

DA VOLÚPIA DA IN-COMPREENSÃO

Entre Clarice Lispector e Hilda Hilst

ANA CATARINA OLIVEIRA MARQUES (*)

“----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi.”

Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*

“Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, (...), eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas.”

Hilda Hilst, *A Obscena Senhora D*

“Agora, onde? Agora, quando? Agora, quem? Sem perguntar a mim mesmo. Dizer eu. Sem pensar.”

Samuel Beckett, *O Inominável*

“Nomear é essa violência que afasta o que é nomeado para o ter sob a forma cómoda de um nome. (...). É assim que a linguagem nos lança na dialéctica do senhor e do escravo, que nos obceca.”

Maurice Blanchot, *O Livro por Vir*

Resumo: O propósito deste artigo consiste numa abordagem intertextual das obras *A Paixão Segundo G.H.* de Clarice Lispector e *A Obscena Senhora D*, de Hilda Hilst. De facto, o programa estético perfilhado nos respectivos textos das autoras remete para a instituição de práticas de ruptura em relação à narrativa tradicional, questionando a própria “ficcionalidade” da linguagem, bem como os limites do *sentido* e *legibilidade* do enunciado.

Palavras-chave: Literatura Brasileira séc. XX – Texto Literário - Intertextualidade – Clarice Lispector – Hilda Hilst

Resumen: El propósito de este artículo consiste en un enfoque intertextual de las obras *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector y *A Obscena Senhora D*, de Hilda Hilst. De hecho, el programa estético seguido en los respectivos textos de las autoras remite para la institución de prácticas de ruptura en relación a la narrativa tradicional, cuestionando la propia “ficcionalidad” del lenguaje, bien como los límites del *sentido* y *legibilidad* del enunciado.

Palabras-clave: Literatura Brasileña del siglo XX – Texto Literario – Intertextualidad – Clarice Lispector – Hilda Hilst

1. Da obscena paixão do corpo: o diálogo intertextual de Clarice Lispector e Hilda Hilst

Consagradas como duas vozes maiores da literatura brasileira contemporânea, os trajectos singulares percorridos por Clarice Lispector e Hilda Hilst reforçam o “mosaico genótipo” que caracteriza a produção escrita, bem como a experimentação textual e discursiva, que se tornou apanágio do contexto histórico-literário redimensionado pelo surto vanguardista do Modernismo de 1922. Neste sentido, transportar-se-á para a literatura um quadro matizado dos vários idiolectos (cruzamento dialectal e imagética geográfica) que os autores (dos centros urbanos e periferias) reivindicarão como estatuto de assumida *brasilidade*.

Ora, é na senda de uma concepção de “abertura” (cf. Umberto Eco e a noção de “obra aberta”) ao exercício da linguagem que se propõe abordar dois textos ímpares que se tornam paradigmáticos da fractura/ruptura entre *sentido* e *legibilidade*: *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, e *A Obscena Senhora D*, de Hilda Hilst. Publicadas, respectivamente, em 1964 e 1982, estas obras, apesar do hiato temporal que as separa, mantêm actual o universo discursivo que as aproxima: aqui, ambos os textos procuram testar, ao máximo, os limites da relação entre corpo e linguagem, em que a violência da palavra dita levará ao extremo a impossibilidade de dizer. Esta será, talvez, a aporia central: a

obsessão pelo sentido da verdade culminará no desenho do “estilhaço” ou das verdades múltiplas que denuncia o fracasso da estrutura de um projecto unitário. Desta forma, o intenso monólogo de G.H., reforça o universo lispectoriano da transgressão verbal como epifania, embora, aqui, a “infernalidade” orgástica do corpo revele o poder instintivo, e também demiúrgico, do ser quando, ao libertar-se dos grilhões morais, decide, conscientemente, matar o “outro”, neste caso a barata.

Contudo, o acto inibidor de G.H. é, no fundo, uma *ficção do dízível*, já que a tentativa inicial de “dar a ver” o acontecimento redundará no seu não-entendimento, porque a palavra já não pode competir com o movimento terrífico de um “corpo-em-êxtase”. Por outro lado, também a protagonista da obra hildiana, Hillé, recém-viúva, de sessenta anos, institui o seu projecto como *demanda*, já que a “erosão” de um corpo outrora impregnado de erotismo atinge como expoente máximo a DERRELIÇÃO, traduzido no epíteto que Ehud, o marido falecido, lhe coloca: “Senhora D”. Deste modo, assiste-se à escrita do corpo como abandono, criando-se uma “fronteira ilegível” entre a sua relação com a linguagem. Hillé erotizada (princípio de Eros) pelo discurso vívido e lascivo de Ehud, transfigura-se, assim, em Hillé tanatizada (princípio de Thanatos). Face à síntese supramencionada, considera-se pertinente a elaboração de níveis intertextuais que corroborem o laço vinculativo que as une. Deste modo, o esforço do presente trabalho/estudo vai no sentido de ilustrar/evidenciar núcleos temáticos convergentes que potenciam a linguagem como fabricação de subcódigos entrecruzados funcionando em cadeia.

2. Do sentido da estrutura a uma estrutura com sentido

A PAIXÃO SEGUNDO G.H. (1964)

O texto encontra-se dividido em capítulos ou secções, ainda que não numerados, ou como tal identificados. Cada “capítulo” (re)inicia com a última frase do capítulo anterior, o que demonstra uma força iterativa estratégica. Neste sentido, a estrutura monológica reforça este traço discursivo: o ante-texto (parte inicial do relato, temporalmente situada no passado, “ontem”, funciona como uma espécie de prólogo-epílogo) começa precisamente com uma sinalética inusual que corresponde a uma interrupção da fala/”acto discursivo”, que remete para uma anterioridade. O *explicit* termina como o *incipit*, no que concerne à estratégia gráfica utilizada.

Na obra lispectoriana, o monólogo de G.H. é um “monólogo em diálogo”, em que a convocação de um interlocutor imaginário “meu amor” institui a presença do “tu” dialógico. A este propósito atente-se no comentário pertinente de Benedito Nunes¹:

“Só o expediente do interlocutor de apoio, a quem ela se dirige, assegura a recuperação do Eu na ficção — o monólogo no diálogo — e a possibilidade de falar do que não tem nome (...)” (p. 19).

¹ Benedito Nunes, “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção”, *Colóquio / Letras*, n.º 70, Novembro de 1982.

Deste modo, a relação do “eu” com o corpo (e vice-versa) é a de uma relação de SUPERAÇÃO do acto transcendente — enquanto processo de conhecimento. Esta relação é a de uma constrição (reconversão) inversa: partir do expressivo para o *inexpressivo*, do humano para o *inumano*. No meio dos dois termos fica o NEUTRO, o “ponto zero” que representa uma nova COSMOGONIA, a pulsação viva da matéria-em-bruto, ainda sem qualquer expressividade definida. Deste modo, a matéria branca que sai da barata é o *inexpressivo* em si mesmo, isto é, na sua pureza orgânica, sem a artificialidade do humano. Ao contrário do que possa parecer, o percurso de G.H. é o da *ascese* para a *aesthesis* e não o inverso. É esta dimensão epifânica que o discurso de G.H. constrói, com base nas potencialidades da linguagem: a epifania final redundando numa “súbita incompreensão” do dizível, que mais não é do que a possibilidade de “dizer” infinita e indefinidamente o dizível pelo não-dizível:

“(…) e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca!
nunca mais compreenderei o que eu disser” (pp. 144-145).²

Por outro lado, assiste-se, nesta obra, a um *itinerário-núcleo* (QUARTO) correspondente a uma *dimensão espacial* que acciona, por sua vez, outro *itinerário-núcleo* (ONTOLOGIA) que dá lugar a uma dimensão dúplice: *espiritual e carnal*; não se trata, porém, de um processo herético ou profano, mas antes a assunção da matéria em transmutação. Assim sendo, verifica-se, em perspectiva correlata, a

² Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.

coexistência de *itinerâncias* (errâncias) metamórficas no interior do espaço percorrido: quase se poderia dizer que o “quarto” (atentar na especificidade deste quarto: ele corresponde, precisamente, ao espaço habitado por Janair, a “estrangeira inimiga” e que, ao ser habitado, posteriormente, pela barata, estabelece uma fronteira/divisão entre o resto da casa e o *quarto em si mesmo*) simboliza o berço de uma civilização antiga, aprisionada no tempo. Contudo, é também o útero que fecunda a civilização vindoura. É aqui que a barata irrompe entre dois tempos deslocados: passado e presente. Desta forma, este insecto é o símbolo de uma pré-história remota que, ao ser *transmutada* para o centro da actualidade, despoleta a metamorfose do “eu” em G.H.: o inumano torna-se, assim, a conquista máxima de uma possível e potencial (in)expressividade continuamente em processo de moldagem e filtragem.

A OBSCENA SENHORA D (1984)

Tal como acontece com o texto lispectoriano, esta obra de Hilda Hilst é um desafio de *transgressão* voco-verbal: a voz que fala procura, pela materialização da palavra, os potenciais sentidos da linguagem, ainda que, não raras vezes, esse *sentido* redunde no *inexprimível* ou, se quisermos, *inexpressivo*. O monólogo de Hillé é o eixo central em torno do qual giram breves microdiálogos (ex: de Ehud com Hillé — este no plano da memória, assim como o de Hillé com o pai; os diálogos entre as “gentes” da vizinhança) que constituem a marca de alteridade no acto discursivo de Hillé. Contudo, o interlocutor Ehud — marido falecido — é o elemento mais presente, sobretudo por ser considerado a “outra metade” de Hillé — vínculo afectivo/emocional e erótico-sexual.

3. Os nomes (im)possíveis: a construção da identidade e “alienação” nominal

No campo da semântica titular, deparamo-nos, em ambas as obras, com a utilização de iniciais (maiusculadas) relativamente ao traço nominal das personagens-protagonistas. Ao longo do enunciado de G.H. assiste-se, recorrentemente, à produção de metarreflexões acerca da questão nomear/desnomear. Aqui, o nome — ou o ser nominal — surge como acessório limitador do real potencial do NEUTRO-NULO: daí o monólogo de G.H. rejeitar a afectação nominal: o leitor apenas é confrontado com as iniciais G.H. inscritas, de forma visível, nas valises:

“O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes.”³

Ao invés da protagonista de *A Paixão segundo G.H.*, a protagonista de *A Obscena Senhora D* é apresentada, em toda a sua extensão nominal, como Hillé: aqui, “senhora D” surge como epíteto ou, melhor, forma de tratamento, atribuído por Ehud a Hillé. E logo no *incipit* do texto, o leitor tem acesso facilitado à compreensão desta denominação:

³ Clarice Lispector, *op. cit.*, p. 20.

“(…) eu Hillé também chamada por EHUD A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém (...). Derrelição EHUD me dizia, Derrelição — pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D.”⁴

Deste modo, proceder-se-á, ao longo do discurso, à intercalação de “Hillé” e “Senhora D” como nomes que identificam a mesma pessoa. Porém, a sua alternada utilização não é meramente aleatória, mas, antes, cumpridora de uma função: “Senhora D” representa o elo mediador entre EHUD — elemento terreno, finito — e **D**eus — a metafísica por excelência. Por conseguinte, e como podemos constatar, a “letra D” termina o nome de EHUD e principia o de Deus. Contudo, é só na parte final do texto, com o aparecimento da Porca, que a “Derrelição” inicial se parte ao meio, transformada em “derradeira lição”: Hillé, assim nomeada”, é “um susto que adquiriu compreensão”.

4. Modos de ver o avesso do humano

Como revela Alcir Pécora, em “Nota Introdutória” a *Cartas de um Sedutor*, a “matéria obscena” é, em Hilda Hilst, o vector irónico amplificador da imundície humana. Trata-se de “ver o avesso” do corpo, através da óptica grotesca da degradação orgânica. Aqui, a reflexão sobre o conceito de obra é, também, o foco que despoleta a contradição entre o acto de criação e o próprio acto de (auto)destruição. Que não se trace, portanto, um perfil centrado numa génese pornográfica gratuita; pelo

⁴ Hilda Hilst, *A Obscena Senhora D*, Porto, Campo das Letras, 2004, p.13.

contrário, já que a linguagem aqui fabricada resulta num processo de descentralização do acto verbal. Este factor assinalado não entra, porém, em colisão com a estrutura monológica, que se pressupõe autocentrada, já que a técnica dialógica, aliada a um princípio de teatralização, acentua o “jogo” de despersonalização, tornado indício, desde logo, no *incipit*.

Desta forma, a força do texto reside numa sinergia (voz, gestos, espaços, personagens) que se transforma numa aporia: a concepção obscena do mundo redonda numa anti-obscenidade, porque é inerente/constitutiva à matéria em si. Logo, o “obsceno” não é categórico, mas antes alegórico. Esta obsessão hildiana encontra-se plenamente explanada na sua “tetralogia obscena”, da qual, registe-se, o presente texto, em estudo, não faz parte. Assinale-se o facto de a tetralogia ser, cronologicamente, posterior. Assim sendo, *A Obscena Senhora D* pode ser considerada um “prototexto” ou, se quisermos, o projecto-piloto que culminará na elaboração da unidade tetralógica supramencionada. Atente-se, pois, nos seguintes enunciados:

“Engolia o corpo de Deus, devo continuar engolia porque acreditava, mas nem por isso compreendia, olhava o porco-mundo e pensava: Aquele nada tem a ver com isso, Este aqui dentro nada tem a ver com isso, Este, O Luminoso, O Vívido, O Nome, engolia fundo, salivosa lambendo e pedia: que eu possa compreender, só isso.” (p. 14)

“Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias (...)” (p. 15).

Neste texto hildiano, prevalece uma simetria da ordem do relacional: a construção do espaço revela a permanência tópica do sujeito e a sua inacessível clausura — Hillé habita a “Casa da Porca” e diz-se mulher de um “Porco-menino”, construtor do mundo. Não é por acaso que o elemento “porco” adquire no contexto da obra uma duplicidade e funcionalidade simbólicas: por um lado, corresponde ao animal substantivado “PORCO”, aquele que é enfardado pelo homem para a matança/sacrifício, transmutando-se a imagem bíblica do cordeiro imolado no “porco” sacrificado — transgressão provocatória de ironia máxima. Por outro lado, remetemos para o adjetivo “porco”, sinónimo de sujo e imundo. Deste modo, Hillé situa-se no meio de duas trajectórias que cruzam a sua busca de sentido existencial: ela “dá-se” como sacrifício para adquirir a compreensão num mundo onde grassa a imundície e a caoticidade. Esta imolação faz-se pela abdicação do corpo-desejo em prol do corpo-chaga (simbolizado, no final, com o aparecimento da Senhora P); é o marido falecido, Ehud, que, reconvocato pela memória, estabelece o contraponto, reactivando, em Hillé, a busca do sentido (não-sentido) erótico-sexual.

Como vemos, o “porco” é o símbolo de uma “temporalidade finita”, a matança, em si, é uma morte projectada/planeada; pelo contrário, no texto lispectoriano, a “barata” corresponde a uma “atemporalidade milenar”, já que é o marco de uma pré-civilização que atravessa, contemporaneamente, a própria “contemporaneidade” de G. H..

Em ambas as obras, o verbo “ver” assume implicações de ordem semântica, mas também disposições gráfico-imagéticas: em Clarice Lispector aparece sistematicamente iterado, quer ao nível da percepção

(entendimento), quer ao nível sensorial (experienciação), prevalecendo o fulgor do acontecimento, num movimento pendular entre o estético (aesthesis) e o ascético. Em Hilda Hilst, “ver” é a valência máxima de compreender:

“(…) eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos, à procura do sentido das coisas.”⁵

A própria estrutura das obras (mecanismo de composição) assenta na construção/rastreo de indícios epifânicos que, de modos díspares, projectam o itinerário descrito: se a “Senhora D” encontra no final a resposta (possível ou não) para o mistério da compreensão, através da visão da porca em chagas e identificação com a mesma, por outro lado, G.H. chega ao *limite* da compreensão: a obsessão por dizer o indizível transforma-se mesmo na impossibilidade de o dizer. Em ambos os casos, *o sentido da verdade* é estilhaçado: a morte da “Senhora P” é, por antonomásia, a morte da “Senhora D”; de extrema importância é também o facto de ser o “Porco-menino” a revelar, no final, a metamorfose de Hillé: esta personagem esquiva e fugidia acaba por ser testemunha ocular e, ao mesmo tempo, alter-ego de Hillé, já que simboliza a meninice (nascimento) em contraponto com a velhice (morte) da Senhora P./D.

5. A falácia do EU: o sujeito “indesejado”

⁵ Id., *ibid.*

Por conseguinte, ambos os textos prefiguram uma dimensão metatextual consubstanciada na figura do sujeito: G.H., através de um intenso monólogo centrado numa obsessão da *demanda* (de si mesma enquanto ser do e para o mundo), obnubila a extensão do seu próprio NOME, afastando qualquer hipótese de concretude (carnalidade) nominal, já que este limita as potencialidades de um “eu” em construção *a-nominal*:

“Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa.
O nome é um acréscimo, e impede o contacto com a coisa.
O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande — porque a coisa nua é tão tediosa.”⁶

Deste modo, a “narrativa do eu” não parte de uma imediatidade absoluta, mas antes de um processo metafórico. É precisamente sobre esta questão axiomática que reflecte Rui Magalhães:

“O eu é um personagem que evolui no interior de um certo número de cenas e que só nelas se constitui como sujeito moral, epistemológico, ou mesmo imediatamente existencial, apesar de todas as mitologias de uma imediatidade que pautaram o pensamento existencialista. Nunca existe, portanto, uma relação imediata entre o eu e ele mesmo. (...). Neste sentido, o próprio sujeito, o próprio indivíduo está longe, também ele, de ser uma

⁶ Clarice Lispector, *op. cit.*, p. 113.

concreticidade, uma imediatidade. Ele é uma metáfora (...).⁷

Portanto, a “mitologia da imediatidade” redonda numa falácia absoluta. Neste sentido, G.H. está “longe de ser uma concreticidade”, pelo contrário, o “eu-G.H.” caminha em direcção a uma *inexpressividade* metafórica, encontrando no outro (ex.: Janair) ou na coisa (ex.: barata) o obstáculo a superar no exercício de “esconjurar” a própria linguagem. Também na obra *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), este “apagamento nominal” é reforçado por Lóri, ao lembrar-se de que Ulisses “(...) dissera uma vez que queria que ela, ao lhe perguntarem seu nome, não respondesse «Lóri» mas que pudesse responder «meu nome é eu», pois teu nome, dissera ele, é um eu (...)”.⁸

Ainda que de forma díspar, Hillé representa também uma certa disfunção nominal: as “máscaras” que utiliza (sobretudo para afugentar a vizinhança) interdita o estatismo/fixidez do NOME-CORPO. Hillé é, assim, ao mesmo tempo, criatura e criador. Ela emerge na pele do Porco-Menino (metáfora da autoconsciência) que só ela vê; para EHUD, é a “Senhora D”, mulher-sujeito que abandona o corpo vivente; para a vizinhança é a Porca louca e grotesca, inacessível; no final, ela é, também, por transposição, a “Senhora P”, em chagas para a morte. Hillé

⁷ Rui Magalhães, *O Infinito Singular: Sobre o não-literário*, 2006, pp. 108-109.

⁸ Clarice Lispector, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, Lisboa, Relógio D'Água, 1999, p.11.

é, como se pode observar, um ser em processo de inacabamento, porque congrega todos os nomes (im)possíveis:

“Hoje convivo com Derrelição, com a senhora D, seu grandiloquente lá de dentro, seu sempre ficar à frente de um Outro que não a escuta (...)”⁹

6. A infernal humanização de Deus

Esta dimensão que projecta uma certa omnipresença (pontos de vista diversos) de Hillé nas várias frentes textuais está de acordo com a sua demanda (meta) física: a unidade de Deus e sua conseqüente desintegração. A dispersão do Elo Unitário corresponde, também, a uma dispersão da linguagem: Hillé procura, pela decomposição/destruição extrema da palavra — *verbum verbis* — o rasto desse Deus transfigurado. Não é por acaso que o discurso da protagonista está repleto de interrogações retóricas, cuja funcionalidade reside numa reiteração disfórica do “eu”, podendo-se traçar um percurso radical entre a angústia metafísica e a carnalidade viva da matéria divina. O verbo de Deus constitui-se como aporia dentro do enunciado da protagonista, já que a sua demanda se transforma na demanda do corpo e suas relações com o espaço que medeia o desejo divino e o próprio desejo carnal:

“Convém lavarmo-nos, pêlos e sombras, solidão e desgraça,
também lavei Ehud no fim algumas vezes, sovacos, coxas,

⁹ Hilda Hilst, *op. cit.*, p. 51.

o escuro buraco, sexo, bolotas, Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco?”.¹⁰

A interpelação directa ao “Senhor” num plano nivelado com o humano (sobretudo centrada na inquirição pelo “fétido buraco”) mostra a ruptura com uma lógica metafísica rígida e sistémica para, num acto de transubstanciação (do divino para o carnal), tornar dizível a dimensão *ilimitada do desejo*. Por outro lado, é pela “voz” de Ehud que a relação desejo-prazer é reavivada numa projecção a dois, já que Hillé monopoliza, em si, o ardente desejo pelo (sublimação) não-desejo:

“Olhe, esse teu fechado tem muito a ver com o corpo, as pessoas precisam foder, ouviu Hillé? te amo, ouviu? antes de você escolher esse maldito vão da escada, nós fodíamos, não fodíamos Senhora D?”¹¹

7. Para uma (des)aprendizagem do prazer: o corpo (i)limitado

O “pseudodiscurso” de Ehud (porque reconstruído pela memória dos afectos) manifesta a violência do corpo que se nega a “ser” desejo; é esta mutilação do prazer que faz com que Hillé transfira a sua autoconsciência para a consciência recriada de Ehud. Esta *desaprendizagem* do prazer não se traduz nas noções de culpabilidade ou pecado, mas antes na

¹⁰ Hilda Hilst, *op. cit.*, p. 30.

¹¹ Idem, *op. cit.*, p. 16.

precariedade da matéria corporal, pois o acto de enunciar o “corpo” constitui o clímax e consciência dolorosa do seu processo de erosão:

“Ehud, não posso dispor do que não conheço, não sei o que é corpo mãos boca sexo, não sei nada de você Ehud (...), nunca soube nada, é isso nunca soube.”¹²

Esta negação do conhecimento do corpo, por extensão o corpo de Ehud, não traduz a perda absoluta da experiência sensorial, é, antes, o caminho a percorrer para uma nova *cosmogonia*: da caoticidade corpórea, enquanto perda e dissolução, para a rede de sentidos que reactualiza a matéria orgânica. Hillé, confrontada com a velhice (morte virtual) e a perda do marido (morte real), dissolve, nos “reais potenciais” que fabrica, os “sentidos do desejo”, reelaborando-os pela via do discurso. É por isso que a palavra é lasciva, lúbrica, porque fecundada a um ritmo vertiginoso. A palavra contém, em si própria, *o desejo do desejo*; inerência máxima da sua *função desiderativa*.

No texto de Clarice Lispector, G.H. exulta com a “violência do corpo”, já que o seu percurso se vai transformando numa tomada de consciência das potencialidades “infernais” desse mesmo corpo. Ao contrário de Hillé, G.H. prova a actualidade vívida da matéria, ao (re)descobrir o *prazer* da força instintiva do corpo. Este prazer constitui o nódulo da sua energia (*daimon*) criadora: ao comer/deglutir a “matéria esbranquiçada” da barata, G.H. comete a *transgressão* (prisma de

¹² Idem, *op. cit.*, p. 17.

superfície) que mais não é do que *transubstanciação* (prisma de profundidade): a barata e G.H. (absorção do inumano pelo humano) são um só e único NEUTRO. Contudo, há um mecanismo fulcral que as aparta: G.H. tem consciência da sua escolha, a barata não:

“O mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal: de nós depende realizarmos o nosso destino fatal. Enquanto que os seres inumanos, como a barata, realizam o próprio ciclo completo, sem nunca errar porque eles não escolhem.”¹³

É o desejo de “possuir” o inumano/inexpressivo que rege a sua escolha: a “alegria” de matar a barata é, também, o exercício do “mal”, porque inscrito numa “liberdade consciente” que a barata não detém.

O prazer deste “acto de matar” é orgástico, porque revelador das potencialidades *de-um-corpo-em-êxtase*: aqui, os sentidos são refractários, a amplitude estética entrecruza-se com uma (cosmo)visão ética construtora de “fulgurações do mal”, não sendo atenuada por quaisquer restrições bíblicas. Para G.H., a relação CORPO-INFERNOS, não se reduz a um binómio, mas antes a uma equivalência de medida: não se trata de nomear o pólo negativo e positivo, mas, sim, de tornar “provável” a experiência concreta do NEUTRO vivificante:

¹³ Clarice Lispector, *op. cit.*, p. 101.

“O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo da matéria (...).”¹⁴

“A orgia do inferno é a apoteose do neutro.”¹⁵

“Pois eu exultava. Eu conhecia a violência do escuro alegre — eu estava feliz como o demónio, o inferno é o meu máximo.”¹⁶

No texto lispectoriano, há uma obsessiva reciprocidade relacional entre a linguagem do corpo e o corpo da linguagem. Para G.H., o “acto de enunciar” é sinónimo de “gozo apoteótico”, já que a palavra é o próprio núcleo infernal da revelação. Não há qualquer paradoxo nesta atitude desveladora, pois, aqui, a matéria divina não se opõe à matéria infernal. Em *A Paixão Segundo G.H.*, o inferno é maximizado a uma escala epifânica (pseudo) transgressora, porque, ainda que de forma aparente, não há substituição do “verbo divino” pelo “verbo infernal”. Neste sentido, só um corpo-em-potência pode superar os limites inerentes à sua linguagem. O que existe é a tentativa de quebrar o fosso entre a “grandeza perpétua” que é Deus (fonte remota) e a “grandeza infernal da vida” (fonte actual):

“A grandeza infernal da vida: pois nem meu corpo me delimita, a misericórdia não vem fazer com que o corpo me delimite (...).”¹⁷

¹⁴ Id, p. 98.

¹⁵ Id, p. 99.

¹⁶ Id, p. 101.

Deste modo, não se pode descurar o correlato existente entre a palavra dita e a palavra escrita. O “acto de escrever” (leia-se: o corpo no corpo) é, também ele, um exercício de filtragem para dar a ver o *inexpressivo*.

8. A fronteira ilegível: o espaço (des)territorializado

A dimensão espacial é visceral em ambos os textos. De facto, tanto G.H. como Hillé encontram-se no interior do ESPAÇO-CASA: esta delimitação territorial deixa entrever a raiz simbólica da demanda ontológica das personagens. A *casa* transforma-se, assim, numa metáfora “placentária”: verifica-se, efectivamente, uma restrição, que se agudiza numa interdição, a bloquear o contacto entre o mundo interior e o mundo exterior. Não é por acaso que G.H., no preciso instante em que abre a porta do quarto de Janair, transgride/apropria-se do território alheio, começando, aí, a infernalidade vívida de uma nova “territorialização”: a visualização do desenho escrito na parede constitui acontecimento nuclear que despoleta o processo de “desumanização” de G.H. rumo a uma atemporalidade inexpressiva.

Num ensaio publicado em 1976, *Rizoma*, Félix Guattari e Gilles Deleuze, a propósito das características rizomáticas do texto-livro,

¹⁷ Id., p. 99.

enunciam o “princípio de ruptura assignificante”, segundo o qual o recurso à dicotomia extrema deixa de fazer sentido, pois a tessitura textual é composta por “linhas de segmentaridade” e “linhas de desterritorialização”. Ora, é precisamente este jogo, entre forças centrípetas e centrífugas, que vamos encontrar em *A Obscena Senhora D e A Paixão Segundo G.H.*, como forma suprema de interrelação entre a experiência do sujeito e as *espacialidades* (físicas, ontológicas...) adjacentes. Atente-se, pois, no seguinte extracto da obra supramencionada:

“Qualquer rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais se estratificou, se territorializou, se organizou, significou, atribuiu, etc.; mas compreende igualmente linhas de desterritorialização pelas quais foge sem cessar. (...) o livro garante a desterritorialização do mundo, mas o mundo produz uma territorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez, ele próprio, no mundo (se for capaz e se puder). O mimetismo é um péssimo conceito, dependendo de uma lógica binária, para fenómenos de uma natureza diferente.”¹⁸

Repare-se que, nesta perspectiva, ressaltam duas noções fundamentais presentes na construção/composição dos textos de Hilda Hilst e Clarice Lispector: por um lado, a *função territorializante/desterritorializante* (aqui, não se trata de dicotomia, mas

¹⁸ Félix Guattari e Gilles Deleuze, *Rizoma*, trad. de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 21-26.

complementaridade) do texto, não se verificando uma linearidade discursiva, mas, sim, o entrelaçamento assistemático de várias linhas discursivas; por outro, a recusa veemente de qualquer projecto *mimético* do mundo, já que, tanto Hillé como G.H., são peças fragmentadas e estilhaçadas no real contingente que a própria linguagem fabrica.

9. A cena-epifânica: os “mediadores” da revelação

Refira-se, ainda, que no plano do acontecimento-epifânico, ambas as obras criam *objectos* específicos sem os quais o momento da revelação não seria possível. Note-se que, nas obras em estudo, há um processo de construção “zoomórfico” a estabelecer o contraponto (ou zona fronteira) entre o humano e o inumano. Assim sendo, poder-se-á discernir uma *relação difásica* (1.º *óptica diferencial*: possuindo Hillé e G.H. o traço [+] humano em contraponto ao [-] humano da barata e da porca em chagas; 2.º *óptica transferencial*: tanto Hillé como G.H. procuram, por um processo de transferência, captar o inumano e o inexpressivo, sublinhe-se da barata e da porca, no próprio factor humano) que culminará, no final, numa *dissolução* da verdade demandada.

Nesta perspectiva, a própria estrutura da obra denuncia a falibilidade do projecto estético, já que a sua orquestração não visa o princípio unificador do texto, mas antes a sua dissolvência numa linguagem que, desde o início, implode permanentemente. Num plano categórico, ou de imperativos taxinómicos, poder-se-ia apontar, não uma hierarquização de “modos de legibilidade”, mas, sim, moldes construtivos dessa mesma legibilidade. É por isso que, em *A Obscena Senhora D*, Hillé é o centro máximo de uma confluência discursiva. Com o intuito de “neutralizar” a

violência desta centralização ontológica, cria uma disforia subjectiva que denomina “porco-menino”:

“Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, inventando sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer (...)”.¹⁹

Este “porco-menino” (metade humano, metade animal) é o elemento fugidío e esquivo que atravessa o discurso de Hillé até ao clímax textual, em que, surgindo à boca de cena, anuncia, perante a plateia/auditório/leitores, a desvelação (ou não) do enigma existencial da protagonista: a morte (focalização grotesca do corpo-para-a-morte, tangível na plasticidade visual do corpo “em chagas” da Senhora P) como a *única verdade* indissolúvel. Contudo, não deixa de ser curioso o desfecho “anedótico” ou “desfamiliar” do texto, fortemente impregnado de um “riso sarcástico” apaziguador do drama existencial vivido por Hillé. E este é justamente um dos pontos-chave do programa estético hildiano: a visão caótica, deformada e grotesca da matéria (putrescível, perecível) (ou do *ser-no-mundo*) provoca a “risibilidade” dessa mesma degenerescência. Logo, a “obscenidade” da Senhora D não é mais do que a consciencialização da sua existência caótica no mundo, cujo discurso (fragmentado, elíptico, reticente, interrogativo, sem nexo de causalidade lógica, associativo, etc..) é o marco pleno da sua evidência.

Por outro lado, G.H. vivia num sistema organizado até ao aparecimento da barata, que a introduz numa caoticidade de imagens e

¹⁹ Hilda Hilst, *op. cit.*, p. 25.

sensações que vão acordar toda a sua euforia e vitalidade estético-eróticas adormecidas. É este elemento que vai proporcionar a G.H. uma refeitura ou refabricação do seu “cosmos” identitário, bem como uma mudança ou reorganização do seu *corpus* sistémico:

“Mas agora tenho uma moral que prescindir da beleza. (...). Mas agora meu mundo é o da coisa que eu antes chamaria de feia ou monótona — e que já não me é feia nem monótona. (...) Não quero a meia luz, não quero a cara bem-feita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa (...)”.²⁰

Existe uma espécie de “signo quaternário” a reger esta mudança prismática e programática; ora vejamos:

ORGANIZAÇÃO	→	DESORGANIZAÇÃO
BELEZA	→	FEIO
EXPRESSIVO	→	INEXPRESSIVO
HUMANO	→	INUMANO

A confirmação deste processo de “desorganização” está contida no interior do próprio enunciado, já que o “despojamento” da camada humana é a linguagem desse *inexpressivo* que G.H. realiza como “acto ínfimo”, ao colocar na boca a matéria da barata. Esta função ritual vai, por sua vez, acelerar a “desumanização” em curso, já que o contacto (salivar/deglutição) com a matéria alheia constitui uma *transfusão*

²⁰ Clarice Lispector, *op. cit.*, pp. 126-127.

orgânica que activa o NEUTRO, que é, ele próprio, uma sedimentação *a-histórica*. É por isso que G.H., depois de atravessar a experiência monológica como processo de conhecimento, não pode mais suportar o peso da palavra, porque ancorada num discurso que se autodestrói, pondo em causa a sua veracidade:

“Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. -----”²¹

Assim sendo, G.H. opta por dissolver a sua “verdade” discursiva num discurso impossível de “dizer” essa mesma verdade. Do mesmo modo que o “mundo independe” de G.H., também G.H. “independe” da palavra, pois se a ela se vinculasse potenciará a “mentira” do seu enunciado. Logo, o não entendimento do dizível bloqueia a activação da mentira. Se a barata é, por um lado, o elemento que possibilita uma radicalização última da linguagem, pois só o seu aparecimento levará G.H. a um confronto “infernado” com a tentativa de dizer/expressar o espanto da descoberta (como num acto heurístico), por outro, representa, do mesmo modo, a “morte” dessa linguagem, porque o projecto de G.H. acaba por se instituir como “fuga ao indizível”, através de uma materialização inumana (o inumano passa a ser um fim em si mesmo).

No “Posfácio” a *Laços de Família*, Carlos Mendes de Sousa refere o facto de o “acontecimento epifânico” lispectoriano assentar numa

²¹ Idem, p. 145.

engrenagem de pressuposta transitoriedade, isto é, a cena-epifânica tem uma durabilidade crítica, que corresponde ao tempo em que as personagens mergulham em interrogações metafísicas ou existenciais. A viragem dá-se, precisamente, quando a protagonista volta a uma espécie de “alheamento” inicial, em que o sentido da verdade se esfuma num “quase-clímax”, porque não atinge o absoluto. Ora, o mesmo acontece com o itinerário de G.H. que, após vivenciar a aprendizagem orgástica do corpo, se dilui na propriedade do não-sentido, ao anunciar o não-entendimento da linguagem testada *in extremis*. Deste modo, poder-se-ia supor a circularidade do texto, já que a sua premissa de abertura (tentativa de dizer o acontecimento em si mesmo) recupera a prerrogativa do desfecho, pois o esforço de dizer (que pressupunha o culminar do entendimento) redundava na tentativa de dizer o que, afinal, já não podia ser dito. Verifica-se, portanto, que a experiência de G.H. se situa num plano mediador entre *o tornar possível o dizível* e a falência da sua *dizibilidade*.

Assim sendo, confirma-se que é neste tempo de mediação que G.H. se liberta do “compromisso moral” para abarcar um “compromisso estético”, cujo argumento estrutural se centra numa alegria extrema de poder transgredir a ordem da sua categoria ontológica. Por outro lado, o projecto de “autoconhecimento” levado a cabo por Hillé (visível na rede dialógica que constrói ao seu redor) principia, também, com uma tentativa de compreensão do “sentido das coisas”, nomeadamente dos “porquês de vida e morte”. O seu percurso vai, pois, convocar as personagens a si (re)ligadas, contudo, ao contrário de G.H., que sente na energia vívida e infernal do corpo o meio para atingir o prazer até então adormecido, Hillé abandona o seu corpo, “desaprendendo” a função hedónica que Ehad pretende reavivar.

Considera-se, portanto, que em *A Obscena Senhora D* existe, também, um espaço de mediação configurado, sobretudo, nas interrogações de Hillé que encontram a sua materialização e “súbita compreensão” na visão reveladora da Senhora P, a porca em chagas. Logo, a derivação para uma situação de não-sentido em G.H. apresenta uma proporcionalidade inversa, mas homóloga, ao de Hillé: a fulguração do sentido como processo, aparentemente, salvífico, já que se dilui num alheamento que retorna ao não-sentido, através do discurso “inocente” do Porco-Menino. Como se pode verificar, tanto a demanda de G.H. como a de Hillé resultam no reforço da aporia inicial: a falibilidade do projecto estético como verdade ou sentido absoluto. A única evidência é a da morte (do corpo, da linguagem), pois como afirma Hillé:

“Só tenho coisas baças, peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco e meu próprio barro: a carne.”²²

Nesta perspectiva, não é despidendo afirmar que o protagonista da obra é a figura do CORPO-EROSÃO, de que Hillé é a materialização corpórea ou, à semelhança da imagética bíblica, a vítima sacrificial fruto da própria condição existencial. Por conseguinte, subjaz a toda a concepção textual uma visão grotesca e caótica, cuja intercalação de várias “vozes” (através de interrupções bruscas e cruzamento de informação) constitui o sinal máximo da entropia da matéria. Deste modo, o isolamento de Hillé (paradigma misantrópico) é o prenúncio de uma “morte anunciada” dos limites do corpo (paradigma escatológico).

²² Hilda Hilst, *op. cit.*, p. 22.

10. Da volúpia da *in-compreensão*: o pecado original de Hillé e G.H.

Se ambos os textos apresentam marcas de *poéticas transgressoras*, se há efectivamente uma atitude de fractura com a ordem ético-moral sublimada pela experiência do sensível que atravessa o programa de Hillé e G.H., poder-se-á, então, falar de culpabilização ou autopunição repressoras? Ora, não há dúvida de que Hillé e G.H. fabricam o seu próprio *pecado original*, pelo que tal noção é aqui desvirtuada/deformada do seu princípio didáctico-moralista, de ressonâncias bíblicas. Assim sendo, tanto Hillé como G.H. configuram, em si, a *impureza* do corpo, que mais não é do que a *impureza* da linguagem, que ambas defendem através de um discurso violentamente *impuro*. É neste sentido que o pecado original destas duas personagens se materializa, de forma suprema, numa transgressão verbal mais do que numa transgressão corporal, já que todo o enunciado anuncia (deixa adivinhar), desde o início, a fórmula ritualizante de um discurso em permanente desintegração para se reconstruir numa “estética da entropia”. Ora, se o prazer de “tecer” a linguagem numa pluralidade de sentidos adquire a volúpia de uma profanação, só ao corpo (por um processo de absorção e transpiração) é permitido realizar/destecer essa mesma linguagem para a transformar em vibração erótico-sensível ou plasma de um “instinto” não-dizível e não-previsível.

Desta forma, ambos os textos dão lugar a um processo de cosmovisão escatológica não-canónica. Aqui, embora se assista a quadros imagísticos reminiscentes do intertexto bíblico, poder-se-ia visualizar

uma espécie de “escatontologia”, já que se trata, sobretudo, da revelação do ser a si próprio, numa esfera privilegiada da ontofania.

Talvez G.H. concordasse com Hillé, quando esta afirma que

“a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras,
respirar, ver, mas nunca compreender.”²³

Porque, no fim, só resta uma certa *volúpia da in-compreensão...*

Bibliografia

Activa

HILST, Hilda, *A Obscena Senhora D*, Porto Campo das Letras, 2004.

LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.

Passiva

²³ Hilda Hilst, *op. cit.*, p. 36.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles, *Rizoma*, trad. de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

LISPECTOR, Clarice, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Lisboa, Relógio D'Água, 1999.

MAGALHÃES, Rui, *O Infinito Singular: Sobre o não-literário, Alcochete*, Textiverso, 2006.

NUNES, Benedito, “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção”, *Revista Colóquio-Letras*, nº. 70, Novembro de 1982.

PÉCORA, Alcir, “Nota Introdutória”, in Hilda Hilst, *Cartas de um Sedutor*, Porto, Campo das Letras, 2004.

SOUSA, Carlos Mendes de, “Posfácio”, in Clarice Lispector, *Laços de Família*, Lisboa, Cotovia, 2006.

(*) Ana Catarina Oliveira Marques é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP, Portugal). Em 2008, recebeu o prémio da Fundação Engenheiro António de Almeida, atribuído aos licenciados com a mais alta classificação na sua área de estudos. É membro do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, criado na própria FLUP. Recentemente, participou no Colóquio Daniel

Faria, com a comunicação “ No meio do caminho: filosofia da composição em Daniel Faria”. Área de investigação: Literatura Brasileira do séc.XX. E-mail: a.catarina.marques@sapo.pt