



**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Licenciatura em Letras/Português**  
**Monografia em Literatura**

ISADORA PIRES EGLER

**CRUZAMENTO DE FRONTEIRAS EM *A VIA CRUCIS DO CORPO*:  
UMA LEITURA *QUEER* DOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR**

MENÇÃO	SS
--------	----

**Orientadora: PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> VIRGÍNIA MARIA VASCONCELOS LEAL**

Brasília-DF

2º/2022

ISADORA PIRES EGLER

**CRUZAMENTO DE FRONTEIRAS EM *A VIA CRUCIS DO CORPO*:  
UMA LEITURA *QUEER* DOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR**

Monografia apresentada ao programa de Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção dos títulos de Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Virgínia Maria Vasconcelos Leal

Brasília-DF

2º/2022

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, Val, André e Pedro, por nunca medirem esforços ao me educarem atenta para o mundo.

À Elisa, namorada. De repente, “não tinha um dia a dia, mas sim uma vida a vida”.

À Clarice, porque este é, sim, um mundo-cão.

À Professora Virgínia Maria Vasconcelos Leal e ao restante dos docentes da Universidade de Brasília, por me possibilitarem senso crítico e liberdade para explorar o profundo tema em questão.

*Mas eternamente é palavra muito dura: tem um “t” granítico no meio. Eternidade: pois tudo o que é nunca começou. Minha pequena cabeça tão limitada estala ao pensar em alguma coisa que não começa e não termina – porque assim é o eterno. Felizmente esse sentimento dura pouco porque eu não aguento que demore e se permanecesse levaria ao desvario. Mas a cabeça também estala ao imaginar o contrário: alguma coisa que tivesse começado – pois onde começaria? E que terminasse – mas o que viria depois de terminar? Como vês, é-me impossível aprofundar e apossar-me da vida, ela é aérea, é o meu leve hálito. Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso.*

*Clarice Lispector*

## RESUMO

*A Via Crucis do Corpo*, obra publicada em 1974 por Clarice Lispector, trata-se de uma coletânea encomendada de treze contos e nota prévia da autora. São narrativas em que a autora se volta ao tema do sexo e despe a sociedade moralista e seus comportamentos pré-determinados. O presente trabalho realiza a leitura de seis contos de *A Via Crucis do Corpo*, a partir de uma perspectiva que identifica, neles, a presença do *queer*, termo que aqui representa colocar-se de maneira questionadora, de caráter crítico e libertador, que deseja romper com estruturas sociais previamente estabelecidas.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira; Clarice Lispector; *A Via Crucis do Corpo*; contos; teoria *queer*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1: O ENCONTRO COM O INSÓLITO E O DESAFIO À NORMATIVIDADE NOS CONTOS “MISS ALGRAVE” E “O CORPO”</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 2: O PROCESSO QUEER DO ENVELHECIMENTO E A NORMATIVIDADE COMO BASE DO ETARISMO: “RUÍDO DE PASSOS” E “MAS VAI CHOVER”</b>	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO 3: IDENTIDADE DE GÊNERO E ORIENTAÇÃO SEXUAL EM “ELE ME BEBEU” E “PRAÇA MAUÁ: DESESTABILIZAÇÃO DA PERCEPÇÃO HEGEMÔNICA E BINÁRIA DOS CORPOS</b>	<b>27</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>33</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>35</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende discutir a obra *A Via Crucis do Corpo*, publicada em 1974 pela primeira vez, por Clarice Lispector. Trata-se de uma coletânea encomendada de treze contos e nota prévia da autora. São narrativas que fogem à escrita hermética e filosófica comumente associada a Clarice. Na obra em questão, Clarice se volta ao tema do sexo e despe a sociedade moralista e seus códigos de ética e comportamento pré-determinados, desafiando os sistemas de coerção e valor institucionalmente ligados à Literatura (FRANCO JÚNIOR, 2007, p.3). Projeta-se, portanto, realizar a leitura do que é avesso à palavra comumente relacionada a Clarice, a partir de uma perspectiva que identifique, nela, a presença do *queer*. Diante da leitura de seis contos de *A Via Crucis do Corpo*, será estabelecida uma identificação e definição do *queer* na literatura de Clarice, em sua obra mais controversa.

A partir do potencial interpretativo da teoria *queer*, encontra-se na literatura produzida a respeito do assunto uma gama de conceitos que se desdobram desde seu funcionamento como termo “guarda-chuva”, o que englobaria a limitada representação de identidades não hegemônicas (especialmente identidades lésbicas e homoeróticas), a um termo amplo, problematizador e desestabilizador, cujo caráter questionador, de modo geral, rompe com estruturas sociais previamente estabelecidas (e que a sociedade espera que sejam obedecidas). Significa, portanto, que além de seu significado usualmente atribuído, o termo *queer* não é necessariamente sinônimo de estudos gays e lésbicos, embora seja possível analisar a temática LGBT a partir da teoria (GIFFNEY, 2004).

Louro (2004) defende que o termo é assumido por uma vertente de movimentos pelos direitos das pessoas LGBT precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e contestação, de modo que *queer* pode ser definido como o ato de colocar-se contra a normalização, venha ela de onde vier: “Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (LOURO, 2004, p.38). Louro (2004) caracteriza, ainda, *queer* como tudo isso que é estranho, é raro, é esquisito. “Um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina” (p.8).

Atentando-se à origem do termo, a palavra *queer* não define somente uma qualidade do objeto a que se refere, mas também indica a incapacidade do sujeito que fala de encontrar uma categoria no âmbito da representação que se ajuste à complexidade do que ela pretende definir. Desde o início, *queer* é mais o traço de uma falha na representação linguística do que um simples adjetivo. O que, de certa forma, equivale a dizer que o que se chama de *queer* é um problema para o sistema de representação, um distúrbio, uma estranha vibração no campo de visibilidade que deve ser marcada com a injúria. (PRECIADO, 2017).

Ponderando a respeito da multiplicidade de pesquisas atuais sob a rubrica “literatura *queer*”, opta-se, aqui, pela significação do termo como aquilo que prevê a intenção e subversão do *status quo*, legitimando identidades dissidentes. A fim de consolidar o caráter crítico e libertador do termo, é necessário questionar, primeiramente, os conceitos de identidade e diferença e os sistemas de representação que lhe dão suporte. Uma perspectiva que somente se limita a proclamar a existência da diversidade é problemática, uma vez que tende a cristalizar e naturalizar a identidade e a diferença somente como fatos da vida social (SILVA, 2000). Não se deve meramente celebrar a identidade e a diferença, mas problematizá-las. Tomaz Tadeu da Silva (2000) desenvolve, ainda, identidade e diferença como conceitos interdependentes que partilham uma importante característica, ambos são resultados de criação linguística:

Dizer que são o resultado de atos de criação significa dizer que não são "elementos" da natureza, que não são essências, que não são coisas que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas ou toleradas. A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais. (SILVA, 2000, p. 76)

Para entender a importância do processo de formação dos conceitos de identidade e diferença em relação ao *queer*, é necessário, anteriormente, compreender a maneira como, como atos linguísticos, tais termos estão sujeitos a algumas propriedades que caracterizam a linguagem de modo geral. Silva (2000) cita Ferdinand Saussure a fim de explicar que a linguagem é, fundamentalmente, um sistema de diferenças. Significa dizer que uma cadeia de diferenciação linguística é essencial para o sentido de identidade e diferença, de forma que “ser isto” significa sempre “não ser isto” e “não ser aquilo” e “não ser mais aquilo” e assim por diante (SILVA, 2000).



Assim, a ideia de diferença como produto se transforma na noção de diferença como o processo básico de funcionamento da língua e, por conseguinte, de instituições sociais e culturais como a identidade. O signo (a união de uma imagem acústica e um conceito) é, além da presença do referente, além do traço daquilo que substitui, sempre o traço daquilo que ele não é, precisamente da diferença. Silva (2000) menciona o filósofo Jacques Derrida com o intuito de desenvolver essa ideia: a promessa da presença, indefinidamente adiada, somada ao fato de que nenhum signo pode ser simplesmente reduzido a si mesmo, à identidade.

Conceitos como presença, adiamento e diferença demonstram, de acordo com Silva (2000), que se somos governados pela estrutura da linguagem, não se pode dizer que se trata de uma estrutura “segura”. “A linguagem é caracterizada pela indeterminação e pela instabilidade”, uma vez que não se alcança, jamais, a desejada presença. Além disso, a identidade, assim como a diferença, é uma relação social e está sujeita a relações de poder. Trata-se de um campo de disputas, em que se declara a todo momento quem pertence e quem não pertence: “afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”” (Silva, 2000, p. 82). Não se trata, por exemplo, de simples categorias gramaticais, mas de indicadores de posição de sujeito baseados na fixação de uma determinada identidade como norma. Como resultado, um dos termos é sempre privilegiado em detrimento do outro.

A fim de combater a hierarquização das identidades e diferenças, fixada pelo processo de normalização que estabelece identidades específicas como parâmetro, é necessário problematizar binarismos em torno dos quais se organiza a linguagem. Fala-se, aqui, de “movimentos que conspiram para complicar e subverter a identidade” (SILVA, 2000, p. 86). Recorre-se principalmente a metáforas que dizem respeito à ideia de movimento, de viagem e de deslocamento:

"Cruzar fronteiras", por exemplo, pode significar simplesmente mover-se livremente entre os territórios simbólicos de diferentes identidades. "Cruzar fronteiras" significa não respeitar os sinais que demarcam - "artificialmente" - os limites entre os territórios das diferentes identidades. (SILVA, 2000, p.88)

Além da partida ou da chegada, permanecer na fronteira é o próprio acontecimento crítico. Silva (2000) demonstra que, neste caso, é a teorização cultural sobre gênero e sexualidade que ganha centralidade. É daí que surge a relação com a teoria *queer*, ao questionar oposições binárias que dizem respeito a identidade de gênero (homem/mulher) e

identidades sexuais (heterossexual/homossexual), mas não somente. Para Silva (2000), a possibilidade de “cruzar fronteiras” e de ter uma identidade indefinida e ambígua demonstra o caráter artificialmente imposto das identidades fixas. Funciona, portanto, como importante estratégia política que desafia as relações de poder. A artificialidade de pessoas travestidas e das que se apresentam como *drag queens*, por exemplo, denunciaria a artificialidade de todas as identidades, ainda que menos evidentes (SILVA, 2000).

Segundo Judith Butler (1999), a repetibilidade que garante a eficácia dos atos performativos que reforçam identidades existentes pode significar também a possibilidade de interrupção das identidades hegemônicas. É na interrupção da repetição que reside a possibilidade de desafio às relações de poder existentes. Se a identidade e a diferença se associam à atribuição de sentido ao mundo social e à disputa por essa atribuição, é interessante pensar em um estudo da literatura que permita o estímulo ao impensado, ao inexplorado, ao ambíguo, em vez do consensual e do conhecido. “Favorecer, enfim, toda experimentação que torne difícil o retorno do eu e do nós ao idêntico” (SILVA, 2000, p. 100).

Em *A arte queer do fracasso*, Jack Halberstam propõe e investiga alternativas a uma sociedade fascinada por uma ideia determinada e heteronormativa de sucesso. O autor interessa-se em como lugares considerados impotentes podem ser território fértil para possibilidades de saber que não se submetem ao campo hegemônico do pensamento. Halberstam considera necessário pensar em formas de viver que se posicionam fora do entendimento convencional de sucesso, “resultado de suas balanças descalibradas de raça, classe e gênero” (HALBERSTAM, 2000, p.8). Para isso, o autor demonstra como determinadas maneiras de enxergar o mundo são estabelecidas como normas, como óbvias e necessárias, ainda que sejam contra-intuitivas e socialmente engendradas. A possibilidade de antidisciplinaridade, de recusa do tradicional, do ideal de sucesso, pode levar a especulações ilimitadas, a inspiração e imprevisibilidade.

Halberstam (2000) introduz, também, o conceito de “baixa teoria”, o qual enxerga a teoria como algo que não é um fim em si mesmo, “mas um desvio de caminho para uma outra coisa” (HALBERSTAM, 2000, p.21). Atua em contraposição ao que se chamaria de “alta teoria”, tradição específica de pensamento crítico. O autor considera, portanto, a utilidade de uma jornada ambulante através do não planejado:

Aqui podemos pensar em baixa teoria como um modo de acessibilidade, mas também podemos pensar sobre ela como uma espécie de modelo teórico que voa fora do alcance do radar, que é formulada a partir de textos e exemplos excêntricos e que se recusa a confirmar as hierarquias do saber que mantém o *alto* em alta teoria. (HALBERSTAM, 2000, p.21)

Ao se traçar um paralelo com a literatura, é possível pensar no desafio lançado por Clarice Lispector em *A Via Crucis do Corpo*, obra publicada pela primeira vez em 1974. Clarice aborda temas como o sexo, a violência, a relação com o insólito e a velhice de modo direto, bizarro, e que por vezes assume tom escrachado. Ao criar personagens nos quais um detalhe grotesco sempre representa o carimbo da condição de ser humano, é possível estabelecer conexão com Halberstam e a ideia de que o fracasso em viver de acordo com pressões sociais pode abrir formas mais criativas de pensar e existir no mundo, assim como também o faz com a literatura. A Clarice “improvável” estimula seus leitores a repensarem seus encontros cotidianos com o espetáculo contemporâneo e todas as suas especulações de sucesso. No livro mencionado, Clarice apresenta-se como uma autora diferente daquela que leitores e leitoras estavam acostumados desde a sua primeira obra, *Perto do Coração Selvagem*, de 1944. No entanto, deve-se perceber sua escrita como a mesma de sempre, como o encontro de olhos abertos com a selvageria do desejo humano. Ana Cristina Chiara completa, na orelha da obra da primeira edição pela Editora Rocco, de 2020: “o que se modificou foi o espanto se convertendo em escândalo, o sobressalto em ferocidade”.

O conjunto de treze contos foi alvo de ataques da crítica literária da época, como se Clarice tivesse se curvado a um “tema literário menor”: “há ainda o registro de um pseudoleitor que disse que ‘aquilo não era literatura, era lixo’, o que ela rebate justificando, também, que há a ‘hora do lixo’ e que ‘este é um mundo-cão’” (GOTLIB, 1995, p. 417). No entanto, ao construir sua grave e particular provação do corpo por meio de figuras como um casal de lésbicas assassinas, uma puritana que descobre sua sexualidade com um alienígena e uma travesti e uma mulher que disputam o mesmo homem, o que Clarice faz é libertar suas personagens de seus próprios papéis sociais pré-estabelecidos. Acreditar que Clarice Lispector mantinha-se, até então, longe da noção do exótico, do “corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina” (LOURO, 2004, p.8), é não compreender Clarice e o constante contato de suas personagens com a alteridade, desde o início de sua carreira como escritora. A escrita de Clarice, singular, crua e vulgar, foge a classificações e permite, portanto, uma leitura *queer* do “não lugar”.

A análise realizada neste trabalho pretende se deter em alguns contos de *A Via Crucis do Corpo*, e não no livro em sua totalidade. Na primeira parte, serão trabalhados “*Miss Algrave*” e “*O corpo*”, a partir de um estudo sobre o encontro com o insólito e o desafio à normatividade. Em seguida, na segunda parte, serão analisados “*Ruído de Passos*” e “*Mas Vai Chover*”, de modo a explorar a presença do *queer* no processo do envelhecimento e a normatividade como base do etarismo. Por fim, na terceira e última parte, os contos

estudados serão “*Ele me Bebeu*” e “*Praça Mauá*”, com o intuito de observar a desestabilização da percepção hegemônica e binária dos corpos, a partir da identidade de gênero e orientação sexual das personagens.

## CAPÍTULO 1: O ENCONTRO COM O INSÓLITO E O DESAFIO À NORMATIVIDADE NOS CONTOS “MISS ALGRAVE” E “O CORPO”

Para os fins a que se propõe este trabalho, o presente capítulo analisa em textos específicos a maneira como a experiência do encontro com o insólito ficcional representa a ruptura da norma no universo narrado. Trata-se de “estratégias narrativas capazes de desconformar, tanto personagens como leitores, frente a seus estranhamentos” (BORGES, 2012, p. 458). Aspira-se, a partir da análise dos contos “*Miss Algrave*” e “*O Corpo*”, presentes em *A Via Crucis do Corpo*, demonstrar o potencial do disruptivo erótico de desafiar, diante da literatura, os sistemas de coerção e valor a ela tipicamente ligados. Ao considerar o supracitado, em que se define *queer* como o que prevê a subversão do *status quo*, ou seja, ao perceber o termo como crítico e libertador, é possível encontrar nas personagens de Clarice Lispector elementos que permitem analisá-los à luz da teoria *queer*.

Em “*Miss Algrave*”, conto narrado em terceira pessoa, é apresentada a personagem Ruth, moradora de Londres, descendente de irlandeses, datilógrafa e puritana religiosa que se priva de qualquer prazer relacionado à corporeidade física. A memória do encontro com o erótico, aos sete anos, com seu primo Jack, a aterroriza. “[...] comer carne ela considerava pecado. Quando passava pelo Picadilly Circle e via as mulheres esperando homens nas esquinas, só faltava vomitar” (LISPECTOR, 2020, p.13). A trama é construída ao redor da revelação de hábitos que demonstram uma vida baseada na ideia de contenção e solidão, sentimento o qual a própria personagem reconhece permear sua vida: “Era noite de lua cheia. Suspirou muito porque era difícil viver só. A solidão a esmagava. Terrível não ter uma só pessoa para conversar.” (LISPECTOR, 2020, p.14). Sua realidade muda a partir da visita de Ixtlan, ser de Saturno que entra por sua janela durante uma noite de solidão. Ao ser perguntado que tipo de criatura é, responde: “eu sou um eu”, revelando sua não-humanidade. Sobre a cabeça, uma coroa de cobras entrelaçadas. Cobrindo o corpo, um manto roxo. Ixtlan deita sobre a cama de Ruth e despe-a, iniciando a trajetória de libertação em relação aos prazeres, em todos os âmbitos.

O contato com o inumano erótico representa a desconfiguração de si ao colocar Ruth em contato com um “outro eu”. Uma vez que pronomes pessoais configuram uma classe de palavras que escapa de todos os outros signos da linguagem, questiona-se a que se refere o eu:

A algo de muito singular, que é exclusivamente linguístico: eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma

instância de discurso, e que só tem referência atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso (BENVENISTE, 1976, p. 288).

Ao mesmo tempo que o pronome pessoal de primeira pessoa existe em todas as línguas, a utilização dele, no discurso, desconfigura a atribuição de significado a partir da repetição. Se a fala, muito antes de ser criação, é repetição, a repetição do eu não convoca, a princípio, presença anterior. Significa que o encontro com Ixtlan -criatura que não se autodenomina “alienígena”, “ser de outro planeta” ou “ente viajante”, mas sim “um eu”- não reapresenta, para “*Miss Algrave*”, subjetividade anterior alguma, de modo que sua pessoalidade e existência torna-se limitada à instância discursiva e ao ato inédito da enunciação. Não se pretende, nesta análise, realizar um estudo linguístico sobre o uso do pronome pessoal de primeira pessoa do singular, mas sim demonstrar que até mesmo na escolha da forma de apresentação de Ixtlan é possível encontrar o *queer*: ser “um eu” implica definir-se com base em uma instância contemporânea de discurso, o momento e espaço atuais correspondentes à enunciação sendo sempre únicos, “porque a enunciação é o lugar de instauração do sujeito e este é o ponto de referência das relações espaço-atemporais, ela é o lugar do *ego, hic et nunc*.” (FIORIN, 2010, p. 42).

Ao partir para os conceitos de identidade e diferença, percebe-se que se trata de atos de criação linguística. Ou seja, não são elementos da natureza, tampouco essências. Não são criaturas do mundo natural, mas do mundo social, constituídas a partir da interação entre seres humanos. Além disso, como ato linguístico, identidade e diferença estão sujeitas a propriedades que caracterizam a língua de modo geral: são elementos que só possuem sentido dentro de uma cadeia de diferenciação linguística, de modo que “ser isso” implica “não ser aquilo” e “não ser mais aquilo” e assim por diante, como exposto por Silva (2000). Assim, a linguagem como sistema de significação é uma estrutura instável e sujeita à fatal indeterminação:

O signo é um sinal, uma marca, um traço que está no lugar de uma outra coisa, a qual pode ser um objeto concreto (o objeto "gato"), um conceito ligado a um objeto concreto (o conceito de "gato"), ou um conceito abstrato ("amor"). O signo não coincide com a coisa ou o conceito. Na linguagem filosófica de Derrida, poderíamos dizer que o signo não é uma presença, ou seja, a coisa ou o conceito não estão presentes no signo” (SILVA, 2000, p. 78).

Apesar do eterno adiamento da presença e da caracterização do signo sempre com base na diferença (em relação a outros signos), “a natureza da linguagem é tal que não podemos deixar de ter a ilusão de ver o signo como uma presença” (SILVA, 2000, p.78). Embora o adiamento indefinido do significado e sua dependência de uma operação de diferença tornem o processo de significação sempre incerto, continua-se ansiando por uma

presença. Essa característica da linguagem traz consequências para a questão da diferença e da identidade culturais a partir do momento em que “onde existe diferenciação, aí está presente o poder” (SILVA, 2000, p.81). É neste ponto que o estudo de identidade e diferença interessam à teoria *queer*: “Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade” (SILVA, 2000, p. 81).

Dessa forma, afirmar uma identidade e marcar a diferença sempre envolve a operação de incluir e excluir. Se dizer “o que sou” significa também dizer “aquilo que não sou”, o movimento se baseia em declarações sobre quem pertence e quem não pertence, demarcando fronteiras, demarcação que afirma relações de poder. Ao afirmar ser “um eu”, utilizando-se de uma palavra que pertence a uma classe diferente do restante dos signos, uma vez que desconfigura a atribuição de significado a partir da repetição), a personagem Ixtlan representa a interrupção da repetição:

Segundo Judith Butler (1999), a mesma repetibilidade que garante a eficácia dos atos performativos que reforçam as identidades existentes pode significar também a possibilidade da interrupção das identidades hegemônicas. A repetição pode ser interrompida. A repetição pode ser questionada e contestada. É nessa repetição que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existentes. É essa possibilidade de interromper o processo de “recorte e colagem”, se efetuar uma parada no processo de “citacionalidade” que caracteriza os atos performativos que reforçam as diferenças instauradas, que torna possível pensar na produção de novas e renovadas identidades. (SILVA, 2000, p. 95).

Portanto, a narrativa de Clarice, por meio de Ixtlan, que é “um eu”, não fixa identidade como norma e desrespeita os sinais que demarcam artificialmente os limites entre os territórios das diferentes identidades. Novamente referindo-se à metáfora do cruzamento de fronteiras, conforme Silva (2000), a possibilidade de ter uma identidade indefinida é uma demonstração do caráter imposto das identidades fixas e é, também, uma poderosa estratégia política de questionamento das operações de fixação da identidade. Assim sendo, conclui-se que em “*Miss Algrave*”, o *queer* encontra-se presente de diversas formas, partindo da apresentação de uma criatura indefinida, viajante, que libera a personagem Ruth das amarras da coletividade e a reconfigura, e também na subversão quanto à forma de Ixtlan de descrever sua própria existência. São ampliadas as formas de utilização do corpo para o prazer e a compreensão da existência do desconhecido.

A partir também do encontro com o ser de outro planeta, a personagem abandona o moralismo e reconhece que o exercício de sua sexualidade não é algo abominável. A conduta se estende, ainda, para além do sexo, como salienta Luciana Borges:

A visita de Ixtlan, que podemos ler também como uma projeção do desejo contido de Ruth e como estratégia performática de liberação das amarras da coletividade

cristã da qual ela havia se investido, instaura o insólito na narrativa. Um acontecimento que não tem paralelo com a realidade e que, aproximando-se do estranho ficcional, opera todo o estranhamento de Ruth em relação à realidade anterior: vinho tinto é bom, carne é delicioso, vestir vermelho é lindo, seduzir o chefe casado é estratégia de ascensão econômica, tudo isso passa a ser parte de uma orgia de sentidos que descortina para a personagem um mundo totalmente novo e uma Ruth totalmente reconfigurada em sua identidade. (BORGES, 2012, p. 461)

Nota-se que a existência de Ixtlan, alienígena de Saturno, desafia o conceito de identidade. A metáfora da fronteira e seu cruzamento é útil aos estudos *queer* uma vez que, aqui, bagunça-se a distinção entre o que fica dentro e o que fica fora. A imagem da viagem e do ser viajante serve, ainda, a partir do momento em que se remete a ideias de deslocamento e trânsito. Louro afirma:

Uma viagem é definida, no dicionário, como um deslocamento entre lugares relativamente distantes e, em geral, supõe-se que tal distância se refira ao espaço, eventualmente ao tempo. Mas talvez se possa pensar, também, numa distância cultural, naquela que se representa como diferença, naquele ou naquilo que é estranho, no "outro" distanciado e longínquo. A metáfora da viagem interessa-me para refletir não apenas sobre os percursos, as trajetórias e o trânsito entre lugares/culturas ou posições-de-sujeito, mas, também, para refletir sobre partidas e chegadas. Importa-me o movimento e também os encontros, as misturas, os desencontros. (LOURO, 2004, p.14).

Significa que alguns sujeitos percorrem o caminho do inesperado e percebem que a trajetória que vivem não é linear, tampouco ascensional. Suas maneiras de vida podem parecer “especialmente arriscadas e assustadoras quando se inscrevem no terreno dos gêneros e da sexualidade - afinal essas são dimensões tidas como ‘essenciais’, ‘seguras’ e ‘universais’”. (LOURO, 2004, p. 23). Supostamente, não podem ser alteradas. É por isso que o efeito das experiências de tais sujeitos é político e sugere “uma ampliação nas possibilidades de ser e de viver. Acolhem com menos receio fantasias, sensações e afetos e sugerem que a diversidade pode ser produtiva” (LOURO, 2004, p. 23). É precisamente o que faz Ixtlan, ser de outro planeta em viagem à Terra, ao possibilitar que Ruth reconheça sua sexualidade, acolha desejos e prazeres os quais se negou ao longo de sua existência e torne-se uma mulher que aceita fugir dos ideais puritanos e cristãos aos quais foi submetida.

É importante perceber que *A Via Crucis do Corpo* foi publicado em 1974, ano em que o Brasil vivenciava a ditadura militar em sua fase rígida de censura e controle quanto à moral e os costumes individuais, de modo que a comercialização da produção erótica/pornográfica era proibida por lei. A literatura, portanto, como o restante das expressões artísticas, tinha o objetivo de propagar papéis de gênero que não desviassem do padrão. Clarice, no entanto, comprova sua tendência transgressora e o deslocamento de um cânone opressor a partir dos protagonistas dos treze contos de sua única obra concebida como erótica. Além de “*Miss*



*Algrave*”, o livro conta também com outras narrativas que desafiam a norma e apresentam a intensidade do excesso corpóreo diante de uma sociedade repressora, como o segundo conto “*O Corpo*”. Nele, são apresentados Xavier, um homem bígamo, truculento e inculto, e Carmem e Beatriz, suas duas esposas:

Foi ver O último tango em Paris e excitou-se terrivelmente. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado. Na noite em que viu O último tango em Paris foram os três para cama: Xavier, Carmem e Beatriz. Todo o mundo sabia que Xavier era bígamo: vivia com duas mulheres. (LISPECTOR, 2020, p.20)

Em um primeiro plano superficial, o conto é apresentado a partir das ações de Xavier, aparente sujeito da narrativa. Conforme Claudiana Gois dos Santos (2018), em artigo sobre o conto, a vivência de Carmem e Beatriz, cuja intimidade progressivamente cresce sem que Xavier se dê conta e o exclui da relação, gradativamente desloca o que antes era objeto (as esposas de Xavier) para a posição de sujeitos ativos da narrativa, abordando a desapropriação do poder masculino, que alcança seu clímax no mariticídio. A ordem patriarcal estabelecida socialmente é atacada e dá lugar à relação entre duas mulheres. A aproximação das duas não tem origem bem definida no conto, mas é a partir de uma viagem e a descoberta de uma traição de Xavier com uma prostituta que se intensifica o distanciamento das esposas em relação ao marido, e Xavier passa a ser uma presença incômoda, sentimento que se revela a partir das ações das duas personagens:

Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. E, apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste. Um dia contaram esse fato a Xavier. Xavier vibrou e quis que nessa noite as duas se amassem na frente dele. Mas, assim encomendado, terminou tudo em nada. As duas choraram e Xavier encolerizou-se danadamente. Durante três dias ele não disse nenhuma palavra às duas. Mas, nesse intervalo e sem encomenda as duas foram para cama e com sucesso. (LISPECTOR, 2020, p.22)

Não serem homossexuais, conforme apresentado pelo narrador, é uma afirmação que desperta uma série de considerações, a se iniciar pelo contexto em que foi publicado o livro:

Não se pode esquecer que *O Corpo* foi escrito em 1974, sob forte repressão às produções literárias e com dispositivos legais de censuras atuantes, conforme mencionado anteriormente. Reconhecer a vivência erótica de Carmem e Beatriz como “amor triste”, ou “amor que não ousa dizer o nome”, em tal contexto, é, dissimuladamente, afirmar o anteriormente negado, ou seja, afirmá-las lésbicas. (SANTOS, 2018, p. 96)

Além disso, a escolha por não haver no conto a denominação da orientação sexual por parte de duas mulheres, que por meio de suas ações deixam evidente a existência de um romance, reivindica, também, o “não-lugar” e se objeta à oposição binária “heterossexual/homossexual”. O posicionamento de manter intocado tal binarismo como referência para construção do eu (SEIDMAN, 1995) é insuficiente e não ataca o regime

vigente: “Segundo os teóricos e teóricas *queer*, é necessário empreender uma mudança epistemológica que efetivamente rompa com a lógica binária e com seus efeitos: a hierarquia, a classificação, a dominação e a exclusão” (LOURO, 2004, p.45).

Ademais, é curioso notar que é novamente na imagem da viagem que se circunscreve o desafio à norma e a aproximação entre as duas mulheres. Ao se deslocarem, a partir da ida à Montevideu, no conto, se transformam. É possível pensar que o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto, de modo que o deslocamento entre lugares relativamente distantes não mais se refere ao espaço, mas a uma distância cultural, que se representa como a diferença. A metáfora da viagem interessa a fim de refletir não somente sobre o percurso e o trânsito entre lugares, mas para refletir também sobre partidas e chegadas. Aqui, importa o movimento e também os encontros e misturas (LOURO, 2004). Para Carmem e Beatriz, seu próprio território é construído constantemente pelo movimento e pela negação da identidade.

Conforme a intimidade entre as esposas se intensifica, inicia-se o movimento de decadência de Xavier. Ao ultrapassarem a sexualidade heterocentrada, representam novas formas de união que fogem aos ditames matrimoniais e de formação de família. As marcas de regulação de seus corpos e costumes se manifestam, no conto, por meio também da representação de outras instituições tradicionais, como a igreja, o trabalho e a polícia (SANTOS, 2018). Carmem e Beatriz vão à igreja com Xavier, são sustentadas pelo trabalho do marido e, ao fim do conto, confrontadas pela polícia que investiga o sumiço de Xavier. Clarice, por meio de tais ações, apresenta formas de controle em relação ao corpo, inserindo na narrativa instâncias que representam símbolos da moral heteronormativa. Ao planejarem e colocarem em prática o assassinato do marido, Carmem e Beatriz, metaforicamente, dão início a uma nova ordem que foge aos padrões de gênero:

Assim também parece ser para ambas um tempo em que é necessário rasurar o ideal tradicional de supremacia masculina, ou de fragilidade, medo e dependência femininas, para que, a partir da eliminação deste personagem masculino, as duas possam de fato vivenciar o afeto, abertas para novas possibilidades de experimentação. A deliberação do assassinato de Xavier ocorre, então, em ambiente doméstico, tradicionalmente atribuído como *locus* feminino. (SANTOS, 2018, p. 100)

É em um contexto de excessos, traição e assassinato, exposto por meio de repetidas sentenças, que se dá a trama. Construções semânticas como “e comeu sozinho um frango inteiro” (LISPECTOR, 2020, p.21), “Beatriz, com suas banhas, escolhia o biquíni e um sutiã mínimo para os enormes seios que tinha”(LISPECTOR, 2020, p.21), “às vezes Carmem e Beatriz saíam a fim de comprar camisolas cheias de sexo” (LISPECTOR, 2020,

p.21),“pegava a comida com as mãos, fazia muito barulho para mastigar, além de comer com a boca aberta” (LISPECTOR, 2020, p.23), “o rico sangue de Xavier escorria pela cama, pelo chão, um desperdício” (LISPECTOR, 2020, p. 25), entre outras, exemplificam a construção de uma atmosfera do exagero e do absurdo. Trazer à tona essa concepção grotesca cria, ainda, uma crítica a um sistema de imagens de perfeição e controle em relação ao corpo e constitui um cenário de libertação. A imagem grotesca do corpo “reflete a liberdade característica do senso carnavalesco do mundo, que dessacraliza e relativiza, que impede que forças centrípetas transformem o mundo em um espaço uno e monológico” (TEIXEIRA, 2019, p.51). O apelo para a demasia, que marca os corpos das personagens, desejos e atitudes, funciona como forma de reivindicar a multiplicidade e a “esquisitice” em um mundo comedido. Trata-se de personagens que desafiam normas regulatórias e assumem o desconforto. Incomodam, perturbam, provocam e fascinam (LOURO, 2004).

Ainda em relação à ideia de confrontar ideais de existência e sucesso, percebe-se que “em um contexto em que o sucesso da mulher é sempre medido a partir de padrões para o homem, e o fracasso do gênero com frequência significa estar livre da pressão de se igualar aos ideais patriarcais, não ser bem sucedida na mulheridade pode oferecer prazeres inesperados” (HALBERSTAM, 2000, p.9). As personagens de Clarice se opõem, portanto, às formas de feminismo que se orientam na direção da positividade e assumem modos sombrios de inadequação e violação, aliados aos feminismos marginais. A partir da “eliminação” de Xavier, Carmem e Beatriz podem vivenciar o afeto, abertas para novas possibilidades de experimentação.

Ao final do conto, após a realização do mariticídio, a polícia dá ordem de busca na casa em que moram, então, Carmem e Beatriz. Os policiais decidem pela prisão das duas, ao que Carmem responde: “[...] que seja numa mesma cela” (LISPECTOR, 2020, p.27). No entanto, como mencionado anteriormente, para a sociedade brasileira em 1974, a realização de tal ato seria “muito barulho, muito papel escrito, muita falação” (LISPECTOR, 2020, p.27). Logo, a alternativa é que ambas arrumem as malas e se mudem de país: “Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão viver em Montevidéu. Não nos dêem maior amolação. As duas disseram: Muito obrigada. E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer.” (LISPECTOR, 2020, p.27)

Aparece, novamente, a imagem da viagem e do cruzamento de fronteiras na narrativa, utilizada pela teoria *queer* ao se referir à quebra da norma. Assim como em uma viagem, pode ser instigante sair da rota fixada e experimentar o inesperado: “A figura do viajante interrompe a comodidade, abala a segurança, sugere o desconhecido e aponta para o estranho,

o estrangeiro” (LOURO, 2004, p. 24). Trata-se de um lugar que lhes permite enxergar os arranjos, práticas e destinos sociais aparentemente estáveis e imutáveis. Não se toma sua figura como modelo, mas a entende como provocadora de novas percepções (LOURO, 2004). “*O corpo*” termina, enfim, com o silêncio e imobilidade de Xavier e, sem exemplos da possibilidade de representação do modo de vida de um casal de mulheres até então, o desaparecimento de Carmem e Beatriz, que transgridem a fronteira literal e metaforicamente, a fim de viver um relacionamento que inova os modos de vida estabelecidos socialmente e os papéis de gênero.

## **CAPÍTULO 2: O PROCESSO *QUEER* DO ENVELHECIMENTO E A NORMATIVIDADE COMO BASE DO ETARISMO: “RUÍDO DE PASSOS” E “MAS VAI CHOVER”**

A relação de tensão entre a opressão dos sentimentos e dos desejos junto à quebra da normatividade também está presente, na obra de Clarice Lispector, ao abordar a presença da mulher velha. Se a velhice, para a mulher cisgênera, é o momento em que o corpo se vê diante da incapacidade de procriar, esta, socialmente, perde o seu valor. Trata-se de uma figura marginalizada retratada, na arte, sempre a partir de estereótipos que contemplam ora a figura da “bruxa, feiticeira, invejosa e má” ora a figura marcada pelo corpo débil, mas pela mente sábia, reconhecida e limitada, especialmente, na esfera doméstica. Nos contos “*Mas Vai Chover*” e “*Ruído de Passos*”, também presentes em *A Via Crucis do Corpo*, Lispector amplia as representações de mulheres idosas e reflete sobre seus silêncios e desejos sexuais, de modo a desafiar o etarismo – discriminação contra pessoas a partir de estereótipos associados à idade – que tem base na normalização do gênero e da sexualidade. As personagens velhas de Clarice, portanto, utilizam do impulso sexual como tentativa de reconhecimento do eu e o presente capítulo analisa a relação entre estudos *queer* e os preconceitos quanto ao corpo velho, a partir da literatura mencionada.

Conforme Jack Messy (MESSY *apud* LIMA, 2008, p.96), na palavra *vieu*, velho em francês, “podemos destacar a palavra *vida* (“vie”), podemos também discernir o pronome pessoal *elles* (“eux”) (...) a palavra contém o enunciado e nos coloca diante de uma primeira constatação: o velho é o outro”. Ao considerar que onde existe diferenciação, existe também a presença do poder, nota-se novamente que a afirmação da identidade é sempre uma operação de incluir e excluir, de modo que a identidade está sempre ligada à separação entre “nós” e “eles” (SILVA, 2000). Realizar tal divisão significa classificar, processo central na vida social e que orienta a ordenação do mundo social em grupos e classes.

Ao traçar um paralelo entre o binarismo de gênero e o etarismo, nota-se que grande parte do discurso sobre o preconceito de idade atende a uma narrativa heteronormativa sobre o futuro, de modo que a noção de envelhecimento não está de acordo com a ideia de reprodução, excluindo aqueles “não-reprodutivos” para fora do domínio. Uma vez que idosas, em particular, parecem desviar significativamente de noções de sexualidade e reprodução, devido ao estigma do sexo na velhice, tornam-se alvo de discriminação. Trata-se de uma obsessão social com a reprodução heterossexual — obsessão esta que deixa espaço limitado para as populações mais velhas (SCHNEIDER, 2020).

Em “*Mas Vai Chover*”, “Maria Angélica de Andrade tinha sessenta anos. E um amante, Alexandre, de dezenove anos” (LISPECTOR, 2020, p.69). Trata-se de uma mulher de sessenta anos que se envolve com um entregador de produtos farmacêuticos. A protagonista, ainda que tomada pelo sentimento de vergonha, insiste no rapaz, o qual após oferecido um carro, rende-se aos cuidados de Maria Angélica. A mulher acredita, segundo a voz narrativa, que o entregador a ama, de modo que fica claro ao leitor e à leitora a maneira como suas ações são movidas pelo desejo e exteriorizam o estado de alguém vibrante, que pulsa e que quer viver as experiências que seu corpo ainda pode lhe proporcionar (LIMA, 2008). Percebe-se que a protagonista não se vê como velha, conforme dita o estigma social, e não deixa de realizar o que é dito não ser próprio para sua idade. O encontro amoroso, no entanto, visto pelo ângulo de uma terceira pessoa, não sugere beleza, mas sim um constrangimento.

É primeiramente no próprio nome da personagem, o qual abre o texto, que Clarice inicia um jogo de oposições que marca a protagonista do conto, desafiando o imaginário social da velhice feminina que prega a castidade:

Maria Angélica, que de angelical não tem nada, especialmente pela maneira que é retratada em sua investida sexual sobre Alexandre, o jovem entregador da farmácia. Porém, se associarmos esse nome à “angelicó”, planta trepadeira, teremos uma relação grosseira desse nome com a personagem, mas condizente com sua atitude um tanto desvairada ao assediar esse rapaz. É a correspondência dessa percepção grotesca encontra-se nas palavras do próprio Alexandre, que se tornou amante de Maria Angélica: “Sua velha desgraçada! Sua porca, sua vagabunda! Sem um bilhão não me presto mais para as suas sem-vergonhices!” (LIMA, 2008, p.101)

A ambiguidade, portanto, marca a protagonista, a qual possui um nome que sugere a pureza e a qual tem a sua sexualidade exposta, ao mesmo tempo. A dupla possibilidade de visão sobre a intimidade da mulher idosa representa um “entre-lugar”, de modo que a existência da dualidade em sua personalidade casta e devassa rejeita o envelhecimento como aspecto físico que deixa lugar somente ao aspecto espiritual, como retrata a maioria das representações da velhice feminina. Maria Angélica, assim, rejeita o lugar socialmente destinado a si conforme a norma. Ainda assim, o tom da narrativa é dado pelos olhos de uma sociedade preconceituosa: onde se lê a intimidade da velhice feminina, também se encontra escancarada a crueldade da condenação a que submetem mulheres mais velhas (LIMA, 2008). Não se trata, então, de um conto erótico que representa a protagonista a partir de um viés de libertação declaradamente engajado, como se Maria Angélica vivenciasse livremente a sua sexualidade, mas sim de uma estratégia utilizada pela autora que permite perceber como soa a voz da sociedade cruel à qual pertence o/a leitor/a.

Nota-se que a narrativa de Clarice instaura um espaço que, em primeiro lugar, representa histórias que tratam de assuntos incomuns às narrativas de ficção. Em segundo lugar, operam a desconstrução do viés de erotismo e acabam por introduzir uma reflexão sobre a crueza em que a vida da mulher na velhice está envolvida. (LIMA, 2008). Aqui, a voz narradora opera um papel importante de expor o mundo representado, de maneira que as atitudes sedutoras de Maria Angélica sugerem sempre o ridículo, conforme a instância narradora, por meio de afirmações como: “disse com uma vozinha cantante e com trejeitos de mocinha romântica: – Só deixo você sair se prometer que voltará” (LISPECTOR, 2020, p.70) e, ainda:

O que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber. Maria Angélica — oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escrever isto! — Maria Angélica dava gritinhos na hora do amor. E Alexandre tendo que suportar com nojo, com revolta. Transformou-se num rebelado para o resto da vida. Tinha a impressão de que nunca mais ia poder dormir com uma mulher. O que aconteceria mesmo: aos vinte e sete anos ficou impotente. (LISPECTOR, 2020, p.71)

A confirmação do ridículo se dá não só pelas reações de Alexandre, mas também das amigas de Maria Angélica, as quais enxergam a exploração do rapaz e tentam alertá-la, e também por suas “criadas”, que riem diante da situação. Fica evidente que a protagonista é enxergada como uma pessoa ingênua e que está sendo enganada, como é normalmente colocada a mulher mais velha em uma relação com um jovem, perante o olhar social (LIMA, 2008). Além disso, a atitude do exagero marca diversos momentos do conto. A exemplo, tem-se a gorjeta exagerada paga ao rapaz e a proposta de um carro de presente em troca de sexo. A estratégia de recorrer à figura bufona a fim de tratar de um tema delicado “consiste em adotar um artifício que permite dizer o sério e fazer a crítica às avessas. A autora dá ao leitor ou à leitora aquilo que se espera desse assunto em tom maior e, deste modo, há o choque” (LIMA, 2008, p.100). A abordagem permite que fique escancarada a maneira preconceituosa como é tratado o tema pela própria sociedade. Fala-se novamente de um “entre-lugar”, uma vez que se equilibra a crítica, moralista a um primeiro olhar, e a afirmação de preconceitos, condição de existência da reflexão desejada.

*A Via Crucis do Corpo*, portanto, não se trata de uma obra erótica, mas de um conjunto de contos que, à sua maneira, abordam temas raramente associados à conduta sexual normativa. No caso de mulheres velhas, com suas necessidades e a coragem de levar adiante seus desejos sexuais, narrados por meio de frases curtas e diretas, é causado um impacto no/na leitor(a) e criado um texto que se não se caracteriza como conto erótico, tampouco como drama convencional (LIMA, 2008). São personagens que assumem uma postura transgressora e, como segundo exemplo mencionado de desejo feminino na velhice, há

também a protagonista Cândida Raposo, em “*Ruído de Passos*”. A narrativa retrata o episódio de uma senhora com “desejo de prazer” que teve a coragem de ir a um ginecologista e lhe perguntar, envergonhada, “quando é que passa?”. No conto, em um primeiro momento, a personagem tenta se encaixar na imagem construída de mulher velha e esconde seus reais desejos. Não compreende as possibilidades de se satisfazer, aos seus oitenta e um anos e viúva de Antenor Raposo. O nome da protagonista, “Cândida”, marca novamente a expectativa social de inocência e pureza, além de aparecer, no espaço curto do conto, todas as vezes acompanhado pelo sobrenome herdado do marido. Simbolicamente, interpreta-se como a figura do homem que, ainda que morto, continua ditando a sua vida. O enredo é finalizado com Cândida cedendo à masturbação e tendo a impressão de escutar, após o ato, os passos de seu marido:

Desse modo, tem-se a indicação de uma necessidade cultural da figura masculina para encaminhar a realização do prazer ou para justificá-lo. E, logo em seguida, a narrativa aponta para ideia de morte, como se a personagem desejasse morrer, daí a aproximação de seu marido, sugerindo que esta fosse abreviar-lhe a vida, livrando-a da necessidade de prazer já que não pode obtê-lo com um homem. A partir dessa imagem projetada pela personagem, percebe-se uma possibilidade de efeito daquilo que Nicole-Claude Mathieu, chama “invasão de sua consciência pelo poder onipresente dos homens” e aquela imagem permite-nos ver o imaginário dessa mulher velha impregnado pelo princípio da visão dominante, que, de acordo com Bourdieu é “um sistema de estruturas duradouramente inscritas nas coisas e nos corpos” (LIMA, 2008, p.91)

A narrativa de Clarice Lispector não só traz à tona a discussão sobre masturbação feminina, um tema tabu, como protagoniza a narrativa a partir de uma personagem na velhice, abrindo espaço para o debate da questão em outras faixas etárias (LIMA, 2008). Se aos oitenta e um anos, Dona Cândida ainda não tem consciência da possibilidade do prazer alcançado sozinha, significa que nunca antes, na vida, o teve. Assim, a narrativa descortina uma série de outros temas relacionados ao prazer sexual feminino por gerações. Optar por colocar como personagem central uma senhora aos oitenta e um anos, que foge do retrato clichê da mulher velha, significa também abordar não só a sexualidade, mas a solidão, o preconceito, a saudade e a dependência da figura feminina na velhice, pisando em um “campo minado” de temas quase nunca veiculados na literatura (LIMA, 2008).

É interessante perceber que há uma noção de sucesso do envelhecimento associada à heteronormatividade, a qual prevê como sinônimo de avanço a família, a acumulação de capital e a conduta ética. Abordar violências ocultas e um processo de envelhecimento que não se alinha a tais conceituações de sucesso é uma forte ferramenta para examinar estruturas hegemônicas de poder. Em “*Mas Vai Chover*”, a protagonista é uma mulher velha, que tem



como companhia suas “criadas” e suas amigas, a qual desafia o que se espera de uma senhora e paga um moço anos mais novos a fim de comprar seu afeto e relações sexuais. Em “*Ruído de Passos*”, por sua vez, Cândida Raposo pratica a masturbação como forma de satisfazer seus desejos pessoais após a morte do marido. Ambas as personagens não se conformam com o “ideal de mulher velha” estereotipicamente apresentado pela literatura. Em *A Arte Queer do Fracasso*, Halberstam (2000) sugere que a existência *queer* ou contra-hegemônica do senso comum leva à associação de sucesso o inconformismo, as práticas anticapitalistas e os estilos de vida não reprodutivos. Significa que as protagonistas, vivendo seus desejos na velhice e não correspondendo à expectativa sobre seus corpos, obtém sucesso ao perderem-se e desviarem-se do esperado, uma vez que, novamente, o fracasso do gênero por vezes significa estar livre da pressão.

Ainda sobre a identificação do *queer* e o desafio à norma nas narrativas de Clarice Lispector, destaca-se a estrutura de escrita dos contos “*Mas Vai Chover*” e “*Ruído de Passos*”, os quais desafiam também o conceito de gênero dentro da própria literatura e suas classificações. A autora os escreve de forma encomendada, como o restante dos contos em *Via Crucis do Corpo*, para atender a um mercado que explora o interesse do público pela intimidade, por meio de histórias eróticas. No entanto, conforme Susana Lima (2008), abordar o desejo sexual de mulheres velhas não é um tema que costuma constituir contos, mas que poderia gerar risos, se dito em uma anedota. O que ocorre é a subversão da ordem da narrativa erótica e a frustração de todas as alternativas de gênero:

Tem-se um melodrama narrado como se fosse uma anedota. Nenhum dos dois funciona como tal. Não há erotismo nem riso. Justamente pelo fato de a anedota ser definida como “particularidade curiosa ou jocosa que acontece à margem dos eventos mais importantes, e por isso geralmente pouco divulgada, de uma personagem (...) ‘coisas não publicadas’”, é que faz sentido a escrita desse conto aludindo aos elementos anedóticos, para, assim, dar na forma – e o que isso significa – a percepção do quanto a sexualidade feminina na velhice trata-se de um conteúdo à margem, não só na sociedade, mas na literatura. (LIMA, 2008, p. 106)

Conclui-se que quanto ao tema da narrativa, às atitudes das personagens na velhice, à forma como é estruturada a crítica e quanto à própria estrutura em que são contadas as histórias de Maria Angélica e Cândida Raposo, Clarice Lispector celebra os modos alternativos de existência nessa fase da vida. É a partir do improvável e inesperado que se é capaz de imaginar outros futuros para a vida, o amor e a sobrevivência, de modo a definir sucesso a partir de novos termos que priorizam o desenvolvimento da descoberta de si já tarde na vida, a autenticidade antes da ideia de morte. Portanto, formas alternativas de viver a velhice desafiam a visão heteronormativa que sustenta o etarismo.



### **CAPÍTULO 3: IDENTIDADE DE GÊNERO E ORIENTAÇÃO SEXUAL EM “ELE ME BEBEU” E “PRAÇA MAUÁ: DESESTABILIZAÇÃO DA PERCEPÇÃO HEGEMÔNICA E BINÁRIA DOS CORPOS**

Nunca foi pretensão de Clarice Lispector tornar-se porta-voz de minorias. Ainda assim, sempre foi característico de suas narrativas privilegiar processos de desidentificação de suas personagens, de modo a apresentar ao público figuras que ao longo de um texto desconstruem padrões e desenvolvem subjetividades próprias que desafiam um sistema hegemônico. Em *A Via Crucis do Corpo*, especialmente, é apresentada de modo sutil uma série de questões sociais que levam o/a leitor/a a refletir e preencher vazios. Nos contos “*Ele me Bebeu*” e “*Praça Mauá*”, nos quais se concentra o presente capítulo, o foco está em identidades de gênero e orientações sexuais não normativas, temáticas cujas demandas crescem ao longo dos anos.

“*Ele me Bebeu*” narra a história de Aurélia Nascimento, Serjoca e Affonso Carvalho. Aurélia é uma mulher “bonita e, maquiada, ficava deslumbrante” (LISPECTOR, 2020, p.39), amiga de Serjoca, maquiador, assumidamente homossexual, e o qual é responsável pela transformação de Aurélia sempre que necessário. Certo dia, esperando um táxi frente ao Copacabana Palace, conhecem Affonso Carvalho, um industrial de metalurgia, de “cara máscula”, que aparenta se interessar pela moça, convidando-os a tomar um drinque. No decorrer da trama, o interesse de Affonso desloca-se de Aurélia para Serjoca, fazendo com que a moça perceba que muito de quem ela era – ou aparentava ser diante dos outros – perpassava pela maquiagem do amigo, uma espécie de máscara, e diversos outros artifícios estéticos físicos para esconder-se. A partir daí, o foco é em Aurélia, que se olha no espelho e finalmente “nasce”, identificando um “rosto humano” por trás da performance.

Muitas das leituras do conto propõem como centro a análise da personagem Aurélia, uma vez que Clarice Lispector frequentemente trazia à tona experiências femininas invisibilizadas por padrões e tabus sociais. Para a personagem feminina, ser significa aparentar, de modo que sua identidade se define a partir de sua aparência física, da presença da maquiagem, de lentes de contato e de próteses. A personagem esconde os calos dos pés que causam dor, considerando-os um “defeito” e, ao comer, preocupa-se excessivamente com a refeição devido ao hálito. A prisão da feminilidade faz com que Aurélia se preocupe com corresponder à ideia de mulher que existe como norma, pois sabe que “quando alguém se recusa a submeter-se ao estereótipo, arrisca-se a ser posto à margem das relações consideradas normais” (SAFFIOTI *apud* CERRI, 2022, p. 193). Ser mulher, portanto, não é

um dado biológico, natural, mas sim uma construção de um papel histórico, constituído por uma repetição de gestos e práticas – atos performativos – que produz um efeito de naturalização. É, no entanto, exatamente no caráter performativo da identidade de gênero que existe a possibilidade de questionar sua condição reificada (BUTLER, 2018).

A ação da personagem de, ao se ver preterida, olhar profundamente no espelho e esbofetear-se para “encontrar-se” caracteriza um momento de identidade em crise. O texto marca a descoberta de Aurélia como “enfim um rosto humano” (LISPECTOR, 2020, p.42), chamando atenção para a ausência da marca de gênero e o foco apenas em sua humanidade. A ação da personagem representa um ataque à norma pois demonstra que, se noções de gênero são entendidas como construções sociais, estão também em uma posição de possível reconstrução (CERRI, 2022). De repente, destituída de performances e de práticas reguladoras de coerência do gênero, preterida pelo interesse romântico, um homem, Aurélia recupera sua individualidade e “ser mulher” deixa de representar uma categoria universal: “Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to” (LISPECTOR, 2020, p.42).

Para além de Aurélia, é possível perceber o enfrentamento à norma a partir dos personagens masculinos, Affonso e Serjoca, cuja relevância é “interrompida” (o que é possível analisar como uma estratégia da autora) em detrimento das questões relativas ao feminino, vividas por Aurélia. Percebe-se, no entanto, que o conto apresenta a identidade de todos os personagens como definida a partir de processos de fragmentação e, conforme Louro:

somos sujeitos de muitas identidades. Essas múltiplas identidades sociais podem ser, também, provisoriamente atraentes e, depois, nos parecerem descartáveis; elas podem ser, então, rejeitadas e abandonadas. Somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes. Portanto, as identidades sexuais e de gênero (como todas as identidades sociais) têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural, afirmado pelos teóricos e teóricas culturais” (LOURO *apud* SANTOS, 2016, p.35).

É interessante, portanto, estudar também a dimensão masculina que complementa os estudos sobre o feminismo e se aprofundar nas diversas performances realizadas também por Affonso e Serjoca. O gênero masculino está sempre submetido à tradição patriarcal e a uma dinâmica de correspondência a valores que aparentam ser vantajosos aos homens, mas acabam por aprisioná-los. Ou seja, há expectativas em relação ao que significa “ser homem” assim como há em relação a “ser mulher”, sustentados por práticas normalizadas pela sociedade e seus códigos.

Conforme os padrões do senso comum, Affonso é um homem inegavelmente heterossexual e “inserido no interior de uma cultura, Affonso atua dentro dos estereótipos, transmitindo uma imagem exigida ao masculino, ao contrário de Serjoca, assumidamente

homossexual desde o início do conto” (CERRI, 2022, p.196). É no apartamento de Affonso que os olhares se voltam à eloquência do “rapaz bonito” e o personagem liga para Aurélia no dia seguinte para elogiar Serjoca, “um amor de pessoa”. Serjoca, que até então era lido como uma figura sem jeito, “um errado”, ganha visibilidade positiva, de forma inesperada, uma vez que a construção do conto dá a entender que é em Aurélia o interesse do industrial:

Com base nessa ideia, o que há em nós é a naturalização de certas escolhas sexuais como válidas, interditando, por exemplo, a atração existente entre Serjoca e Affonso. De fato, as características que fazem com que um ou outro se enquadre num gênero (feminino ou masculino) já são socialmente estabelecidas. Os personagens fogem, então, à regra, constituindo-se como sujeitos situados na *diférance*, de onde vêm outras possibilidades de uso do próprio corpo e de seus prazeres (RIBEIRO, PRAZERES, 2015, p.169)

Enquanto Aurélia vive o drama de destituir-se da necessidade de esconder “defeitos” físicos e finalmente enxergar-se como um ser além de máscaras, uma relação homoerótica se constrói nas entrelinhas. O/a leitor/a encontra-se, neste momento, preso à epifania de Aurélia, “enquanto Serjoca e Affonso performatizam o início de uma relação amorosa que se dá sem polêmicas ou questionamentos por parte de Affonso” (CERRI, 2022, p.196). A estratégia de fazer a instância narradora depositar foco na crise vivida por Aurélia e deixar em aberto o último encontro entre Serjoca e Affonso, sobre o qual só se sabe que Aurélia não poderá comparecer, torna a relação homossexual entre os dois algo imperceptível e naturalizado (CERRI, 2022). Não há tempo para que o leitor ou a leitora julgue o casal, uma vez que se encontra preso diante dos conflitos de Aurélia. Ao mesmo tempo, Affonso em nenhum momento questiona seu próprio desejo, e a escritora opta por uma narrativa que não aponta explicitamente um romance. Trata-se de uma estratégia de preenchimento de sentidos: “O silêncio de que falamos aqui não é a ausência de sons ou palavras. Trata-se do silêncio fundador ou fundante, princípio de toda significação [...] O silêncio de que falamos é o que instala o limiar do sentido”. (ORLANDI *apud* CERRI, 2022, p.197). Nota-se aqui a presença, novamente, do não-lugar, do não dito que o texto oferece.

É interessante notar o enfrentamento à norma na relação entre Affonso e Serjoca não só na mera apresentação de um relacionamento homossexual, dissidente, mas também na forma como Affonso se apresenta como uma figura múltipla e “transitória”. Affonso aparenta flertar com Aurélia no primeiro encontro, ao encostar seus pés nos pés de Aurélia, entusiasmado, por debaixo da mesa. Posteriormente, passa a desejar Serjoca, sem que seja um impedimento sentir atração sexual por ambos, constituindo-se no conto enquanto sujeito híbrido (PRAZERES, RIBEIRO, 2015, p.154). O personagem também se apresenta como o estereótipo da figura masculina heterossexual, construído a partir dessa imagem, para no final

surpreender o/a leitor/a. O efeito desenvolvido por Clarice Lispector, ao apresentar uma série de personagens híbridas em *A Via Crucis do Corpo*, é o de instaurar a desconfiança, uma vez que, a um primeiro olhar, essas personagens se caracterizam por um traço de sua sexualidade, mas em seguida não seguem uma trajetória retilínea em seu comportamento sexual (SANTOS, 2016). Aqui, novamente, quem experiencia o texto encontra-se destituído de qualquer certeza.

Conclui-se que o enfrentamento à norma em “*Ele me Bebeu*” dá-se por diferentes segmentos: a partir de Aurélia, desafiando performances fixas de gênero, e por Affonso e Serjoca, não só por rejeitarem a heterossexualidade tida como correta, mas por caracterizarem um casal marcado pelo hibridismo e pela negação à definição. Nota-se “a impossibilidade de se pensar gêneros senão como identidades transitórias, embora aquilo que os constitua seja suficientemente fixo e seus efeitos repressores, reais” (BUTLER *apud* PRAZERES, RIBEIRO, 2015, p.169).

“*Praça Mauá*”, também presente no livro de contos, demonstra a partir de pontos similares a forma como papéis desempenhados na sociedade e comportamento sexual tendem a ser definidos a partir do sexo biológico. O enredo desafia tal ideia, demonstrando como identidade de gênero (como a pessoa concebe seu próprio gênero) e orientação sexual são definidos a partir de questões que extrapolam o aspecto físico. O conto apresenta a história de Luísa, 30 anos, sem filhos e dona de um gato siamês, casada com um carpinteiro chamado Joaquim. Trabalha como dançarina e prostituta, sob o codinome “Carla”, em um cabaré localizado na Praça Mauá. Como colega de profissão, apresenta-se Celsinho/Moleirão, personagem descrita como “um homem que não era homem” (LISPECTOR, 2020, p.58), sendo pertinente analisar a semelhança sonora entre seu nome de trabalho “Moleirão” e a palavra “mulherão”, a qual reflete o que é narrado a respeito de suas características físicas (FRERES, 2022): “tinha quadris largos e, de tanto tomar hormônio, adquirira um fac-símile de seios” (LISPECTOR, 2020, p.59).

As características físicas, no entanto, não são somente o que a definem como mulher: além de intervenções estéticas e a associação imediata que se faz delas a corpos transsexuais, há forte contestação construída a partir de sua performance social. Ou seja, é a partir das caracterizações da personagem em relação à forma como ela concebe sua identidade de gênero que é possível concluir que Celsinho/Moleirão é uma personagem trans, ou seja, sua identidade de gênero não está em alinhamento com o sexo que lhe foi atribuído no nascimento. Trata-se da maneira como a personagem pensa sua própria condição e constrói para si uma identidade feminina. Em um artigo em que reflete sobre personagens transsexuais

na literatura brasileira, Amara Moira (2018), abordando a personagem Diadorim, de *Grande Sertão Veredas*, diz: “O que é ser homem senão existir enquanto tal, sobretudo quando respaldado pelo reconhecimento coletivo?” (n.p.). Ao aplicar a perspectiva para a personagem Celsinho/Moleirão, é possível questionar-se o que é ser mulher, senão existir enquanto tal e trazer, a partir disso, um conflito à trama que se constrói em torno da discussão sobre mulheridade, uma vez que Carla e Moleirão disputam o título de “mulher de verdade”.

Assim como em “*Ele me Bebeu*”, “*Praça Mauá*” apresenta personagens que “não desejam ou projetam para si o que se espera do feminino e do masculino” (VIEIRA, 2018, p. 837). Além de Celsinho/Moleirão, em Carla/Luísa identifica-se uma personagem cuja relação de gênero se choca com definições culturais de papéis pré-estabelecidos. Carla/Luísa era casada, mas trabalhava em um cabaré e não dava atenção ao marido. Não arrumava a casa e deixava os afazeres domésticos sob a responsabilidade de Silvinha. Não desejava filhos e mal cuidava de seu gato siamês. Ou seja, Carla/Luísa não desempenhava o papel feminino que propõe a sociedade, rejeitando “máscaras” e a performance atrelada a seu gênero. Por outro lado, Celsinho/Moleirão manifesta a feminilidade socialmente esperada da mulher: embora biologicamente tenha nascido um homem, é mãe adotiva de uma menina de quatro anos e “A esta não faltava nada: tinha tudo do bom e do melhor. E uma babá portuguesa. Aos domingos Celsinho levava Claretinha ao Jardim Zoológico, na Quinta da Boa Vista. E ambos comiam pipocas. E davam comida aos macacos.” (LISPECTOR, 2020, p.59).

A sólida amizade entre Moleirão e Carla se abala no dia em que a última se interessa pelo rapaz que Moleirão cobiçava. O diálogo que segue o acontecimento consiste em Carla dizendo à colega que é “tão bom dançar com um homem de verdade” (LISPECTOR, 2020, p.60), ao que Moleirão responde: “mas você não é mulher de verdade” (LISPECTOR, 2020, p.60). Carla se espanta com a resposta, sem compreendê-la, e Moleirão segue: “Você, vociferou Celsinho, não é mulher coisa alguma! Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei!” (LISPECTOR, 2020, p.60). Percebe-se que Moleirão ataca a colega de profissão ao revelar sua condição de mulher imperfeita perante a sociedade, demonstrando que ela, sim, personagem “homem que não era homem” usava a máscara que ela recusara, sendo mãe de uma menina e também dona de um lar (VIEIRA, 2018). Carla, nesse momento, nota sua própria incompletude: não sucede como Luísa, ao não corresponder aos papéis sociais esperados de uma mulher, tampouco como Carla, ao se perceber como “a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio” (LISPECTOR, 2020, p.61). Trata-se, aqui, de um sujeito que similarmente a Aurélia, em “*Ele me Bebeu*”, tem sua identidade

constituída a partir de um processo de fragmentação. Carla/Luísa define que “ser mulher” não pode se basear em uma categoria universal.

O fato de ser reconhecida como “mais mulher” que Carla/Luísa, para Moleirão, não necessariamente representa uma vitória. Moleirão deseja ser reconhecida socialmente como mulher, dada a sua descrição de “homem que não era homem”, mas não deixa de se limitar à prisão caracterizada pela condição de mulher e os padrões referentes ao modelo familiar tradicional, os quais impõe à sua própria filha: “Celsinho queria para Claretinha um futuro brilhante: casamento com homem de fortuna, filhos, jóias.” (LISPECTOR, p.59). Ou seja, é na tentativa de combater a represália à diversidade que Celsinho/Moleirão encaixa-se em outra prisão de gênero (FRERES, 2022). Para Carla/Luísa, ser atingida em sua feminilidade, nesse caso, é motivo de dor, mas também de libertação, assim como o foi para Aurélia.

Celsinho/Moleirão e Carla/Luísa representam, sim, transgressão quanto às máscaras impostas pela sociedade e seus papéis de gênero. No entanto, continuam presas a princípios morais: Carla ao se ofender por não desempenhar seu papel feminino e Moleirão ao enxergar o “ser mulher” como base em atos performativos os quais projeta na própria filha (VIEIRA, 2018). O que os une, nesse ponto, são “as experiências de seres inacabados cuja condição de incompletude os leva a unir-se à margem da sociedade em que interdito e transgressão vivem em suspenso” (VIEIRA, 2018, p. 840). Desconstroem-se corpos marcados por gênero e sexualidade, bagunçando a demarcação de fronteira entre os corpos, presente inclusive no ato de chamar as personagens a cada momento por um de seus dois nomes, demonstrando como há mais de uma personalidade presente em si. Não há mais “coerência lógica” entre sexo, gênero e desejo, na medida em que o sexo como corpo biologicamente marcado, sem o gênero que lhe atribui significado culturalmente, é um corpo vazio. O discurso hegemônico tenta levar a crer que as categorias homem/mulher são naturais, e no entanto, nos contos apresentados, fica exposto que se trata de categorias que são fabricadas nas práticas sociais. Ao adotar performances que cruzam fronteiras binárias, as personagens, de certo modo, caminham em direção à subversão e à libertação de seus corpos. (COMISSÁRIO, ARAÚJO, 2021).

Percebe-se que as narrativas “*Ele me Bebeu*” e “*Praça Mauá*” possibilitam processos de desconstrução de padrões de gênero e por isso desafiam a hegemonia, cruzando fronteiras no que diz respeito à concepção usual da questão. A abordagem ainda é limitada, o que se nota por exemplo no tratamento masculino dado a mulheres trans e nas visões estereotipadas do que significa ser mulher ou homem, nas narrativas. No entanto, à época e perante o



contexto de censura da ditadura militar, os contos moldam o longo percurso de “desgenitalizar” compreensões de gênero.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho se propôs a analisar seis contos de *A Via Crucis do Corpo* a partir de uma perspectiva que buscasse, neles, a presença do *queer*, termo definido como característica de potencial problematizador e desestabilizador da norma, ou seja, aquilo que rompe com estruturas sociais previamente estabelecidas.

Inicia-se com a identificação da presença do insólito e seu caráter disruptivo em “*Miss Algrave*” e “*O Corpo*”. É demonstrada a maneira como o efeito das experiências de alguns sujeitos é político, ao desafiarem dimensões tidas como universais. No primeiro conto, o encontro com um ser de outro planeta que se autodenomina “um eu” possibilita a protagonista Ruth reconhecer sua sexualidade, seus desejos e prazeres, aspectos os quais negou ao longo de toda a sua existência. A possibilidade de uma identidade indefinida escancara o caráter imposto das identidades fixas e se torna uma estratégia política de questionamento das operações de fixação da identidade. Ao se relacionar com o extraterrestre, Ruth deixa de viver sob os ideais puritanos e cristãos e passa, também, a ultrapassar fronteiras.

Em “*O Corpo*”, ainda, é apresentada a narrativa de Carmem e Beatriz, mulheres que se relacionam inicialmente com um homem bígamo, Xavier. Com as traições do marido, passam a se relacionar entre si, somente, e terminam por assassinar Xavier e enterrá-lo no quintal de casa. As personagens de Clarice se opõem à sexualidade heterocentrada e é em um contexto de excessos e traições que assumem modos sombrios de inadequação e violação. O apelo para a demasia, ao longo do conto, que marca os corpos das personagens, seus desejos e atitudes, é uma forma de reivindicar a multiplicidade em um mundo comedido. Trata-se de personagens que desafiam normas regulatórias, incomodam, perturbam, provocam e fascinam.

Em um segundo momento, é analisada a forma como o envelhecimento de mulheres sustenta-se em um processo *queer* e como a normatividade dita os preconceitos relacionados à idade. Em “*Ruído de Passos*” e “*Mas Vai Chover*”, são apresentadas histórias que tratam de assuntos incomuns às narrativas de ficção, especialmente àquelas eróticas. Nos contos mencionados, as personagens velhas de Clarice utilizam do impulso sexual como tentativa de reconhecimento do eu. Mulheres idosas desviam significativamente de noções de sexualidade pretendidas pela obsessão social com a reprodução heterossexual. Ao apresentar personagens que desejam viver sua sexualidade na velhice, Clarice desafia o estereótipo associado a mulheres velhas e expõe uma reflexão sobre a cruzeira em que está envolvida a sexualidade nesta fase da vida.

Por fim, na terceira e última parte do trabalho, são analisados os contos “*Ele me Bebeu*” e “*Praça Mauá*” sob uma perspectiva mais comumente associada aos estudos *queer*: a investigação de identidades de gênero e orientação sexual. Aqui, os personagens desafiam a ideia de que identidade de gênero e orientação sexual são definidas a partir do sexo biológico. Nota-se a impossibilidade de pensar gêneros senão como identidades transitórias, ou seja, trata-se de uma construção histórica constituída pela repetição de gestos e é justamente por seu caráter performativo que há a possibilidade de questionamento.

Percebe-se que o projeto literário em *A Via Crucis do Corpo* desconstrói o viés de erotismo e da sexualidade associados aos contos e tem como objetivo maior introduzir reflexões a respeito da hegemonia ditada por papéis sociais naturalizados. A abordagem é, sim, limitada no que diz respeito ao tratamento dado a questões como sexualidade e identidade de gênero, o que se nota, por exemplo, no tratamento masculino dado a mulheres trans e nas visões tantas vezes estereotipadas do que significa ser mulher ou homem, nas narrativas. No entanto, embora a abordagem seja hoje ultrapassada em relação às criações e teorias posteriores, perante o contexto de censura e ditadura militar, abriu e abre caminhos ao

apresentar personagens que se libertam de posições pré-estabelecidas nos mais diferentes aspectos. Clarice cria personagens cuja condição humana é sempre marcada por um detalhe surpreendente, por vezes grotesco, e demonstra que a ideia de fracassar ao viver de acordo com pressões sociais abre formas mais criativas de existir no mundo, libertando seus leitores e a própria literatura.

## REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral**. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 2005.

BORGES, Luciana. Eros Estranho: reverberações do insólito em narrativas de Clarice Lispector. **Muitas Vozes**, v. 9, n. 2, p. 455–468, 2021. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/16960>. Acesso em: 7 fev. 2023.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, L.G. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.151-172.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Caderno de leituras**, n. 78, jun. 2018.

Disponível em: [https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno\\_de\\_leituras\\_n.78-final.pdf](https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf)  
Acesso em: 7 fev. 2023.

CERRI, Laís Naufel Fayer. Clarice nos bebeu: uma breve análise de corpos. **Revista Periódicus**, 2(17), 192–202, 2022.

COMISSÁRIO, Ana Paula Pereira.; ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. Quem é mulher de verdade? corpo feminino e sexualidade em A via crucis do corpo, de Clarice Lispector. *Criação & Crítica*, n. 29, p., mai. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/171731/171614> Acesso em: 7 fev. 2023.

FIORIN, José Luiz. Enunciação e semiótica. **Letras**, n. 33, p. 69-97, dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/653>> Acesso em: 5 dez. 2022

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. “‘Antes da Ponte Rio-Niterói’ e o projeto literário de Clarice Lispector em A via crucis do corpo”. **Cerrados**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, nº 24, ano 16, 2007.

FRERES, Vinicius Shindy Takahashi. A subversão das noções de gênero na construção das personagens Gina e Moleirão: análises e desdobramentos. **Cadernos acadêmicos: conexões literárias**, n.3, p. 292-305, 2022. Disponível em: <https://lbxxi.org.br/ojs/index.php/cadernos-academicos/article/view/65/61> Acesso em: 7 fev. 2023.

GIFFNEY, Noreen. Denormalizing Queer Theory: More Than (Simply) Gay and Lesbian Studies. **Feminist Theory**, 5(1), p. 73-78, 2004.

GOTLIB, Nádía Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo, SP: Editora Ática, 1995.

HALBERSTAM, Jack. **A Arte Queer do Fracasso**. Recife, PE: CEPE Editora, 2020.

LIMA, Susana Moreira de. **O outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas**. 2008. 194 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2020

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho**: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

MOIRA, Amara. Monstruoso corpo de delito: personagens transexuais na literatura brasileira. **Pernambuco**: jornal literário da companhia editora de Pernambuco, dez. 2018. Disponível em:

<https://suplementopernambuco.com.br/artigos/2198-monstruoso-corpo-de-delito-personagens-transexuais-na-literatura-brasileira.html> Acesso em: 10 fev. 2023

PRAZERES, LÍlian Lima Gonçalves dos; MIEGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia. Gêneros, performances e trânsitos no conto Ele me Bebeu de Clarice Lispector. **Caderno Espaço Feminino**, 28(2). Disponível em:

<https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/34168/18206> Acesso em: 5 fev. 2023

PRECIADO, Paul B. **Historia de Una Palabra**: Queer. Argentina: Pixel Editora, 2017.

SANTOS, Claudiana. Gois. dos. A emergência lésbica em Clarice Lispector. **Revista Criação & Crítica**, n. 20, p. 89-107, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138591> Acesso em: 7 fev. 2023.

SANTOS, Fábio Silva. **Letramento literário na EJAEF** : como abordar a ambiguidade sexual nos contos de Clarice Lispector. 2016. 107 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) - Universidade Federal de Sergipe, Itabaiana, SE, 2016.

SEIDMAN, Steven. Deconstructing Queer Theory or the Under: theorization of the social and the ethical". In: NICHOLSON, L.; SEIDMAN, S.(Orgs.). **Social Postmodernism: beyond identity politics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p.116-141.

SCHNEIDER, Henrik. The Aging Queer Body. **Aspeers** (13), p. 25-37, 2020. Disponível em: <http://www.aspeers.com/2020/schneider?fulltext> Acesso em: 5 jan. 2023.

SILVA Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA T. T. S. (org.); HALL, S.; WOODWAD, K. **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 73-102.

TEIXEIRA, Marilia Dalva. Considerações sobre o corpo em Mikhail Bakhtin, **Voluntas**: Revista Internacional de Filosofia, v.10, n.1, p. 46-52, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/36662/PDF> Acesso em: 5 dez. 2022

VIEIRA, Telma. Maria. Erotismo, sexualidade e relações de gênero em “Ele me Bebeu” e “Praça Mauá”, de Clarice Lispector. Congresso Internacional ABRALIC/ Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2018. **Anais** [...]. p. 830-841.