

MARIA HELENA MEIRELLES SANTOS

Sob o olhar de Clarice Lispector e Hilda Hilst:
transgressão e ruptura em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e
A obscena senhora D

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras – Subárea de Literatura Brasileira e Teorias da Literatura, da Universidade Federal Fluminense como pré-requisito para a obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: Estudos de Literatura

Orientador: Prof. Dr. PASCOAL FARINACCIO

Niterói
2012

Ficha catalográfica

MARIA HELENA MEIRELLES SANTOS

Sob o olhar de Clarice Lispector e Hilda Hilst:
transgressão e ruptura em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres e*
A obscena senhora D

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras – Subárea de Literatura Brasileira e Teorias da Literatura, da Universidade Federal Fluminense como pré-requisito para a obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: Estudos de Literatura

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pascoal Farinaccio – UFF

Prof.^a Dr.^a Stefania Chiarelli Techima– UFF

Prof.^a Dr.^a Márcia Cabral da Silva – UERJ

Prof. Dr. Marcus Salgado - UFRJ

Prof.^a Dr.^a Flávia Vieira da Silva do Amparo - UFF

Niterói
2012

Dedicatória

A meus pais, Alcides e Gilda, por terem me dado a palavra.

(in memoriam)

Agradecimentos

Agradeço a meu orientador Pascoal Farinaccio pela confiança que sempre demonstrou em relação a este trabalho, mesmo quando eu duvidava e por me apresentar à Hilda Hilst.

A minha irmã Regina Maria Meirelles pelo afeto sincero e por acreditar sempre em minhas possibilidades.

Aos meus filhos Rodrigo, Daniel e Mariana, fontes de alegria, energia e inspiração e com quem aprendo muito, todos os dias.

As minhas amigas do Mestrado da UFF Carolina Chebel e Viviane Arena pelas conversas instigantes que muito me ajudaram ao longo do Mestrado e na elaboração deste trabalho.

Aos queridos amigos do Colégio Pedro II Marcelos Caldeira, Leonardo Bueno, Walber Carvalho, Sônia Corrêa, Erisson Viana e Thereza Coutinho Alves pelo incentivo e por criarem condições para que o sonho virasse realidade.

Aos meus amigos de Araruama Viviane Alves da Silva, Rafael da Silva Bahia, Francisco de Assis F. da Silva e Luciana Santana Santos pelo apoio e pelo cuidado carinhoso dispensado a mim em todos os momentos.

Ao meu amigo Paulo Rogério Sily pelo incentivo carinhoso ao me presentear com o romance de Clarice e pelos esclarecimentos acadêmicos.

À Secretaria da Pós-Graduação em Letras da UFF pelo acolhimento generoso e pela eficiência do trabalho.

As obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo de uma experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar. Quanto mais longe a levamos, mais nossa, mais pessoal, mais única se torna uma vida. [...] Viver, viver verdadeiramente uma imagem poética, é conhecer, em cada uma de suas pequenas fibras um devir do ser que é uma consciência da *inquietação do ser*. O ser é aqui de tal maneira sensível que uma palavra o inquieta.

Rilke

[...] ainda que eu não esteja totalmente morto, estou à morte há muitos anos, desde que resolvi olhar o que existia além, o descarnado de mim, ir lá adiante onde os outros paralisados aqui, suspeitam apenas que há um pavoroso mais adiante, e indo mais adiante a pergunta inflou poderosa: há Deus na morte?

Hilda Hilst

Resumo:

O trabalho pretende, inicialmente, investigar sobre o processo de escrita levando em consideração três aspectos evidenciados em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector e em *A obscena Senhora D.* de Hilda Hilst: o primeiro trata da questão filosófica que formula o problema geral do homem frente às questões ligadas à existência humana, tais como a morte, a tradição a ontologia e a linguagem; o segundo refere-se à identidade feminina e a possibilidade de repensar conceitos preestabelecidos, subvertendo os modelos tradicionais do que seria uma “identidade feminina”; o terceiro aspecto refere-se aos diversos tratamentos do erotismo e à experiência amorosa que transita entre a variabilidade do terno e do pornográfico. Considerando que as duas autoras revolucionaram a forma narrativa, pretende-se, também, analisar e comparar a linguagem literária e de que maneira ela se estabelece, já que as obras de Clarice Lispector e de Hilda Hilst encerram em si dois sentidos: o de **busca** e o de **ruptura**. O primeiro, de caráter existencial, configurado pelo processo narrativo que se desenvolve através de um fluxo de consciência e que representa a própria fragmentação da identidade das personagens. É a busca pelo sentido da vida e de como estar no mundo e participar de um contexto social. O segundo relaciona-se com um discurso que rompe com a forma tradicional de narrar, que diz o indizível, que manifesta e que dá conta da realidade e dos questionamentos de Hillé e Lóri. Um discurso como manifestação literária das dúvidas e inquietações que emanam de personagens que, em algum momento, sentem a estranheza do mundo e a impossibilidade da relação com o outro.

Palavras-chave: Clarice Lispector, Hilda Hilst, transgressão e ruptura

Abstract

The purpose of this study is, in the first place, to investigate the writing process taking into account three aspects present in *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* by Clarice Lispector and in *A obscena Senhora D* by Hilda Hilst. The first aspect deals with the philosophical issue which formulates mankind's general problem before questions relating to human existence, such as death, tradition, ontology, and language. The second aspect refers to feminine identity and the possibility of rethinking pre-established concepts, subverting the traditional models of what would be a "feminine identity." The third aspect refers to the different treatments of eroticism and to the amorous experience which transits between the variability of the tender and the pornographic. Considering that both authors revolutionized narrative form, this study also analyzes and compares the literary language of the texts and how it is established, since the works of both Clarice Lispector and of Hilda Hilst contain two different meanings: one of seeking and the other of rupture. The former, of an existential nature, configured by the narrative process which is developed through a flow of consciousness which represents the fragmentation of the characters, identity, is the search for the meaning of life and how to live in the world and participate in a social context. The latter is related to a discourse which breaks with the traditional way to narrate, which says the unsayable, which manifests and accounts for the reality and the questioning of Hilst's character Hillé e Lispector's Lori. It is discourse as a literary manifestation of the doubts and concerns which emanate from the characters who, at some point, feel the strangeness of the world and the impossibility of a relationship with the other.

Key words: Clarice Lispector, Hilda Hilst, transgression and rupture

Sumário

Resumo.....	07
Abstract.....	08
I - Introdução	10
II - Capítulo I: Filosofia & narração	18
1.1 – Homem e existência	21
1.2 – Angústia	30
1.3 – Cotidiano, perda de identidade e alienação	32
III - Capítulo II: A narrativa de transgressão: busca e ruptura	39
2.1 – Narrar para transgredir	40
2.1.1 – <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i>	41
2.1.2 – <i>A obscena senhora D</i>	54
IV - Capítulo III: Sob o olhar de Clarice e de Hilda: a literatura em crise	63
3.1 - A condição feminina: crise de identidade	66
3.1.1 - <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i>	68
3.1.2 - <i>A obscena senhora D</i>	80
3.2 - Amor e erotismo como representação do feminino	90
V - Considerações finais	104
VI - Bibliografia	106

I- Introdução:

Na literatura brasileira dos anos 1970, duas escritoras destacam-se, seja pelas obras até então publicadas, seja pela escrita transgressora que apresentam em suas obras: Clarice Lispector e Hilda Hilst. A primeira, admirada por parte da crítica especializada e do público em geral, lança, ao todo, vinte e três obras, das quais se destacam coletâneas de contos e de crônicas, romances e literatura infantil. A segunda, que em 1950 se inicia na poesia, dedica-se entre os anos 1967-1970 à dramaturgia, e em 1970 publica o seu primeiro livro em prosa, *Fluxo-floema*. Hilst lança em 1977 *Qadós* e em 1979 *Ficções*, que compõem, juntamente com a poesia, “o núcleo mais duradouro” de sua obra — a “prosa poética” (PÉCORA, 2010, p.11). Nas décadas seguintes, Hilst teria uma intensa produção, oscilando entre a poesia e a prosa. Analisando a trajetória poética e o contexto de produção próprio de cada escritora, alguns temas, a princípio, são passíveis de investigação: as relações entre vida e obra, realidade e literatura; o que é e para que serve a literatura; a condição da mulher escritora em meados do século XX, a maneira como eram lidas e recebidas pelo público leitor e pela crítica.

É curioso notar que, considerando as peculiaridades de cada uma, tanto Clarice quanto Hilda foram, em dado momento, caracterizadas como “herméticas” ou “metafísicas” demais para o gosto do público leitor e para a crítica. A respeito de Hilda, convém destacar as palavras de Caio Fernando Abreu, escritor cuja produção também oferece uma possibilidade de relação com as prosas das duas autoras:

Poeta, dramaturga, ficcionista, Hilda Hilst é talvez o nome mais controverso da literatura brasileira contemporânea. Para alguns críticos, como Léo Gilson Ribeiro, trata-se do “maior escritor vivo em língua portuguesa”. Para outros, simplesmente ilegível, incompreensível, em seu código expressivo pessoalíssimo e deliberadamente cifrado. Pairando acima de todas as negações de sua obra, Hilda avança numa viagem cada vez mais ousada, cada vez mais funda. (ABREU, 1982).

Se Caio F. Abreu (1982) procura destacar o “lugar” — ainda controverso — de Hilda no meio artístico-literário, parece haver, contudo, uma diferença ao se comparar essa situação com a de Clarice: enquanto esta tem

suas obras amplamente divulgadas e analisadas, Hilst ainda é pouco estudada, não tendo se consolidado perante o público em geral e parte da crítica. Percebe-se atualmente um crescente interesse em relação à produção hilstiana, inclusive pela reedição de suas obras pela Editora Globo; todavia, Hilda ainda permanece “à margem do público em geral”, conforme destacado por Susana Dias (2005), e o que parece chamar mais atenção no conjunto de sua obra são justamente aquelas consideradas “pornográficas”.

Tendo em vista o lugar que cada escritora ocupa no que denominamos de “literatura brasileira”, faz-se necessário (re)avaliá-las, bem como redimensionar o panorama crítico referente a elas e possibilitar a comparação crítica entre a produção de cada uma. Nesse sentido, dois textos parecem corporificar estratégias discursivas e temas que se destacam e se reiteram na prosa de Clarice e na de Hilda respectivamente: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *A obscena senhora D*.

Clarice Lispector e Hilda Hilst assumem maior consciência do poder do texto mudando, assim, as maneiras de escrever. A força própria da ficção provém, antes de tudo, da elaboração de uma narrativa diferenciada mais sensível e original, que aborda temas controversos como as questões metafísicas e a sexualidade. Assim sendo, a ficção produzida por elas liberta-se dos cânones tradicionais e assimila outros recursos que mostram, com clareza, a transgressão das representações do mundo, dos padrões de linguagem e dos gêneros literários.

A proposta do trabalho sobre as obras *A obscena senhora D* (1982), de Hilda Hilst e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), de Clarice Lispector consiste em revelar de que modo as autoras se apropriam do discurso filosófico no que concerne a questões existenciais elaboradas nas narrativas das obras selecionadas e quais as implicações destas apropriações para uma possível noção de transcendência. Assim sendo, algumas reflexões nortearam a escolha destas narrativas para objeto de estudo. Considerando aspectos relacionados à filosofia: homem / existência / angústia/cotidiano, e após uma leitura atenta das obras citadas, pode-se afirmar que tanto Clarice quanto Hilda criam uma literatura que medita sobre o ato de existir e que propõe uma profunda (re) avaliação existencial, fazendo com que a literatura se transforme num espelho onde são refletidas as angústias, os desejos e os

questionamentos comuns a todos. Não se trata de analisar os romances como obras filosóficas ou se as autoras pertencem a uma ou outra corrente filosófica, mas mostrar como a filosofia do século XX serviu de base para a construção dos personagens e de fio condutor de uma narrativa que inclui outros temas decorrentes dos questionamentos existenciais, tais como a condição humana, o amor e o erotismo, a identidade feminina e as relações de poder na sociedade patriarcal.

Ao comparar as duas narrativas, pode-se afirmar que existe um tema comum aos dois textos, marcadamente relacionados com a filosofia da existência. Basicamente as duas narrativas são conduzidas pelos questionamentos metafísicos, mas a intenção das autoras ao longo dos textos configura-se por caminhos distintos. Considero que Lóri, por meio dos questionamentos e através de Ulisses, consegue estabelecer uma relação com a vida. Hillé, ao contrário, não consegue sair do "vão da escada", dialoga com seus mortos (o pai e o amante) e o outro é extremamente ameaçador (o amante ainda vivo e os vizinhos).

A partir de tais observações, considero que através dos romances *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e *A obscena senhora D*, Clarice Lispector e Hilda Hilst produzem uma literatura que medita sobre o ato de existir – livro de transcendência dos sentidos e compreensão do mundo, a aprendizagem das coisas humanas pelo processo de escrever. Ambas mostram que a realidade social ou pessoal, que fornece o tema, e o instrumento verbal, que institui a linguagem se justificam pelo fato de produzirem uma realidade própria com a sua inteligibilidade específica. O texto não é mais algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; o texto cria o mundo ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário.

Não há de ser uma tarefa fácil escrever sobre cada uma das escritoras escolhidas para este trabalho, que tem como objetivo analisar comparativamente *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *A obscena senhora D* sob diversos aspectos. As obras escolhidas são importantes objetos de estudo e interesse, pois revelam o modo como Clarice Lispector e Hilda Hilst desarticulam o discurso corrente e cotidiano para provocar uma nova reestruturação do texto e do sentido da obra, cada uma a sua maneira. A busca

existencial, que cabe na trajetória dos personagens, identifica-se com a busca das autoras de uma escritura capaz de evidenciar os sinais de ruptura com o cotidiano organizado e a desagregação do sistema e da personalidade. Como articular uma linguagem capaz de dar conta dos questionamentos existenciais e como representar o estado de dúvida e de busca, não só do narrador, mas do homem contemporâneo, tão bem representado por Lóri e Hillé?

A partir do sentido de ruptura, penetra-se cada vez mais no universo da linguagem poética e criadora, onde habita o ser e onde se dá a abertura para a compreensão da existência humana. A preocupação com a linguagem e com o sentido estético do texto expressa uma profunda consciência do caráter de ficcionalidade da obra, ou seja, de sua própria literariedade. Algo capaz de representar a realidade com seu dinamismo e multiplicidade, conduzindo o leitor a um processo de reflexão. As autoras produzem seus textos de forma original e revelam um modo pessoal de estruturar a frase e o discurso, de organizar a sintaxe, propondo uma nova visão temática e estrutural da ficção. O que nos chama a atenção é o modo particular e inovador que Clarice e Hilda formulam ao escrever. Trata-se de uma escrita arbitrária, provocadora, diretamente construída para produzir significado revelador da complexidade do pensamento e das emoções humanas.

Tanto Clarice quanto Hilda expressavam através de sua produção literária impactante a revolução dos movimentos culturais dos anos 60 e 70, de que participavam grupos considerados marginalizados pela ótica burguesa e sufocados pela ditadura militar. Havia de se subverter valores também através da literatura criada pelas autoras. Sendo assim, mesmo que as obras selecionadas para estudo tenham um intervalo de treze anos de publicação, considere-se possível estabelecer relações entre elas, já que as autoras, a princípio, produziram narrativas que expressavam temas bastante significativos, focalizando personagens que rompiam com os modelos em que foram inscritas e se desvencilhavam das máscaras, em busca de sua própria identidade.

O discurso produzido em cada uma das narrativas é articulado por personagens femininos e evidenciam interrogações vitais para o ser humano, como o resgate definitivo de sua condição terrestre e sobre a recuperação do

espaço feminino, antes descrito pela ótica patriarcal. É a busca da mulher pela sua própria imagem e seu lugar no mundo. Através da narração de essência filosófica, tanto Clarice quanto Hilda encaminham o leitor para a redescoberta da condição humana sob o olhar feminino. Lóri, personagem de *Uma aprendizagem* e Hillé, personagem de *A obscena senhora D* parecem conscientes de que sua visão de mundo atormentada, inflada e nutrida pela incerteza, só pode ser bem representada através de um discurso indagador, capaz de redescobrir um sentido novo para existência.

Por outro lado, suponho por vezes, ao reler as obras, que, acobertadas pelo discurso metafísico, existem outros questionamentos que conduzem a narrativa das personagens, impossibilitando-as ou impulsionando-as para a experiência amorosa. A Lóri de Clarice Lispector conduz e realiza sua história amorosa com Ulisses, de tanto que filosofa sobre o ser-no-mundo, chegando à conclusão de que, apesar de tudo ser finito, vale a pena trocar e se relacionar com o outro. A Hillé de Hilda Hilst filosofa tanto, se mobiliza por um Deus do qual ela duvida da existência, fala da morte e da finitude de tudo, o que a impede de sair do "vão da escada" e olhar o outro, tocar o outro.

Outro tema presente nas obras refere-se à produção literária inspirada no sentimento erótico. Cada uma das autoras apresenta personagens que tratam o prazer e o desejo de maneira diferenciada. Hillé sucumbe ao desamparo e enclausura-se, escondendo-se no vão da escada, metáfora do "útero materno", infantilizando o que lhe resta de vida e negando-se ao prazer do contato com o outro. Ehud, o amante, busca por Hillé para o prazer, mas ela se nega, revelando a impossibilidade de comunicação com ele e com os outros do mundo externo.

Lóri, em um movimento contrário ao de Hillé, percorre um caminho de aprendizado das coisas da vida enquanto dura a narrativa. Este processo terá sua conclusão quando Lóri estiver "pronta" para estar com Ulisses. Lóri já teve outros amantes, que ela desqualifica, não como amantes, mas como relacionamentos inconsistentes ou superficiais. Com Ulisses, Lóri se predispõe a aprender ou descobrir o prazer para além do meramente sexual: algo como um amor total, com a possibilidade de sentir-se "plena". As personagens, em cada obra, se movimentam em sentidos opostos. Elas fazem questionamentos semelhantes, mas seus caminhos de aprendizagem são diametralmente

opostos. Lóri aprende com Ulisses a dar um sentido novo à vida que leva e a ver no outro a possibilidade do encontro e do prazer. Hillé, constrangida pelo envelhecimento e deprimida com a morte de Ehad, passa a desaprender as coisas da vida, a se desfazer dos afetos e a viver isolada do mundo que a cerca e, nesse processo, desaprende para aprender a ser de outra maneira, o que não deixa ser também um aprendizado.

Assim exposto, acredito que os dois romances escolhidos constituem um *corpus* interessante para se fazer a análise do discurso, dos questionamentos metafísicos, do amor, do prazer, da condição humana, da vida e da morte. As histórias de Lóri e de Hillé foram escritas em momentos diferentes, por autores diferentes, mas refletem como Clarice e Hilda revolucionaram a forma narrativa e produziram um texto transgressor capaz de dar conta de seus questionamentos.

No primeiro capítulo pretendo fazer uma análise comparativa das narrativas de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *A obscena senhora D*, tendo como principal objetivo identificar a relação que as autoras estabelecem entre o processo de escrever e o ato de existir. Enquanto estudo da narrativa, procuro verificar a constituição interna do texto, sua formulação discursiva como narrativa de cunho existencial.

No segundo capítulo farei uma análise de como a ficção produzida por Clarice Lispector e Hilda Hilst escapa das convenções romanescas tradicionais e assimila outros recursos que mostram com clareza a transgressão dos padrões de linguagem e dos gêneros literários. Outro ponto a observar é o fato de que o ato de escrever questiona a forma narrativa e o sentido da realidade, rompendo com uma determinada ordem em busca de liberdade ilimitada, o que leva à transgressão de códigos, inclusive o linguístico: o fluxo de consciência, a falta de linearidade da narrativa, a falta de pontuação. Um dos aspectos mais recorrentes dos textos em prosa de Hilda Hilst é a anarquia de gêneros que produz, como se ela fizesse deles exercícios de estilo. Melhor dizendo, os textos se constroem com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição.

Pretendo, no terceiro capítulo, fazer uma análise comparativa das obras, desta vez considerando que os textos produzidos por Clarice e Hilda expressam a busca empreendida pelas mulheres de seu novo lugar no mundo

e a recuperação urgente de sua imagem e de seu espaço feminino. As narrativas revelam um novo olhar sobre questões essenciais tais como a identidade feminina sob o a tutela do modelo masculino, o sexo e o erotismo, a tradição e a cultura, que se caracterizam diferenciadamente nas obras em estudo.

Ao final desta pesquisa espero demonstrar a importância dos temas tratados nas obras de Clarice Lispector e de Hilda Hilst. Ao estabelecer uma comparação entre *Uma aprendizagem* e *A obscena senhora D*, pretendo demonstrar que as autoras produziram narrativas sobre a condição humana, e também evidenciar o que há de similar e diferente no tratamento dos temas como o amor e o erotismo, a vida e a morte, a inquietação metafísica e a dúvida teológica. Relacionando as obras pretendo, ainda, demonstrar como a construção da narrativa faz da obra algo vivo, dinâmico e atual, em constante estado de fazer-se, atuando inevitavelmente sobre o leitor, induzindo-o à reflexão. Trata-se aqui de um narrar que questiona incansavelmente o sentido da realidade.

Capítulo I: Filosofia & narração

Bruno Zeni, da Revista Cult, ao entrevistar Hilda Hilst, perguntou se ela pensava em escrever filosofia. A autora respondeu: “Eu escrevo filosofia em todos os meus livros. Com fundo narrativo ou não, é filosofia”. (ZENI, Hilda Hilst, 1998, p.13). No entanto, Clarice Lispector, ao ser entrevistada por diversas vezes, afirmava não conhecer a filosofia existencialista ou as teorias do conhecimento fenomenológico, o que não impediu o reconhecimento por parte dos estudiosos de que sua obra estivesse embasada nas propostas e nos questionamentos que compõem as teorias de algumas correntes do pensamento filosófico. O certo é que tanto Clarice quanto Hilda compreenderam a linguagem como um mundo a ser descoberto e como espaço de experimentação e representação do simbólico, sob a força e a tutela da reflexão filosófica.

As obras das escritoras Clarice Lispector e Hilda Hilst apresentam semelhanças no que diz respeito tanto à exposição dos temas quanto ao processo de construção textual. São narrativas marcadas pela análise introspectiva em que prevalecem constatações sobre a vida em curso, o sentimento de solidão existencial e os questionamentos sobre a vida e a morte. Nesses romances, as personagens são indivíduos que se veem na difícil construção de si mesmos e refletem a agitação interna do homem que se sente existencialmente perdido e que não vê, no mundo ao redor, um espaço onde possa aplacar seus conflitos. Ambas exploram em seus escritos a estranheza de um mundo pouco domesticado, a introspecção das personagens imersas em inquietações metafísicas e seus questionamentos existenciais.

Sendo assim, torna-se impossível não se associar a literatura introspectiva e atormentada de Clarice e Hilda com o legado filosófico de alguns pensadores como Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Sören Kierkegaard, Albert Camus e Merleau-Ponty. Ambas criam um discurso que manifesta, em parte, a história do pensamento ocidental, a saber: a introspecção das personagens em relação ao mundo cotidiano e pré-estabelecido, seus questionamentos sobre Deus, a morte, a vida, o tempo e também sua angústia em aceitar ou não a realidade que se apresenta. Não se trata, no entanto, de analisar as obras em estudo como ilustração desta ou

daquela corrente filosófica, mas sim de mostrar como a filosofia do século XX se presentifica nas idéias das personagens e enriquecem a estrutura da ficção. Os questionamentos que Lóri e Hillé fazem ao longo das obras em estudo revelam o pensamento filosófico dos autores acima citados e o diálogo instaurado por Clarice e Hilda com a filosofia segue uma tendência literária apresentada por outros autores brasileiros do século XX.

Sobre Clarice, Benedito Nunes considera em suas obras a existência de uma temática marcadamente existencial e afirma que:

Muitos de seus registros específicos estão intimamente ligados [...] a certos tópicos da filosofia da existência e mais particularmente ao existencialismo sartriano. (NUNES, 1995, p.100)

Para o autor, no entanto, Clarice tinha mais uma afinidade com determinadas correntes do pensamento filosófico do que propriamente uma necessidade de escrever, pensando neste ou naquele filósofo, para justificar ou fundamentar sua narrativa. Era mais uma simpatia da autora do que um desejo de permitir que determinadas teorias interferissem no seu processo de criação. O desenvolvimento de certos temas importantes da ficção de Lispector insere-se no contexto da filosofia da existência, formado por aquelas doutrinas que se fundamentam no caráter reflexivo, individual e dramático da existência humana, tratando de problemas como a angústia, o nada, o fracasso e a linguagem. Do filósofo existencialista francês Jean-Paul Sartre, Clarice Lispector explora a torturável ambigüidade da condição humana, a inexorabilidade da existência e o absoluto confronto das liberdades e condições da particularidade de cada um.

A aproximação da obra ficcional de Hilda Hilst com alguns elementos da filosofia deu-se, a princípio, pelo fato de que a escritora se declarava grande leitora de Heidegger e Kierkegaard. A criação de personagens apresentados sob o viés do absurdo também indicava certa proximidade entre a filosofia de Kierkegaard e Camus. Desta forma, pode-se afirmar que o texto hilstiano estabelece um diálogo com os três autores, produzindo uma literatura introspectiva e questionadora.

Outra questão a ser observada refere-se aos temas comuns às duas autoras e que atravessam as obras, repetidos de romance a romance, em

geral, e que se relacionam com as teorias de alguns filósofos: a inquietação ontológica, o desejo de ser, a fragmentação do eu, o caráter excessivamente reflexivo, a angústia, a criação de um divino eterno e a busca de Deus, a perda das ilusões, o confronto entre fé e razão, a existência problematizada. Cada uma, à sua maneira se apropria desses temas e cria uma literatura em que os personagens manifestam seu desconforto frente às indagações metafísicas. Mesmo que Hillé e Lóri tenham percursos diferenciados nas obras em estudo, são personagens que buscam explicações para suas dúvidas existenciais e remetem o leitor a seus próprios questionamentos, à luz do pensamento filosófico da modernidade.

isso de vida e morte, esses porquês (HILST, 1993, p.35)

Mas seu descompasso com o mundo chegava a ser cômico de tão grande: não conseguia acertar o passo com as coisas ao seu redor. Já tentara se por a par do mundo e tornara-se apenas engraçado: uma das pernas sempre curta demais. (LISPECTOR, 1969, p.17)

Clarice e Hilda não se propuseram a escrever um tratado filosófico, mas, através da escrita, criaram uma literatura pensante, com uma linguagem ligada ao pensamento filosófico, sobretudo no que se refere à relação entre linguagem e condição humana, capaz de expressar com sensibilidade e originalidade, a nossa condição irremediavelmente finita e de promover, no universo humano, uma reflexão sobre o sentido da existência.

Desta forma, ao refletir sobre o processo de escrita das autoras, levam-se em consideração três aspectos evidenciados em *Uma aprendizagem ou O livro dos Prazeres* e em *A obscena senhora D*. O primeiro trata da questão filosófica que formula o problema geral do homem frente às questões ligadas à existência humana. O segundo refere-se ao sentimento de angústia que se origina também da concepção profunda de que o homem tem perante aquilo que o ultrapassa – o infinito. O terceiro relaciona a vida cotidiana com a perda de identidade e a alienação. Acobertado pelo cotidiano, o homem reduz sua vida à vida com os outros e para os outros, alienando-se da principal tarefa de tornar-se si - mesmo.

1.1 Homem e existência

A filosofia da existência formula o problema geral do homem frente às questões ligadas à existência humana. O homem não é algo definido, mas algo que se define sempre num projeto retomado: é um ente inacabado e sua essência confunde-se com o seu existir, concebido como estar no mundo. O existir só é possível no mundo, apropriando-se das coisas do mundo e através de atos que reflitam suas escolhas. Para Heidegger, o ser humano está sempre procurando algo além de si mesmo, mas jamais pode sair das fronteiras do mundo em que se encontra submerso. Trata-se e uma projeção no mundo, do mundo e com o mundo, de tal forma que o eu e o mundo são totalmente inseparáveis.

Segundo o filósofo, o homem nasce inserido num contexto histórico, onde nada representa uma essência autêntica. Este homem no mundo desempenha papéis que está forçado a cumprir, embora, por vezes, não tenha consciência disso. A explicação de sua criação enquanto sopro de Deus fracassa diante da passagem do tempo, pois isto representa morrer, um deixar-de-ser. Sendo assim, a ideia de ser-para-a-morte atormenta o homem, produzindo nele um sentimento de angústia e um desejo de buscar respostas que satisfaçam sua necessidade de conhecimento do mundo e de si mesmo¹.

Em *A obscena senhora D* temos como personagem e narradora Hillé, também chamada Senhora D, uma mulher de sessenta anos que, após um processo de fragmentação de si mesma e atingida dolorosamente pela passagem do tempo, passa a habitar o “vão da escada” e a renegar o convívio social, deixando de lado até mesmo seu marido que, um ano depois do surto da esposa, vem a falecer. Sem preocupação com uma narrativa linear, não há uma ordem cronológica para os fatos e o processo narrativo representa as dúvidas existenciais desta mulher, viúva e solitária, em busca de um sentido para a existência. A Senhora D busca incansavelmente o autoconhecimento e as definições do mundo e do divino.

¹Cf. Heidegger, Conferências e escritos filosóficos, coleção Os Pensadores, no ensaio Tempo e ser, p.203, 1989.

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar o nome, nem por isso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por EHUD A Senhora D, eu Nada, Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. Derrelição EHUD me dizia, Derrelição –pela última vez, Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo a Senhora D. (HILST, 1993, p.35)

A personagem sempre questiona seu papel no mundo e quer entender o porquê das ações que desempenha. Em completo estado de abandono, Hillé é uma pessoa que anseia por respostas que dêem sentido à existência. No entanto, em face do nada que se abre a sua frente, ao perceber que nada faz sentido e que o homem em sociedade apenas desempenha papéis que está forçado a representar, Hillé rompe com os limites impostos pelo mundo organizado e pelo cotidiano, e passa a habitar o “vão da escada”. É no vão que ela formula todos os questionamentos sobre a existência, mesmo ainda quando EHUD, o marido, está vivo.

O processo de busca de Hillé ou o que Heidegger chama de “questionar ontologicamente a própria vida como modo de ser” (HEIDEGGER, 1995, p.83), desenvolve-se muito cedo na personagem, mas vai ser na velhice que ele se manifesta de forma mais intensa, refletindo toda angústia diante da passagem inexorável do tempo. O tempo, ao afetar o corpo e a visão que ela tem de si mesma, enquanto ser decadente e falho, leva Hillé a empreender uma luta constante contra sua passagem e contra a certeza irrecorrível da morte, por meio da indagação constante e da necessidade de compreender os mistérios da existência.

EHUD, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo. Agora que EHUD morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da casa, algumas palavras ainda ele subindo as escadas Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? Você está me ouvindo Hillé? Olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? Nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta? Não, não compreendia e nem compreendo, no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convulsivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro

quem sabe das coisas secas, de estrume, um dia um dia um dia (HILST, 1993, p.36)

Tal processo se agrava com a perda do companheiro Ehad, fazendo com que Hillé tenha que encarar de maneira mais profunda a existência da morte a partir da experiência do luto. Essa experiência intensifica o estado em que se encontra Hillé, fazendo com que a personagem se afaste das coisas cotidianas, do mundo exterior e passe a viver isolada de si mesma e de sua própria casa. Ela suprime por completo a convivência social, representada aqui pelos vizinhos que tentam, em vão, comunicar-se e que recebem como resposta palavras rudes e atitudes nada convencionais. Há um distanciamento entre Hillé e seus vizinhos, para os quais ela não passa de uma louca delirante. Para ela, eles não passam de ignorantes, cheios de clichês, de senso comum e vulgaridade, com o que se estabelece, assim, uma relação permeada de atritos constantes.

senhora D, senhora D, olhe dois pãezinhos para a senhora, fui eu mesma que fiz, sou sua vizinha, se lembra? Olhe senhora D, não pode se trancar assim, a morte é coisa que não se pode dar jeito, né, o senhor Ehad ficaria triste lhe vendo assim, tá morto, né, a morte vem para todos, a senhora também podia colaborar com a vizinhança NE, essas caras que a senhora anda pondo quando resolve abrir a janela assustam minhas crianças, ai ai senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim, ai ó Antonia, ó Tunico, só quis dar o pão pra ela e olha como ficou, tá pelada, ai gente embirudou (HILST, 1993, p. 42)

Agindo de maneira pouco convencional, afrontado a todos com seu comportamento tresloucado e irreverente, Hillé provoca a vizinhança que acaba por julgá-la e sua casa passa a ser comparada a um lugar demonizado, por vezes chamado de “casa da porca” (HILLST, 1993, p. 51), um lugar maldito, de uma mulher que transborda obscenidades e que não quer sair de casa.

Dentro da casa, em função do luto pela perda de Ehad, Hillé abandona outros espaços e cômodos e passa a viver apenas no estreito vão da escada, que demonstra a grande necessidade de interiorização e de isolamento da personagem, em busca de respostas para as questões existenciais. O vão da escada passa a ser simbolicamente o lugar onde habita o ser, o ser-em-si representado na filosofia heideggeriana como a busca da

essência, algo que projete o homem para além de sua presença temporal e que garanta sua permanência. O que Hillé deseja é encontrar uma segunda natureza, que de alguma forma a faça evitar a condenação inevitável para a morte. A morte e as transformações pela passagem do tempo escapam ao seu entendimento e são pensadas pela personagem em sua condição de absurdo. O mundo ao redor é o ponto de partida para as reflexões sobre a morte e o tempo.

Um menino louco, vamos dormir vem, sim vamos dormir, como é o Tempo, Ehad, no buraco onde te encontra morto? Como vive o tempo aí? Escuro e de repente centelhas de cores, como é o Tempo do inchado, do verme, do asqueroso? O que é asqueroso? Como é o tempo no úmido do fosso? Pergunto ao Menino Louco: estás aí com Ehad? Morte, asqueroso, inchado, vermes, fosso fazem parte de Ti? (HILST, 1993, p.50)

A partir dos questionamentos sobre o tempo e a morte, chega-se ao Deus manifesto por Hillé, ao longo da narrativa. Ele é aquele que também habita o fosso, a imundície, por vezes denominado *Menino Louco*, por outras de *Porco-Menino*, *Construtor do Mundo* (HILST, 1993, p.37), *Menino Precioso* (HILST, 1993, p.55). É um ser limitado, feito da mesma matéria imperfeita de que são feitas todas as coisas, descrito escatologicamente e alvo das blasfêmias proferidas pela personagem.

Hillé quer crer num deus, mesmo que seja um deus sujo, porco, mais de acordo com a lógica do mundo. No entanto, para crer neste deus, Hillé precisa provar sua existência. Assim, a busca passa por diversos questionamentos até Hillé romper com a idéia de um Deus todo-poderoso acolhedor e passar a blasfemar contra este Deus que ela não vê e nem ouve.

[...] vivo num vazio escuro, brinco com ossos,
Estou sujo sonolento num deserto, há o nada e o escuro
A não te escuto
Digo que durmo a maior parte do tempo, que estou sujo
O quê: O que meu Deus: Não te escuto
Que um dia venha uma luz daí. (HIST, 1993. p.50)

O Deus de Hillé é indagado, dessacralizado, de forma a questionar o destino e a fatalidade humana. Segundo Eliane Robert de Moraes (1999), o

apelo blasfematório de Hillé por meio de “uma infinidade de nomes” leva a uma fragmentação da idéia de Deus, na medida em que a subversão da “palavra incide irremediavelmente sobre a idéia”. O resultado dessa nomeação blasfematória, ainda segundo Moraes é que:

Rabaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilda Hilst já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos, tem, portanto, como consequência última, a destituição da figura divina como modelo ideal de homem (MORAES, 1999, p.119)

Para a maioria dos filósofos existencialistas, Deus não existe. No entanto, um dos autores mais lidos por Hilda Hilst, Kierkegaard, contraria esta perspectiva e afirma a crença em um Deus como ser superior no qual o humano deposita toda sua esperança. Para este filósofo, toda busca do homem é marcada pela busca de Deus, mesmo que este percurso seja extremamente doloroso, pois como acreditar racionalmente em um deus que não se vê, nem se escuta e que não dê conta da imensa incoerência do mundo?

Eu acredito sem reserva, que alcançarei aquilo que eu amo em razão do absurdo, em razão de minha fé de que tudo é possível a Deus[...] reconhece, portanto a impossibilidade e ao mesmo tempo acredita no absurdo; pois se alguém supõe ter fé, sem reconhecer a impossibilidade de todo o seu coração, e com toda paixão de sua alma, ilude-se a si mesmo e o seu testemunho é completamente inaceitável, por que nem ao menos atingiu a resignação infinita. (KIERKEGAARD, 2008, p.40)

Kierkegaard afirma que crer em Deus é saltar no abismo. A existência de Deus não necessita de provas: “que ciúme industrioso, que perda de tempo, que cuidados, quantos materiais de escrita dados aos esforços atuais para atingir uma prova, sem falhas da existência de Deus! Contudo, à proporção que cresce a excelsitude da prova, parece decrescer a certeza”. (KIERKEGAARD, 2008, p142). Se todas as provas apontam para inexistência de Deus e, mesmo assim, o homem acredita Nele, este homem atingiu um estado de fé. “Creio porque é absurdo” formulação feita por Tertuliano (155-220) sobre o princípio da crença ideológica. Desta forma, impulsionada pela fé,

Hillé busca um deus que a faça encontrar um sentido para vida, mas este deus está ausente e ela não o reconhece, assim a personagem fica em constante estado de dúvida, angústia e desespero.

Olha Hillé a face de Deus
onde onde:
olha o abismo e vê
eu vejo nada
debruça-te mais agora
só névoa e fundura
é isso, Adora-O Condensa névoa e fundura e constrói uma cara. Res
facta, aquieta-te. (HILST, 1993, p.55)

Esse impasse diante de Deus acaba por promover o afastamento de Hillé da crença em Deus enquanto conceito de verdade, levando a personagem a um estranhamento, que resulta na idéia de absurdo pensada por Camus. Segundo o autor, em o *Mito de Sísifo*, o homem comum vive a vida repetindo tarefas, palavras e conceitos cuja origem e razão ele desconhece. Ao fazer questionamentos sobre sua existência, este homem defronta-se com a irracionalidade da vida e tudo aquilo que antes era visto e tido como normal, adquire um sentido absurdo. Desta forma, com esta descoberta, este homem tem duas alternativas: suicidar-se, já que sua vida não tem sentido, ou continuar vivendo. Para o autor, o suicídio não liberta o homem, pois suicidar-se é imprimir um sentido à vida sem sentido. Assim, o verdadeiro homem absurdo segue vivendo, dia após dia, uma vida sem sentido.

Hillé busca um sentido para a vida, mas, assim como Sísifo, repete as mesmas ações cotidianas, sabendo que não há nenhuma solução possível para o impasse de uma vida sem sentido. Ela descobre, após muitos anos de indagações, que não há uma explicação para os questionamentos existenciais e que nem toda racionalidade pode justificar o absurdo da vida, como Camus afirma: “O ambiente do absurdo está desde o começo. O final é o universo absurdo e a atitude de espírito que ilumina o mundo com uma luz que lhe é própria, para fazer resplandecer o rosto privilegiado e implacável ela sabe reconhecer-lhe” (CAMUS, 2009, p.27). No refúgio do vão da escada, Hillé rompe com o mundo comum, abandonando os vestígios de uma vida cotidiana, para mergulhar numa aparente loucura. Como personagem absurdo,

representa uma vida igualmente absurda e questiona todas as convenções. Desta forma, a personagem sabe que a vida que leva faz parte do universo de convenções sociais a que está submetida no contexto social.

Suportaria o estar viva, recortada, num contorno incompreensível repetindo a cada dia passos, palavras, o olho sobre os livros, inúmeras verdades lançadas à privada, e mentiras imundas exibidas como verdades, e aparências do nada, repetições estéreis, farsas, o dia a dia do homem do meu século? [...] por quê? Esses doutos, falantes, esses da filosofia, ai, devemos nos amar, Hillé, para sempre, eu te dizia: tu tens vinte agora, eu vinte e cinco, pensa isso tudo não vai voltar [...] e vais ficar triste de teres perdido o tempo com perguntas, pensa como serás aos sessenta, eu estarei morto. por quê? Causa mortis? Acúmulo de perguntas de sua mulher Hillé (HILST, 1993, p.47)

No romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Clarice também conduz a narrativa fundamentada em uma busca existencial. Aparentemente, a autora narra uma história de amor entre uma professora primária e um professor de filosofia. Depois de abandonar a casa dos pais, em Campos, Lóri vem morar e trabalhar no Rio de Janeiro em busca de uma liberdade maior. Ela apaixona-se por Ulisses e, durante o namoro, vai aprendendo a viver com liberdade e a ser mulher para o desejo do homem amado. Não é uma história de amor comum. Logo no início do livro, sabe-se que Lóri mantém um relacionamento com Ulisses e as características deste relacionamento vão sendo desvendadas ao longo da narrativa. Ulisses acompanha Lóri no seu percurso para aprender a amar e a ter prazer. Por trás de um enredo tão banal, no entanto, podemos apreender os temas persistentes na obra de Clarice: a crise da linguagem, a crise existencial e a busca infundável de uma linguagem que procura dizer o que nunca foi dito, visto ou sentido.

Assim como Hillé, Lóri também se encontra em constante estado de angústia, reflexo de sua agitação interna por sentir-se existencialmente perdida e por não encontrar, no mundo ao redor, respostas significativas para o sentimento de solidão existencial e para os questionamentos sobre a morte.

Perguntava-se então. E reunia toda a sua força para parar a dor. Que dor era? A de existir? A de pertencer a alguma coisa desconhecida? A de ter nascido? (LISPECTOR, 1969, p.49)

A personagem repensa toda a sua vida, o modo pelo qual se situa no mundo, repensa o próprio mundo e a existência. A angústia existencial faz com que Lóri se pergunte “quem sou eu? Quem é Ulisses? Quem são as pessoas?” (LISPECTOR, 1969, p.16) e está presente ao longo da narrativa. Clarice não ameniza o estranhamento da personagem frente ao mundo e a si mesma; muito pelo contrário, a autora faz com que Lóri olhe fundo nas entranhas, na busca violenta da aprendizagem do ser, em meio ao absurdo da existência. A condição de se ver jogada no mundo, como um ser destinado à morte faz com que Lóri questione a vida e lamente sua própria sorte. Não há um sentido para a vida já que a morte é inevitável.

... a vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre. A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. (LISPECTOR, 1969, p.29)

Mas de vez em quando vinha a inquietação insuportável: queria entender o bastante para pelo menos ter consciência daquilo que ela não entendia. Embora no fundo não quisesse compreender. Sabia que aquilo era impossível e todas as vezes que pensara que se compreendera era por ter compreendido errado, Compreender era sempre um erro – preferia a largueza tão ampla e livre sem erros que era não-entender, Era ruim, mas pelo menos se sabia que se estava em plena condição humana. (LISPECTOR, 1969, p.43)

Lóri vê-se como um ser que cumpre uma jornada até a morte e não há uma crença ou confiança numa doutrina que impeça o fim ou ofereça a possibilidade de outra vida, que compense as frustrações desta. Sendo assim, sem solução para o conflito que altere a sua condição de se ver lançada no mundo e destinada à morte, Lóri alimenta uma atitude depressiva, considerando-se um ser-para-a-morte e pensa:

Seria talvez possível que a um certo ponto da vida o mundo se tornasse óbvio? Tinha medo de perder a vida da surpresa contínua se chegasse a esse ponto, e no entanto ele se tornaria uma fonte de paz. Ou não seria paz que ela queria? Sem poder, no entanto, impedir de quase já usufruir o que imaginava que acontecia depois de morrer – como encostava o corpo na terra, encostar-se toda até ser absorvida pelo Deus. Já quis estar morta, não porque não quisesse a vida – a vida que ainda não lhe dera o seu segredo – mas porque ansiava por esta integração sem palavras. (LISPECTOR, 1969, p.66)

Para Lóri, assim como para Hillé, não existe mais um Deus onipotente que possa salvar o homem ou dar explicações possíveis que amenize o fardo de estar viva numa existência sem sentido. Semelhante ao Porco-Menino, o Deus de Lóri é mais humanizado, mais integrado à natureza e às coisas do mundo: “Mas seu Deus não lhe servia: fora feito à sua própria imagem, parecia-se demais com ela, tinha alguma ansiedade nas soluções – só que Nele era ansiedade criadora – a mesma severidade que era dela. E quando Ele era bom, o era igual a ela se tivesse bondade. O verdadeiro Deus, não feito à sua imagem e semelhança, era por isso totalmente incompreendido por ela, e ela não sabia se Ele poderia compreendê-la. O seu Deus até agora fora terrestre, e não era mais. De agora em diante, se quisesse rezar, seria como rezar às cegas ao cosmos e ao Nada”. (LISPECTOR, 1969, p.67)

O sentimento de solidão e o isolamento de Lóri, reflexos da inquietude existencial da personagem, que se sente alienada num mundo sem sentido, produzem nela uma sensação de desespero. E Lóri vê-se obrigada a buscar uma verdade pessoal, voz própria de sua consciência conturbada, mas que a equilibre frente ao sentimento de finitude. Como não há mais um Deus a quem possa recorrer e não há também “um vão da escada” (HILST, 1993, p.) e nem o desejo de se esconder, só resta a Lóri superar a crise com os sentimentos de fé e de amor, direcionados a si mesma e a Ulisses, para que assim talvez possa entender o sentido da existência. E será Ulisses que conduzirá Lóri à compreensão de que existe um entre que deve ser vivido para que tudo faça sentido.

Talvez fossem os seus “apesar de que”, Ulisses dissera, cheios de angústia e desentendimento de si própria, a estivessem levando a construir pouco a pouco uma vida. Com pedras de material ruim ela levantava talvez o horror, e aceitava o mistério de com horror amar ao Deus desconhecido. Não sabia o que fazer de si própria. (LISPECTOR, 1969, p.25)

Já no caso do romance de Hilst, por outro lado, notamos que EHUD não consegue trazer Hillé à realidade. Por vezes, ele a relembra de situações prazerosas que acabam por produzir na personagem um sem número de indagações. Antes de morrer, diz à mulher: “quando eu não estiver mais, ouviu? Quando eu não estiver mais evita o silêncio, a sombra, procura o gesto,

a carícia, um outro, e que ele conheça o teu corpo como eu conheci, ensina-o ser for inábil e tímido, busca tua salvação”. (HILST, 1993, p.61) No entanto, Hillé não compreende o desejo de Ehad e se entrega obsessivamente a sua busca, denominada pelo marido de “loucura, esfacelamento, cisão, derrelição”. (HILST, 1993, p.61). Impossibilitada de estabelecer vínculos com o mundo e o outro, e de buscar a salvação como Ehad queria, a senhora D mergulha num abismo de solidão e angústia.

Desesperada Ehad, porque todas as perdas estão aqui na Terra, e o Outro está a salvo, nas lonjuras, en el cielo, a salvo de todas as perdas e tiranias, e como é essa coisa de nos deixar a nós dentro da miséria? Que amor é esse que empurra a cabeça do outro na privada e deixa a salvo pela eternidade sua própria cabeça. (HILST, 1993, p.74)

1.2 Angústia

O fato de estar no mundo é a situação original do homem e ele sente-se como tendo sido abandonado no mundo para cumprir o ato de existir e, estar no mundo como possibilidade de ser gera angústia. Angústia que se origina também da concepção profunda da situação do homem enquanto ser individual e perante aquilo que o ultrapassa: o infinito. Por ser o único ente que possui consciência de sua finitude e por compreender a precariedade da vida humana, é mais do que compreensível que o homem procure evitar, por todos os meios, o estado de angústia que o assombra.

No texto *O existencialismo é um Humanismo* (SARTRE, 1998, p.), Sartre define o homem como angústia, que brota exatamente pela condição humana ser nada em seu próprio ser. De fato, pelo nada de ser o homem se constitui num ser jogado no meio do mundo, obrigado a conviver, em sua solidão de ser, com a angústia de nada ser. O desamparo e angústia são condições perenes na realidade humana. O fato de o ser humano ser sua própria angústia, sem dela poder fugir, remete o homem ao mascaramento dessa angústia levando-o à supressão de sua liberdade. Superar sua própria angústia é dar um novo sentido ao ser, colocando-se diante de uma série infinita de possibilidades, afirmando sua presença no mundo. É ir em busca da

liberdade, da capacidade de produzir e de estar com o outro que obrigam o homem a fazer-se, em lugar de apenas ser. É apreender o que há em si próprio, em busca de uma verdade capaz de reconciliá-lo com o caráter produtivo do amor e da vida.

Em *Uma aprendizagem*, Clarice enfatiza em Lóri a angústia do homem diante de sua liberdade para escolher o destino que quer dar a sua vida. Esta escolha é necessária já que a existência não é um ato predeterminado, e a maneira de cada indivíduo ser e estar no mundo e entendê-lo resultam de sua própria opção. Assim, Lóri tem a liberdade de optar por uma vida autêntica e questionadora, mas, por conta desta escolha, vai se deparar com um mundo absurdo em que nada faz sentido, o que a conduzirá a um abismo de perplexidade:

Lóri tinha medo de cair no abismo e segurava-se numa das mãos de Ulisses enquanto a outra mão de Ulisses empurrava-a para o abismo – breve ela teria que soltar a mão menos forte do que a que a empurrava, e cair, a vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre. (LISPECTOR, 1974: p.29)

Assim como Lóri, no auge do processo de angústia, Hillé encontra-se em crise e não sabe que decisão tomar. A perda de identidade e a perplexidade diante da passagem do tempo, do envelhecimento do corpo e da morte despertam na personagem um sentimento de angústia e de impossibilidade. Ao se deparar com o mundo capaz de oferecer certezas logo superadas, a personagem volta-se para dentro de si mesma, de onde deve partir em busca de sua verdade e é no desamparo que ela decidirá por si mesma: “Já não há nela qualquer possibilidade de pacto com as ilusões, nenhuma ingenuidade quanto a seu estado de porca”, escreve Sonia Pucerno, em seu “Ensaio de Leitura”, na obra *Por que ler Hilda Hilst* (PECORA, 2010, p.69).

Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino–Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lícido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou

mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho, uns escuros. (HILLST, 1993: p.40)

1.3 Cotidiano, perda de identidade e alienação

A maneira de evitar a angústia é mergulhar num cotidiano habitual que afaste o homem da autenticidade de sua existência. Desta forma de estar no mundo, de existir, o homem não assume sua condição de ser finito e vive como que alheio a si próprio. É o esquecimento de si mesmo passando a ser um outro, reflexo de si mesmo e para quem o mundo torna-se hostil. Mergulhado na trivialidade da vida cotidiana, o homem não consegue identificar as causas de sua angústia. O ser humano desvia-se de seu projeto inicial, essencial em favor das preocupações cotidianas que o distraem e perturbam, e o confundem com um todo maior, com a massa coletiva.

Acobertado pelo cotidiano, o homem reduz sua vida à vida com os outros e para os outros, alienando-se de sua principal tarefa que seria tornar-se si mesmo. A vida cotidiana faz do homem um ser preguiçoso e cansado de si próprio, aprisionado pela organização social, vivendo o esquecimento de si mesmo e do ser. O indivíduo procura para si um lugar definitivo dentro da ordem social onde prevalecem os valores de estabilidade familiar e segurança social.

Tanto Hillé quanto Lóri representam muito bem o ser que, embora inadaptado ao meio social onde vive, busca desesperadamente se situar e entender o mundo real. Hillé não tem a esperança de seguir adiante porque seu interlocutor com o mundo, Ehad, morre. Na solidão e no desamparo, ela não encontra respostas para suas inquietações metafísicas. Lóri, por sua vez, encontra em Ulisses, professor de filosofia, um interlocutor capaz de conduzi-la ao aprendizado de como viver, mesmo que a personagem manifeste, quase sempre, um desconforto existencial.

Lóri pode refugiar-se na banalidade do cotidiano e nos interesses imediatos, limitados e efêmeros, que certamente jamais a deixariam plenamente satisfeita. É a alienação pelas ações cotidianas e fuga do sentimento de angústia existencial com que se depara. Ela deixa de refletir

sobre sua condição de ser-no-mundo, para se concentrar na existência das coisas. É o afastamento do sentir:

Vai recomeçar, meu Deus? Perguntava-se então. E reunia toda a sua força para parar a dor. Que dor era? A de existir? A de pertencer a alguma coisa desconhecida? A de ter nascido? (LISPECTOR, 1974: p.49)

Hillé, assim como Lóri, reflete sobre sua situação de estar no mundo e como nada responde ao seu desconforto, ela rejeita o mundo e suas convenções tal como ele se apresenta. Para ela nunca estamos preparados para o mundo, vivemos em pânico e à procura de abrigo, pois sozinhos não somos nada. Para ela, viver é uma tentativa de resignificar os acontecimentos e quando isso não acontece, estamos irremediavelmente perdidos e desamparados.

O cotidiano expressa concretamente os ideais presentes neste estado de vida. O homem submete-se voluntariamente a um código moral, que por ser social, possui aparentemente a característica de universalidade, opondo-se ao valor da opção individual, capaz de libertá-lo. Transgredir os limites deste cotidiano organizado é despojar-se da máscara, da *persona* para ir ao encontro de si mesmo, ao encontro do ser em sua essência. Para Jung, a *persona* é uma adaptação do indivíduo ao mundo social em que vive e *corresponde, pois, na totalidade da sua essência a uma função de adaptação do indivíduo ao mundo real.* (JUNG, 2004, p.150) Interpretando Jung, Hall e Lindzey afirmam que “*persona* é a máscara usada pelo indivíduo em resposta às solicitações da convenção e da tradição social e as suas próprias necessidades arquetípicas internas. É o papel que a sociedade lhe atribui, a parte que a sociedade espera que ele represente na vida”. (HALL & LINDZEY, 1973, p.101) Assim, entendemos que, através da *persona*, da máscara, assumimos papéis específicos para as situações sociais com as quais nos deparamos. Ela é o que os outros gostariam que o indivíduo fosse ou o que ele acha que os outros gostariam que ele fosse.

Em *A obscena senhora D*, Hillé se utiliza das máscaras como artifício para transfigurar-se e exteriorizar seus sentimentos de terror perante a velhice, a solidão e a incompreensão metafísica. Suas idas à janela, com

máscaras e aos gritos, berrando palavrões, assustam e afastam as pessoas, apontando para uma inadequação da personagem em relação ao comportamento social esperado. O que os vizinhos queriam era que ela estabelecesse vínculos de amizade e que os aceitasse em seu círculo social. Hillé entende que as máscaras a protegem das pessoas, pelas quais ela sente uma indiferença grande, já que estão inseridas num contexto social em que acabam por aceitar grande parte do que lhes é imposto. São indivíduos que cumprem os papéis sociais esperados, e não questionam o sentido de sua existência. Mas Hillé entende também a necessidade em se ter as tais máscaras, já que essas facilitariam muito a sua relação com o mundo real, sem que ela precisasse interagir com ele, mas cumprindo um papel social.

Ehud, se eu costurasse máscaras de seda, ajustadas, elegantes, por exemplo, se eu tivesse serena sairia com a máscara da serenidade, leve, pequenas pinceladas, um meio sorriso, todos os que estivessem serenos usariam a mesma máscara, máscaras de ódio, de não disponibilidade, máscaras de luto, máscaras de não pacto, não seria preciso perguntar como vai etc...tudo estaria na cara.(HILST, 1993, p.40)

Em *Uma aprendizagem*, Lóri expressa sua dor ao ter que estar sempre representando papéis socialmente aceitos e se vê angustiada por ter que optar entre a máscara e o ser. Ela fica dividida entre ser para si e ser para a sociedade. E desse conflito nasce a angústia que assombra a personagem.

Quem sabe, ela achava que a máscara era um dar-se tão importante quanto dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, que eram de rosto puro. À medida que iam vivendo fabricavam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel que era de uma surpresa amedrontadora. Era a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha. (LISPECTOR, 1969, p.91)

As máscaras escondem o indivíduo e apontam também para uma possível perda da identidade e da imagem que se tem do mundo. Entende-se que entre indivíduo e mundo (sociedade) existe o ser em sociedade, aquele que foi modificado pelas convenções sociais. O indivíduo perde seu caráter único, individual para tornar-se o ser social, inserido num mundo caótico, por

vezes sem sentido, o que lhe causa certo desconforto existencial. São tantas máscaras a serem usadas, tantos papéis sociais a serem representados, que levam o indivíduo ao afastamento de si mesmo, do que seria sua essência, de sua verdadeira identidade. A perda de identidade, o desconhecimento do que se quer efetivamente para si tornam o ser alienado e produzem nele um sentimento de angústia: um sentimento que não sente isso ou aquilo, sente algo indefinido, uma espécie de *medo-de-não-sei-o-quê*, de sentir sem motivo aparente.

.....
Não nos temos entregue a nós mesmos, pois isso seria o começo de uma vida longa e nós a tememos.

.....
Temos disfarçado com falso amor a nossa indiferença, sabendo nossa indiferença é angústia disfarçada.

.....
Não temos sido puros e ingênuos para não rirmos de nós Mesmos e para que no fim do dia possamos dizer “ pelo menos não fui tolo” e assim não ficamos perplexos antes de apagar a luz. (LISPECTOR, 1969, p.47)

A aprendizagem do existir em Lóri vai tomando forma a partir do conhecimento que ela passa a ter de si e do mundo, e o processo de descoberta e de retorno ao sentir e ao prazer é articulado por Ulisses, através dos diálogos e da compreensão dos silêncios. Em tom didático ele conduz Lóri “*a estar viva através do prazer*” e a realizar-se respeitando a integridade do seu eu e de sua liberdade de ser. Em *A obscena senhora D*, sem a intermediação de Ehud, sem respostas para a questão existencial e atormentada pela própria decadência física evidente em seu corpo gasto, Hillé sucumbe ao abandono.

Ulisses e Ehud acompanham a trajetória conflituosa das personagens Lóri e Hillé e, ao longo da narrativa, vão intermediar a relação das duas com a vida que se apresenta. Ulisses ajuda Lóri a criar um sentido que a existência, por si só, não tem. Esse sentido que nasce da liberdade e é sustentado pela escolha que cada um faz da vida que quer para si. Enquanto condutor da aprendizagem de Lóri, Ulisses também se faz sujeito desta aprendizagem. Ao dialogar com a personagem, ele levanta questões que vão caracterizar o discurso de base filosófica produzido por ela. Fica aqui a impressão de que Clarice dispõe deste personagem, caracterizado como

professor de filosofia, para que ele desencadeie o processo de questionamento metafísico que Lóri articula.

Ulisses e Lóri trazem em si o peso enorme da existência. Neles se encerra tudo de subjetivo e transcendente, de individual e de universal, de consciente e inconsciente, de transitório e permanente – elementos contraditórios que refletem a angústia e que justificam a conquista de estar no mundo, mesmo que seja *apesar de*.

Ehud é pouco afetado pelas inquietações da mulher e sempre procura, com uma calma desconcertante, chamar a mulher de volta para o mundo em que as atividades da existência seguem seu curso natural: comer, dormir, fazer sexo, tomar café, vestir um roupão. Ele é a voz do aconselhamento, das ligações com o real e sabe que não existem respostas. Ehud é tradutor do mundo lá de fora, o interlocutor para quem Hillé fala e que ao morrer, desestabiliza ainda mais a personagem, acentuando seu descentramento.

Hillé tem certeza da morte inevitável e sabe que a passagem do tempo é algo contra que não se pode lutar e, para desvendar os mistérios da existência, formula perguntas e mais perguntas que serão respondidas ou não por Ehud, pois, para ele, a resposta não está em lugar nenhum. Sua imagem calma, tranqüila, sabedor do lugar de todas as coisas, vai contrastar com a de Hillé, que habita o vão da escada, insone e perguntando por todas as coisas. Hillé se defronta com o poder do tempo e da morte, daí a formulação de muitas perguntas e de questionamentos metafísicos, em busca das respostas para desvendar o mistério.

A inquietação metafísica das personagens aproxima as duas narrativas. Hillé e Lóri carregam um pesado histórico de buscas, sem alívio, sem a ilusão de respostas e indicam que nunca estamos preparados para o mundo. A escrita de Clarice e de Hilda é uma escrita de busca e de perda

Mais do que uma história de amor, do que o encontro entre duas pessoas, Clarice apresenta o amor enquanto revelação de mundo e instauração da linguagem que é do homem. A partir do sentido de ruptura, penetra-se cada vez mais no universo da linguagem poética e criadora, onde habita o ser e onde se dá a abertura para a compreensão da existência humana. A preocupação com a linguagem e com o sentido estético do texto

expressa uma profunda consciência do caráter de ficcionalidade da obra, ou seja, de sua própria literariedade. Algo capaz de representar a realidade com seu dinamismo e multiplicidade, conduzindo o leitor a um processo de reflexão.

Lóri parece consciente de que sua visão de mundo atormentada, inflada e nutrida pela incerteza, só pode ser bem representada através de um discurso indagador que procure, mas não aponte a solução: um discurso de base filosófica. É na busca de uma linguagem desta ordem, poética e criativa que se estabelece uma linguagem de busca – uso da narração para efetuar sua busca existencial. Sendo assim, a busca existencial assume uma nova expressão que representa sua visão de mundo através de um tipo de linguagem que, pelo seu caráter indagador, cumpre sua missão e constrói um relato inteiro sob o signo da busca.

Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que eu não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio.

Tenho que não indagar do mistério para não trair o milagre.

(LISPECTOR, 1974: p.100)

Em *A obscena senhora D*, Hilda Hilst apresenta temas recorrentes: a experiência amorosa, o desamparo humano, a inquietação metafísica e a busca teológica traduzidas em uma linguagem que expressa a inadaptação de Hillé no mundo de poucas certezas e que a passagem do tempo, a decadência física e a morte são inevitáveis. Então, para que ou para quem viver?

A construção da narrativa de *Uma aprendizagem* e de *A obscena senhora D* se dá através de questionamentos que instauram, em todos os níveis, a busca em seu sentido mais profundo, constituindo as obras como algo vivo e dinâmico, em constante estado de fazer-se e atuando inevitavelmente sobre o leitor, induzindo-o à reflexão. É narrar questionando o sentido da realidade. A ficção torna-se realidade e a realidade ficção e nessa auto-reflexão integra-se o real e o imaginário, articulando uma nova realidade: a realidade do texto literário.

Capítulo II – A narrativa de transgressão: busca e ruptura

Ao analisar as narrativas de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e de *A obscena senhora D* e de como elas se estabelecem, depreende-se que as obras em estudo encerram em si dois sentidos: o de busca e o de ruptura. O primeiro, de caráter existencial configurado não só pela busca existencial das personagens, Loreley e Hillé, e seus questionamentos metafísicos feitos ao longo das narrativas, bem como pela busca da possibilidade de inserção ou não, de cada uma das personagens na sociedade em que vivem, estabelecendo ou não uma relação com o outro. O segundo relaciona-se com a palavra (o signo) e revela a busca de uma linguagem, aquela que ultrapassa o círculo dos significados, que almeja dizer o indizível, que apresenta e dá conta de uma realidade e dos questionamentos existenciais.

Cada autora, a sua maneira, apresenta uma escrita complexa, com a intenção de subverter narrativa tradicional, criando uma “linguagem nova”, em que se misturam diversos gêneros e uma sintaxe complexa capaz de representar o fluxo de uma consciência livre, espontânea e conturbada. Textos que fogem da lógica linear e formal e que revelam as novas formas de se fazer literatura e transformar a linguagem em um elemento também capaz de interrogar a condição humana e deixar transparecer a inquietude metafísica das personagens. A busca existencial, que cabe na trajetória das personagens, identifica-se com a busca das autoras de uma escritura capaz de evidenciar sinais de ruptura com o cotidiano organizado e a desagregação do sistema social e da personalidade. Como articular uma linguagem capaz de dar conta dos questionamentos existenciais e como representar o estado de dúvida e de busca, não só do narrador, mas do homem contemporâneo, tão bem representado pelas personagens?

O texto produzido não é mais algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; o texto cria o mundo ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. A ficção produzida por Clarice Lispector e Hilda Hilst escapa das convenções romanescas tradicionais e assimila outros recursos que mostram com clareza a transgressão dos

padrões de linguagem e dos gêneros literários, afastando-se das normas previamente determinadas e assimilando outros recursos que apontam para uma escrita transgressora.

2.1 - Narrar para transgredir

Hilst e Lispector são consideradas destaques entre as escritoras da literatura brasileira contemporânea, quer pela diversidade de suas obras, quer pela ousadia de seus estilos, quer pela profundidade de meditar sobre eternos questionamentos metafísicos presentes desde seus primeiros textos: a existência humana limitada pela brevidade da vida, o divino misterioso, amor e morte. A leitura da obra das autoras não se revela fácil, ao contrário, desafia o leitor todo o tempo, exigindo-lhe interação, busca, dedicação, desvendamento. Sua prosa poética não contém histórias, enredos lineares, datados num tempo e espaço. Nela, a partir de uma situação, de uma personagem que pode se subdividir em tantos quantos forem seus sentimentos, medos e desejos, Clarice e Hilda desenvolvem sua prosa poética fundamentada no descentramento dos personagens e no desvio da linguagem, configurando um discurso transgressor que rompe com as estruturas elementares que compõem a narrativa tradicional.

As obras em estudo não possuem uma trama detalhada e instigante sobre as personagens. Sob a forma de um enredo aparentemente banal, o texto produzido pelas autoras coloca em questão a própria linguagem enquanto instrumento de comunicação ou de apreensão do real. O enredo de *Uma aprendizagem* tematiza o caminho de uma mulher, professora primária, para um encontro total com o homem amado, professor de filosofia, e a narração aborda as contradições do amor entre os personagens ao mesmo tempo em que revela a condição de cada um estar no mundo. Em *A obscena senhora D*, a narrativa centra-se no relato de Hillé, uma mulher de sessenta anos, que carrega um pesado histórico de buscas existenciais, sem alívio, sem ilusão de respostas. É nesse espaço discursivo que elas apresentam o caráter transgressor da narração. A aparente confusão em que as autoras se colocam

ao encadear os fatos desta ou daquela forma, de contar ou inventar os fatos que podem ou não remeter o leitor ao paradigma do real e do cotidiano, vão revelar um padrão discursivo diferenciado do que estamos acostumados a observar.

2.2– Transgressão e linguagem:

2.2.1- Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres foi um dos últimos romances escritos por Clarice Lispector, editado pela primeira vez no ano de 1969, pela Editora Sabiá. Foi escrito em uma fase em que Clarice já havia alcançado uma grande maturidade criativa e fixado bem seu estilo, além de se encontrar em um momento em que suas obras eram lidas e bem aceitas pelos leitores, consolidando sua posição privilegiada na literatura brasileira. Sua grandiosidade se justifica pela sua inovação no que diz respeito ao estilo de escrever.

Depois do impacto produzido por sua obra anterior – *A paixão segundo GH* - surge *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* que inicialmente pareceu desanimar a crítica, que o considerou um livro superficial, destoando do percurso criativo que a obra de Clarice vinha tomando até então e seria, assim, tomado inicialmente como um livro menor.

O crítico Assis Brasil, que escreveu alguns ensaios sobre o trabalho criativo de Clarice Lispector nas décadas de 60 e 70, diz sobre *Uma aprendizagem*:

No romance seguinte, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), Clarice Lispector parece fazer uma opção: larga toda a sua pesquisa, a que já aludimos, e dos temas “profundos” parte em busca de uma “realidade” do amor, onde estariam implícitos todos os valores humanos. A sua própria linguagem sofre um retrocesso, neste sentido da pesquisa sem mais a inquirição parafilosófica da *Paixão*. (apud SÁ, 1979, p.61)

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres apresenta algumas particularidades que parecem diferenciá-lo de outras obras clariceanas. Segundo a própria autora o livro foi escrito em um quarto de hotel em apenas alguns dias e se enquadra na qualificação de obra escrita com “as pontas dos dedos” (ARÊAS, 2005, p.15), ou seja, é uma obra que foi escrita mais com o esforço do trabalho de composição do que pela “inspiração” ou pela liberdade de tempo e de vontade. Foi escrito mais através do trabalho de recortes e colagens de anotações antigas, estruturado através de fragmentos que formam uma colcha de retalhos, reutilizando temas e frases de outras obras da autora e dando-lhes um novo sentido dentro de um novo contexto. *Uma aprendizagem* é uma montagem de intratextualidades. Pode-se até encontrar alguns trechos desse livro em algumas crônicas presentes no livro *A descoberta do mundo*, livro este que abrange um grande número de crônicas que a autora escreveu para o *Jornal do Brasil* entre os anos de 1967 a 1973.

Benjamin Moser, autor da biografia *Clarice*, afirma que “como todas as obras de Clarice, *Uma aprendizagem* tem um forte elemento autobiográfico, embora ao contrário de *G.H.*, não seja escrito em primeira pessoa. Mas o “eu” está escondido logo abaixo da superfície. Clarice transformou longas passagens publicadas no *Jornal do Brasil* nessa ficção, muitas vezes fazendo pouco mais do que trocar o “eu” por “ela”. Em 18 de maio de 1968, por exemplo, escreveu no jornal: “Amanhã provavelmente terei alguma alegria, também sem grandes êxtases, e isso também não é mau. É, mas não estou gostando muito deste pacto com a mediocridade de viver”. Em *Uma aprendizagem* isso virou: “No dia seguinte provavelmente teria alguma alegria, também sem grandes êxtases, só um pouco de alegria, e isso também não era mau. Era assim que ela tentava compactuar com a mediocridade de viver.” (MOSER, 2009, p.437-438). Moser ainda explicita nesta biografia fatos relacionados com a vida particular de Clarice e que foram utilizados na composição de personagens e do enredo de *Uma aprendizagem*, o que, para ele, o livro seria um relato de experiências afetivas e existenciais vividas por Clarice.

Outra diferença que é bem notável nesta obra em relação às outras é que a trama principal da história se desenvolve em cima de um diálogo travado entre um homem (Ulisses) e uma mulher (Loreley), e não mais em um

monólogo feminino, como é mais recorrente nas obras de Clarice. Segundo Vilma Arêas, as maiores diferenças desse livro em relação aos outros são:

[...] a narrativa polarizada pelo diálogo e não pelo monólogo, as variações internas (registros, anotações diárias, história dentro da história etc), as ligações com experiências anteriores. (ARÊAS, 2005, p.25)

Ao tentar entender um pouco melhor a inovação e a densidade do trabalho artístico de Clarice, observamos, apesar das críticas, o seu esforço criativo. A autora nos deixa claro que suas obras estão sempre em busca de uma liberdade maior para o exercício da escrita. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, por exemplo, isso fica explícito quando a autora diz, logo no início, na nota de abertura, que o livro pediu uma liberdade maior:

Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte que eu. CL

Para a autora, a “liberdade maior” a que se refere está intimamente ligada à busca do autoconhecimento proveniente de uma linguagem reflexiva que focaliza, não mais as coisas banais ou cotidianas, mas a própria existência como ponto de partida para os questionamentos ontológicos. Ao lidar com a matéria-palavra suficiente para dizer o que se pretende, para nomear e mostrar esse lado questionador e esquivo do ser, Clarice elimina as convenções, as banalidades, as cristalizações do ser e da língua. Na busca de uma linguagem mais íntegra, menos corrompida e menos desgastada, o ser acaba encontrando também seu lado mais íntegro, menos corrompido e menos desgastado. É como se a linguagem proferida desta forma pudesse revelar o que há de melhor no ser e o apresentasse sem suas máscaras.

O que se observa é que em Clarice, linguagem e ser, matéria verbal e conteúdo se formulam paralelamente e uma coisa não existe sem a outra. Ou seja, pode-se dizer que linguagem e consciência (o ser) nascem juntamente. Quando se cria o discurso se cria o ser do discurso. As coisas não existem pela linguagem, ou para a linguagem, mas na linguagem. Percebe-se que um novo mundo vai surgindo através da narrativa. “E o que o ser humano

mais aspira é tornar-se um ser humano” (LISPECTOR, 1969, p.78). E a condição essencial de sua humanidade é a linguagem. Lóri mal pode imaginar como seriam as coisas sem as palavras: “Nós não fomos feitos senão para os pequenos silêncios” (*ibidem*, p.36).

Para Benedito Nunes, Clarice Lispector tem consciência plena de sua técnica de escrever e considera a linguagem não só como meio de comunicação, mas como um desdobramento do ser que narra. “Narrar é narrar-se: tentativa apaixonada para chegar ao esvaziamento, ao eu sem máscara, tendo como horizonte – existencial e místico, mas não mítico – a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa.” (NUNES, 1995, p.155) E ele ainda afirma que: “O escrever se justificaria como um encargo que lhe impõem: missão secreta que se exterioriza e que a expõe a um juízo geral condenatório. O escritor seria irredimível”. (*ibidem*, p.155) Para o crítico, a narrativa de Clarice coloca sob suspeita a clareza e a plenitude dos significados únicos e predispõe-se a apresentar um novo modelo de escrita, que rompe com o sistema de valores a que a ficcionista ainda se encontra ligada, para dar origem a uma escrita “autodilacerada” (NUNES, 1995, p.154), cujo sentido relaciona-se intimamente com o “estado geral do mundo” (*ibidem*, p.154).

Escrever como pensar tornou-se atividade problemática e problematizante. O que parece um descomedimento, sujeitando o escritor ao sentimento de fracasso, é a contingência do ato de escrever, que transgride as representações do mundo e os padrões correntes da linguagem. (NUNES, 1995, p.154)

Referindo-se ao *Livro dos prazeres*, o crítico considera, ainda, que “a escritura autodilacerada e conflitiva, atingida como limite final de uma necessidade perturbadora, é agora contingência assumida de transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários e da fantasia protetora, num escrito simplesmente qualificado de *ficção*, que já não ostenta mais as características formais da novela ou romance”. (NUNES, 1995, p.156) Para Nunes, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* pode ser considerado o “romance dos romances” (*ibidem*, p. 81) pelo fato de que:

a narração evolui lentamente, *pari passu* com o alongamento da busca que é difícil, e com a do tempo da aprendizagem, que é demorado. Como num *Einbildungroman*, cada episódio retoma o fio de uma mesma experiência que continua e cresce. Livro de experiência, a obra se compõe da aprendizagem que nela vai tomando forma. E de maneira curiosa, essa aprendizagem da vida é também uma recapitulação, uma confirmação e uma correção de motivos, situações, temas dos romances anteriores da autora, por meio de referências diretas e alusões. (NUNES, 1995, p.81)

E mais adiante, o crítico afirma que *O livro dos prazeres* é, “sem abstrair as verdades trágicas daquela experiência, uma recuperação corajosa do sentido da existência individual” (NUNES, 1995, p.81). Por intermédio da linguagem é que Clarice conduzirá Lóri à sua humana condição: mal Lóri pode imaginar como seriam as coisas sem a palavra e a condição essencial de sua humanidade origina-se na linguagem.

Assim, parece que Clarice não apenas consegue trazer à linguagem o que é em princípio indizível, olhar e nomear lados obscuros, mas também consegue pegar a massa concreta da linguagem cotidiana e remodelá-la, (re)construí-la de outra forma. Esse experimentalismo linguístico coloca as palavras em situações inusitadas, deixando o que era “duro” maleável e deslocando o modo de apreensão do mundo.

A narrativa, assim, dança, oscila, adquire ritmo próprio. A sintaxe se desestrutura, muitas vezes, e se reestrutura de um jeito novo e esse novo agrupamento de palavras cria uma semântica que revela imagens e sensações. O poeta Haroldo de Campos diz sobre a escritura de Clarice, no prefácio do livro de Olga de Sá, o seguinte:

Clarice, congenialmente, no seu “escrever com o corpo”, na sua resistência ao dizer e ao dito (aos ditames do Logos instituído), tira partido dessa natureza ambígua do metafórico, através de um uso particular e aliciante de símiles de impacto imediato, unidades semânticas devolvidas ao estado abrupto, “ressensibilizadas”, apanhadas em conjunção estranhante, “desautomatizadora”. (SÁ, 2000, p.15-16)

Vemos que tudo está entrelaçado em sua obra - linguagem, estruturação, criação, ser – compondo uma literatura condensada e diferenciada. Como diz Antonio Candido: “Ela [Clarice] é provavelmente a

origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios” (1989, p.208).

Para o crítico, a ficção produzida por Clarice adquire a capacidade de criar para nós novos mundos, inesgotáveis, na medida em que utiliza uma linguagem questionadora e temas pouco usuais na literatura tradicional. A utilização da palavra transgressora abre sempre novos caminhos de entendimento e a literatura assim é rica e original, trazendo sempre a possibilidade de uma nova percepção de mundo, através do texto literário.

Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista [...] (CANDIDO, 1989, p.206-207).

Sendo assim, Clarice articula em *Uma aprendizagem* um discurso que sustenta fielmente os questionamentos existenciais e cria uma literatura capaz de destruir as verdades acabadas e de descartar as hierarquias, caracterizando o sentido transgressor da obra que rompe com o modelo impresso pela tradição literária. O ato de escrever questiona a forma narrativa e o sentido da realidade. Rompe com uma ordem pré-estabelecida em busca da liberdade ilimitada, o que aponta para a transgressão de códigos, inclusive o lingüístico. Lispector inicia o 1º capítulo e a maioria de seus parágrafos sem a letra maiúscula padronizada e as pausas de leitura são destinadas ao leitor, já que o texto aponta para o modelo de fluxo de consciência, à Virginia Woolf:

,estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas tomando providências, inclusive um difícilimo para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira, viu o que a empregada deixara para jantar antes de ir embora, pois o almoço estivera péssimo, enquanto notara que o terraço pequeno que era privilégio de seu apartamento por ser térreo precisava ser lavado, recebera um telefonema convidando-a para um coquetel de caridade em benefício de alguma coisa que ela não entendeu...(LISPECTOR, 1969: p.9)

Clarice Lispector faz uso do fluxo de consciência e desenvolve a narrativa contínua, sem interrupções para dar forma ao mundo ficcional através do olhar intimista que tudo desorienta. Nasce uma escrita que, muitas vezes, parece nos transportar para um mundo onírico, em que tudo se reanima com novas cores e formas. O fluxo de consciência se apresenta na estruturação da narrativa que segue sem recortes, com uma pontuação desordenada, desenvolvendo enormes períodos no discurso na tentativa de a consciência fluir o mais naturalmente possível, tentando fazer com que as palavras estejam adequadas à velocidade e à intensidade do pensamento.

Daí surge, então, a instauração de um novo tempo narrativo. A narrativa busca se estruturar em um tempo próprio e subjetivo, diferenciado do tempo cronológico, objetivo. Ao desenvolver esse tempo particular na narrativa, a autora faz uso do fluxo de consciência, para que a narrativa adquira estruturação própria, tentando acompanhar o tempo “natural” do ser, do sentir. O tempo cronológico é o tempo da lógica, é uma convenção artificial, que enquadra o mundo em um tempo instituído socialmente. O tempo subjetivo, psicológico, ou metafísico, como alguns autores costumam chamar, é o tempo do ser, sempre relativo, sempre próprio, sempre diferente.

Em *Uma aprendizagem*, o início fragmentado indica o ponto de partida da narrativa e capta um momento de Lóri, nem antes, nem depois. A representação parcial da vida de Lóri dá-se, no plano da escrita, por uma parcialidade formal: o romance começa com uma vírgula e termina com dois pontos:

- Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte: (LISPECTOR, 1969, p. 175)

Posta nestes termos, a narrativa dá a idéia de continuidade: Lóri com sua vida e seu mundo que existiam antes e existirão depois do livro. Esta é a travessia do livro, a trajetória a ser percorrida pela personagem. A aprendizagem a que o título se refere é o caminho que percorre Lóri enquanto dura a narrativa. Este processo terá sua conclusão quando Lóri estiver "pronta" para estar com Ulisses. Em meio a este percurso, Lóri vivencia

inseguranças, medos, hesitações, encontros e desencontros com Ulisses: é a angústia da busca. Trata-se de uma busca que, a esta altura, não se resume apenas no ato de "dormir" com Ulisses, mas na possibilidade de estabelecer com ele uma relação de amor produtiva e prazerosa.

Há também o fator de sobreposição de épocas temporais. O passado seria o tempo da memória que mescla acontecimentos transcorridos com desejos, fantasias, e criações novas e estaria presente ativamente no tempo presente; e o tempo futuro seria apenas uma criação imaginativa que o presente concebe. Neste caso, surge a idéia de tempo circular, da eterna volta às origens.

Desejos e fantasias podem não só ser lembrados como fatos, como também os fatos lembrados são constantemente modificados, reinterpretados e revividos à luz das exigências presentes, temores passados e esperanças futuras (MEYERHOFF apud SÁ, 2000, p.98).

Outro elemento da narrativa que aponta para o caráter transgressor de *Uma aprendizagem* relaciona-se com o tema associado à existência humana e a busca de uma verdade. Assim, Clarice apresenta uma narrativa sobre aquilo que nos intriga. É um tipo de narrativa que envolve o sensível e tenta buscar o lado desconhecido do ser, através da linguagem. Narrativa que se aprofunda em questões ontológicas, ou seja, questões que direcionam para respostas múltiplas e variadas ou simplesmente para nenhuma resposta. Segundo Alfredo Bosi o deslocamento maior das ficções clariceanas é justamente o fato de ultrapassarem a esfera do psíquico, desembocando na esfera do ontológico/metafísico. Ele nomeia esse tipo de narrativa, tentando enquadrá-la nos moldes da teoria literária tradicional, mas compreendendo que esse tipo de literatura ultrapassa demarcações. Ele usa o conceito "romance de tensão transfigurada", que se caracterizaria da seguinte forma:

O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. [...] O conflito, assim "resolvido", força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia. (BOSI, 1989, p.442)

E para narrar os dramas existenciais dos personagens, Clarice utiliza a prosa-poética como a forma mais plena e expressiva para falar sobre os temas míticos e metafísicos. E fazendo de Lóri sua mais eficiente porta-voz, a autora explica:

Deve, tem que haver, um modo de se chegar a isso. Meus poemas são não-poéticos mas meus ensaios são longos poemas em prosa, onde exercito ao máximo a minha capacidade de pensar e intuir. (LISPECTOR, 1969, p.101)

O modo de dizer poético reforça o questionamento exacerbado e profundo sobre o ser. O ser, na busca da identidade e percorrendo caminhos obscuros, desenvolve uma linguagem mais expressiva e questionadora. A linguagem detalhada, lapidada e desautomatizada, invade o caminho sem volta da busca ontológica.

Depois Lóri despertou um pouco para uma realidade mais objetiva em torno de si, mudou de posição de cabeça sobre o braço dobrado. Pensou que há minutos lutava com o Deus, cansada, exausta, murmurou sem timbre de voz: não entendo nada. Era uma verdade tão indubitável que tanto seu corpo como sua alma vergaram-se ligeiramente e assim ela repousou um pouco. Naquele instante era apenas uma das mulheres do mundo, e não um eu e integrava-se como para uma marcha eterna e sem objetivo de homens e mulheres em peregrinação para o Nada. O que era um Nada era exatamente o Tudo. (LISPECTOR, 1969, p.68)

Com todas essas observações e constatações, percebemos que a narrativa entra mesmo em crise, não pode mais ser chamada de romance. O relato poético é a forma desenvolvida nesse tipo de narrativa. Relato que escolhe o espaço maior da narrativa longa para que o fluir dos detalhes e das construções que correm em fluxo possam aflorar de forma mais abrangente.

O hibridismo entre poesia e prosa é o que podemos observar neste livro, que utiliza a prosa poética. O discurso é repleto de metáforas, cada espaço em branco é um símbolo. A sintaxe não se apóia mais na linearidade ou nas regras gramaticais e o que se instaura é um discurso de desvio. Além disso, os ritmos e as imagens reforçam as sensações em que as personagens e o narrador estão inseridos. Por isso, podemos afirmar que a linguagem deste

tipo de narrativa é poética, é um tipo de poesia que explora o grande espaço de um texto em prosa.

A meditação apaixonada, feita de lampejos intuitivos, e a ficção propriamente dita, sempre meditativa, feita de súbitas iluminações, produzem-se reciprocamente, produzindo o movimento dubitativo, dramático, de uma *escrita errante*, autodilacerada, à procura de sua destinação, impelida pelo *vago objeto de desejo*, que desce ao limbo da vida impulsiva para subir a uma forma de *improviso*, intérmino, no qual parece abolir-se a distinção entre prosa e poesia, e que, fluxo verbal contínuo, sucessão de fragmentos da alma e do mundo, já não pode mais receber a denominação de conto, romance ou novela – *improviso* porque desenrolado, tal o *impromptu* musical, ao léu de múltiplos temas e motivos recorrentes (autoconhecimento, expressão, existência, liberdade, contemplação, ação, inquietação, morte, desejo de ser, identidade pessoal, Deus, o olhar, o grotesco e/ou o escatológico). (NUNES, 2004, p.299).

O contato direto da autora com essas questões filosóficas, por intermédio de uma linguagem poética e questionadora, não faz com que a literatura se aproprie da filosofia. O narrar é a expressão, e a filosofia é a “explicação” retórica da realidade. Clarice é a artista da expressão (impressão?). Como diz Olga de Sá (2000, p. 138-139, p.22), tentando diferenciar um pouco a função filosófica da literária:

Um literato nem sempre pode, no domínio das idéias, apresentar a originalidade de um verdadeiro pensador. Sua grandeza específica é dar valor literário ao que o filósofo daria uma expressão técnica.

Ou ainda:

Analogamente, o engajamento radical de Clarice com a própria linguagem, que mesmo quando afirma se interroga. Ao dizer que ela inaugura, entre nós, o romance metafísico quisemos significar: Clarice não é um filósofo, um pensador, mas uma escritora, fundamentalmente comprometida com o ser *sob linguagem*; ou, melhor, *com a linguagem, espessura do ser*.

Outra questão a ser observada em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* é a introdução de diálogos, incomum nas obras da autora, ao invés de unicamente desenvolver o monólogo feminino. Nesta obra, temos a possibilidade de entrar em contato com duas consciências: a de Ulisses e a de Lóri. Percebe-se que o caminho que essas consciências vão traçando na narrativa é o de uma comunhão plena, que chega à instância da consciência,

do sentimento de mundo equivalente e uno. Por isso podemos dizer que o diálogo nesta obra representa um “monólogo a dois.” (SÁ, 2000, p.54).

Uma aprendizagem relata a trajetória que a protagonista percorre da solidão ao encontro/comunhão com o outro. Desta forma, a narrativa oscila entre o monólogo e o diálogo. Percebe-se que no início da narrativa há mais monólogos do que diálogos e estes acabam por predominar no final do romance. Para essa inovação narrativa, Benedito Nunes considera que:

A passagem do monólogo ao diálogo, da monologação interior que fecha a consciência à dialogação intersubjetiva, em que ela se abre a outra consciência, é o movimento tentado pela romancista em *Uma aprendizagem*, contrariando um aspecto comum de suas obras anteriores, e procurando vencer, por esse meio, a carência estrutura e intrínseca que lhes impunha, com o monocentrismo da narrativa, a posição absorvente da protagonista, sempre ocupando uma situação conflitual fechada. (NUNES, 1995, p.79)

Mas há também, nesta obra, monólogos “a um”, ou “diálogo da consciência consigo mesma.” (SÁ, 2000, p.54). A protagonista tem momentos de isolamento, em que pensa na própria condição, conversa consigo mesma e, muitas vezes, parece que dois estados de consciência da mesma personagem se dividem e dialogam. Acontece isso quando, por exemplo, Lóri se olha no espelho e se estranha perante a própria imagem.

-usaria brincos? Hesitou, pois queria orelhas apenas delicadas e simples, alguma coisa modestamente nua, hesitou mais: riqueza ainda maior seria a de esconder com os cabelos as orelhas de corça e torná-las secretas, mas não resistiu: descobriu-as, esticando os cabelos para trás das orelhas incongruentes e pálidas: rainha egípcia? Não. Toda ornada como as mulheres bíblicas, e havia também algo em seus olhos pintados que dizia com melancolia: decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar, e (LISPECTOR, 1969, P.14)

Neste “conversar consigo mesma” (SÁ, 2005, p.54), Clarice se apropria de um discurso de questionamentos e indagações, objeto relacionado ao tema de base filosófica. Observa-se a comunhão dos níveis do discurso e o modo de ser do trabalho criativo através de aberturas e esclarecimentos que o próprio material ficcional e as várias instâncias narrativas nos legam. Muitas vezes encontramos na própria ficção questionamentos sobre o fazer literário,

como se a forma, a estrutura que está sendo usada, falasse sobre si mesma, se questionasse sobre o que está dizendo e o modo como está dizendo. Por exemplo, em vários momentos, a conjunção “ou” aparece ligando duas orações, como se a escritura se perguntasse: o que é melhor dizer: isso “ou” aquilo? Qual seria a forma mais precisa de dizer: esta “ou” aquela? E o próprio título do livro é um exemplo disso: *Uma aprendizagem “ou” O livro dos prazeres*.

Esses questionamentos aparecem através das vozes dos personagens e do narrador. Na maioria das vezes não são dadas respostas a eles, apenas são proferidos para despertar a curiosidade e a imaginação do leitor. Por isso também, muitas vezes, a leitura desse tipo de narrativa faz do leitor um co-participante da narrativa, capaz de responder os questionamentos da personagem, bem como responder a seus próprios questionamentos, tornando-se parte essencial da construção significativa da narrativa.

Perguntava-se então. E reunia toda a sua força para parar a dor. Que dor era? A de existir? A de pertencer a alguma coisa desconhecida? A de ter nascido? (LISPECTOR, 1969, p.49)

Pedir? Como é que se pede? E o que se pede? Pede-se vida? Pede-se vida. Mas já não está tendo vida? Existe uma mais real. O que é real? (LISPECTOR, 1969, p.56)

Neiva Pitta Kadota (1997, p.65-66) fala sobre o interesse de se escrever questionando:

Ao expor a “olho nu” o trabalho de montagem do texto, o projeto estrutural da narrativa, há um desvirtuamento do processo de contar, do relato factual, e uma tendência a explicitar sua essência verbal e negar/anular seu compromisso representativo com o homem e o mundo nos moldes do narrar tradicional. Uma recusa consciente porque interessada no cavar e descobrir/liberar tensões, essas linhas de força que demonstram o estar-se vivo e presente e o poder ainda, apesar dos séculos de aprisionamento pelos comportamentos condicionados, tornar-se um ser não-autômato, ou seja, um ser de linguagem, capaz de realizar em sua plenitude, ainda que contra a ideologia que tudo cerceia a façanha espetacular de viver.

Nesse expor a “olho nu” o trabalho de escrita do texto, intui-se que a autora se coloca, dessa forma, vivamente dentro do texto. Clarice se expõe

assim cruamente em seus textos, ou será isso mais um jogo ficcional? Ou se trata de uma característica que causa estranhamento e desestrutura a narrativa? Essa atitude metalingüística é mais uma característica que torna esse tipo de escritura diferenciada e mais uma questão que aponta para uma escrita transgressora.

Ainda segundo Neiva Pitta Kadota (1997, p.102), nas narrativas de Clarice Lispector, essa atividade auto-reflexiva de metalinguagem se faz presente também na atividade de intertextualidade e de intratextualidade:

Nesse novo modo de composição literária que melhor se coaduna com a sociedade contemporânea, o texto literário, rompendo os limites de seu espaço predeterminado, dialoga com outros textos na dimensão interna de sua própria obra – a intratextualidade -, ou externa a ela – a intertextualidade, num processo metalingüístico que o valoriza pela sua hibridização e dessacralização, cujo resgate dá origem à operação tradutória ou recriação estética.

A fragmentação do discurso, o trabalho de recortes e colagens, o permanente diálogo entre as obras clariceanas e com a própria linguagem que utiliza são fatores que contribuem na afirmação da liberdade criativa e da descristalização da obra. A narrativa assim organizada indica a coragem de narrar e de revelar tudo o que pode ser questionado, inclusive o ato ficcional. Como diz Nunes (2004, p.299):

Depois desce mergulho no subsolo escatológico da ficção, nas águas dormidas do imaginário, comuns ao sonho, aos mitos e às lendas, a voz reconstruída de quem narra só poderá ser uma voz dubitativa, entregue à linguagem – aos poderes e à impotência da linguagem, distante e próxima do real extralingüístico, indizível.

Esses questionamentos que são formulados pela personagem, ao longo da narrativa revelam o trabalho da escrita de Clarice e, a partir dessas dúvidas expressas no ato de narrar, a palavra começa a mostrar-se flexível. Se não se pode dizer nada com certeza, se não há como chegar à exatidão plena, se a palavra não pode ser mais um padrão, mesmo porque a palavra pode ser uma metáfora e se há várias maneiras de se dizer aquilo que se quer dizer, então a palavra se revela moldável, inconstante e não fixa, assim como é o ser. Desta forma, o processo de transgressão da escrita revela uma busca

constante da autora pela expressão autêntica, pela palavra que efetivamente possa exprimir o que se quer ou sente. Segundo Olga de Sá (SÁ, 1979, p.153), Clarice não questiona a realidade da matéria nem a do sujeito, enquanto produtor de linguagem. O que se questiona são as possibilidades subjetivas da linguagem e seu caráter transgressor.

2.2.2 - *A obscena senhora D*

A obscena senhora D.(1982), de Hilda Hilst, foi o quinto livro da escritora e o primeiro a ter uma certa projeção, pois até a década de 80 a autora esteve associada unicamente à produção poética. Com mais de quarenta obras publicadas e tendo se dedicado à literatura por mais de meio século, Hilda falece em 2004, sem que seu valor tenha sido reconhecido pela crítica. A autora, que escreveu em vários gêneros, publicando poesia, peças de teatro, prosa e crônica, sempre reclamou da falta de leitores para seus textos. Hilda Hilst se queixava, em várias de suas entrevistas, sobre o fato de não ter leitores, já que esses consideravam sua produção literária de difícil entendimento. Mesmo tendo sua obra caracterizada como hermética, Hilda é, na verdade, citada frequentemente como uma escritora que promoveu uma profunda revolução na literatura brasileira do século XX.

Além das inovações que traz em seu conteúdo, *A obscena senhora D* se destaca por outras tantas inovações em sua estrutura. Por exemplo, a voz de Hillé, personagem-narrador, é a única que se faz ouvir, ininterruptamente, até a última página do livro, sendo que os diálogos estabelecidos com outros personagens pertencem às lembranças trazidas do passado por meio do fluxo de consciência. No que se refere a sua escritura, observa-se a transgressão da norma canônica, tendo como base o fluxo da consciência que evidencia mudanças no foco narrativo e na linguagem utilizada.

Ao observar a estrutura geral de *A obscena senhora D* vê-se que a narrativa não segue uma ordem cronológica, nem mesmo possui um encadeamento lógico de ações. Os questionamentos da personagem Hillé que conduzem o fio narrativo parecem sempre voltar ao ponto de partida, sem chegar a lugar algum ou sem obter respostas. Assim, entende-se o caráter

inovador da prosa de Hilda Hilst a ser vista como extremamente nova e criativa, inserindo-se na produção literária contemporânea, identificada como uma força desestabilizadora e transgressora.

Clara Silveira Machado, no ensaio “A vida: uma aventura obscena de tão lúcida”, ao analisar as obras da autora, afirma que a natureza da linguagem ficcional hilstiana é uma dissimulação de toda a problemática de um sujeito que se volta para seus fantasmas interiores:

A literatura, assim como o delírio psicótico, toca o real da língua (a língua inconsciente). A literatura possui uma mestria, uma forma singular de manifestar o desejo de onde o gozo parece possível. Assim como a linguagem delirante na psicose, ao manifestar-se através da fantasia, funciona como um simulacro do gozo e coloca em cena a própria língua do inconsciente, também a literatura de Hilda Hilst não ignora, na sua montagem, o ponto em que ‘alguma coisa não cessa de não se inscrever’. [...] Dito de outra maneira sua linguagem simula o mecanismo do inconsciente, significante hieróglifo articulado a outros significantes numa dialética de desejo, isto é, entre faltas e gozos. (MACHADO, 1993, p. 2)

Conforme ainda afirma Clara Machado, a escritura de Hilda Hilst, do ponto de vista das narrativas delirantes, exige um leitor que, antes de tudo, tenha predisposição para o jogo, “visto tratar-se de uma narrativa criptográfica que abre diversas possibilidades de articulação” (Cf. MACHADO, 1993, p.5), portanto, após vários ensaios e erros de trajetórias, ao leitor cabe apreender as “regras do jogo” (*ibidem*, p.5) colocadas na trama textual. Hilda tinha a consciência de ser uma autora difícil e pouco conhecida do público. “A literatura, para ser verdadeira, tem que ser uma ferida que coloque os ossos à mostra com repugnância ou com ternura, com vidência ou humildade” afirmara Hilst em entrevista ao *Diário de São Paulo* em (15 de julho de 1973) quando publicou *Kadosh*.

Vera Queiroz, outra crítica da obra hilstiana, em ensaio intitulado “Hilda Hilst: três leituras”, aponta para o caráter transgressor da narrativa da autora, observando que sua obra se fundamenta numa mecânica da obsessão por meio de constantes questionamentos que muitas vezes buscam estabelecer diálogos com Deus. Instaura-se uma voz narrativa que, diante do vazio de respostas, deflagra o mecanismo de construção de um discurso em torno de si mesmo. São perguntas em busca de respostas que não vem, e que

produzem outras perguntas também sem respostas, caracterizando o discurso circular, aquele que sempre retorna ao início, com os mesmos questionamentos sem respostas e que apontam para a incompreensão humana diante da inexorabilidade da existência.

Cicatriz. Um gato. E o que quer dizer isso de Ehad não estar mais? O que significa estar morto? O traço, a fita mínima na bochecha pálida, o lustro encontrou outro rosto? Estar morto. Se Ehad Foi algum dia, continua sendo, se não Foi, NUNCA SERIA, mas antes de ser Ehad não era, e então depois Foi não sendo? [...] e tendo visto, tendo sido quem fui, sou esta agora? Como foi possível ter sido Hillé vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é? Quem a mim me nomeia o mundo? (HILST, 1993, p.39-40)

Assim, Hilda investe na desconstrução radical do modelo equilibrado de uma narrativa convencional, optando deliberadamente pela expressão do encontro entre os limites do baixo e do alto, em que o sublime e o escatológico, o divino e o profano se encontram em um discurso labiríntico e circular, desnudando o humano em sua busca interminável.

Venho, Senhora D, a pedido da vila, a confissão, a comunhão, não quer?
meu nome é
de onde vem o Mal, senhor?
misterium iniquitatis, Senhora D, há milênios lutamos com a resposa, coexistem bons e maus, o corpo do Mal é separado do divino.
quem criou o corpo do Mal?
Senhora D, o Mal não foi criado, fez-se, arde como ferro em brasa, e quando quer esfria, é gelo, neve, tem muitas máscaras, por sinal não gostaria de se desfazer das suas, e trazer a paz de volta à vizinhança?
E como é o corpo do Mal?
de escuridão e ouro [...]
por que sempre fecha as janelas?
e por que devo abri-las? (HILST, 1993, p.45)

O discurso ficcional da autora coloca em cena um mundo caótico, cujos pedaços compõem a face do homem contemporâneo em sua solidão e submetido ao desamparo existencial e social. Tal sentimento se expressa na arte literária de Hilst como desencadeadora de um discurso movido pela “fúria iconoclasta, pela quebra de padrões e pela vontade de dobrar, enfim, os limites da palavra, da sintaxe e das convenções”. (QUEIROZ, 2000, p. 10).

Em *A obscena senhora D*, a transgressão da narrativa dá-se pela exploração da mistura de gêneros, ou seja, da fusão do lírico, do épico e do dramático na própria estrutura estético-formal, bem como na estrutura semântico-temática. É a anarquia de gêneros enquanto exercício de estilo, fazendo com que sejam utilizados na narrativa matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição. Como compreender a confluência de gêneros presente em *A obscena senhora D*? Como a autora questiona a forma tradicional de narrar e utiliza uma forma conscientemente transgressora, rompendo com as fronteiras dos gêneros em sua produção em prosa? Hilst ousa, ao fundir em sua narrativa sentimentos que nos remetem aos três gêneros, condensando-os num texto híbrido e denso tanto no modo, bem como no tom e na temática.

um dia me disseram: suas obsessões metafísicas não nos interessam, senhora D, vamos falar do homem aqui agora. que inteligentes essas pessoas, que modernas que grande cu aceso diante dos movietones, notícias quentinhas, torpes, dois ou três modernosos controlando o mundo, o ouro saindo pelos desodorizados buracos, logorréia vibrante moderníssima, que descontração, um cruzar de pernas tão à vontade diante do vídeo, alma chiii morte chiii, falemos do aqui agora. HILST, 1993, p.41)

Alcir Pécora observa nesta narrativa “um momento de perfeito equilíbrio de desempenho, nos quais se cruzam todos os grandes temas e registros da prosa de ficção que Hilda Hillst vinha praticando desde o início dos anos 70” (PÉCORA, 2010, p.12). Ele baseia sua observação no fato desta obra reunir, de forma coesa, os dois principais gêneros praticados com mestria pela autora: a poesia e o teatro. Para o autor, *A obscena Senhora D* é considerada de difícil caracterização por conter versos e rimas, deixando transparecer a poesia contida na prosa. Além disso, mescla diálogos com fluxo de consciência, estabelecendo um ritmo poético, deixando, de outra forma, transparecer a carga dramática do texto.

E eu Ehud posso lhe oferecer tudo, mexilhões, lagostas, molhos de mostarda, manteiga e vinho velho. Há alguns anos atrás, atirava-a na cama e era brusco e caótico e sôfrego e virtuoso, e durante algum tempo amada minha Hillé, nós dois o mundo, nós dois um vivo habitável, uma casa, uma aldeia, uma cidade, tateios que percorríamos

juntos, geografias perfumadas, carne de homem e de mulher um macio nervoso, um-fois-só e complicados nós e esticâncias, luzes lá por dentro, palmas dos pés, dedilhos, aguaceiras. (HILST, 1993, p.81)

Claudio Carvalho, no ensaio “A mulher no vão da escada”, escreve que “a mistura de gêneros literários é uma característica a destacar. *A obscena senhora D* tem uma perspectiva holística não apenas porque não pode ser reduzida a unidades menores, sendo uma totalidade orgânica, sem partes facilmente destacáveis. É também um texto holístico porque não pode ser classificado facilmente em gênero literário algum. O texto é uma espécie de totalidade que incorpora variados matizes do que costumamos chamar de gêneros literários. É dramático (com as devidas rubricas seria um monólogo pronto para ir ao palco), é um tipo de poema lírico e também uma narrativa curta (que não chega a ser um conto, nem romance, nem novela)”. (CARVALHO, 1999, p.111).

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehad, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa, hein? Lixo as unhas no escuro, escuto, estou encostada à parede no vão da escada, escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no ventre, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada, winds flowers astonisheb birds, my name is Hillé, my name madame D, Ehad is my husband, mio marido, mi hombre, o que é um homem? (HILST, 1993, p.38)

A obscena Senhora D é uma narrativa em que a ação se presentifica ora por meio do monólogo de um protagonista que vocifera para um outro, ora por meio do discurso direto em que a personagem por meio de seus embates e conflitos desvenda-se diante do leitor. O monólogo interior é o recurso discursivo que permite o fluir caótico da corrente de consciência das personagens, traduzindo o tempo interior, que amálgama presente, passado e futuro e devassa a confusão labiríntica da alma humana. Por meio desse monólogo, há a confluência de conteúdos psíquicos díspares que se interpenetram e de fatos que se sucedem caoticamente. Não há o contar de

uma história, mas uma narração para desvendar o estado melancólico e inquieto que motivam sua personagem.

estavas suada, um vestido de ramas, azulado, onde é que foi parar
aquele vestido? e um colar mínimo, de âmbar, perdeste? dizias: EHUD,
vem, corre, brilha demais para não ser nada.
aí achei a tampinha
é está bem. mas vamos esquecer , já mudaste a cara.
achei a tampinha e dei um grito, não foi EHUD? e chorei esgoelada
foi mas por favor vamos esquecer.
fui falando mas não me lembrava do fim.
eu gritando que Deus era um menino louco e
vamos dormir, vem.
Um menino louco, vamos dormir vem, sim vamos dormir, como é o
Tempo, EHUD, no buraco onde te encontras morto? como vive o tempo
aí? Escuro e de repente centelhas de cores, como é o Tempo do
inchado, do verme, do asqueroso? O que é asqueroso? Como é o
tempo úmido do fosso? Pergunto ao Menino Louco: estás aí com
EHUD? Morte, asqueroso, inchado, vermes, fosso, fazem parte de Ti?
(HILST, 1993, p.50)

A estruturação do texto produzido por Hilst caracteriza-se pela intensa utilização do fluxo de consciência, o que, conseqüentemente instaura um descompasso entre o tempo cronológico e o tempo vivencial. Interessante notar que o texto não possui uma divisão em parágrafos e é (des)organizado em pequenas narrativas, sem nenhum critério formalizado para o uso de pontuação ou letra maiúscula, apresentando-se como um discurso (des)construído propositalmente para impactar e romper com o padrão literário previsível. Em *A obscena Senhora D* verificamos a ausência de pontos finais e a utilização de vírgulas em lugar de pontos finais, dando maior agilidade à representação do fluxo de consciência. Verificamos também a ausência de letras maiúsculas ou de qualquer referência que poderia ser feita através de pronomes. Desta forma, Hilda rompe com as barreiras impostas por uma sintaxe ortodoxa, se utiliza de um vocabulário que transita entre o erudito e o chulo, criando uma linguagem considerada por muitos como vulgar ou de baixo calão e causando um desconforto ao leitor, obrigando-o a refletir, não só sobre o tema, mas também sobre a escrita da literatura e do tipo de literatura que a autora se propôs construir: uma literatura desvinculada dos cânones impostos pela tradição.

Olha, eu comi outro dia uma carne, o sangue na tigela era sangue grosso, uma beleza, a Lazineira se lambuzava toda, passava até no rosto, ficou corada como uma imagem da virgem, uma que tinha na minha cidade, comemos tanto que o umbigo ficou esticado, depois foi duro pra dormi, tive que dormi de lado, e pra metê, meu chapa, nem se fala, eu e a Lazineira, dois bumbo se batendo, sabe Antonão, a vida é tão cheia de tranquera, porca sapa velha, que se a gente não enche o bucho e não dá uns mergulho nos buraco das mulhé, vezquando uns murro numas gente, cuspidas escarradas, uma paulada no cachorro, esses descanso, se a gente não faz isso Antonão, a vida fica triste, é tá certo, isso de comer e de meter faz muito gosto, que coisa tem mais na vida? (HILST, 1993, p.51)

Hilda recria o discurso reflexivo e escreve tal qual Hillé pensa, em fluxo de consciência extremo, numa linguagem desconcertante que representa a fragmentação vivida pela personagem em meio a suas lembranças, pensamentos e angústias, aparentemente sem conexão entre si, mas organizadas pelo princípio da livre associação, em que uma ideia tem o poder de sugerir outra. De certo que nesta narrativa existem também diálogos, que constantemente não só interrompem os pensamentos de Hillé, bem como também complementam seus pensamentos.

Sessenta anos. Ela, Hillé, revisita, repasseia suas perguntas, seu corpo. O corpo dos outros. Como é que foi mesmo isso do Rimbaud carregando ouro? Quarenta mil francos em ouro. Judiou do corpo? Ele tinha uma amante abissínia, ele era delicado e doce com ela, ele andava muito, sempre faminto. Depois não, depois tinha ouro. Por que o ouro é ouro? Por que o dinheiro é dinheiro? Por que me chamo Hillé e estou na Terra? E aprendi o nome das coisas, das gentes, deve haver muita coisa sem nome, milhares de coisas sem nome, e nem por isso elas deixam de ser o que são, se eu não fosse Hillé, seria quem? Alguém olhando e sentindo o mundo.
Alguém, nome de ninguém
esse aí não é nada
esse aí é alguém (HILST, 1993, p.53)

A escritura de Hilst revela um burilar da palavra, distanciado da poética tradicional, mas voltado ao transbordamento da palavra dilacerante numa tradução poética da linguagem interior das personagens. É o poder do encantamento, instaurador da fúria de conhecer, de romper limites, a fim de desvendar o Absoluto. A linguagem poética na obra em estudo revela-se como

um labirinto, numa travessia que se faz por meio da elaboração verbal para chegar ou não ao conhecimento das coisas.

Que se deite aqui e sinta comigo os murmúrios, palavras que deslizam numa teia, uma estacou agora, e vagarosamente uns fios brilhosos se torcem à sua volta, meu deus vão recobri-la, que palavra, que palavra? CONHECIMENTO, Hillé, ainda posso vê-la, CONHECIMENTO sendo sufocada por uns fios finos e de matéria densa. pronto. apagou-se. havia tardes, Hillé, tardes de palha, estalidos, securas, eu ia andando e sentia nada, sentia sim um descolorido pedregoso, sei que olhavas as navalhas da pedra, sei que sangrava mas não sentia dor, eram pés de palha que sangravam, eu inteiro era vazio, estofado de palha, terra e palha eu inteiro. e deitei-me ali sobre as navalhas (HILST, 1993, p.70-71)

A narrativa hilstiana experimenta a escrita como experiência dos limites: os limites da linguagem, os limites da subjetividade, os limites da temática. Isso se observa no momento do registro de vários discursos: o teológico, o filosófico, o político, o literário mítico, o científico, o masculino, o feminino, todos presentes na enunciação. A escrita transgredir os modelos textuais estabelecidos pelo cânone e subverte a linguagem, apresentando códigos inovadores, com o objetivo de desestabilizar e transgredir.

É evidente que, após a análise dos romances, podemos identificar elementos que confirmem a teoria de que tanto Clarice, quanto Hilda são escritoras que produziram uma literatura marcada pelos questionamentos sobre o mundo, a linguagem, o silêncio, a vida e a morte, colocando em xeque as regras estabelecidas pela tradição e produzindo uma narrativa transgressora. As autoras possuem certamente um largo grau de consciência do fazer literário e suas obras são constantemente atravessadas por uma quantidade de reflexões que problematizam o ato ou o modo de escrever, fazendo com que o texto seja o espaço de reflexão e eco de muitas questões sobre a literatura.

Temos duas obras que, apesar das diferentes épocas em que foram produzidas, percebem a narrativa como o lugar em movimento de uma voz discursiva rara e original, situada entre o que pode ou não ser dito, que nos ensinam a pensar o texto e a linguagem enquanto espaço privilegiado para as inquietações do escritor e com o propósito de romper com o modelo discursivo impresso pela tradição. Clarice e Hilda possuem uma identificação e uma

singularidade que contribuem para a renovação da estrutura do romance. As autoras utilizam-se da escrita para compor aquilo que Hans Jauss definiu em sua obra *A Literatura como Provocação. História da Literatura* como sendo “o poder revolucionário da arte: o de libertar o homem de preconceitos e representações arraigadas na sua situação histórica, antecipando assim uma realidade nova”. (JAUSS, 1993, p. 36) E é sob essa perspectiva, que acredito ser correto afirmar que a arte literária de Clarice Lispector e de Hilda Hilst manteve seu caráter antecipatório e esteve à frente, prenunciando diferentes formas de entendimento do mundo através da produção de uma narrativa realmente inovadora.

Capítulo III- Sob o olhar de Clarice e de Hilda: a literatura em crise

Sob o olhar de Clarice Lispector e de Hilda Hilst, a literatura brasileira do século XX coloca em foco uma linguagem nova, que desestabiliza e transgride, não só as normas da tradição literária, mas também as leis da gramática. Desta forma, as autoras compreendem a linguagem como espaço de experimentação e desconstrução formal, onde o hibridismo dos gêneros, o tratamento dispensado aos temas relacionados com a morte, Deus, existência e tantos outros fazem parte da ficção criada por elas e que constituem uma novidade no universo literário. Tanto Clarice quanto Hilda utilizam a linguagem para transmitir, de maneira desconcertante, sua interpretação pessoal do mundo, subvertendo, assim, os modelos tradicionais de produção escrita e se impondo como uma provocação a nossa comodidade.

Essa desestabilização da linguagem tem na obra de Clarice Lispector e de Hilda Hilst um lugar de excelência na produção literária da época. Nelly Novaes Coelho, em seu ensaio “Desafiando o cânone: consciência histórica versus discurso-em-crise”, afirma que:

Talvez não seja exagero afirmarmos que o fenômeno mais significativo da Literatura deste último quartel do século é o produzido pelas mulheres. Quem acompanha, mesmo indiretamente, o movimento feminista em expansão pelo mundo, verifica que em todos os continentes, das Américas à Ásia, a crescente produção literária feminina revela um discurso-em-crise, que tem raízes nas profundas mudanças estruturais em processo no mundo. [...] Multiplicam-se os livros escritos por mulheres. Prolifera em todas as sociedades uma “escrita de mulheres”, por vezes “confusa e embaraçada”, como diz Agustina, que procura dar voz a uma nova consciência de mulher. (CUNHA, 1999, p.11)

Ao longo dos séculos, as mulheres estiveram pensando sobre o mundo e produzindo cultura. Evidentemente, essa produção ficava restrita ao mundo privado, era invisível aos olhos dos que circulavam pelo espaço público e dificilmente atingia notoriedade na área cultural. Quando isso acontecia, o talento era considerado exceção. Desta forma, as mulheres foram excluídas: mitos e medos, próprios do gênero masculino ocidental, fizeram com que o feminino ficasse submetido à esfera do privado – vivendo na sombra dos

conceitos masculinos. Às mulheres foram atribuídos vários papéis no decorrer da história e, muitas vezes, esses papéis se cruzaram e se confundiram na alma feminina. Virgínia Wolf coloca em seu texto *Um teto todo seu* (WOOLF, 1990), publicado em 1929, que essa invisibilidade no que se refere à produção feminina em várias áreas causou uma espécie de carência de tradição, de relatos sobre as antecessoras que poderiam servir como referência para mulheres que escreviam e participavam da vida cultural do século XX. Não só Virgínia Wolf, mas também Simone de Beauvoir e outras já apontavam em seus escritos anteriores a necessidade de se averiguar o motivo da ausência ou do silêncio das mulheres na literatura e na cultura da sociedade ocidental. Diante disso, passou a se estabelecer como interesse acadêmico, o modo como as mulheres se representavam ou representavam o mundo. Há uma tentativa de reconstruir a tradição que havia sido sufocada pelos valores dominantes, buscando encontrar um diferencial na literatura escrita por mulheres, seja em relação aos temas escolhidos ou às técnicas de produção escrita.

Na década de 60, várias críticas e escritoras passaram a questionar os modelos patriarcais, em abordagens acadêmicas, bem como a forma de representação do feminino em obras de autoria masculina, que reforçavam as imagens das mulheres de forma estereotipada, ora como anjos, ora como demônios. No romance *As meninas* (1975), de Lygia Fagundes Telles, uma personagem afirma que: “Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos.” (apud COELHO, 1993, p.14) Este foi, com certeza, o mote repetido e que incentivou a escrita de várias autoras. Não como base de criação de uma literatura especificamente feminina, mas como luz de alerta, lembrando às mulheres escritoras que havia o que escrever sobre si mesmas e sobre o mundo, revelando uma narrativa mais autêntica. Assim, a mulher brasileira de meados do século XX, mais uma vez, tentou achar o seu caminho e decidir os princípios de sua existência, trazendo à tona angústias e sentimentos ambíguos, que podiam expressar outro olhar sobre o cenário cultural de uma época.

O reflexo da mudança na produção ficcional de mulheres brasileiras se dá, segundo Nelly Novaes Coelho:

De uma literatura lírica-sentimental (gerada pela contemplação emotiva), cujo referencial de valores se pautava pelos padrões que a sociedade cristã/patriarcal defendia como únicos e absolutos (castidade, submissão à autoridade do homem; discricção, ingenuidade, paciência, resignação etc.) a mulher chegou a uma literatura ético-existencial (gerada pela ação ética/passional) que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta inerente à imagem padrão da mulher (anjo/demônio; esposa/cortesã; “ânfora do prazer” / “porta do inferno”, etc.). Em lugar de optar por um desses comportamentos, a nova mulher assume ambos e revela a ambiguidade inerente ao ser humano.

Isso significa que, da submissão ao modelo, ela passa gradativamente à sua transgressão e, nos anos mais recentes, à busca de uma nova imagem que lhe permita auto-identificar-se novamente com segurança. (COELHO, 1993, p.16)

Clarice Lispector e Hilda Hilst se destacam por romperem audaciosamente com a antiga imagem e apresentam uma literatura que reforça a fala feminina numa sociedade em mudança. Na ficção diluem-se os diversos gêneros e temas, indicando a perda de uma lógica formal e a (des) organização de um discurso literário em crise. Pode-se verificar na produção ficcional dos anos 70/80 a presença “dos questionamentos do ser e seu estar-no-mundo, bem como o experimentalismo formal e a consciência da palavra como agente criador do real” e ainda a produção de um “registro labiríntico substituindo a narrativa linear” (COELHO, 1993, p.22).0

Não resta dúvida de que, ao analisar comparativamente as obras *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *A obscena senhora D*, consideramos que os textos produzidos por Clarice e Hilda expressam a busca empreendida pelas mulheres de seu novo lugar no mundo e a recuperação urgente de sua imagem e de seu espaço feminino, através da linguagem. Além do que já foi exposto nos capítulos anteriores, as narrativas também revelam um novo olhar das autoras sobre questões essenciais, tais como a identidade feminina sob a tutela do modelo masculino, o amor e o erotismo.

Neste trabalho, não procuramos discutir a “beleza” ou não da obra literária de Clarice Lispector ou de Hilda Hilst, mas nos preocupamos em analisar como as autoras puderam através da escrita literária, discutir questões relacionadas às mulheres, que durante muito tempo ficaram à sombra dos conceitos masculinos, ou ainda, carregados de estereótipos e “medos”. Duas obras, dois retratos possíveis do universo feminino e dos sentimentos de duas

mulheres diante dos conflitos e das mazelas de uma sociedade da qual elas fazem parte. Lóri e Hillé refletem sobre suas vidas e, por meio dessas reflexões, expressam suas dúvidas, medos, frustrações e anseios, oferecendo-nos a possibilidade de pensar o processo de construção da identidade feminina a partir da linguagem, fazendo-nos perceber na narrativa das autoras a marca fundamental da modernidade – o desejo de autonomia feminina – no embate com as contradições organizadas pela cultura e pela sociedade.

3.1- A condição feminina: crise de identidade

Ao observar a literatura produzida por Clarice e Hilda e, especialmente, as implicações relativas à autoria e identidade, penso na variedade de abordagens que é possível realizar. Dentre tantas, a de meu interesse é uma reflexão a respeito da identidade feminina nos romances *Uma aprendizagem* e *A obscena senhora D*, investigando como estas autoras representaram a mulher surgida no século XX, enfim liberada da identidade única que por séculos lhe impingiram – a de mãe de família. Assim, as figurações do feminino, tal como podem ser observadas nos romances das escritoras, remetem ao sujeito pós-moderno, fragmentado e incompleto. As ações romanceadas apontam para o processo muitas vezes doloroso e cruel de busca da identificação, num mundo em permanente crise de valores. Se as autoras aqui citadas foram capazes de dar voz às mulheres de seu tempo e de revelar atitudes e aspectos da psicologia feminina ainda pouco explorados, isso se deve também ao momento histórico que viveram: tempos de grandes mudanças, grandes crises, e de serem mulheres com renda e quarto próprios, capazes de finalmente romper os limites dos papéis tradicionais.

Pode-se observar também que a criação literária feminina vai se transformando a partir das modificações de comportamentos sociais. Nesse sentido, Clarice e Hilda vão produzir uma literatura de autoafirmação para: romper com alguns estereótipos, comprovar que as mulheres não são intelectualmente inferiores, construir novos valores sociais que respeitem a identidade feminina e, ainda, anular os efeitos do sentimento de culpa pela

infelicidade conjugal. A quebra desses estigmas sociais é que passam a tornar visíveis algumas características que marcam a escrita produzida pelas autoras, tais como a quebra da cronologia temporal, ou da linearidade, que era peculiar nos cânones consagrados; a busca pelo conhecimento do mundo e de si mesma; o discurso em primeira pessoa, marcado pelo fluxo de consciência, ou monólogo interior; a fragmentação de pensamentos que parecem fluir do subconsciente; a crítica social marcada pela interiorização de conflitos; a representação do universo feminino doméstico e a escrita autobiográfica e introspectiva. São esses elementos que evidenciam a transformação feminina, seja social, seja literária, que passa da submissão ao cânone à transgressão.

Ao repensar os conceitos estabelecidos pela sociedade patriarcal, em relação à produção literária das autoras, especificamente nestas obras, Helena Parente Cunha, em seu livro *Desafiando o Cânone: Aspectos da Literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70 e 80)*, apresenta diversos ensaios sobre a produção literária de mulheres, considerando que o “desafio ao cânone é o gesto de transgressão” (CUNHA, 1999, p.9), que, desde o início do século XX, vem sendo assumido pelas mulheres escritoras, buscando romper com a tradição literária herdada. Claudio Carvalho, o autor de um dos ensaios presentes na obra citada, “A mulher no vão da escada”, tece algumas reflexões sobre *A obscena Senhora D*, de Hilda Hilst, e escreve:

A obscena Senhora D, de Hilda Hilst, é uma obra da literatura brasileira dos anos 80 (período em que muitas vozes femininas da literatura brasileira se fizeram ouvir, abordando um universo temático que ultrapassava o tom reivindicatório de algum feminismo heroico das décadas anteriores) em que este novo paradigma aparece, não apenas no plano do enunciado, mas, principalmente, como algo expresso na forma da narrativa elaborada. Poderíamos tentar resumir o que estamos chamando de nova perspectiva da realidade através de três adjetivações. Trata-se de um novo paradigma holístico, ecológico e feminista, entendido este último termo como uma crítica radical do patriarcado em seus fundamentos. (CARVALHO: 1999, p.109)

Tal observação nos remete à elaboração do discurso de Clarice Lispector e de Hilda Hilst, nas obras em estudo, que revela a inadequação das mulheres ao modelo masculino de sociedade e, conseqüentemente, de

produção literária, criando assim personagens femininas questionadoras em busca de sua própria identidade, do quem eu sou, com um discurso interiorizado, voltado para si mesmas. Na verdade, as autoras criam narrativas que comunicam as experiências de duas mulheres, Lóri e Hillé, e que registram um sem número de reflexões a respeito dos papéis propostos e encenados por todos, especialmente no que diz respeito à questão dos gêneros. As obras expõem como tem sido a figuração feminina em oposição ao discurso oficial e demarcam as inquietações das personagens frente à impossibilidade de adaptação ao padrão tradicional. São protagonistas de uma história que buscam um entendimento maior e uma identidade particular no mundo. Assim, a linguagem produzida pelas autoras (re)significa o olhar sobre as coisas antes vistas sob a ótica masculina e revela a face feminina com seus questionamentos e singularidades.

3.1.1- *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*

A construção da identidade feminina é uma das questões que fundamenta a criação literária de autoria feminina. Embora saibamos que ainda são muitas as controvérsias e divergências sobre a Literatura Feminina e a Crítica Feminista, partimos do pressuposto de que estas já possuem lugar definido nesse vasto universo literário, predominantemente masculino. A escrita de autoria feminina, aqui no Brasil, surge a partir do século XIX, com a forte influência da imprensa e, posteriormente, com o surgimento do movimento feminista na década de 60 do século XX, para reivindicar a equidade entre os sexos e afirmar a mulher como indivíduo autônomo e independente. Esses movimentos ganham espaço na imprensa e desencadeiam um grande movimento feminino em todo o mundo. Sabemos também que, na década de 60 do século passado, surge uma literatura engajada com a proposta do movimento de mulheres, cujo princípio era reivindicar direitos em relação ao sexo e mostrar às mulheres que era possível transpor as barreiras sociais.

Na medida em que a mulheres vão se libertando do modelo estabelecido pela tradição e assumindo suas atividades como sujeitos, a interferência no cânone literário também se realiza. Esse novo perfil social da

mulher passa a se refletir na literatura, seja através dos personagens, dos temas ou do modo próprio de cada autora narrar, possibilitando uma nova trajetória para a ficção feminina. Nesse sentido, Clarice Lispector é uma das escritoras que melhor conseguiu captar a problemática da construção e desconstrução da identidade feminina, de forma questionadora e autêntica. Sua obra é um exercício de compreensão acerca dos conflitos da identidade e, de modo especial, da luta travada pelas mulheres com a imagem que a sociedade constrói acerca dos sujeitos femininos. Conforme Nelly Novaes Coelho, Clarice Lispector é a “primeira voz na literatura brasileira a expressar a agônica/desafiante crise do conhecimento-do-ser [...]. Ou melhor, tendo como ponto de partida o Eu que, só adquirindo consciência de si mesmo, passa a se descobrir como um ser-no-mundo ou um ser-com-os-outros”. (COELHO, 1993, p. 173) Nessa perspectiva, suas personagens são cada vez mais instigantes e protagonizam uma crise que pode ser entendida como sintoma de um mal-estar em relação à tradição e àqueles que caracterizam a condição da mulher na sociedade. A identidade feminina é um dos principais temas problematizados na obra da escritora e, através da narrativa, a autora vai questionar o legado da tradição patriarcal e observar a construção de uma nova mulher.

Clarice aborda a relação homem-mulher, privilegiando, como sempre, uma ótica feminina. Uma aprendizagem perscruta os caminhos culturalmente propostos para que a feminilidade se realize na conformação a um destino de mulher, e tal investigação é efetivada a partir da própria escrita, que encena os conflitos e as “soluções” propostas como “saída” para o impasse feminino.

Uma aprendizagem conta a história de Loreley (Lóri), uma professora primária, e de Ulisses, um professor de filosofia. Depois de abandonar a casa dos pais, em Campos, Lóri vem para o Rio de Janeiro à procura de uma liberdade maior e, mais do que isso, em busca de sua identificação enquanto mulher e da aprendizagem do prazer. Sylvia Perlingeiro Paixão destaca na apresentação da 17ª edição do romance:

Na busca de Lóri está presente a grande questão que atormenta o ser humano desde sempre: a questão da identidade, do quem sou eu. E essa problemática é mais acentuada ainda na mulher, por ter sido vedado a ela o acesso ao discurso. Sujeita a se olhar conforme a ótica

masculina, é difícil para a mulher se ver como pessoa individualizada.
(PAIXÃO, 1990, p.7)

O que temos apresentado no início da obra é a condição de mulher que Lóri carrega: o retrato da mesma mulher presente nas obras antigas de autoria masculina, secundária e submissa, reflexo da mulher construída pelo estereótipo social. A personagem é o reflexo de uma visão de mundo tradicional, se apresentando como uma mulher do lar, fragilizada e submissa perante a figura masculina. No entanto, a própria construção da narrativa, que se inicia por uma vírgula e um verbo no gerúndio, já indica uma continuidade, um processo delineando algo que não tem começo, que existe desde sempre. Essa ausência de um início é como a confirmação de se tratar, afinal, da velha história feminina da mulher desempenhando seu papel de mulher. Dado que sugere a existência de um percurso anterior dessa personagem, do qual o narrador não se ocupa, pois é o momento presente que interessa, indicando uma transformação na vida dessa mulher.

,estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas tomando providências, inclusive um difícilimo para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que eram a sua melhor comida, embora não soubesse enfeitar uma fruteira, mas Ulisses acenara-lhe com a possibilidade futura de por exemplo embelezar uma fruteira,
(LISPECTOR, 1968, p.9)

Em *Uma aprendizagem* percebe-se uma (r)evolução no pensamento da protagonista. Clarice nos apresenta Loreley, uma personagem que deseja sair desse papel, e encontra no outro, Ulisses, uma possibilidade. No entanto, sair desse papel é assumir sua totalidade, enquanto ser. A mulher desta narrativa, consciente de sua natureza, já aspira a outras satisfações, além das tarefas domésticas e da maternidade. No romance verifica-se uma tensão marcada pelo desejo da mulher em experimentar o amor e o prazer, mas ao se deparar com as barreiras culturais e ideológicas para viver plenamente a relação, percebe que é necessário realizar “uma aprendizagem”. Assim, Lóri precisa, antes de estabelecer vínculos com Ulisses, se reconhecer como

mulher, passar pelo aprendizado das coisas do mundo, para depois, se reconhecer como mulher para um homem. O romance *Uma aprendizagem* é todo ele uma narrativa dessa aprendizagem da personagem, através de sua construção e constituição diante do homem. Isso significa também para Clarice um processo de construção de imagens interiorizadas do homem e da mulher, tais quais eles se apresentam no imaginário da escritora.

Na verdade, o tema da identidade feminina é a problemática principal da história. A própria estrutura da narrativa aponta para a fragmentação da personagem. Isso se reflete por meio da voz de Loreley, que organiza um discurso sem pontuação, interligando assuntos desconexos e, numa espécie de monólogo interior, e que aos poucos vai revelando seus conflitos.

[...] fora ao guarda roupa para escolher que vestido usaria para se tornar extremamente atraente para o encontro com Ulisses que já lhe dissera que ela não tinha bom-gosto para se vestir, lembrou-se de que sendo sábado ele teria mais tempo porque não dava nesse dia as aulas de férias na Universidade, pensou que ele estava se transformando para ela, no que ele parecia querer que ela soubesse, supôs que ele queria ensinar-lhe a viver sem dor apenas, ele dissera uma vez 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, perguntou-se se o vestido branco e preto serviria, (LISPECTOR, 1968, p. 9)

O discurso caótico de Lóri reflete o desespero da personagem ante a consciência do não se reconhecer. Ao saber, por Ulisses, que até então, ela era uma desconhecida de si mesma, vem a crise e o choro, pois a imagem que tinha de si, até então, é destruída. Na busca de sua identidade é necessário partir da origem. Por isso Ulisses aconselha Lóri a partir do “eu” e sugere, como ponto de partida, que ela se desvincilhe do nome. É lançar-se à pergunta: Quem sou eu? A partir dessa percepção é que se inicia um processo de busca de identidade da protagonista, caminho apontado por Ulisses como inevitável ao ser humano, a despeito de todas as castrações impostas pela contingência do mundo.

Então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal do terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada, do corpo todo o abalo – e em sutis caretas de rosto e de corpo afinal com a dificuldade de um

petróleo rasgando a terra – veio afinal o grande choro seco, choro mudo sem som algum até para ela mesma, aquele que ela não havia adivinhado aquele que não quisera jamais e não previra - sacudida como a árvore forte que é mais profundamente abalada que a árvore frágil – afinal rebentando canos e veias então (LISPECTOR, 1968, p.10)

Lóri empreende sua travessia a partir da busca de sua própria identidade, que vai sendo construída pela linguagem introspectiva e questionadora, em que as imagens se apresentam como representação do feminino. Ao se ver no espelho, a personagem se defronta com a própria imagem e se questiona:

Foi depressa ao espelho para saber quem era Loreley e para saber se podia ser amada. Mas assustou-se ao se ver.
Eu existo, estou vendo, mas quem sou eu? E ela teve medo.
(LISPECTOR, 1968, p.145)

Considero que Clarice Lispector representa, por meio de sua personagem Lóri, o estado de angústia pelo qual as mulheres passaram em decorrência do momento de transição do espaço privado para o público. Dessa forma, sua literatura tem um papel contestador, reivindicador e que pretende apresentar uma nova imagem da mulher na sociedade.

Em *Uma aprendizagem*, a protagonista vem de Campos, uma cidade do interior de mentalidade conservadora e que reforça a tradição do modelo patriarcal de família e de sociedade. Sabe-se que a questão da liberação de costumes relaciona-se com o centro urbano, neste caso, o Rio de Janeiro, e não Campos, sabidamente uma cidade-modelo de tradição patriarcal conservadora. No caso de Lóri, as mudanças pelas quais ela precisa passar para se liberar e se reconhecer como mulher, em uma sociedade em transformação, vão depender de como ela vai se relacionar com os outros e em que contexto social, já que todo processo de identificação pessoal se dá através de um processo social. Desta forma, o espaço privado relaciona-se com Campos e o espaço público com o Rio de Janeiro, onde, efetivamente, Lóri faz o seu aprendizado para ser em sociedade e estar pronta para a relação amorosa com Ulisses.

-Não sei o que você quer dizer, mas se é sobre minha família, tenho só pai e quatro irmãos. Não me dou com eles. Tentaram me marcar mas sempre foram gente de segundo plano em minha vida, e ainda mais em segundo plano ficaram quando perderam grande parte da fortuna e quase a maioria dos criados. Aproveitei da confusão e vim para o Rio. Foi uma experiência engraçada e boa a de se passar das grandes salas da família, em Campos, para o minúsculo apartamento que todo ele caberia dentro de uma das salas menores. Tive a impressão de ter voltado às minhas verdadeiras proporções. E a liberdade é claro. (LISPECTOR, 1969, p.102)

Conforme o padrão de comportamento tradicional destinado às mulheres no Brasil, na década de 60, era comum a filha deixar a casa do pai, provedor do lar original, para viver sob a tutela do marido, o cabeça do casal, e aceitar o papel de esposa e mãe. Lóri não se enquadra neste modelo de tradição, uma vez que saiu de Campos e veio residir sozinha no Rio de Janeiro, longe da família. À primeira vista, o único vínculo que a prende ao pai é o financeiro, representado pela mesada que ele manda a ela, regularmente, para complementar as despesas. No entanto, se afinarmos o nosso olhar sobre esta atitude paterna e sua aceitação, vamos identificar algumas questões que envolvem a liberação da mulher nesta época. Lóri traz consigo algumas marcas da tradição, entre elas a de permanecer dependente de seu pai e de manter como profissão o magistério primário, fazendo com que se estreite ainda mais o vínculo e a dependência ao pai. Neste caso, romper com a tradição familiar produz em Lóri não só um descompasso com o mundo, mas também uma angústia que só terminará quando a personagem tiver a plena compreensão de sua condição humana e sentir que sua imagem no espelho é um reflexo de sua imagem interior.

O livro revela a visão de mundo das duas personagens, mas vai ser a partir da personagem feminina e de suas expectativas que a trilha existencial se desenrola e é a partir dela que a história é contada. É a narrativa de uma aprendizagem ou dos prazeres de Loreley que irá percorrer o caminho do autoconhecimento e mergulhar nas profundezas do ser, tentando encontrar ecos de si mesma.

Pareceu-lhe então, meditativa, que não havia homem ou mulher que por acaso não se tivesse olhado ao espelho e não se surpreendesse consigo próprio. Por uma fração de segundo a pessoa se via como um

objeto a ser olhado, o que poderiam chamar de narcisismo mas, já influenciada por Ulisses, ela chamaria de: gosto de ser. Encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não imaginei: eu existo.

E pelo mesmo fato de se haver visto ao espelho, sentiu como sua condição era pequena porque um corpo é menor que o pensamento - a ponto que seria inútil ter mais liberdade: sua condição pequena não a deixaria fazer uso da liberdade. Enquanto a condição do Universo era tão grande que não se chamava de condição. A condição humana de Ulisses era maior que a dela, no entanto, tinha um cotidiano rico. Mas seu descompasso com o mundo chegava a ser cômico de tão grande: não conseguia acertar o passo com as coisas ao seu redor. (LISPECTOR, 1969, p.17)

Lóri aparece inserida em seu universo doméstico, feminino e existencial e Ulisses aparece delineado pelos pensamentos de Lóri que, a todo o momento desta primeira parte, pensa nele, e pensa no encontro que haviam combinado. A primeira situação em que Lóri aparece na narrativa é em meio a atributos domésticos, quando chega do mercado e está cheia de ocupações e de tarefas domésticas. Desta forma, temos uma personagem desempenhando seu papel conservador e estereotipado de mulher que faz compras, que organiza as coisas da casa, que dá ordens à empregada e que ainda usa a mesada do pai para comprar “vestidos caros e sempre justos,” (LISPECTOR, 1969, p. 13). Pintar e se perfumar faziam parte do seu ato secreto de ser mulher, coisas às quais os homens não precisavam se submeter para serem homens: “ela, que reconhecia com gratidão a superioridade geral dos homens que tinham cheiro de homens e não de perfume,” (LISPECTOR, 1969, p. 18). Como se ao homem bastasse apenas ser homem e para a mulher ser mulher fossem necessários muitos artifícios, inclusive o de alterar sua imagem a ponto de não se reconhecer como tal: “O modo como o chofer de táxi olhou-a fê-la adivinhar: ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como prostituta.” (LISPECTOR, 1969, p.91)

Observa-se nesta narrativa o movimento que a personagem realiza para libertar-se da tutela masculina, rompendo com a tradição e transgredindo as normas da sociedade patriarcal, mesmo que ela ainda dependa da mesada do pai e mesmo que a narrativa seja centrada nos questionamentos de Lóri e nas discussões metafísicas, muitas vezes conduzidas por Ulisses, o homem com quem ela pretende ter um envolvimento amoroso. Lóri não sairia de seu

comodismo enquanto ser e enquanto mulher, se não tivesse sido despertada e amparada por Ulisses.

-Lóri, você nem ao menos consegue sentir o que há de profunda e arriscada aventura no que nós dois tentamos? Lóri, Lóri! Nós estamos tentando a alegria! Você ao menos sente isso? E sente como nos arriscamos no perigo? Você sente mais segurança na dor morna? Ah Lóri, Lóri, você não consegue recuperar, mesmo vagamente, na lembrança da carne, o prazer que pelo menos no berço você deve ter sentido por estar? Por ser? Ou pelo menos outra vez na vida, não importa quando, nem por quê? (LISPECTOR, 1969, p.60)

Os diálogos com Ulisses impulsionam Lóri ao movimento de se transformar, produzindo uma energia que aparentemente a protagonista não possui. E é a partir dessa energia que ela começa sua caminhada, sua aprendizagem. A expectativa deste encontro com um Ulisses vai produzir todos os questionamentos, sensações e pensamentos da personagem feminina. O fato de ela não conseguir decidir se vai ou não ao tal encontro a faz percorrer labirintos internos, tentando encontrar respostas para suas angústias, dúvidas e medos.

Não era à toa que ela entendia os que buscavam caminho. Como buscava arduamente o seu! E como hoje buscava com sofreguidão e aspereza o seu melhor modo de ser, o seu atalho, já que não ousava mais falar em caminho. Agarrava-se ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde ela fosse finalmente ela, isso só em certo momento indeterminado da prece ela sentira. Mas também sabia de uma coisa: quando estivesse mais pronta, passaria de si para os outros, o seu caminho era os outros. Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria salvo e pensaria: eis o meu porto de chegada. Mas antes precisava tocar em si própria, antes precisava tocar o mundo. (LISPECTOR, 1969, p.58)

Ulisses é colocado como o centro das preocupações e ações da personagem feminina. A mulher é um mistério a ser decifrado pelo homem e, assim, Lóri espera que ele a ajude a se decifrar. Ao homem cabe o papel professoral, aquele que é capaz de ensinar as leis que regem o mundo. No primeiro capítulo, a grande aventura se passa na viagem introspectiva que a mulher precisa realizar para atingir uma resposta que preencha o vazio do “eu”,

tendo o homem como responsável pela sinalização desse caminho de descoberta. Tal postura não deixa de ser uma visão deformada de Lóri, por pensar que suas descobertas só acontecerão se forem conduzidas por um homem, ainda reforçando a ideia de que a mulher somente se liberta da tradição se for por intermédio de um homem. É verdade que Lóri não rompe inicialmente com o padrão de mulher, tanto que seu movimento gira em torno do que Ulisses espera dela, como ela deve se portar para tê-lo ou como se vestir para agradar a esse homem. Ao ser colocado na narrativa como o “guia” do processo de descoberta de Lóri, Ulisses acaba por cobrar-lhe outras reflexões.

Você anda, Loreley, como se carregasse uma jarra no ombro e mantivesse o equilíbrio com uma das mãos levantadas. Você é uma mulher muito antiga, Loreley. Não importa o fato de você se vestir e se pentear de acordo com a moda, você é antiga. E é raro encontrar uma mulher que não rompeu com a linhagem de mulheres através do tempo. Você é sacerdotisa, Loreley? perguntou sorrindo. O que valia, pensou ela, é que ele dizia coisas perturbadoras mas imediatamente quebrava a gravidade, que a emocionaria, com um sorriso ou uma palavra irônica. (LISPECTOR, 1969, p. 108).

O romance afirma, contrasta e contesta, por fim, dois diferentes “destinos de mulher”, encarnados por Lóri no início e no final da história, para melhor explorá-los em suas respectivas limitações, avaliando-os como insatisfatórios ou não. Lóri oscila entre a mulher emancipada e a mocinha ingênua. O romance critica como insatisfatórios os caminhos propostos pela tradição e, também, por determinada contestação à tradição. Lóri não deixa de estar inscrita na tradição patriarcal. A isso, correspondem o “sucesso” na relação amorosa com Ulisses, o desencantamento do “mistério” feminino, a realização no sexo, a proposta de casamento e de constituição de uma família com característica pequeno-burguesa (tornar-se dona-de-casa, mãe, ter marido que trabalha fora). Por outro lado, ao contestar a tradição, Lóri corre o risco de se tornar a mocinha frívola, pagando por sua independência e por sua liberdade com a solidão e com uma permanente incompletude. Assim, ao ser questionada por Ulisses sobre os amantes que teve, Lóri sente-se desconfortável por relacionar sua liberdade ao fato de simplesmente ter

amantes, já que para Ulisses, uma mulher verdadeiramente livre deve apreciar e experimentar outras coisas, além do sexo com cinco amantes.

-Quantos amantes você já teve? interrompeu ele.

Ela silenciou. Depois disse:

-Não foram propriamente amantes porque eu não os amava.

.....
Ele engoliu a dor e mudou de assunto:

-Mas nas suas viagens é impossível que você nunca tenha estado entre as laranjeiras, sol, flores com abelhas. Não só o frio escuro mas também o resto (LISPECTOR, 1969, p.50)

A recuperação da identidade feminina em Lóri se dá, também, pela organização do discurso diante do outro. A luta da personagem significa lutar com o próprio corpo e sua desorganização, que, antes de conhecer Ulisses, era um espaço prévio de identidade. O processo de aprendizagem é marcado pelo esforço de Lóri para se apropriar da palavra, do discurso. Já no início, mas com o processo em andamento, a personagem nos dá a medida desse esforço. Preparando-se para um encontro com Ulisses, ao qual decide não ir para depois mudar de ideia, ampara-se no texto como escudo para enfrentar o homem:

Depois foi fácil telefonar para Ulisses e dizer-lhe que mudara de idéia e que podia ir esperá-la no bar. (...) Só que ela não queria ir de mãos vazias. E assim como se lhe levasse uma flor, ela escreveu num papel algumas palavras que lhe dessem prazer: “Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela – apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa e que esta outra casa não tenha medo daquilo que é ao mesmo tempo selvagem e suave. Aviso que ele não tem nome: basta chamá-lo e se acerta com seu nome. Ou não se acerta, mas, uma vez chamado com doçura e autoridade, ele vai. Se ele fareja sente que um corpo-casa é livre, ele trota sem ruídos e vai.” (LISPECTOR, 1969, p. 25-26)

O cavalo preto que usa o “corpo-casa” de Lóri também é imagem de um corpo dócil. Ele atende à doçura e à autoridade, como quem nasceu

esperando o chamado. Lóri complementa dizendo que o seu relinchar lembra o relinchar de prazer ou de cólera dela mesma.

As passagens de *Uma aprendizagem* que fazem alusão ao corpo material são várias. Nelas, é muito clara a intenção de indicar que o aprendizado se dá também através do corpo, como um dos estágios da travessia.

estava na hora de se vestir: olhou-se ao espelho e só era bonita pelo fato de ser uma mulher: seu corpo era fino e forte, um dos motivos imaginários que fazia com que Ulisses a quisesse; escolheu um vestido de fazenda pesada, apesar do calor, quase sem modelo, o modelo seria o seu próprio corpo mas.

enfeitar-se era um ritual que a tornava grave: a fazenda já não era um mero tecido, transformava-se em matéria de coisa e era esse estofado que com o seu corpo ela dava corpo – como podia um simples pano ganhar tanto movimento? (LISPECTOR, 1969, p. 13).

Como reforça o trecho acima, o corpo é central na aprendizagem de Lóri. Enquanto Ulisses é discurso, é organização e lógica, Lóri é erotismo com medida em hora certa, como confirma o encontro final do casal. A beleza não é tratada como mera futilidade, mas como integrante de uma espécie de ritual que confere à mulher a condição de ser mulher e de (re) conhecer-se como tal. O corpo é o detalhe absoluto naquele momento. Trocando em miúdos, não importava o que Lóri vestisse. O “vestir-se” acentuaria o que ela já tinha naturalmente: o corpo. Percebe-se a abundância que existe da figura feminina, como também faz Lóri na seguinte passagem. “E havia uma bem-aventurança física que a nada se comparava. O corpo se transformava num dom. E ela sentia que era um dom porque estava experimentando, de uma fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente”. (LISPECTOR, 1969, p. 149). O que Clarice descreve é a abundância que só parece existir nas mulheres.

Em Lóri estão internalizados uma série de comportamentos acerca do que é normal para o papel de mulher. Lóri também se rende à máscara da maquiagem. Lugar comum da filosofia ou não, Clarice Lispector dedica uma interessante parte do texto ao mascarar-se da personagem. Lóri reflete sobre a falsa realidade em torno da pintura, como se com ela criasse um outro modo de

ser vista, de apresentar-se para os outros, como no trecho: “Quanto tempo suportou a cabeça falsamente erguida? A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar a esse luxo”. (LISPECTOR, 1969, p. 89). Em algumas sequencias é ainda mais grave. A maquiagem é a máscara e é também uma segunda personalidade, ainda que pública. Se ela atende aos propósitos da mulher, esta é uma outra questão:

O modo como o chofer olhou-a fê-la adivinhar: ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como uma prostituta. “Persona”. Lóri tinha pouca memória, não sabia por isso se era no antigo teatro grego ou romano que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir. Lóri bem sabia que uma das qualidades de um ator estava nas mutações sensíveis do rosto, e que a máscara as esconderia. Por que então lhe agradava tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, ela achava que a máscara era um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, que eram de rosto puro, à medida que iam vivendo fabricavam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel que era de uma surpresa amedrontadora. Era a liberdade horrível de não-ser. E a hora da escolha. (LISPECTOR, 1969, p. 91).

Em seguida o narrador diz que não é de todo mal deixar o rosto à mostra, ou seja, sem pintura. Mas, já que se há de sofrer, que se escolha a máscara previamente, no lugar de deixar um rosto ferido para que todos vejam. Portanto, “era pois menos perigoso escolher, antes que isso fatalmente acontecesse, escolher sozinha ser uma “persona”. Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário”. (LISPECTOR, 1969, p. 92).

A construção da personagem feminina e a sua relação com o discurso sustentam a narrativa de cunho existencial da obra de Clarice. Considero essa obra uma representação da busca de resposta para o enigma feminino. A mulher confronta-se consigo mesma e com o homem e vai ser a personagem feminina que mais uma vez investiga o enigma, seja do amor, da comunhão física ou da existência. O personagem masculino enlaça todo o enredo, mas cabe à figura feminina descortinar a reflexão ao final. É um romance da aprendizagem da personagem através de sua construção diante de um homem. Isso significa para a autora um processo de construção de

personagem que interioriza não só o pensamento do homem, mas o da mulher também, tais como se apresentam no imaginário da escritora.

O texto da protagonista de *Uma aprendizagem* traz inserções da própria Clarice. É a autora que colabora para que Lóri adquira o discurso. A personagem se expressa pelo texto alheio, seja pelo que Ulisses pede que leia ou que reze. O passo definitivo da aprendizagem acontece quando pela primeira vez Ulisses não sabe responder. Então Lóri se senta diante do papel vazio e escreve. Ela lista todas as ações do decorrer do seu dia ou da sua aprendizagem, elaborando um discurso que revela sua condição feminina.

Sentou-se diante do papel vazio e escreveu: comer – olhar as frutas da feira – ver cara de gente – ter amor – ter ódio – ter o que não se sabe e sentir o sentimento intolerável – esperar o amado com impaciência – mar – entrar no mar – comprar um maiô novo – fazer café – olhar os objetos – ouvir música – mãos dadas – irritação – ter razão – não ter razão e sucumbir ao outro que reivindica – ser perdoada da vaidade de viver – ser mulher – dignificar-se- rir do absurdo de minha condição – não ter escolha – ter escolha – adormecer – mas de amor de corpo não falarei. (LISPECTOR, 1969, p. 146)

3.1.2- *A obscena senhora D*

É evidente que Clarice, através de *Uma aprendizagem*, narra o mundo feminino e o aprendizado das coisas do mundo por sua personagem. Lóri, enfim, experimenta o amor e o prazer, mesmo temendo perder sua identidade no processo de aprendizagem. Ela consegue conciliar a independência de sua vida pessoal com o vínculo resultante do ato de amar. A partir de suas escolhas e descobertas tudo pode acontecer. Lóri se abre para o mundo e passa a se enxergar como mulher. O conflito instaurado no início do romance, entre a mulher romântica e a mulher moderna presentes em Lóri, se resolve e uma nova Lóri surge, nem romântica nem moderna, mas sim uma mulher livre, que aceita sua condição humana. Ora, se Lóri aprende a reconhecer o prazer em estar no mundo, “apesar de” (LISPECTOR, 1969, p.25), Hilda nos apresenta Hillé, a personagem-narradora, totalmente *impossibilitada* de realizar

um percurso capaz de apaziguar suas dores e seus questionamentos sobre a existência e conciliá-la com os outros a seu redor ou com a vida. As personagens empreendem jornadas em busca do conhecimento e do prazer em sentidos diametralmente opostos. Em *Uma aprendizagem*, Clarice aborda a relação homem-mulher, privilegiando, como sempre, uma ótica feminina e mostrando os caminhos culturalmente propostos para que a feminilidade se realize. Tal investigação é realizada a partir da própria escrita, que encena os conflitos e as soluções propostas como saída para o impasse feminino. Desta forma temos uma narrativa que aborda, simultânea e criticamente, os contraditórios do amor-paixão moderno, a condição da mulher, o lugar e as representações do feminino na cultura.

Em particular, em *A obscena senhora D*, o texto produzido por Hilda, vai mostrar a insatisfação de uma mulher e seus questionamentos em relação aos valores cristalizados e sedimentados pela tradição. Neste caso, a representação do feminino dar-se-á também pela escrita densa, nada objetiva, de forte carga poética, que expõe muitos sentimentos em estado bruto, carregado de um fervor religioso cristão, de indagações existenciais e que se dirige ininterruptamente a um interlocutor, em uma narração que não cessa nunca. Como escreve Claudio Carvalho, “um discurso sem método e de grande rigor. Fala não conclusiva, não autoritária, não patriarcal. Fala desarmada sem pragmatismos, sem querer convencer ninguém de razão superior nenhuma” (CARVALHO, 2004, p.277).

Toma-me, Mãe Primeira, estou cega e no fundo do rio, encolho-me, todos os buracos cheios d'água, vejo passar agigantados sentimentos, excesso ciúme impotência, miséria de ser, quem foi Hillé se nunca foi um nome? Hillé doença, obsessão, tocar as unhas desse que nunca se nomeia, colocar a língua e a palavra no coração, toma meu coração, meu nojo extremado também, vomita-me, anseios, estupores, labiosidades vaidosas, toma os meus sessenta, sessenta anos vulgares e um único aspirar, suspenso, aspirei vilas, cidades, nomes, conheci um rosto sem face, um homem sem umbigo, um animal que falava e os olhos mordiam, uma criança que deu dois passos e contornou o mundo, , um velho que esquadrinhou o mundo mas quando voltou à casa viu que não havia saído do primeiro degrau de sua escada, vi alguém privado de sentimentos, sozinho como Tu mesmo Menino-Porco, era esticado e leve, era rosado e não sentia absolutamente nada, um dia na praia começou a correr em direção ao mar, mergulhou, e nunca mais emergiu, eu vi quando se fez em curva e apontou a cabeça para as águas, vi dorso, nuca, brilhos, brilhos na

cabeça, pensei: estranho, moveu-se como quem sentiu. Vi um lago de ouro, eu mesma, quando te toquei, Ehud, pela primeira vez, e uma luz na tua cara tão difusa e m pontas que (HILST, 1993, p.61-62)

A personagem, também chamada de Senhora D, é uma mulher de sessenta anos “à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas” (HILST, 1993, p.35). Esta busca reflete o conflito de identidade vivido por Hillé que, ao questionar o sentido das coisas, não encontra um lugar para si no mundo. Sem a proteção do pai ou do marido, Hillé não se reconhece mais. Claudio Carvalho considera que “apesar de o tema identidade estar inscrito na narrativa engendrada por Hilda Hilst, não há, em *A obscena senhora D*, propriamente, busca de qualquer identidade redentora. [...] Os conflitos anímicos da personagem narradora permitem revelar, nos meandros do patriarcado, uma figura de mulher com sérios conflitos de identidade” (CARVALHO, 2004, p. 287). Neste caso, o conflito de identidade não sensibiliza Hillé a fazer qualquer movimento de superação da crise, nem mesmo um processo de construção de uma nova identidade, tal como acontece com Lóri, em *Uma aprendizagem*. O discurso caótico proferido pela personagem é produto do seu não reconhecimento e de sua inadaptabilidade ao mundo que a cerca. Não há um outro com quem possa estabelecer uma relação, para que ela se perceba tal como é. Não há pai, não há Ehud e não há Deus.

desesperada Ehud , porque todas as perdas estão aqui na Terra, e o Outro está a salvo, nas lonjuras, em el cielo, a salvo de todas as perdas e tiranias, e como é essa coisa de nos deixar a nós dentro da miséria? (HILST, 1993, p.74)

Hilda reforça em Hillé, condenada ao abandono, a necessidade da proteção de uma figura masculina, que não vive senão amparada e conduzida pela mão do homem, cumprindo o seu destino de mulher na sociedade patriarcal. A mulher, sob as normas do patriarcado, sai da proteção do lar paterno, diretamente, para a proteção do amor e do lar conjugal. Por mais excêntrica que possa parecer a personagem Senhora D, esta parece ser exatamente a sua trajetória. Diante da morte, o pai chama por Ehud, que diz: “Aqui, estou aqui, tua filha vai ficar bem eu estarei ao seu lado para sempre

cuida, não deixa que faça as minhas perguntas, a casa deve ficar mais clara, casa de sol, entendes?” (HILST, 1993, p. 69). Ou seja, Hillé cumpre seu papel, definido anteriormente pela tradição. O pai a entrega a Ehud, que mais tarde, aspira para a mulher um novo homem, assim que ele morrer, dizendo também sobre sua impossibilidade em viver sozinha:

também senhora D. também. quando eu não estiver mais ouviu? Quando eu não estiver mais evita o silêncio, a sombra, procura o gesto, a carícia, um outro, procura um outro, e que ele conheça o teu corpo como eu conheci, ensina-o se for inábil e tímido, busca tua salvação, empurra o espírito para uma longa viagem, afasta o espírito (HILST, 1993, p.61)

Se para Lóri a crise de identidade produz um movimento de busca e de realização da experiência erótico-amorosa como deve empreender uma mulher moderna, rompendo com a herança da tradição, para Hillé, a crise de identidade faz com que ela se desestabilize diante do estado de desamparo. A personagem não consegue viver no mundo sem o apoio do pai, de Deus e do marido, coincidentemente todas as figuras masculinas, e se tranca em casa, mergulhada em culpa, entregue à loucura, à espera da morte. Ela passa a habitar o vão da escada, impossibilitada de realizar qualquer movimento, através da solidão, em direção ao mundo e em busca do prazer e da liberdade. Imobilizada pelo sentimento de desamparo, a personagem opta por retornar ao lugar protegido, simbolicamente representado pelo vão da escada, desejando manter-se afastada do mundo e dos outros.

Agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei esse lugar da casa, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas. Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada?

Você está me ouvindo Hillé? Olhe não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? Nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta?(HILST, 1993, p. 36)

E no vão da escada, Hillé vive oscilando entre a loucura e a lucidez. Sua residência, denominada pelos vizinhos de a "Casa da porca", é considerado um lugar maldito, de uma mulher que transborda obscenidades e

injúrias. A busca da narradora é constituída de árduas constatações, pois em face da idade ela sabe que seu corpo já não desperta desejos e passa a usá-lo — em meio a gritos e insultos — como instrumento de agressões à futilidade alheia. Hillé vive uma decadência física e moral, na mais absoluta solidão. E, impotente diante do que não entende se nega ao mundo externo, limitando-se ao seu universo interior, sempre permeado pelos fantasmas de outrora. É através de memórias e dos confrontos com o passado da protagonista que a narrativa é constituída, sobretudo nos relatos do seu casamento com Ehad. No entanto, com a morte do companheiro, Hillé decide mergulhar ainda mais em seus questionamentos existenciais: "Quem foi, Ehad, que apagou meu envoltório de luz, quem em mim pergunta o irrespondível, quem não ouve, quem envelhece tanto, quem desgasta a ponta dos meus dedos tateando tudo, quem em mim não sente?". (HILST, 1993, p. 72) A personagem é profunda, não traz censuras ou repressões, dialoga com diversas correntes filosóficas, mostrando-se uma mulher imensamente culta, que questiona seu papel no mundo à procura de sua verdade maior.

Sorrio diante da megalômana. Sedutora. Fêmea e força. E continuo no roteiro da saudade dos meus mínimos. Do que fui antes de conhecê-la. (...) Rebusco-me para um dizer distraído e antes de fazê-lo Hillé me antecede: sabes Ehad, quando penso em procurar-me a mim, assoma um tropeço sem trégua, e afrontas no equilíbrio, pé e cara, e vejo os retratos lá longe, reduzidos, redutores também, a vida-retrato no funil do infinito quem é essa aqui piquinininha, essa que cobre o olho, da luz? sou eu Hillé e te lembrás dessa hora? te lembrás desse agulhão no olho? Luz que não vem mais. Sucção que aspiro, boca e olhos abertos numa incondicionada espera, tento apoderar-me dos definitivos, isto é definitivo, Hillé, não pergunta mais (HILST, 1993, p.79-80)

Hillé experimenta o desconforto com a passagem do tempo impresso em seu corpo. A partir da degradação do corpo, Hilda expõe o olhar do outro contaminado pelo preconceito. Quando se trata do envelhecimento do corpo feminino, há ainda mais rigor desse olhar e a sexualidade da mulher velha é geralmente vista como inexistente ou inadequada. A temática do corpo degradado surge, ao longo da narrativa, como forma de resistência, não só trazendo a discussão da decrepitude como impossibilidade de comunicar-se ou de agir, mas também como novos modos de estar no mundo. A mudança

ocorrida no corpo desencadeia o processo de mudança nas formas de Hillé estar nos espaços, de perceber-se nessa nova condição, de se posicionar frente às circunstâncias e frente ao outro. Assim, encontra-se a questão da degradação do corpo unida à recuperação do mesmo pela memória, nos textos de *A obscena senhora D*, em que a personagem apresenta posturas diferentes diante do olhar do outro, como que para recuperar uma dignidade desse corpo, para chocar o outro e “fazer ver” de outra forma as marcas impressas pelo tempo no corpo velho.

se cuidasses um pouco do seu corpo, Hillé, andas curvada
o que é o corpo?

Se caminhasses um pouco, por exemplo; duas vezes subias e descias a pequena ladeira aqui da vila, respiravas lenta, um certo ritmo é bom quando se caminha, lembra como caminhávamos? te lembras de um brilho que vias numa pequena colina naquele passeio às águas? E como te esforçaste para subir a colina? (HILST, 1993, p. 69)

A relação da personagem com os outros dá-se através de uma janela. De fora, veem-na como um bicho, como uma louca. Hillé, por sua vez, constrói a imagem pela qual quer ser vista. Prepara máscaras horripilantes e coloca-as em seu rosto antes de abrir a janela. Ao ser visitada, repele as pessoas que tentam aproximar-se dela, mostrando sua nudez senil: “essas caras que a senhora anda pondo quando resolve abrir a janela assustam minhas crianças, ai ai senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim, ai ó Antonia, ó Tunico, só quis dar o pão pra ela e olha como ficou, tá pelada, ai gente, embirutou,” (HILST, 1993, p. 42) A narrativa deixa claro que a repulsa dos outros por sua nudez é, na verdade, pelo corpo degradado, é a recusa em ver o corpo envelhecido. A imoralidade está na velhice do corpo.

Na jornada da senhora D há uma intenção de resgatar uma identidade, que fora por vezes estilhaçada e rechaçada pela incompreensão e inadequação diante do contexto externo. A negação de Hillé ao contato externo é quebrada, somente em poucos momentos, através da janela, que passa a ser o canal de comunicação com o mundo exterior, constituindo momentos de negação e desejo pelo contato com o outro: “E agora vejamos as frases corretas para quando eu abrir a janela à sociedade da vila;” (HILST, 1993,

p.55) A partir daí, a personagem desfia um rol de obscenidades, impossibilitando, na verdade, qualquer aproximação da vizinhança. Há nesta passagem um extremado desejo de se despejar e se reconhecer no outro, mesmo que o outro represente tudo que ela rejeite. Hilda faz da linguagem uma ponte para tanto:

Abro a janela enquanto ele se afasta, invento rouquidões, grunhidos coxos, uso a máscara de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), respingo um molho de palavrões, torpes, eruditos, pesados como calcáreos alguns, outros finos pontudos, lívidos, grossos como mourões pra segurar touros nervosos, ocos como o sexo das velhas, molhados como os da jovens cadelas, fulgurosos, encachoeirados num luxo de drapejamento, esgoelo e toda vizinhança se afasta da janela, vagidos de criança, roncoss, latidos, depois com estrondo me fecho (HILST, 1993, p.45)

Também em *A obscena senhora D*, a construção da personagem feminina e a sua relação com o discurso sustentam a narrativa de cunho existencial da obra de Hilda, tal como na obra de Clarice Lispector. Considero ser este romance de Hilst uma representação da busca de respostas para os questionamentos femininos e existenciais. Hillé, a personagem–narradora deste enredo confronta-se consigo mesma, em busca de conciliar-se com a vida e com seus dilemas existenciais. Ela não só interioriza o pensamento do homem, mas também o da mulher, tal como se apresentam no imaginário da escritora. Vivendo em conflito, a protagonista sucumbe diante das questões mais urgentes de sua alma. Hillé mostra-se uma mulher à frente de seu tempo, alguém que aspira a uma posição igualitária, onde a questão de gênero não se constitui um fator de exclusão ou opressão. O romance *A obscena senhora D* reflete a respeito dos papéis propostos e encenados por todos, especialmente no que tange à figuração dos gêneros. E, ainda que a senhora D se negue a participar dessas encenações, em diversos momentos, sua postura revolucionária e inquiridora a tornam inadequada ao referencial feminino que se constitui à sua volta.

Por que me chamo Hillé e estou na Terra? E aprendi o nome das coisas, das gentes, deve haver muita coisa sem nome, milhares de coisas sem nome, e nem por isso elas deixam de ser o que são, eu se

não fosse Hillé seria quem? Alguém olhando e sentindo o mundo. Alguém, nome de ninguém (...) revisito, repasseio, passeio novamente em nova visita paisagens e corpo, eu teria amado Franz K, riríamos, leríamos juntos com Max e Milena nossos textos bizarros, e cartas, conferências, segredos em voz alta, eu teria amado Tausk e teríamos nos matado juntos, tiro e força, dois corpos mutilados, teus olhos, Tausk, teus maxilares, tua alma, Victor, toda tua perdição, nunca haveria respostas, nunca, anotaríamos em roxo nossas irrespondíveis perguntas, tudo uma só pergunta (...) e sobre as tumbas esse mesmo sinal em granito rosa, majestoso, ao redor umas sempre-vivas, uns lírios quem sabe, uns espinhos para Lou e Freud se machucarem, ah, não viriam, isso sabemos, (HILST, 1993, p.53)

Faz-se vislumbrar uma constante negação de Hillé a todo discurso que concede ao feminino sua realização através das atividades domésticas, entre elas o casamento, a maternidade e coisas resignadas ao espaço privado. Percebe-se a devastação de muitos estereótipos femininos que são contestados pela protagonista, que se coloca na mesma esfera de possibilidades e aspirações dos homens de seu convívio. Hillé não consegue submeter-se e rompe em definitivo com todas as formas de convenção. As atitudes da senhora D demarcam a inquietação da protagonista frente às posturas correntes, explicitando sua impossibilidade de limitar-se às questões domésticas ou de ordem privada. Certamente, a protagonista é uma mulher que busca arrebatadamente um entendimento maior, uma identidade particular no mundo.

Senhora D, a viva compreensão da vida é segurar o coração. me faz um café(...) segurar o coração, foi isso que você disse? e pedi um café também. Um dia me disseram: as suas obsessões metafísicas não nos interessam, senhora D, vamos falar do homem aqui agora. (HILST, 1993, p.40-41)

Ehud considera o pensamento da senhora D como um luxo, um capricho, uma atividade inapropriada à mulher, uma vez que a desvia daquilo que é esperado por ele: carícias, sexo e organização doméstica. A necessidade de ser servido em suas exigências sexuais torna invisível para Ehud as necessidades reais de Hillé, que deseja um reconhecimento maior do que o proporcionado pela carne. Ela anseia compartilhar experiências, dúvidas

e ideias, deseja ser ouvida, vista além de sua forma física. A solicitação de agrados sexuais como fuga à insuportável pressão das demandas de Hillé demarca o espaço doméstico feminino como o local de execução de tarefas estabelecidas por um centro – o marido.

Por total impossibilidade, Hillé acaba também sucumbindo diante da culpa de não ter exercido plenamente seu destino de mulher na sociedade patriarcal. Culpa-se, por exemplo, por não ter satisfeito às demandas sexuais do marido, culpa-se, em outras passagens, por não se vestir convenientemente, culpa-se, enfim, por dedicar parte de sua vida a uma demanda intelectual e a uma busca espiritual considerada imprópria para uma mulher de seu tempo. Ao perder para a morte, o amor do marido, julga ter sido inútil sua busca espiritual e intelectual. É certo que as perguntas obsessivas de Hillé denotam uma relação doentia com o mundo das ideias. Porém, é igualmente problemático o fato de Hillé se sentir culpada por se dedicar a assuntos abstratos e não cuidar de seu pequeno mundo doméstico, como seria de se esperar de uma mulher “normal”.

Agonizava essa e eu encostava o ouvido à sua boca, ouvia: querido perdoa incompreensão, recusa, indiferença de muitos dias, perdoa solidões, os contatos com o nada, a palha colada à alma, perdoa se não te dei clareza, emoção, se quando tu me querias os olhos se banhavam de umas águas do passado (HILST, 1993, p.57)

Em alguns momentos, Hillé parece recuperar a lucidez e a memória resgata algo que havia se perdido há muito – sua identidade feminina é capturada através de *flashes* do pensamento: “Há uma desastrada lembrança de mim mesma, alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade – quadrados negros pontilhados de negro - alguém-mulher caminhando levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas, no maldito brilho.” (HILST, 1993, p.37).

Entendo que a insanidade de Hillé representa uma manifestação externa de seu comportamento transgressor, revestido de uma carga erótica acentuada, como veremos adiante, considerando o erotismo também como uma representação do feminino. A confusão e o descentramento de Hillé estão

de acordo com a confusão e o descentramento de muitas mulheres que romperam com a tradição e buscaram viver intensamente sua identidade, sem serem restringidas por regras definidas pela sociedade patriarcal.

Certamente as obras em estudo revelam que Lóri e Hillé atuam como sujeitos históricos e políticos, esboçando um questionamento da sociedade dita patriarcal, sem, no entanto, intervir nela. Vimos que as mulheres protagonistas, apesar de pensarem seus papéis, aparecem reclusas, sem saída para seus impasses, vitimadas pelo sujeito masculino e internalizando uma culpa, nem sempre verdadeira. Pode-se perceber uma tensão, em que as mulheres vislumbram o desejo de intervir nos acontecimentos ao seu redor, mas ficam imobilizadas por uma crise de identidade ou indagações de cunho metafísico. Em *Uma aprendizagem* percebe-se um avanço da protagonista: Lóri deseja Ulisses, que deseja Lóri, e esse desejo faz com que a narrativa caminhe para uma possibilidade de realização. No entanto, para as personagens, sair de Campos ou do “vão da escada”, simbolicamente, é assumir uma totalidade enquanto ser e operar com a consciência de sua natureza, aspirando outras satisfações. Em *Uma aprendizagem* verifica-se o desejo de Lóri em experimentar o amor e o prazer depois de um longo período de aprendizagem, mas em *A obscena senhora D* Hillé inverte o percurso da aprendizagem e caminha em direção a uma (des)aprendizagem de tudo, rumo ao desejo de morte: “incrível o sol de hoje e ela morrendo à noite ela tem muita dor e é noite daqui a pouco na luz vê-se mais a palidez, ela resiste até quando?” (HILST, 1993, p.83)

A linguagem de Clarice e de Hilda se aproxima também nestas narrativas e se apresentam em prosa, mas sem dúvida estão imbuídas de pura poesia. As autoras corrompem o código narrativo, violentam seu sentido lógico e rompem com a tradição romanesca. As escritoras buscam expressar, através da sua arte, os mistérios que regem a vida do ser-no-mundo. Daí o aspecto trágico, pois a linguagem, o dispositivo de que o ser humano dispõe, não dá conta de expressar aquilo que ele carrega. Podemos dizer que as personagens femininas encontradas nas obras que analisamos organizam um discurso marcado pelo desejo transgressor de libertação.

Chega-se à constatação de que criar para Hilda e Clarice é transgredir: É uma possibilidade e meio de ruptura com o estabelecido - na verdade

exigente necessidade advinda da consciência dramática da insuficiência da linguagem em comunicar a experiência humana. O que Clarice e Hilda revelam ao escrever é a força de uma energia que brota da experiência de escrita nascida do puro desejo e da inquietação, frente a conceitos cristalizados pela tradição,

3.2- O amor e o erotismo como representação do feminino

Não há como negar que, durante muito tempo, havia uma tendência a se ignorar as mulheres e conseqüentemente o discurso de vozes femininas na literatura: o patriarcado imperava em toda a sociedade, e por extensão em todos os discursos. Ficou claro, também, na análise dos textos produzidos por Clarice e Hilda, que as principais qualidades esperadas de uma mulher se constituíram como colaboração feminina na manutenção do patriarcado: a maternidade, a subserviência, a paciência e a submissão, e principalmente a ausência de desejo. De fato, por muitos anos a mulher só existiu na ficção escrita por homens, sendo, muitas vezes, representadas negativamente por seu erotismo, por seus atos insensatos, ou no melhor dos casos, como abnegada e sacrificada mãe de família.

Pode-se dizer que o questionamento sobre a identidade feminina é um tema recorrente na literatura brasileira. O assunto vem despertando interesse dos críticos desde a década de 70 a partir dos movimentos feministas. Na ficção contemporânea encontra-se a presença abundante de personagens mulheres, protagonizando a busca de uma identidade autêntica e livre, num esforço de nortear o próprio ser num nível ficcional, subverter e reescrever imagens tradicionais sobre o feminino.

Segundo Nelly Novaes Coelho, a produção literária brasileira das mulheres deixa transparecer “a inegável emergência do diferente; das vozes divergentes; a descoberta da alteridade ou do outro, via de regra, sufocadas ou oprimidas pelo sistema de valores dominantes” (COELHO, 1993, p. 11). Nos estudos de Coelho, Clarice Lispector é apontada como uma escritora que veio contribuir para a renovação da ficção brasileira atual. Conforme a autora, a

literatura de Lispector é marcada por uma tendência “cada vez com mais força e lucidez, a romper os limites de seu *próprio Eu* (tradicionalmente voltado para si mesmo numa vivência quase autofágica) para mergulhar na esfera do Outro – a do ser humano partícipe desse mundo em crise.” (COELHO, 1993, p.173-174).

A autora também destaca em sua pesquisa sobre a presença da mulher na literatura, a produção literária das autoras como contribuição definitiva para renovação da ficção brasileira. De acordo com a pesquisadora, a partir de 1960 o erotismo se impõe como marca principal na literatura escrita por mulheres, por estas buscarem um espaço de construção de identidade. Sobre a temática erótica na escrita das mulheres ela observa:

Na nova ficção feminina, amor (embora seja latente no universo ali construído) deixa de ser o tema absoluto para ceder lugar às sondagens existenciais, ao ludismo da invenção literária, às fantasias intertextuais ao questionamento político à redescoberta do mito ou da história (células primeiras do mundo, hoje em transformação) e, principalmente, ao erotismo. Talvez possamos dizer que este último se impõe como força primeira a dinamizar uma diversificada e significativa produção literária que se empenha visceralmente na busca da identidade do ser-mulher. (COELHO, 1993, p. 22)

Com efeito, observa-se que a modernidade assume o erotismo nas suas mais diferentes configurações. Essa temática aparece expressada em uma variedade de formas, quais sejam: poemas, contos, romances. A ficção de Clarice Lispector, por se enquadrar na modernidade, apresenta-se como um discurso erotizado, pois reflete a busca da identidade da mulher. As personagens apresentam-se desejosas de livrar-se das amarras do poder da sociedade patriarcal e da pressão que as impediu de alcançar uma personalidade autônoma. As protagonistas dos textos de Lispector são mulheres divididas internamente, que oscilam entre a sua condição feminina e o desejo de liberdade. Todavia, o erotismo na construção das narrativas de Clarice não é escancarado, é leve e sutil e por vezes trágico.

No caso de Hilda Hilst, o tratamento dado à construção narrativa pela escritora “foge da sutileza e a linguagem disciplinada e culta explode em irreverências e vulgaridade linguísticas que agredem abertamente o sistema ou os poderes vigentes. O palavrão, a promiscuidade, a vulgaridade, a liberação

sexual vulgar, a grosseria e a falência da autoridade em todos os sentidos são assumidos como armas de combate ou de pura alienação” (COELHO, 1993, p.21).

Desta forma, analisar o erotismo na produção literária das autoras é algo complexo, pois quando se fala em erótico, tende-se sempre a se pensar na relação sexual, o que é justificável, tendo em vista que é quase impossível desvincular o erotismo da sexualidade, daí a complexidade da questão. No entanto, o erotismo, tal como é compreendido pelos estudiosos modernos, aponta para uma infinidade de questões que vão além do ato sexual. Portanto, há que se buscar esclarecer o que estamos denominando de erotismo e, paralelamente, ir analisando o tratamento dado pelas autoras ao erotismo e à experiência amorosa nas obras em estudo. A questão principal é analisar como a sexualidade feminina se configura, através do uso da linguagem, ao longo das obras, verificando marcas do erotismo feminino que fazem brotar, nas personagens mulheres, uma via para o conhecimento da condição humana. Percebe-se, nessas obras, um encadeamento, um processo de busca de afirmação da identidade feminina, em que o erotismo é o elemento deflagrador. Assim, pensamos que investigar o percurso das personagens e afirmar que as personagens criadas pelas escritoras seguem uma trajetória em busca de afirmação de suas identidades e que confirmam o tratamento dado ao amor e ao erotismo como representação do feminino.

Bataille em *O erotismo* nos leva a descobrir que dentre todos os aspectos da vida humana, o erotismo é o mais misterioso, pois se articula em torno de duas instâncias: vida e morte. Conforme o autor “embora a atividade erótica comece por ser uma exuberância da vida, o objeto dessa busca psicológica, independente da preocupação da reprodução, não é estranho à morte” (BATAILLE, 1980, p. 13). Conforme o autor, a diferença entre os seres se apresenta como um abismo. Esse abismo é que nos conduz à busca de completude, de superação, pois somos seres descontínuos. Assim sendo, estamos permanentemente em busca de continuidade. E, através da reprodução o ser humano garante sua continuidade. No entanto, a continuidade está associada à morte. Para o filósofo, o erotismo é a experiência que permite ao ser humano ir num além de si mesmo, superar a descontinuidade que o condena. Portanto, o erotismo é a chave que desvenda

os aspectos fundamentais da natureza humana, o ponto limite entre o natural e o social, entre o humano e o inumano. Orienta o autor que o erotismo é o que leva o homem a pôr o seu ser em questão. É nesse ponto que situamos as produções literárias de Clarice Lispector e de Hilda Hilst, como escritas de base erótica, pois atuam a partir de uma experiência contraditória. Seus textos brotam de um excedente de forças em confronto, em que estão presentes elementos como: humano/inumano, sagrado/profano, vida/morte, tudo isso numa atitude de afirmação trágica da vida.

Bataille salienta ainda que, no erotismo, o indivíduo encontra as condições de vivenciar uma experiência interior pessoal: a experiência contraditória do proibido e da transgressão. Supomos que é desse processo que surgem as personagens Lóri e Hillé. As mulheres nos textos das autoras se descobrem, de repente, num mundo conflituoso e, quase sempre, isso se dá pela ruptura, pelo choque, pelo inesperado, pelo susto da vida que pulsa no subconsciente, com características diferenciadas do mundo conhecido.

Na literatura brasileira, Lispector aparece como a escritora mais representativa no que se refere à condição feminina. Pode-se afirmar que em *Uma aprendizagem* essa questão é encaminhada mais claramente. Ao longo dessa obra se pode perceber que a busca da identidade feminina caminha ao lado da questão da repressão imposta pela ideologia dominante. No âmago dessas questões está o problema da sexualidade. As personagens dos textos de Lispector, em sua maioria femininas, são marcadas pela reflexão interior, por suas relações conflituosas consigo mesmas e com o mundo que as rodeia. As mulheres, nas obras da escritora, se descobrem, de repente, no mundo em crise e, quase sempre, isso se dá pela ruptura, pelo choque, pelo inesperado, pelo susto da vida que pulsa no subconsciente, com características diferenciadas do mundo conhecido.

Ao apresentar este universo “feminino”, tanto Hilda quanto Clarice Lispector indicam a importância da linguagem para construção e identificação do sujeito. Ocorre que a linguagem delineada pelas escritoras dá acesso a uma outra via: a via do amor, nunca um amor perfeito, mas um amor sofrido, feito sutilmente de sentimento erótico e de verdade. O mundo, descrito pelas autoras, é rico e sensual, e pulsa o tempo inteiro: é a pulsação erótica que vem da palavra. Ambas se utilizam da linguagem para construir um cenário

altamente sensual ao que concorrem também imagens e metáforas que identificam a sexualidade feminina. Assim, Clarice e Hilda apresentam personagens mulheres de idades diferentes, mas que tentam alcançar a posse de si mesmas e apresentando uma problemática singular: a questão da sexualidade.

Em *Uma aprendizagem*, a escritora traz para o centro de suas narrativas o problema da busca de um esclarecimento maior sobre a existência, trazendo à tona a substância da vida interior do ser, a essência do erotismo. Assim, observa-se que Lóri manifesta um desejo de alcançar a posse de uma identidade, por meio do questionamento de seu papel na relação com o outro, em busca de um esclarecimento sobre a difícil arte de estar no mundo. Evidencia-se na narrativa uma aprendizagem sendo construída gradativa e mutuamente pela via do desejo que resulta em vida e ação, revelando uma tensão entre carência e excesso, na busca de continuidade e completude.

Em *A obscena senhora D*, Hilda cria um enredo em que os temas norteadores de sua literatura são aqueles relativos à constituição dos indivíduos: as regras e os condicionamentos que permeiam a vida em sociedade, a complexa dualidade que envolve questões do instinto e da transcendência, e também a dimensão sexual que, para a escritora, constitui-se em índice determinante à evolução humana. Nessas obras, verifica-se a manifestação do desejo como processo gerador da estrutura textual e, sendo o desejo o elemento desencadeador, é inevitável que ele se converta em manifestação erótica.

Observando a narrativa de Clarice, Loreley é toda amor e desejo pelo parceiro, Ulisses. Mas este adia o quanto pode uma experiência sexual com ela por considerá-la despreparada para tal. Inicia-se, então, uma longa “travessia”, um processo de aprendizagem. Loreley e Ulisses, embora se amem, encontram barreiras culturais, ideológicas e psicológicas para a vivência plena da relação. Lóri já teve outros amantes, que ela desconsidera, não como amantes, mas como relacionamentos inconsistentes ou superficiais. Com Ulisses, Lóri se predispõe a aprender ou descobrir o prazer para além do meramente sexual: algo como um amor total, com a possibilidade de sentir-se “plena”. Contrariando as normas e os valores da sociedade patriarcal, que vê a mulher como objeto de prazer, Ulisses não a aceita prontamente, pois a

considera imatura. Percebe-se que Clarice, de maneira inusitada, propõe uma desestabilização do código social vigente, que prevê normas e papéis sociais definidos e apresenta uma possibilidade de uma relação homem/mulher se construir num processo dialógico. A mulher desse romance parece estar mais a frente de outras, pois Lóri deixa a vivência com os familiares, no interior, para morar sozinha no Rio de Janeiro. Mas, quanto ao amor e à sexualidade, ainda há muito que buscar.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres é a obra em que Lispector toca mais diretamente na questão da sexualidade e do erotismo. Dado que justifica a construção do casal Ulisses e Loreley. Ele, um filósofo, um homem experiente e sábio, Loreley, por sua vez, é uma mulher mais ousada, mais avançada. No entanto, Lóri, iniciante no aprendizado sobre a vida, se apresenta pouco experiente e desprovida de conteúdo, tem apenas a posse do corpo e é preciso adquirir maturidade. Ela aceita, então o desafio de Ulisses e na confluência do amor com o prazer, Lóri busca a sua verdadeira essência e começa a questionar sua inexperiência. Clarice nos mostra, nesse texto, que a caminhada em direção à transformação, ao conhecimento de si, prevê um percurso e essa trajetória vai ser feita por etapas. A caminhada em direção ao auto-conhecimento é um processo no qual o ser humano tem de respeitar os limites impostos pela sua natureza e pela sua situação no mundo, mas que, também, tem possibilidades de progredir e de ascender-se, assumindo sua existência e decidindo a forma de se auto-realizar e de se transcender. Lóri e o filósofo também revelam que homem e mulher, tendo uma mesma natureza humana, têm, naturalmente, as mesmas necessidades e, essencialmente, as mesmas possibilidades.

Loreley e Ulisses, então, juntos nessa caminhada têm maiores possibilidades de desenvolver suas potencialidades e de se realizarem. Clarice, então, nos mostra a necessidade de passar pelas etapas, a nosso ver, pelas três formas do erotismo previstas por Bataille: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Conforme Bataille (1980, p. 20), o erotismo se apresenta sob três formas: o erotismo dos corpos, que visa a uma continuidade do ser. Os corpos se abrem a uma completude, o que acarreta um sentimento de obscenidade. Já o erotismo dos corações é mais livre, aparentemente, separa-se do materialismo do erotismo dos corpos, mas deste

procede. Está ligado a um aspecto estabilizado pela recíproca afeição dos amantes. Está ligado à paixão. “Inicialmente a paixão dos amantes prolonga no domínio da simpatia moral a fusão dos corpos.” Mas, em seguida, a paixão conduz à perturbação e à desordem. “Até a paixão feliz (equilibrada) produz uma violenta desordem, que a felicidade que o comporta é comparável ao seu contrário, ao sofrimento.” (BATAILLE, 1980, p. 20).

É exatamente este drama que o casal desse romance protagoniza. Ulisses e Loreley se desejam sexualmente, mas adiam o quanto podem efetivar uma relação sexual, compreendendo que a satisfação plena só se alcança passando pela dor. Embora, aparentemente, o livro trate, em primeiro lugar, da questão do amor e do erotismo, estes não estão desvinculados da dor. A dor de viver compõe também esta história. A certa altura da narrativa, Ulisses afirma:

Nossa vida é truculenta, Loreley: nasce-se com sangue e com sangue corta-se para sempre a possibilidade de união perfeita: o cordão umbilical. E muitos são os que morrem com sangue derramado por dentro ou por fora. É preciso acreditar no sangue como parte importante da vida. A truculência é amor também. (1998b, p. 98)

Clarice deu dois títulos à obra: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Fica evidente que este fato já anuncia uma tensão presente, apontando a possibilidade de que a relação amorosa passe pela construção sensível do amor erotizado, ou pela via direta, rumo ao prazer carnal. No entanto, o que se observa na maior parte da narrativa é o sofrimento da personagem: em suas relações anteriores, Lóri se relacionou sexualmente com outros homens, sem nunca ter experimentado amor e prazer. Assim, os dois títulos da obra: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, antes de ser “o livro dos prazeres” é “uma aprendizagem”, indicando que as faces do erotismo se manifestam pela “aprendizagem” nos caminhos do amor e da dor.

Porque nela a busca do prazer, nas vezes que tentara, lhe tinha sido água ruim: colava a boca e sentia a bica enferrujada, de onde escorriam dois ou três pingos de água amornada: era a água seca. Não havia ela pensado, antes o sofrimento legítimo que o prazer forçado. Queria a mão esquerda de Ulisses e sabia que queria, mas nada fez,

pois estava usufruindo exatamente do que precisava: poder ter essa mão se estendesse a sua. (LISPECTOR, 1969, p.116)

A partir dessa percepção é que se inicia um processo de busca de identidade da protagonista, caminho apontado por Ulisses como inevitável ao ser humano a despeito de todas as castrações impostas pela contigência do mundo. Assim, numa dialética do desejo, Ulisses e Lóri vão se preparando para um encontro amoroso. Os anseios, o desespero, o dilaceramento de Lóri vão cedendo lugar para o prazer:

Mas o prazer doía tanto no peito que às vezes, Lóri preferia sentir a habituada dor ao insólito prazer. A alegria verdadeira não tinha explicação possível, não tinha sequer a possibilidade de ser compreendida – e se parecia com o início de uma perdição irrecuperável. Aquele fundir-se com Ulisses que fora e era o seu desejo, tornara-se insuportavelmente bom. Mas ela sabia que não estava à altura de usufruir de um homem. Era como se a morte fosse o nosso bem maior e final, só que não era a morte, era a vida incomensurável que chegava a ter a grandeza da morte. Lóri pensou: não posso ter uma vida mesquinha porque ela não combinaria com o absoluto da morte. (LISPECTOR, 1969, p. 168)

Fica evidente que o desejo sexual de Lóri vai “tomando corpo”, partindo do reduto doméstico, do interior da família, para sua relação com o outro, da dimensão espiritual para o domínio carnal. É o que se percebe na fala de Ulisses ao final do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* “A verdade, Lóri, é que no fundo andei toda a minha vida em busca da embriaguês da santidade. Nunca havia pensado que o que eu iria atingir era a santidade do corpo.” (LISPECTOR, 1969, p. 148)

Dessa forma, tem-se, nesse texto, a maneira de Clarice apresentar a construção da identidade feminina em consonância com a vivência do desejo, num percurso que vai da aprendizagem para a descoberta e, daí, para o saber. Nessa narrativa, fica confirmada a hipótese de que o erotismo é um elemento atuante no processo de afirmação de identidade da personagem de Clarice.

Ao contrário de Clarice, em relação ao erotismo, propriamente dito, Hilda segue por um caminho mais profano. Seu erotismo poético parece visar a um espaço de questionamentos perante Deus, o mundo e a sociedade. O

erotismo também se torna via para a afirmação da identidade da protagonista. É evidente que a postura de Hillé se diferencia da de Lóri, pois não há nenhuma intenção da protagonista em se adequar ao modelo de sanidade feminino e nem de se preparar para um relacionamento erótico-amoroso. Como foi dito anteriormente, Hillé vive por meio de suas lembranças e aspira à (des)aprendizagem das coisas, reforçando seu desejo de morte e seu espírito transgressor de quem viu e viveu muitas coisas dentro do que é socialmente aceito.

Suportaria o estar viva, recortada, um contorno incompreensível repetindo a cada dia passos, palavras, o olho sobre os livros, inúmeras verdades lançadas à privada, e mentiras imundas exibidas como verdades, e aparências do nada, repetições estéreis, farsas, o dia a dia do homem do meu século? E apesar dessa poeira de pó, de toda cegueira, do aborto dos dias, da não luz dentro da minha matéria, a imensa insuportável funda nostalgia de ter amado o gozo, a terra, a carne do outro, os pelos, o sal, o barco que me conduzia, umas manhãs de quietude e de conhecimento, umas tardes-amora brevíssimas espirrando sucos pela cara, rosada cara de juventude e vivez, e uma outra cara de mansa maturidade, absorvendo o que via, lenta, os ouvidos ouvindo sem ressentimento. Deverias ter casado com outro (HILST, 1993, p.46)

Hillé é uma mulher que vive no vão da escada, impossibilitada de viver plenamente o sexo carnal. Ela sente-se confusa e não sabe o que merece ou o que deseja. Seu corpo não atende mais a uma demanda sexual por estar envelhecido e, desta forma, ela não vê razões para seduzir ou ser seduzida. Impossibilitada de dar vazão aos seus desejos da forma com fizera antes, a senhora D transforma toda essa energia sexual em uma busca do sagrado, do divino e em questionamentos metafísicos. Mas a dor que sente pela recusa do corpo se torna clara quando ela expressa o desejo que sentia pelo falecido marido.

Enquanto tu morrias eu te abraçava numa fúria alagada, numa sórdida doçura, minha alma era tua? o desejo era demasiado para a carne, que grande fogo vivo insuportável, que luz-ferida, que torpe dependência uma outra Hillé sussurrava muito fria e altiva, uma outra Hillé fingindo mansidão e langor, roliça, passiva, perla sobre o fastídio de los mármore.(HILST, 1993, p.60)

A morte de Ehud marca a total ausência da força sexual na vida de Hillé, que anseia pela morte como solução para o desamparo em que se encontra.

Certamente que os estilos de escrita das autoras, ao abordar o sentimento erótico, são diferentes e o contexto referente às expectativas das personagens em relação à vida, leva cada uma delas a ocupar um lugar diferente. Clarice opera com um discurso denso, sem chegar aos limites do escatológico, do pornográfico. Já o texto de Hilst transborda desse caráter transgressor, em que o obsceno e o pornográfico são colocados sem nenhuma censura, tocando profundamente nas questões mais restritas e inconfessáveis do desejo humano, com abordagens corajosas, impactantes, que não abarcam nenhuma espécie de preconceito:

A madama olhava o marido, abestada, o marido dizia: sabe, Hillé, minha mulher não entende essas angústias da gente.
a mulher: ahnn, não entende é?
o marido: não é isso benzinho, Hillé quer dizer a mulher: quer dizer o caralho, tu entendes muito é de meter
e taponas, empurrões, o marido tropeçando e pedindo desculpas pela grosseria da mulher, e Ehud um sorriso miúdo, adoçado, e Hillé, meu Deus, alguma coisa errada não foi, Ehud? (HILST, 1993, p.76)

E agora vejamos as frases corretas para quando eu abrir a janela para a sociedade da vila:
o podre cu de vocês
vossas inimagináveis pestilências
bocas fétidas de escarro estupidez
gordas bundas esperando a vez de quê?
de cagar
nas panelas
sovacos de excremento
buraco de verme no oco dos dentes
o pau do porco
a buceta da vaca
a pata do teu filho cutucando o ranho
as putas cadelas
imundos vadios mijando no muro (HILST, 1993, p.56)

Os temas norteadores da literatura de Hilst são aqueles relativos à constituição dos indivíduos: as regras e os condicionamentos que permeiam a vida em sociedade, a complexa dualidade que envolve questões do instinto e

da transcendência, e também a dimensão sexual que, para a escritora, constitui-se em índice determinante à evolução humana. Seguindo esse veio, tem-se a sexualidade dimensionada em suas diversas facetas, como em *A Obscena Senhora D*, em que há algumas marcas de pornografia, porém o caminho condutor é o erótico. Essa manifestação aparece verbalizada de maneira grotesca no discurso erótico de Hillé em contraponto ao discurso pornográfico de seus vizinhos.

porca, exibida cadela, ainda bem que é só no pardieiro dela que mostra
as vergonhas
é nada, e as caretonas que exhibe na janela, alguém tem o direito de
assustar os outros assim?
he he Luzia, teu traseiro também assusta muita gente
teu cu também, tua faccia
tua boca repelente sem dente também
credo a vizinhança endoidou
olha a freira passando
olha o doutor com a madama dele
olha o cuzaço da madama do doutor (HILST, 1993, p.43)

Ao confrontar-se com o outro, Hillé incorpora características que escandalizam as pessoas com as quais convive, sobretudo quando fala de sexo e utiliza-se de expressões pungentes e grotescas. A protagonista é, sem dúvida, alguém que não se encaixa nos moldes tradicionais por romper com toda a expectativa a respeito de uma senhora sexagenária. Portanto, deve ser afastada do convívio social, a menos que se adapte aos modelos que a circundam. E, por certo, em toda a escrita hilstiana há um perene desafio a essa interdição do sexo, apresentado muitas vezes de maneira grotesca e mordente. No seguinte trecho d'*A obscena senhora D* temos a ratificação desse desafio

(...) 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? sim e você gostava, me lembro das noites que você fazia o café, depois o roupão branco, teus peitos apareciam (...) então estou descendo, escuta, também posso foder nesse ridículo vão da escada não venha, EHUD, posso fazer o café, o roupão branco está aqui, os peitos não caíram, é assustador até, mas não venha, EHUD, não posso dispor do que não conheço, não sei o que é corpo mãos boca sexo, não sei nada de você EHUD a não ser isso de estar sentado agora no

degrau da escada, isso de me dizer palavras, nunca soube nada, é isso que nunca soube (HILST, 1993, p.59)

Hillé e Ehud buscam complementar-se um ao outro, na condição de vivos, como forma de alcançar assim a continuidade impossível neste mundo. É na prática do erótico que se dá essa complementação, na medida em que se encontra a afirmação e a satisfação dos desejos próprios e do outro. Trazendo à superfície o primário desejo humano de se fundir e no outro, temos em *A obscena senhora D*:

Subíamos juntos os degraus desta mesma escada, a cama, o gozo, o ímpeto. Depois sono e tranquilidade de Ehud. Seus débeis sonhos? Modéstia. Humildade. E cólera muitas vezes: vida, morte, teu trânsito daqui pra lá, porra, esquece, segura meu caralho e esquece, te amo, louca. (...) você vai achar, Hillé, seja o que for que você procura. Como é que você sabe? Porque nada nem ninguém aguenta ser assim perseguido o que é Derrelição, Ehud? Vem vamos procurar juntos, Derrelição Derrelição, aqui está: do latim, derrelictione, Abandono (...) que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta amor sim mas que nunca fique pleno (...) que aos poucos deseje nunca mais procriar e coma o cu do outro, que rasteje faminto de todos os sentidos, que apodreça, homem (...) mais Êxtase para a minha plenitude de matéria, licores e ostras.(HILST, 1993, p.47-48)

Ao longo da narrativa em *A obscena senhora D* é evidente a visão (des)sacralizada de Deus em contraponto às pulsões humanas, sobretudo a pulsão sexual. Observa-se uma transfiguração da necessidade sexual em desejo erótico, numa intenção perene de ultrapassar as simples questões do corpo, dessa forma envolvendo as instâncias da alma. A profanidade é experimentada de maneira radical pela protagonista, porém, o erotismo se apresenta também como um meio para se chegar a um patamar divino.

Que coisa a gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui por dentro, violeta vermelho. Te olha. Onde você está agora? Tô olhando a barriga. É horrível Ehud. E você? Tô olhando o pulmão, Estufa e espreme. Tudo entra dentro de mim, tudo sai, Não tem nada que só entra? Não. E Deus? Deus entra e sai, Ehud? (HILST, 1993, p.52)

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, Só isso. Só isso, senhora D? Compreender o jogo brinquedo do Menino Louco, pensa um pouco, Hillé, pensa no sinistro lazer de uma criança louca, ou pensa em crianças brincando com gatinhos, com ratos, com tristes cadelas vadias, ó vinde a mim as criancinhas, que sabemos nós de criancinhas? (HILST, 1993, p.37)

Hillé em seus devaneios desloca Deus à esfera terrestre e atribui a ele aspectos relativos ao humano, assim Deus praticamente se iguala aos homens, tendo sua imagem concretizada através de uma ideia física e corporal. Isso ocorre quando Hillé possibilita a existência de um corpo para o ente divino, com ênfase em suas partes mais baixas e obscuras:

Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades [...] ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor deste buraco (HILST, 1993, p. 54)

Ao profanar a divindade e ao aproximá-la da sujeira mais baixa e terrena, Hillé expressa sua imensa vontade de fundir-se a Deus, situando-o desta forma, no plano do erotismo. Ao desejar sua fusão com ele, que a despeito de sua invisibilidade, ausência ou acessibilidade, Hillé viabilizaria uma experiência física, em que pudesse passar a senti-lo pela via do corpo, via carnal. Trata-se de viver o mesmo êxtase experimentado pela fusão dos corpos.

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito. (HILST, 1993, p.36)

E, ainda que se veja dividida entre aspirações instintivas e sublimes, Hillé consegue apropriar-se da experiência erótica, fundindo suas dimensões sagrada e profana, abrindo uma via de acesso a uma nova esfera – a transcendente, mesmo que o entendimento entre o Menino Porco e a louca não

propiciem o menor alívio. Há um irreduzível caminhar em direção à solidão e ao exílio, iniciado primeiramente com a negação do mundo exterior, seguido de uma separação do marido – sobretudo nas questões sexualizadas – finalizado com a reclusão ao vão da escada. A narrativa segue uma incursão ao universo interior de Hillé, que prefere encerrar-se em si mesma.

IV- Considerações finais

Ao penetrar no universo literário das escritoras, podemos constatar que seu projeto literário é produzido pela consciência da representação do feminino, sob três aspectos: o metafísico-existencial, o identitário e o erótico-amoroso. Clarice e Hilda tomam a arte literária como experiência transgressora: a experiência estética como saída contestatória, opondo-se ao fazer artístico como mera reprodução dos mecanismos representativos. Pode-se afirmar que tanto Clarice, quanto Hilda fizeram de sua atividade literária um ato revolucionário, uma verdadeira cruzada em direção ao conhecimento da essência humana.

Chega-se à constatação de que criar para Clarice e Hilda é transgredir, é uma possibilidade e meio de ruptura com o estabelecido (na verdade exigente necessidade advinda da consciência dramática da insuficiência da linguagem em comunicar a experiência humana). O que elas revelam, ao longo das duas obras aqui analisadas, é uma energia que brota da experiência de escrita nascida do puro desejo de inquietação: núcleo de uma vontade que transforma a estética do movimento em pura tensão, metáfora do desejo que, nos limites do texto, se transforma em experiência existencial, amorosa ou erótica. Suas narrativas tornam-se lugar de transgressão que dá acesso ao além dos limites, ao mundo descontínuo dos interditos, das proibições, dos questionamentos sobre a vida e a morte.

Clarice e Hilda seguem, assim, esse percurso transgressor, operando com a consciência da limitação da condição humana e seu desejo de romper com as regras. Nos textos produzidos por elas evidencia-se uma linguagem que busca incansavelmente o entendimento da existência humana. Tais representações apresentam-se sob uma escrita híbrida e abrangente, que tenta decifrar o homem em sua totalidade. Desta forma, podemos dizer que as personagens femininas encontradas nas obras que analisamos organizam um discurso marcado pelo desejo de libertação.

Em nossa leitura, tomando como ponto de partida *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *A obscena senhora D* identificamos um encadeamento do processo de busca de afirmação de identidade das

mulheres, em que o erotismo e a sexualidade são os elementos deflagradores da crise. Observamos que as mulheres, num momento de lucidez, questionam seu próprio modo de verem e sentirem o mundo, e reagem contra o sistema patriarcal, num esforço intenso de afirmação de sua condição feminina.

Assim, confirma-se a escrita produzida pelas autoras como uma escrita sem fronteiras que recusa a lei, a regra da razão e que excede sem destruir o aspecto sagrado do erotismo. Lóri e Hillé são mulheres em conflito, que deixam aflorar a angústia, a violência, as ambiguidades decorrentes da inadequação feminina, diante do destino historicamente construído para elas. São personagens desajustadas, que desejam a liberdade, mas são assombradas pelo espectro da segurança e da proteção masculina. Em momentos epifânicos, rompem a escuridão em que estiveram mergulhadas, deflagrando um processo interior de tomada de consciência, de clarividência. Esta percepção, ao contrário do que possamos pensar, não será libertadora, mas produzirá um conflito permanente, uma impossibilidade de resolução ideal, que torna sua obra mais interessante para os estudos sob a ótica feminista.

Esse talvez seja o ponto mais interessante, quando o foco da análise são as personagens femininas. Lóri e Hillé são mulheres que rompem a opressão e reinventam suas vidas. São personagens dilaceradas pela dúvida, pelo desejo e pela dor. Elas estão menos preocupadas com mudanças exteriores do que em compreender a própria existência, o paradoxo que é existir.

Certamente não foi no enredo, destituído de soluções ideais e de finais libertadores que o feminismo encontrou afinidades com suas teorias. Observo, no entanto, que não seria possível rotular Clarice Lispector ou Hilda Hilst como escritoras feministas, seja porque as autoras nunca ergueram esta bandeira ou se interessaram pelo aprofundamento teórico sobre a questão. No entanto, tanto Clarice, quanto Hilda tiveram a capacidade de transpor para sua produção literária as vozes de suas personagens sufocadas pelo discurso patriarcal, revelando a ótica feminina, sem filtros, sem disfarces.

VII- Bibliografia:

7.1 Obras Citadas:

ABREU, C. F. **Sobre A obscena senhora D.** 1982. Disponível em: <<<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html>>>. Acesso em: 18 de maio de 2011.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Tradução Antonio Carlos Viana. 2 ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector - Esboço para um futuro retrato,** Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981.

BOSI, A. **A História concisa da literatura brasileira.** São Paulo. Cultrix:1989.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.8, out. 1999.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo.** Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 7. ed. Rio de Janeiro /São Paulo: Record, 2009.

CARVALHO, Cláudio. "A mulher no vão da escada". Helena Parente Cunha, org. **Desafiando o cânone.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. 109- 124.

CARVALHO, Luis Cláudio da Costa. **Pensando a margem: Um diálogo com Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu.** Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira: Rio de Janeiro, 2004.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo.** São Paulo: Siciliano, 1993.

CUNHA, Helena Parente. **Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70 e 80)**./organizadora: helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

DIAS, S. Novos projetos revivem obra da autora. **Ciência e Cultura**, v.57, n.4, p.61,out/dez.Acesso em: 18 de abril de 2011+9. 0005..Disponível em:<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252005000400035&script=sci_arttext>.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. de Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1995.

JAUSS, Hans Robert. **A Literatura como Provocação à Teoria Literária**. Trad. Teresa Cruz. 1ª ed. São Paulo: Passagens, 1993.

KADOTA, N. P. **A Escritura Inquieta: linguagem, criação, intertextualidade**. São Paulo, Estação Liberdade, 1999.

_____. **A tessitura dissimulada (o social em Clarice Lispector)**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

KIERKEGAARD, Sören. **Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano**, tradução de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3. Ed, São Paulo: Nova Cultural, Col. Os pensadores, 1988.

MACHADO, Clara Silveira. **A escritura delirante de Hilda Hilst**. 1993. 282. Tese (Doutorado em comunicação e semiótica) – Faculdade, PUC, São Paulo, 1993.

MACHADO, Clara Silveira e DUARTE, Edson Costa. “A vida: uma aventura obscena de tão lúcida”. In: HILST, Hilda. **Estar sendo. Ter sido**. São Paulo: Nankin Editorial, 1997. pp. 119-124.

NUNES, Benedito. **Leitura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. **O drama da linguagem, uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática. 1998.

_____. **A filosofia contemporânea**. São Paulo: EDUSP, 1967. 135

_____. A narração desarvorada. In: **Caderno de literatura brasileira** – Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, nº 17-18, 2004, .292-301.

_____. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: coleção buriti, 1966.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. “O prazer da aprendizagem”. In: **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p.7.

PAZ, Octávio. **Um mais além erótico: Sade**. São Paulo: Mandarim, 2000.

PÉCORA, Alcir. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

PUCERNO, Sonia. O obsceno objeto de desejo de HH. In: PÉCORA, Alcir. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

QUEIROZ, Vera. **Hilda Hilst: três leituras**. Editora Mulheres/EDUNISC. Santa Catarina, 2000.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes/FATEA. 1979.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Clarice Lispector**. São Paulo: Atual. 1897.

SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo, *apud* Col. Os pensadores, vol. XLV. 3. Ed, São Paulo: Nova Cultural, 1988.

_____. **O ser e o nada**. Petrópolis: Vozes. 2002.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

XAVIER, Elódia. **Narrativa de Autoria Feminina na Literatura Brasileira: As Marcas da Trajetória.**

<http://www.hildahilst.cjb.net>. Consultado em 04/03/2012, p. 236.

7.2 Obras consultadas:

ALBERONI, Francesco. **O erotismo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea.** Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

BADINTER, Elizabeth. **Um é o outro – relações entre homens e mulheres.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BARBOSA, Maria José Somerlate. **Desafiando as teias da paixão.** Rio Grande do Sul: EDIPURS. 2001. Coleção Memórias das Letras.

BARTHES, Roland. **A aula.** Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

CANDIDO, Antônio. **Vários escritos.** São Paulo: Duas Cidades. 1977, p.123 - 31.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. “A escrita disparada em Hilda Hilst e Adélia Prado” In: **Literatura Brasileira em Perspectiva Comparada.** UERJ, 2007. Notas de aula.

_____. “O segredo, o secreto e o sagrado na escrita de Adélia Prado e Hilda Hilst” In: Sigila. nº 19. cladestinités-clandestinidades. printemps-été, 2007. primavera-verão. France: Paris: Grice,2007.

CICCACIO, A. M. **Hilda Hilst, porque a palavra é fé**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 maio 1984.

HEIDEGGER, Martin. **Que é metafísica?** Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1969.

_____. “Que é isto – a filosofia?” In: **Conferências e escritos filosóficos**. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Coleção Os Pensadores.

HELENA, Lucia. **Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

HILST, Hilda. **A Obscena Senhora D**. São Paulo: Globo, 2005.

_____. **Com os meus olhos de cão e outras novelas**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Contos de escárnio/ Textos grotescos**. São Paulo: Globo, 2002.

_____. **Fluxo-floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LIMA, Luís Costa. Clarice Lispector. In: **A literatura no Brasil**. Vol. 6. Rio de Janeiro: José Olympio. 1986, p. 526 – 53.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Sabiá. 1974.

MAFRA, Inês da Silva. **Paixões e máscaras: uma interpretação de três narrativas de Hilda Hilst**. Florianópolis, 1993. 161 p. Dissertação. (Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária) Universidade Federal de Santa Catarina.

MANTEGA, Guido. “Sexo e poder nas sociedades autoritárias: a face erótica da dominação”. **Sexo e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979. 9-34.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhada. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst**. n. 8, p. 114-126.. São Paulo: Instituto Moreira Salles, out. 1999.

MUZART, Zahidé (eds.). **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva. 1976.

QUEIROZ, Vera. **Hilda Hilst: três leituras**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst**, n. 8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, out.1999, p. 80-96.

SCHIMIDT, Rita Terezinha. Clarice Lispector e Margaret Atwood: nomear o não-dito. In: _____. (org.) **A ficção de Clarice nas fronteiras do (im)possível**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003. p. 178-203.