

ENTRE O GROTESCO E A COMICIDADE: A VIA CRUCIS DO CONTO CLARICEANO

BETWEEN THE GROTESQUE AND THE COMIC: THE VIA CRUCIS OF CLARICE LISPECTOR'S SHORT-STORIES

Mariângela Alonso¹

RESUMO: Neste artigo, discutiremos a presença de aspectos grotescos presentes na ficção de Clarice Lispector (1920-1977), tomando como ponto de partida o conto “O corpo”, pertencente à coletânea *A via crucis do corpo*, publicada em 1974. A instrumentalização teórica conta com os estudos de Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin acerca da categoria do grotesco. A análise complementa-se com os apontamentos de Vladímir Propp, entre outros a respeito da comicidade ressaltada na natureza física do homem. Além disso, a pesquisa recorre a vozes importantes da crítica de Clarice Lispector, as quais iluminarão o caminho de análise aqui percorrido.

Palavras-chave: Grotesco; Comicidade; Clarice Lispector.

ABSTRACT: In this article I will discuss the presence of features found in the grotesque fiction of Clarice Lispector (1920-1977), taking, as a starting point, the short-story "The Body", from the collection *The stations of the body*, published in 1974. The instrumentation lies on theoretical studies of Wolfgang Kayser and Mikhail Bakhtin about the category of the grotesque. The analysis is complemented with notes by Vladimir Propp (among others) about the comicity emphasized in the physical nature of man. Moreover, the research focuses on prominent voices of Clarice Lispector's criticism which support the analysis I have developed herein.

Keywords: Grotesque; comic; Clarice Lispector.

PULSAÇÕES DO GROTESCO NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR

Os estudos literários sobre a obra de Clarice Lispector tem apresentado um significativo crescimento nos últimos anos em que a escritora vem sendo consagrada tanto no Brasil, Europa quanto nos EUA. Toda essa consagração deve-se a fatores como reedições, traduções, comunidades de leitores e estudiosos, além da peculiaridade de sua obra, capaz de revelar um encontro particular entre a autora e o público: “os leitores criaram, de Clarice Lispector, uma figura misteriosa e enigmática, colada aos seus livros e imersa nos jogos de linguagem” (CASTRO SILVA, 2012, p. 259).

¹ Doutoranda em estudos literários (UNESP-Fclar/Cnpq), SP, Brasil. malonso924@gmail.com

Desde seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1944), a escritora despertou um horizonte novo de expectativas para o público brasileiro e em relação à escrita ficcional, provocando uma espécie de impacto na crítica que, àquela altura não se mostrava pronta para adentrar o complexo universo romanesco construído por sua literatura. A publicação do primeiro romance revela uma personalidade literária delineada por sua escrita transgressora.

Em julho de 1944, no artigo intitulado “No raiar de Clarice Lispector”, o crítico Antonio Candido (1970, p. 128) destaca a “performance da melhor qualidade” da escritora.

A linguagem artística de Clarice Lispector, segundo Antonio Candido (1970), assemelhava-se aos “romances de aproximação” que buscavam captar a essência, o ser, ao eleger as paixões e os estados de alma como o mote da narrativa. O ritmo tenso da narrativa, fruto da pesquisa de linguagem que transmite uma interpretação pessoal do mundo, faz do romance de Clarice Lispector uma obra de exceção.

De certo modo, a autora sempre buscou a cumplicidade de um leitor não apenas identificado com a sua obra, mas também com os procedimentos literários que a singularizaram em nossa Literatura, contabilizando uma vasta e crescente fortuna crítica.

A autora deixa entrever o fato de que, por trás da técnica que domina, há todo um projeto de compreensão e revelação de um mundo que se concretiza.

Assim, Clarice Lispector apresenta muitas faces no seu trabalho ficcional. No entanto, houve uma destas faces que permaneceu em segundo plano nos estudos críticos. Estamos nos referindo à categoria do grotesco, menos abordada pelos estudiosos, os quais têm optado pelos aspectos sublimes da obra da escritora.

O crítico Benedito Nunes apontou a presença de elementos grotescos na obra clariceana. Ao tratar das narrativas de *Laços de família*, *A legião estrangeira* e *Felicidade clandestina*, Nunes chama a atenção para o “momento de tensão conflitiva” (NUNES, 1995, p. 84) às vezes presente nos contos da autora. Analisando o conto “Amor”, de *Laços de família*, o estudioso salienta a cena em que a personagem Ana é arrebatada pela imagem grotesca de um cego mascando chicletes: “Está por fim inerte diante do perigo que temia, estampado agora na fisionomia grotesca do homem” (NUNES, 1995, p. 85). A tensão conflitiva do conto se dá, portanto, por intermédio do grotesco.

As considerações de Nádya Gotlib (1995) também são propícias para o tema. Ao referir-se às personagens idosas da autora, mais especificamente à d. Maria Rita, do conto “A partida do trem”, a estudiosa reconhece:

Todas procuram um destino maior e uma porta de saída. Todas, em vão, sofrem a desilusão de não encontrarem nada do que procuram. Em todas um detalhe grotesco é o carimbo da condição do ser humano, de que é exemplo a verruga no queixo, com um pêlo espetado, em d. Rita, detalhe que se agrega a um corpo depauperadamente consumido pelo desejo. (GOTLIB, 1995, p. 420)

Os estudos de Olga de Sá (1993) e Regina Pontieri (1999) também abarcam coerentemente o tema do grotesco, partindo das concepções de Kayser (1986) e Bakhtin (1987). Ao analisar o romance *A maçã no escuro*, Olga de Sá (1993) percorre os aspectos de estranheza presentes no projeto de Clarice Lispector ao salientar: “[...] o mundo conhecido estranhado, porque distanciado de nós. Como acontecerá em livros posteriores: *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*” (SÁ, 1993, p. 96). Para Olga de Sá (1993), *Água viva* encarna o irracional ao apresentar ao leitor um texto desprovido de enredo e, ao mesmo tempo, munido de uma estranha voz narrativa que “aspira a escrever como se pinta” (SÁ, 1993, p. 100). Para a estudiosa, “o irracional irrompe e não é à toa o grotesco tem sua parte de leão” (SÁ, 1993, p. 100).

Em clássico e exímio ensaio sobre o grotesco, Wolfgang Kayser aponta o conceito e a origem da palavra:

La grottesca e grottesco, com derivações de *grotta* (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália. (KAYSER, 1986, p. 17-18)

O procedimento desta pintura ornamental tende ao hibridismo das formas, uma vez que os corpos humanos surgem relacionados aos planos animal e vegetal, numa espécie de diluição das fronteiras acerca do ser humano. Ao mencionar as figuras de Simon Cammermeir e Johan Heinrich Keller, Kayser afirma: “Cabeças e membros de animais e seres fabulosos, desfigurados fantásticamente [...] interpenetram-se e podem fazer brotar em qualquer parte gavinhas, inchaços ou novos membros do corpo” (KAYSER, 1986, p. 22).

Os estudos de Kayser configuram o grotesco como uma das formas mais intrigantes no domínio do “elemento demoníaco do mundo” (KAYSER, 1986, p. 161). Edifica-se aí a ficção clariceana, conforme salientado pela crítica, opondo-se a qualquer racionalidade, registrada em diversas passagens, nas quais é possível observarmos a tendência à animalidade e ao caráter hiperbólico. Exemplo disto são os seios hiperbolizados da tia da menina Joana, em *Perto do coração selvagem*: “Os seios da tia eram profundos, podia-se meter a mão como dentro de um saco e de lá retirar uma surpresa, um bicho, uma caixa, quem sabe o quê [...] Os seios da tia podiam sepultar uma pessoa!” (LISPECTOR, 1998a, p. 37).

É também grotesca a cena crucial de *A paixão segundo G.H.*, romance de 1964, em que a escultora G.H. come e regurgita a barata que surge do fundo do armário, num ato ao mesmo tempo sublime e grotesco:

Toda sacudida pelo vômito violento, que não fora sequer precedido pelo aviso de uma náusea, desiludida comigo mesma, espantada com minha falta de força de cumprir o gesto que me parecia ser o único a reunir meu corpo à minha alma. (LISPECTOR, 1998b, p. 165)

Como vemos, a produção de Clarice Lispector apresenta as intermitências do grotesco, categoria que surge de forma lacunar e sutil, porém, capaz de engendrar “um modo privilegiado de reaproximação com a realidade terrena, como meio de insuflar um novo sopro de vida às coisas” (PONTIERI, 1999, p. 52). Passaremos agora ao exame do conto “O corpo”, de *A via crucis do corpo*, num diálogo possível com as teorias de Wolfgang Kayser (1986), Mikhail Bakhtin (1987), Vladímir Propp (1992), entre outros.

GROTESCO E COMICIDADE EM “O CORPO”:

A publicação da coletânea *A via crucis do corpo* deu-se em 1974, sob encomenda, a pedido de Álvaro Pacheco, editor que definiu o tema e o prazo de entrega da obra: “Clarice, faça um livro erótico” (apud FRANCO-JÚNIOR, 2007, p. 34).

Os contos de *A via crucis do corpo* oscilam o sério e o farsesco, denotando extrema espontaneidade ao estilo de Clarice Lispector: “Nessa altura de sua obra, a autora, usando-se de pura catarse e evitando toda sofisticação de linguagem, parece purgar o que ela chama de mundo-cão” (ROSENBAUM, 2002, p. 87).

Deste modo, tendo sido feito por encomenda, o livro corporifica a questão imaginária e mercadológica da indústria cultural, ao colocar em voga contos sustentados por cenas de sexo, adultério, homossexualidade, crimes, ou seja, tramas marcadas por um intrigante sensacionalismo de veia irônica. Nesta espécie de sublitteratura oferecida aos leitores, desvela-se:

[...] um imaginário que não é necessariamente o da classe média representada nas histórias narradas, mas o imaginário *kitsch* da elite intelectualizada, como ela se pensa e como pensa o outro, seu inferior quanto à condição de classe social e estrato cultural. (FRANCO-JÚNIOR, 2007, p. 34)

Para a compreensão do projeto literário de Clarice Lispector em *A via crucis do corpo* é importante levarmos em conta a perspectiva de certa encenação na escrita, marcada pelo travestimento de uma linguagem realista edificada pelo embate entre “escrever por dinheiro”,

“por encomenda” e “escrever por vocação”, fato que evidencia “[...] uma construção verbal (dis)simulada: a encenação de um livro de contos eróticos” (REGUERA, 2006, p. 55).

Tal procedimento perturba a gama de leituras que, de certa forma, rotularam Clarice Lispector como escritora “metafísica” e “sublime”, mas, que por outro lado, traduz o drama da linguagem proposto por Benedito Nunes, sinalizando uma relação tensa e performática com a palavra.

Este processo está presente desde o texto de abertura da obra, intitulado “Explicação”. Nele, a escritora justifica as razões de ter escrito um livro de contos eróticos. Na esfera da encenação da escrita, “Explicação” parece confirmar para o leitor o caráter de subliteratura dado aos contos: “Se há indecência nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com a minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas” (LISPECTOR, 1998c, p. 11).

Para além das tramas regadas a sexo e bizarria, *A via crucis do corpo* discute implicitamente a situação do escritor frente às dificuldades, por meio de uma abordagem metalinguística e crítica da realidade: “[...] Clarice afirma pelo avesso a sua palavra, o valor do ato de escrever e de seus escritos diante da Literatura e dos sistemas de coerção e valor a ela institucionalmente ligados” (FRANCO-JÚNIOR, 2007, p. 35).

Os contos de *A via crucis do corpo* resvalam para o cômico, com incursões no sensacionalismo e na estereotipia dos personagens, recurso que se assemelha às telenovelas e melodramas. Assim, Lispector faz uso do procedimento do *fait divers*, tornando o texto pertencente à seção de jornal em que se reúnem incidentes sem importância do dia a dia: “não é necessário conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete a nada mais, além dele mesmo” (BARTHES, 1970, p. 59).

Para Arnaldo Franco-Júnior (2007, p. 37), a relação com o *fait divers* em *A via crucis do corpo* faz-se pela inserção das estruturas do cúmulo, ou seja, a coexistência de elementos contrários, a presença da ironia do destino, do absurdo das situações, ocasionando o riso.

As narrativas da coletânea são entremeadas pelo corpo e seus desejos, prazeres e embates tais como a vida, a morte e o sentimento de ausência. É o que podemos notar em “O corpo”.

“O corpo” narra a história da estranha relação entre o bígamo Xavier e suas mulheres, Carmem e Beatriz. O equilíbrio do triângulo amoroso é quebrado com a terceira mulher de Xavier, uma prostituta que o excitava dizendo palavrões na hora do sexo. Assim, Carmem e Beatriz afastam-se de Xavier e se unem, pactuando a morte do homem.

Desde o início, o narrador configura o corpo das personagens, destacando o físico do bígamo Xavier e os contrastes entre as duas moças: “Xavier era um homem truculento e sanguíneo. Muito forte esse homem. [...] Beatriz comia que não era vida: era gorda e enxundiosa. Já Carmem era alta e magra” (LISPECTOR, 1998c, p. 21).

É digna de atenção a descrição dos corpos das personagens, o que nos remete às colocações de Mikhail Bakhtin (1987) acerca de um dos aspectos mais marcantes do corpo grotesco, indicado pelo teórico como um corpo sempre em formação:

[...] os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal — o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc) a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo — efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados. (BAKHTIN, 1987, p. 277)

De acordo com Nilze Reguera (2006), as colocações do teórico russo são propícias à estrutura do conto na medida em que o grotesco contido na descrição dos corpos das personagens corresponde também ao enredamento da narrativa. Deste modo, o corpo em questão edifica uma espécie de espaço discursivo e equivale ao “[...] corpo textual, escritural, em processo” (REGUERA, 2006, p. 228).

Em “O corpo” as ações são permeadas pelo apetite exagerado dos personagens, pelos atos de beber e comer, que, numa esfera implícita parecem estar associados ao apetite sexual, sobretudo de Xavier:

Nesse dia – domingo – almoçaram às três horas da tarde. Quem cozinhou foi Beatriz, a gorda. Xavier bebeu vinho francês. E comeu sozinho um frango inteiro. As duas comeram o outro frango. Os frangos eram recheados de farofa de passas e ameixas, tudo úmido e bom. (LISPECTOR, 1998c, p. 21-22)

A imagem do almoço presente no conto clariceano leva-nos, de imediato, aos estudos de Bakhtin (1987) em relação à obra de Rabelais, no que diz respeito às intrigantes colocações acerca do banquete e da alimentação: “O motivo da grande boca aberta – motivo dominante no Pantagruel – e o da deglutição que lhe é associado, estão no limite das imagens do corpo e das do comer e beber” (BAKHTIN, 1987, p. 244).

As palavras do teórico confirmam a descrição de Xavier como um corpo grotesco, na medida em que o narrador descreve a forma como este se alimentava, com a boca aberta: “Xavier comia com maus modos: pegava a comida com as mãos, fazia muito barulho para mastigar, além de comer com a boca aberta” (LISPECTOR, 1998c, p. 23-24).

E aqui convém recorrermos aos argumentos de Bakhtin (1987) no que tange à boca. Para o teórico, a mesma está ligada ao “baixo” corporal topográfico: “A boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais. [...] está ligada à grande boca escancarada” (BAKHTIN, 1987, p. 284).

Assim, o grotesco é instaurado pelos modos grosseiros de Xavier, além da recorrência às suas formas desproporcionais: “Xavier engordou três quilos e sua força de touro acresceu-se” (LISPECTOR, 1998c, p. 23).

A maneira ridícula como o personagem é descrito propicia o efeito cômico no texto de Lispector. Xavier é construído com grossos e parcos traços, à maneira das caricaturas. A comparação animalesca não é gratuita, uma vez que o touro é um animal comumente associado à potência sexual e às forças naturais. A imagem deste animal “evoca o macho impetuoso, assim como o terrível Minotauro, guardião do labirinto. É o feroz Rudra que muge, do Rig Veda, cujo sêmen abundante, no entanto, fertiliza a terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 890).

Após o crime, o corpo de Xavier pesa às duas mulheres. Para completar o ardil, elas o levam para enterrá-lo no jardim: “O corpo era grande. O corpo pesava. [...] Xavier morto parecia pesar mais do que quando vivo, pois escapara-lhe o espírito. Enquanto carregavam, gemiam de cansaço e de dor” (LISPECTOR, 1998c, p. 26-27).

A caracterização animalesca da força de Xavier como um “touro” e seu grotesco corpanzil equivale à imagem de um gigante, também discutida por Bakhtin (1987): “A figura do gigante tem um caráter grotesco e corporal nitidamente acentuado” (BAKHTIN, 1987, p. 299).

O grotesco e a comicidade são instaurados também pela descrição das formas desproporcionais do corpo de Beatriz e sua indumentária extravagante: “Beatriz comia que não era vida: era gorda e enxundiosa. [...] Beatriz com suas banhas, escolhia biquíni e um sutiã mínimo para os enormes seios que tinha. [...] Beatriz saiu e comprou uma minissaia”. (LISPECTOR, 1998c, p. 21-23).

Neste ponto, é pertinente pensarmos nas colocações de Vladímir Propp (1992) acerca da natureza física do homem. Ao discutir a galeria de personagens obesos de Gógol, segundo o qual a figura dos gorduchos geralmente pode parecer ridícula. No entanto, Propp (1992) nos alerta para a essência de tais personagens, quando passamos a reconhecer um defeito de outra ordem:

A comicidade, portanto, não está nem na natureza física nem na natureza espiritual do doente. Ela se encontra numa correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual. Os gordos são ridículos quando seu aspecto, na percepção de quem olha para eles como que expressa a sua essência. (PROPP, 1992, p. 46)

O nome “Beatriz” vem do latim “Beatrix” e significa “beata”, “bem-aventurada” ou ainda “aquela que faz alguém feliz”, sentidos que dialogam com a natureza romântica da mulher leitora de fotonovelas. Gorda e patética, Beatriz é chamada de “burra” pela companheira e é quem mais chora a morte de Xavier, tendo a idéia de plantar rosas no terreno que ocultava o corpo do “grande amor”. Ao considerarmos a correlação do físico com a natureza de Beatriz, é possível pensarmos na comicidade apontada por Propp.

A imagem de Beatriz é trabalhada com estranhamento, uma vez que opera como o oposto de Carmem, a outra mulher de Xavier, caracterizada como alta, magra e mais elegante: “Carmem, que era a mais fina, ficava com nojo e vergonha. Sem vergonha mesmo era Beatriz que até nua andava pela casa” (LISPECTOR, 1998c, p. 24).

Por sua vez, “Carmem” é o nome da famosa ópera do francês Georges Bizet, baseada na novela homônima de Prosper Mérimée. O nome “Carmem” tem origem no latim e significa “canto”, “poema”, palavras que vão ao encontro dos modos finos, bem educados da companheira de Xavier. Essa expectativa, todavia, frustra-se ao longo do conto, pois Carmem, descrita como magra e “fina”, é quem terá a idéia de eliminar Xavier com um facão: “Carmem liderava e Beatriz obedecia” (LISPECTOR, 1998c, p. 25).

A trajetória das duas mulheres se dá pelo pacto opositivo a Xavier, caminhando na direção da morte. O narrador clariceano enfatiza os contrários ao elencar a natureza de cada uma das mulheres:

Beatriz, muito romântica que era – vivia lendo fotonovelas onde acontecia amor contrariado ou perdido – Beatriz teve a idéia de plantarem rosas naquela terra fértil. [...] Carmem, a colérica, rasgou o livro de receitas em francês. (LISPECTOR, 1998c, p. 27)

É o hibridismo inserido na relação de Carmem e Beatriz que faz com que as diferenças entre ambas desapareçam, tornando possível a sua coexistência na narrativa clariceana. Neste ponto é pertinente lembrarmos que Wolfgang Kayser (1986) salienta o amálgama da desproporção e do hibridismo como elementos importantes da categoria do grotesco.

A coexistência das duas personagens se faz, portanto, pelos contrários, edificando uma espécie de contraponto às avessas. A esse respeito, são esclarecedoras as palavras de Regina Pontieri (1999) acerca dos personagens clariceanos e seus avatares: “Essa legião de avatares

do outro parece servir para evidenciar [...] a busca sistemática de apagamento de fronteiras entre os pólos, apagamento que não os anula, mas os faz coexistir” (PONTIERI, 1999, p. 29).

Assim, ao longo da narrativa, Carmem e Beatriz coexistem, fundando uma espécie de complementação, uma vez que se tornam companheiras. Esta complementação estende-se na relação delas com Xavier, já que não tinham ciúmes uma da outra, formando uma unidade: “Às seis horas da tarde foram os três para a igreja. Pareciam um bolero. O bolero de Ravel” (LISPECTOR, 1998c, p. 22).

Ao valer-se da esfera dos opostos na caracterização de Carmem e Beatriz, o narrador lança mão da dimensão especular do quiasmo, ou seja, uma espécie de X em que se fixam dois contrários relacionados numa mesma experiência: “Uma imagem é a predominante; e é o simulacro da outra, o seu reflexo invertido. Uma subverte a outra” (FRANCO-JÚNIOR, 2002, p. 141).

O procedimento do quiasmo mostra-se propício para pensarmos a questão grotesca, uma vez que, ao assentar-se sobre o entrelaçamento de aspectos atrativos e repulsivos, o grotesco favorece apontamentos mais perspicazes da natureza humana, na configuração dos opostos:

O grotesco, pela sua própria essência, vem colocar em crise a noção de unidade da personalidade humana, dotada de subjetividade una, contínua e coerente, rompendo a harmonia que se projeta sobre a relação do corpo com o espírito e ilustrando de forma inequívoca o conflito da duplicidade do ‘anjo’ e do ‘demônio’. (BATALHA, 2008, p. 188)

Deste modo, a narrativa de “O corpo” utiliza-se de diversos elementos culturais, tais como a literatura, o cinema e a música, enquanto os insere em uma trama regada a sexo e bizarria: “Na noite em que viu *O último tango em Paris* foram os três para a cama” (LISPECTOR, 1998c, p. 21); “Os três na verdade eram quatro, como os três mosqueteiros” (LISPECTOR, 1998c, p. 22); “Ligaram o rádio de pilha e ouviram uma lancinante música de Schubert” (LISPECTOR, 1998c, p. 25). E aqui poderíamos também inserir a leitura de fotonovelas realizada pela personagem Beatriz¹.

A comicidade estará frequentemente associada a essa fusão de elementos, isto é, a estes referenciais *kitsch* que somam o erudito ao popular, oferecendo a gama de situações, ao mesmo tempo, ridículas e trágicas, vivenciadas pelas personagens. Longe de apenas estigmatizar o que se apresenta como *kitsch*, está, do ponto de vista da encenação, o questionamento do imaginário do escritor. Conforme afirma Arnaldo Franco-Júnior (2007):

Jogando com o cômico e, por vezes, com o humor negro, Clarice articulou, em *A via crucis do corpo*, um conjunto de tipos e estereótipos que se institui como um conjunto de

personae tanto no aspecto erótico quanto no que se refere à sua identificação com os gêneros e discursos ficcionais aos quais eles remetem na qualidade de reificações extremas. (FRANCO-JÚNIOR, 2007, p. 36)

Nos apontamentos acerca do riso, Verena Alberti recorre às análises feitas por Erving Goffman em *Frame Analysis* (1974). Os estudos de Goffman situam o riso entre as experiências humanas “não-reais” e, ao mesmo tempo, constituintes dos múltiplos *frames*, tais como o “[...] o jogo, o sonho, o acidente, a *performance* teatral, o equívoco, etc” (GOFFMAN, 1974 apud ALBERTI, 1999, p. 32). Para o autor, tais atividades são pensadas para além das oposições entre ordem e desordem. Neste sentido:

O importante não seria o riso e o risível constituírem um espaço de transgressão ou de subversão da norma, mas pressuporem o estabelecimento de um nível metacomunicativo, ou de um *frame*, no interior do qual tudo o que se passa é jogo (*play*). (ALBERTI, 1999, p. 32)

Esta concepção é importante para pensarmos o caráter de jogo e encenação presente em *A via crucis do corpo*, baseado no travestimento da linguagem realista, numa espécie de jogo ou simulação de um texto erótico, feito por encomenda. Nesta perspectiva, o cômico surge como a consequência deste travestimento, na problemática do narrar encenando.

Cômico é também o momento em que o corpo de Xavier é encontrado no jardim. Ao contrário de incriminar as duas mulheres, os policiais preferem ignorar o crime, sugerindo algo bastante inusitado: “Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão viver em Montevideú. Não nos dêem maior amolação” (LISPECTOR, 1998c, p. 28).

De acordo com Verena Alberti, “[...] não só a morte, mas também o desconhecido fazem rir” (1999, p. 23). Na trama de “O corpo”, o que era para ser sério, ou seja, o crime e a morte, ganham um tratamento cômico ao mostrar para o leitor um intrigante jogo entre tragédia e comédia, faces opostas, porém complementares no conto de Lispector.

A morte de Xavier é concebida como renovação e está superposta ao nascimento, ou seja, à continuidade do relacionamento entre Carmem e Beatriz, determinando um movimento de perpétua harmonia: “No sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor” (BAKHTIN, 1987, p. 44). Deste modo, no final do conto, Carmem e Beatriz agradecem aos policiais, edificando a noção carnavalesca de mundo às avessas, na possibilidade de uma outra ordem criadora, restando ao leitor apenas a imersão no silêncio: “As duas disseram: muito obrigada. E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer” (LISPECTOR, 1998c, p. 28).

A validade do texto clariceano perpetua-se, portanto, no intervalo permeado pelo silêncio e pelo riso da situação, e não em sua grafiação linguística: “[...] o nada ao qual o riso

nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida” (ALBERTI, 1999, p. 12).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das discussões apontadas até aqui, o presente artigo propõe alguns dados reflexivos, longe de conclusões finais. A leitura crítica do conto “O corpo”, de Clarice Lispector poderá suscitar novas leituras que, com esta, possam dialogar.

O texto buscou enfatizar as figurações do grotesco presentes em uma parte da obra de Clarice Lispector, latentes desde sua estréia, com o romance *Perto do Coração Selvagem*.

É na configuração e na relação de elementos opostos e absurdos que o conto “O corpo” favorece a leitura pelo viés do grotesco e da comicidade, ao mostrar a coexistência do triângulo amoroso vivido pelos personagens Xavier, Carmem e Beatriz.

Em Clarice Lispector, os aspectos grotescos e cômicos propiciam a reflexão da condição humana, suas falhas e angústias tão bem representadas nas estranhezas das personagens, tais como Carmem e Beatriz, opostos que coexistem numa mesma experiência. Conforme afirma Olga de Sá: “As representações do grotesco no mundo moderno constituem a oposição mais ruidosa e evidente a toda espécie de racionalismo e a qualquer sistema de pensar” (SÁ, 1993, p. 99).

No final da narrativa, a descoberta do corpo de Xavier no jardim parece servir à constatação de nossas limitações, da morte inexorável, mostrando que a separação entre vida e morte seja, por vezes, tão tênue, indissociando, no caso do conto, tragédia de comédia. Em seu clássico ensaio, Kayser já afirmara: “[...] o grotesco é a representação do id” (KAYSER, 1986, p. 161), isto é, de forças irracionais, estranhas e até demoníacas, as quais invadem o mundo da arte, fazendo com que os leitores e apreciadores percam o chão que um dia foi assentado.

Ao contrapor o corpanzil de Beatriz ao corpo enxuto de Carmem, o conto assume o hibridismo da situação, revelando-nos um mundo absurdo e irracional, permeado pela comicidade: “O riso revelaria assim que o não-normativo, o desvio e o indizível fazem parte da existência” (ALBERTI, 1999, p. 12).

Em *A via crucis do corpo*, o sentido da vida é encenado pela palavra. O palco é a história do desajeitado triângulo vivido por Xavier, Beatriz e Carmem. A narrativa tenta

desvelar a condição humana, possibilitando ao homem o questionamento de seus próprios desejos e bizarras, neste mundo tão conhecido mas muitas vezes tão “estranhado”.

No percurso implacável vivido pelos personagens clariceanos, a chegada ao sublime faz-se por meio do grotesco, fonte propícia à reflexão da existência, no estranho e intrigante amálgama do bem e do mal, da beleza e da feiúra, do racional e do irracional. Talvez as palavras de Lispector presentes na crônica intitulada “Condição Humana” possam traduzir este itinerário:

O meu descompasso com o mundo chega a ser cômico de tão grande. Não consigo acertar o passo com ele. Já tentei me pôr a par do mundo, e ficou apenas engraçado: uma de minhas pernas sempre curta demais. O paradoxo é que minha condição de manca é também alegre porque faz parte dessa condição. Mas se me torno séria e quero andar certo com o mundo, então me estraçalho e me espanto. Mesmo então, de repente, rio de um riso amargo que só não é um mal porque é de minha condição. A condição não se cura, mas o medo da condição é curável. (LISPECTOR, 1999, p. 165)

O conto “O corpo” dá margem a um novo sentido: o homem ri de si e mesmo existencialmente na condição de “manco”, lança-se numa infinita busca ontológica, procurando livrar-se da solidão, do “descompasso com o mundo”. Mundo este envolto pelo grotesco e pela comicidade, mesclado pelo baixo e pelo elevado, pela dor e pelo riso, cuja única tentativa de ser correspondido talvez se dê pela bigamia de Xavier ou pelas esquisitices de Carmem e Beatriz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UNB, 1987.
- BARTHES, Roland. A estrutura da notícia. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 57-67.
- BATALHA, Maria. Cristina. O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido. *Itinerários*, Araraquara, n. 27, p. 183-192, jul/dez. 2008.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 123-131.
- CASTRO SILVA, Odalice de. Mistério em São Cristóvão ou os mascarados e a mocinha do fio branco. In: COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera. (Orgs). *Clarices: uma homenagem*

(90 anos de nascimento, 50 anos de *Laços de família*). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012. p. 259-275.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Allain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera Costa e Silva et all. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

FRANCO-JÚNIOR, Arnaldo. Da crítica ao mau gosto: ‘O jantar’, de Clarice Lispector. *Revista de Letras*, São José do Rio Preto, vol. 41/42, p.139-150. 2002.

_____. “Antes da ponte Rio-Niterói e o projeto literário de Clarice Lispector em *A via crucis do corpo*. *Cerrados*, Brasília, n. 24/ano 16, p. 33-48. 2007.

GOTLIB, Nádia. Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1995.

HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2. ed. revista e ampliada. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Col. Stylus, 6).

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. O corpo. In: LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro, 1998c.

_____. Condição humana. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 165.

NUNES, Aparecida Maria. *Só para mulheres: conselhos, receitas e segredos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, 84).

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ROSENBAUM, Yudith. Relances de Clarice. In: ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 85-91.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. O mundo conhecido estranhado: o grotesco. In: SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993. p. 96-108.

¹ Para Nilze Reguera (2006), a leitura de fotonovelas exercida por Beatriz remete ao universo do mercado literário do mesmo modo que os nomes “Carmem” e “Beatriz” dialogam com as personagens dos consagrados Mérimée e Dante, denunciando “[...] um olhar acurado de Lispector em relação à sua posição no sistema literário” (REGUERA, 2006, p. 236).

Recebido em 12/3/2012

Aceito em 01/04/2012