set. 2022.
- BATHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações Sobre a Obra De Nikolai Leskov”. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, p. 197-221, 1987.
- BERMAN, Antoine. **Toward a translation criticism: John Donne**. Tradução de Françoise Massardier-Kenney. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2009.
- BISHOP, Elizabeth. **Uma arte: as cartas de Elizabeth Bishop**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BORGES, Luciana; FONSECA, Pedro Carlos Louzada. “Lispector e Colasanti: o erotismo na ficção brasileira de autoria feminina”. **Signótica**, Goiânia, v. 22, n. 1, p. 151-175, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/12738>. Acesso em: 29 jul. 2022.
- BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção primeiros passos).
- CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, p. 123-131, 1970.

CANEDO, Alejandra. “Clarice Lispector: la cotidiana locura del placer”. **Revista de Estudios Hispánicos**, [S. l.], U.P.R., v. XXXV, n. 1-2, p. 151-157, 2008.

CARSON, Anne. **Eros: o doce-amargo: um ensaio**. Tradução de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação da Liberdade, 2002.

CASANOVA, Pascale. **A língua mundial: tradução e dominação**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres. Florianópolis: Editora da UFSC; DF: Editora UnB, 2021.

CHLÓVSKI, Viktor. “Arte como procedimento”. Tradução de David G Molina. **RUS (São Paulo)**, [S. l.], v. 10, n. 14, p. 153-176, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989>. Acesso em: 30 jul. 2022.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: Editora Nós, 2022.

CONSENTINO, Bruno. **O amor tem cheiro de morte**. Clarice Lispector Instituto Moreira Sales, 2019. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/tag/erotismo/>. Acesso em: 09 fev. 2022.

COSTA, Cynthia Beatrice; FREITAS, Luana F. “A internacionalização de Clarice Lispector: história clariceana em inglês”. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 40-54, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2017v37n2p40>. Acesso em: 12 ago. 2022.

COSTA, Leila de Aguiar. “A ilusão da imagem: a écfrase, da Antiguidade ao século XX”. **Revista USP**, [S. l.], n. 71, p. 82-84, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13553>. Acesso em: 15 ago. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo*. **Blog Grupo de estudos em literatura brasileira contemporânea**. DF, 18 jul. 2015. Disponível em: <https://gelbcunb.blogspot.com/2015/07/a-construcao-do-feminino-no-romance.html>. Acesso em: 02 ago. 2023.

DODSON, Katrina Kim. A experiência transformadora de traduzir Clarice Lispector. Entrevista concedida a Diogo Guedes. *In*: GUEDES, Diogo. **Jornal do Comércio**, Pernambuco, 02 ago. 2015. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2015/08/02/a-experiencia-transformadora-de-traduzir-clarice-lispector-192587.php>. Acesso em: 12 jul. 2023.

DODSON, Katrina Kim. Channeling The Language (And Spirit) Of Clarice Lispector: An Interview with Katrina Dodson. Entrevista concedida a Megan Bradshaw. *In*: BRADSHAW, Megan. **Asymptote Blog**, 07 dez. 2015. Disponível em:

<https://www.asymptotejournal.com/blog/2015/12/07/channeling-the-language-and-spirit-of-clarice-lispector-an-interview-with-katrina-dodson/>. Acesso em: 12 jul. 2023.

DODSON, Katrina Kim. **Traveling proprieties: the disorienting language & landscapes of Elizabeth Bishop in Brazil**. California: University of California, Berkeley, 2015. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/4q58d5g1>. Acesso em: 03 dez. 2022.

DODSON, Katrina Kim. The translator relay: Katrina Dodson. Entrevista concedida Jessie Chaffee. In: CHAFFEE, Jessie. **Words Without Borders**, 28 jul. 2017. Disponível em: <https://wordswithoutborders.org/read/article/2017-07/the-translator-relay-katrina-dodson-jessie-chaffee/>. Acesso em: 14 jul. 2023.

DODSON, Katrina Kim. Understanding is the Proof of Error. **The Believer**, 11 jul. 2018. Disponível em: <https://www.thebeliever.net/understanding-is-the-proof-of-error/>. Acesso em: 6 ago. 2023.

DOYLE, Michael Scott; SCHENLEY, Cassidy. “The Poet and His Translator: An Interview with Salgado Maranhão and Alexis Levitin”. **Eutomia**, Recife, 10 (1): 572-585, dez. 2012.

FREITAS, Luana F. “Clarice Lispector’s Radicality Translated into the English-speaking Literary System”. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 38, n. 3, p. 244–258, set. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2018v38n3p244>. Acesso em: 25 jul. 2023.

FREITAS, Luana F.; GOMES, Antonio S. F. “Clarice: um estudo sobre o tempo”. **Revista da Anpoll**, [S. l.], v. 51, n. esp, p. 26–31, 2020. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1515>. Acesso em: 24 set. 2022.

FREITAS, Luana F. “Complete Stories, de Clarice Lispector: um sucesso editorial e de crítica”. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, v. 33, n. 65, p. 51-70, 11 jan. 2023. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/view/55570>. Acesso em: 01 ago. 2023.

FITZ, Earl. *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector: the différance of desire*. Texas: University of Texas Press, 2001.

FITZ, Earl. “The Reception of Machado de Assis and Clarice Lispector in the United States and Beyond”. **Gláuks - Revista de Letras e Artes**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 17–34, 2020. DOI: 10.47677/gluks.v20i2.201. Disponível em: <https://www.revistaglauks.ufv.br/Glauks/article/view/201>. Acesso em: 2 set. 2023.

FULKEMAN, Clarisse. “No limiar das casas de Clarice Lispector”. In: PASSOS, Cleusa P.; ROSENBAUM, Yudith (org.). **Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos**. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 184-197.

GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice: Uma vida que se conta**. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GREGORI, M. F. Apresentação. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 38, p. 7–12, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645031>. Acesso em: 6 dez. 2022.

GUERINI, Andréia; SALES, Antonia de Jesus. “A recepção de The Complete Stories de Clarice Lispector nos Estados Unidos pelos epitextos da imprensa em 2015”. **Revista Linguagem & Ensino**, Pelotas, v. 25, n. 01, p. 30-48, jan.- abr. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/index>. Acesso em 25 nov. 2022.

HAN, Byung-Chul. **A agonia do eros**. Tradução de Paulo Enio Giachini. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

HANES, Vanessa Lopes Lourenço; GUERINI, Andréia. “Clarice Lispector sob a ótica da imprensa norte-americana: o caso do The New York Times”. **O Eixo e a Roda**: revista de Literatura Brasileira, [S.l.], v. 25, n. 1, p. 37-60, ago. 2016. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/10167](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/10167). Acesso em: 29 out. 2022.

HILST, Hilda. **Pornô chic**. São Paulo: Globo, 2014.

HUNT, Lynn (org.). **A invenção da pornografia**: obscenidades e as origens da modernidade. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, p.9-46.

LAPEIZ, Sandra Maria; MORAES, Eliane Robert. **O que é pornografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984 (Coleção primeiros passos).

LEVITIN, Alexis. “Translator at Work: Apologia of a Pragmatist”. **Translation Review**, [S.l.], v. 38-39:1, p. 73-76, 1992. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07374836.1992.10523542>. Acesso em: 23 nov. 2022.

LISPECTOR, Clarice. Genaro. **Jornal do Brasil**, ano LXXXI, n. 98, Caderno B, Rio de Janeiro, 31 jul. 1971, p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=215198](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=215198). Acesso em: 4 jun. 2022.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Complete Stories**. Tradução de Katrina Dodson. 2. ed. New York: New Directions, 2018.

LISPECTOR, Clarice. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Soulstorm**. Tradução de Alexis Levitin. New York: New Directions, 1989.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as cartas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MARTINS, Ricardo André Ferreira; BRITO, Luciana; SOUZA, Pedro Palma. “Culinária, erotismo e literatura na obra de Jorge Amado: um estudo interartes”. In: MARTINS, Ricardo; MARTINS, Ricardo André Ferreira; RIBEIRO, Anderson Francisco; ZUCCHI, Vanessa (org.). **Erotismo e literatura: o efeito obsceno**. Jundiaí: Paco Editorial, 2020, p. 83-112.

MENDES, L. “Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX”. **Cadernos do IL**, [S. l.], n. 53, p. 173–191, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/67571>. Acesso em: 25 set. 2022.

MILAN, Betty. “Ensaístas e romancistas: Hélène Cixous”. In: MILAN, Betty. **A força da palavra: entrevistas**. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 79-92.

MONTERO, Teresa. **À procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

MOSER, Benjamim. **Clarice, uma biografia**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

MORAES, Eliane Robert. “Eros e letras”. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, DF, v. 65, 2009, p. 205-211.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

MORAES, Eliane Robert (org.). **O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros**. Recife: Cepe, 2018.

MORAES, Eliane Robert (org.). **Mário de Andrade: seleta erótica**. São Paulo: Ubu editora, 2022.

MORAES, Eliane Robert. É ela quem organiza a orgia: Conheça a professora que estuda a pornografia brasileira. Entrevista concedida a Ruan de Sousa Gabriel. In: GABRIEL, Ruan de Sousa. **O globo**, Rio de Janeiro, 20 mar. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/03/pornografia-organizada-como-eliane-robert-moraes-se-tornou-a-maior-estudiosa-do-erotismo-no-pais.ghtml>. Acesso em: 21 mar. 2023.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, Benedito. “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção”. **Remate Males**, Campinas, SP, n. 9, p. 63-70, 1989. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636562>. Acesso em: 7 mar. 2023.

NUNES, Aparecida Maria. “A execração de Clarice Lispector e de seu projeto literário na mídia brasileira”. **Revista Cerrados**, [S. l.], v. 29, n. 54, p. 45–55, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/33278>. Acesso em: 2 set. 2023.

OLIVEIRA, Juliana Goldfarb de. “Descolonizando Vênus: transgressão e autorrepresentação na poesia erótica brasileira de autoria feminina”. **Revista Landa**, Santa Catarina, n. 2, 2018, p. 84-98. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/187153>. Acesso em: 15 set. 2022.

PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAGANINE, Carolina. **Três contos de Thomas Hardy**: tradução comentada de cadeias de significantes, hipotipose e dialeto. 365 f. Tese (Doutorado em Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2011.

PASKO, Priscila. O sexo na literatura na escrita de homens e mulheres. **Nonada**, 03 dez. 2015. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2015/12/o-sexo-na-literatura-na-escrita-de-homens-e-mulheres/>. Acesso em: 02 ago 2023.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladyr Dupont. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. **A tragédia do tédio da repetição em Clarice Lispector**. Curitiba: Appris, 2016.

PRETI, Dino. **A linguagem proibida**: um estudo sobre a linguagem erótica. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

PERRONE-MOISÉS, L. “A fantástica verdade de Clarice”. **Revista USP**, [S. l.], n. 5, p. 83-92, 1990. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25533>. Acesso em: 25 set. 2022

PEIXOTO, Marta. **Ficções apaixonadas**: Gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

REGUERA, Nilze Maria de A. **Clarice Lispector e a encenação da escritura**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

RIADEUL, Michel. “A perfeição da rosa”. In: PASSOS, Cleusa P.; ROSENBAUM, Yudith (org.). **Um século de Clarice Lispector**: ensaios críticos. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 149-165.

ROSEMBAUM, Yudith. “‘Trouxeste a chave?’: O significante enigmático em ‘Evolução de uma miopia’”. In: PASSOS, Cleusa P.; ROSENBAUM, Yudith (org.). **Um século de Clarice Lispector**: ensaios críticos. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 387-401.

SILVA, Alyne Cristina Alves; RODRIGUES, Ana Laura; AGUIAR, Juliana Lemos. “Riso irônico em *A Via Crucis do Corpo* de Clarice Lispector”. **Revista Eletrônica de Letras**,

Franca, v. 3, n. 1, 2010. Disponível em:  
<http://periodicos.unifacef.com.br/rel/article/view/395/378>. Acesso em: 13 out. 2023.

SILVA, Claudicélio Rodrigues da. “Por uma erótica da dissidência”. *In: Novas palavras da crítica*: ressignificando noções sobre gênero e sexualidades. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2023, p. 47-68.

TORRES, Marie Helene Catherine. “Método de análise e crítica de tradução de Antoine Bernana: autorresenha do seu livro por uma crítica da tradução: John Donne”. *Tradução em revista*, Rio de Janeiro, n. 30, 2021, p. 191-213. Disponível em:  
<https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.53001>. Acesso em: 13 maio. 2022.

WOOLF, Virginia. *Três guinéus*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.



## ANEXO A – “EXPLICAÇÃO”<sup>94</sup>

O poeta Álvaro Pacheco, meu editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. Os fatos eu tinha, faltava a 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 deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas. Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio.

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 de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta.

Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão.

É um livro de treze histórias. Mas podia 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 anos que nem quer ouvir falar no nome da própria mãe. E assim são as coisas.

C.L.

P.S. — “O homem que apareceu” e “Por enquanto” também foram escritos no mesmo domingo maldito. Hoje, 13 de maio, segunda-feira, dia da libertação dos escravos — portanto

---

<sup>94</sup> LISPECTOR, 2020, p. 9-11.

da minha também — escrevi “Danúbio Azul”, “A língua do ‘p’” e “Praça Mauá”. “Ruído de passos” foi escrito dias depois numa fazenda, no escuro da grande noite. Já tentei olhar bem de perto o rosto de uma pessoa — uma bilheteira de cinema. Para saber do segredo de sua vida. Inútil. A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos.