



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA**

FERNANDO DE MENDONÇA

**O DESAMPARO DO VERBO:
Clarice Lispector e Hilda Hilst – *Salmódicas***

**RECIFE
2014**

FERNANDO DE MENDONÇA

O DESAMPARO DO VERBO:
Clarice Lispector e Hilda Hilst – *Salmódicas*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do grau de Doutor em Teoria da Literatura.

Orientadora:
Prof^a Dr^a Maria do Carmo de Siqueira Nino

RECIFE
2014

Catálogo na fonte

Bibliotecária Nerise da Cruz Santa Rosa, CRB4-498

M539d Mendonça, Fernando
O desamparo do verbo: Clarice Lispector e Hilda Hilst – Salmódicas /
Fernando Mendonça. – Recife: O Autor, 2014.
150 p.

Orientadora: Maria do Carmo de Siqueira Nino.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Letras, 2014.
Inclui referências.

1. Literatura Comparada. 2. Lispector, Clarice, 1925-1977. 3. Hilst, Hilda, 1930-2004. 4. Bíblia e Literatura. 5. Religião e Literatura. I. Nino, Maria do Carmo de Siqueira (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2014-37)

FERNANDO DE MENDONÇA

O DESAMPARO DO VERBO: Clarice Lispector e Hilda Hilst – *Salmódicas*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do grau de Doutor em Teoria da Literatura em 28/2/2014.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Siqueira Nino
Orientadora – LETRAS – UFPE

Prof. Dr. Lourival de Holanda Barros
LETRAS – UFPE

Prof^a. Dr^a. Sueli Cavendish de Moura
LETRAS – UFPE

Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães
LETRAS – UEPB

Prof. Dr. Ney Silva Ladeia
TEOLOGIA – STBNB

Prof. Dr. Marcelo Farias Coutinho
TEORIA DA ARTE - UFPE

Recife – PE
2014

*Eis um trabalho sobre o desamparo
a partir de duas mulheres em suas letras;
Só poderia dedicá-lo ao amparo
de outras duas mulheres que me deram a letra:
às autoras de quem eu sou,
Elisama R. Mendonça, minha mãe,
Noêmia R. Silva, minha avó,
com a gratidão pelo que fizeram, fazem e farão.
Vocês estão acima do tempo, em mim, para sempre.*

AGRADECIMENTOS

Deus meu, Deus meu, por quê?...

Eu realmente me pergunto sobre o motivo de tanto amor, pois, pequeno como sou, o Senhor me escolheu. Tudo que eu poderia fazer era igualmente escolhê-Lo. E se, neste momento da vida, tenho motivos de gratidão para externar, é porque todos eles começam em Ti, em quem És para mim, por mim. Pois eu repito: por mais que digam serem meus os méritos, Paizinho, eu sei o que fazes, sei que eles nascem em Ti.

Tendo este espaço para agradecer, não posso falar somente da vitória que se cumpre no trabalho aqui cumprido. É muito mais do que uma tese, do que um curso de quatro anos, pois agradeço pela vida, por tudo o que culmina no presente título, símbolo e memória estabelecida do que recebi de Tuas mãos. Ao Senhor agradeço:

Pelas mulheres a quem já dediquei estas páginas, minha mãe e avó, pois foram elas a razão, foram elas as 'doutoras' em quem me espelhei; por tê-las ajudado em meu cuidado, por hoje confiá-las a mim;

Pela Universidade Federal de Pernambuco, que desde 2003 tanto fez pela minha formação, como bacharel, como mestre, e agora em mais uma etapa, me fazendo crescer no intelecto e na responsabilidade do pensamento;

Pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística desta instituição, formado não apenas por profissionais competentes, mas por pessoas que sempre tiveram um sorriso amigo para me encorajar, desde a Coordenadora, Prof^a Evandra Grigoletto, como o corpo docente, passando pelos queridos Jozaías e Diva, e incluindo todos os bolsistas, sempre atenciosos;

Pelo CNPQ, no investimento concedido durante o curso, que me permitiu dedicar-me exclusivamente a esta pesquisa e concluí-la em tempo hábil;

Pela Prof^a Maria do Carmo Nino, que sempre excedeu o ofício de Orientadora para ser a amiga que se 'entusiasmou' comigo em cada ideia, cada intuição vivida com as artes. Que o Senhor a continue abençoando ricamente e cumprindo em nós outros sonhos, novos projetos e desafios;

Por cada professor que fará parte da banca: Prof^o Lourival Holanda, que me acompanhou desde o projeto inicial, sonhando comigo nesta realização e me ‘apadrinhando’ em outras emoções da ficção literária; Prof^a Sueli Cavendish, presente na importante etapa da qualificação, com palavras que tanto me marcaram e encorajaram na reta final do curso; Prof^o Antonio Magalhães, pelos breves, mas importantes encontros em congressos, e por toda a teoria que me auxiliou, através de suas publicações e contagiante carinho pela teopoética; Prof^o Ney Ladeia, também meu Pastor, que orou por mim, sendo um canal de bênção e incentivo sempre constante; Prof^o Marcelo Coutinho, a quem encontrei nesta reta final e prontamente se dispôs a ajudar; mas, também agradeço por outros professores que estiveram tão perto: Prof^o Anco Márcio, ‘quase um padre’ em sua sabedoria e generosidade, também presente desde a temida entrevista para se entrar no curso; Prof^a Ermelinda Ferreira, que aguarda meu retorno à Intersemiose e também acompanhou a qualificação desta tese; a cada um destes, e a cada professor que se fez presente durante o curso, que o Senhor abençoe e guarde, renovando a vocação do ofício;

Por cada pessoa amiga que me acompanhou e torceu comigo nesta conquista: aos familiares e parentes; aos irmãos de minha amada Igreja Batista da Capunga; aos companheiros de curso e de outros aprendizados já trilhados, seja na UFPE, no Seminário (STBNB) ou demais espaços; aos vizinhos do Alfa; aos parceiros de cinefilia; aos amigos distantes e próximos, reais e virtuais, que o Senhor também permite serem mais que irmãos; à minha ‘turma’ querida, que mora em meu coração (nheeeem!); o Senhor sabe quantas vezes já intercedi por cada um destes, com o sincero desejo de que sejam lembrados pelo Teu olhar;

Por uma pessoa em especial, que foi se encontrar contigo recentemente, minha tia Ivani R. Silva, agradeço a lembrança dos bons momentos e de tudo o que aprendi com seu amor;

Finalmente, meu Deus, pela Tua Palavra plantada em meu coração, que hoje partilha lugar de destaque neste trabalho. Meu desejo é continuar honrando o Teu Nome, sendo aquele que procuras para a boa obra. Obrigado por me chamar.

Amém.

*Não que possas suportar
a voz de Deus, longe disso. Mas ouve essa aragem
a incessante mensagem que gera o silêncio.*

*Rainer M. Rilke
[Primeira Elegia]*

RESUMO

Dentre os diversos aspectos que aproximam a literatura de Clarice Lispector e Hilda Hilst numa afinidade evidenciada pela experimentação formal, este trabalho dedica ao núcleo de sua análise comparativa, uma abordagem sobre o Desamparo que ambas as escritoras revelam nutrir em relação a Deus. A partir de uma leitura pautada pelos princípios da Teopoética, ramo de estudos teóricos que aproxima a Literatura e a Teologia de maneira sistemática, serão exploradas as interseções entre duas obras de reconhecida maturidade na trajetória das autoras brasileiras: *A Paixão Segundo G. H.* (1964) e *A Obscena Senhora D* (1982). Para esta aproximação, será utilizada como estrutura central a categoria teológica do *Mysterium Tremendum*, definida por Rudolf Otto no início do séc. XX. Nas reflexões conceituais que este autor dedica ao Sagrado, verifica-se o encadeamento de quatro níveis que servirão de eixo para o diálogo entre os romances aqui estudados, a saber: o *Tremendum*, primeiro sinal de contato entre o humano e o divino, onde se pode incluir uma interpretação estética sobre o Grotesco, ainda mais considerando o caráter deste recurso em Clarice (que narra o encontro de uma mulher e uma barata) e Hilda (que dá voz a uma mulher enlouquecida diante de uma porca); o *Majestas*, nível aprofundado da manifestação divina em que se observa uma predominância da alteridade Sublime e avassaladora, inalcançável pela humanidade; a *Orgé*, onde se possibilita um movimento de reação humana potencialmente associável à criação poética, pela relação de empenho contra o mundo e a carne e pelo enfrentamento que a letra ficcional oferta no gesto criador; e, finalmente, a categoria do *Mysterium*, em que se conclui um distanciamento intransponível entre o humano e o divino e, conseqüentemente, dá origem ao sentimento do Desamparo. Para completar o exercício comparativo então proposto, a leitura dos romances incluirá sua aproximação ao imaginário bíblico, especificamente, ao que evocam da poesia hebraica localizada nos Salmos. Diante da interpretação feita por G. H. da crucificação cristã, assim como da repetição surgida na *Senhora D* das últimas palavras de Cristo (*Eli, Eli, Lama Sabactani – Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?*), será analisada a perspectiva profética destas literaturas, que respondem ao clamor primeiramente registrado pelo Rei Davi, no Salmo 22. Diante de todas estas relações, busca-se averiguar como a reflexão sobre o divino é atualizada dentro de uma concepção moderna, alargando a falta sofrida pelo Desamparo, também sentida em diversos âmbitos de expressão humana.

Palavras-Chave: Literatura Comparada. Teopoética.
Clarice Lispector. Hilda Hilst. Bíblia Sagrada – Salmos.

ABSTRACT

Among the various aspects that connect the literature of Clarice Lispector and Hilda Hilst through an affinity evidenced by the formal experimentation, this work addresses to the core of its comparative analysis, an approach about the Abandonment that both writers reveal nourishing in relation to God. From a reading guided by the principles of Theopoetics, segment of theoretical studies that bring the Literature and Theology in a systematic way, the intersections between two novels of recognized maturity on the path of these authors in Brazil will be explored: *The Passion According to G. H.* (1964) and *A Obscena Senhora D* (1982). For this approach, the theological category of *the Mysterium Tremendum*, defined by Rudolf Otto in the early 20th century will be used as a central framework. In the conceptual reflections this author ascribes to the sacred issues, there is a chaining process of four categories useful as a hub for dialogue between the novels studied, namely: the *Tremendum*, first evidence of contact between the human and the divine, which may include an esthetic interpretation about the Grotesque, especially considering the feature of this resource in Clarice (who reports the encounter of a woman and a cockroach) and Hilda (who voices a crazed woman in the presence of a pig); the *Majestas*, a deep level of divine manifestation in which a predominance of a majestic and overwhelming otherness is remarkable, unreachable by mankind; the *Orgé*, which allows a human reaction movement, potentially associable to poetic creation by the relation of commitment against the world and the flesh and by the confrontation the fictional letter offers on the creator act; and, finally, the category named *Mysterium*, which concludes an unbridgeable distance between the human and the divine and, therefore, gives rise to the feeling of Abandonment. To accomplish the comparative exercise presented, the reading of these novels include their approach to biblical imaginary, due specifically, to what they evoke from the Hebrew poetry found in the book of Psalms. Based on the interpretation made by G. H. about christian crucifixion, as well as the repetition emerged on *Senhora D* of the last words of Christ (*Eli, Eli, Lama Sabachthani – My God, my God, why hast thou forsaken me?*), the prophetic perspective of these literatures will be considered, which respond to the cry first registered by King David, in Psalm 22. Considering all these connections, we seek to ascertain how the reflection on the divine is updated within a modern concept, extending the lack suffered by Abandonment, also felt in different areas of human expression.

Keywords: Comparative Literature. Theopoetics.
Clarice Lispector. Hilda Hilst. Holy Bible – Psalms.

RÉSUMÉ

Entre les divers aspects que approchent la littérature de Clarice Lispector et de Hilda Hilst dans une afinité marquée pour l'expérimentation formale, ce travail dédié au noyau de l'analyse comparée s'approche sur l'Abandon que les deux écrivains nourrissent en relation à Dieu. À partir d'une lecture guidée par la Theopoétique, rameau des études théoriques que lient la littérature à la théologie de manière systématique, seront exploitées les intersections entre deux ouvrages de maturité reconnue des écrivains brésiliennes: *La Passion selon G. H.* (1964) et *L'Obscène Madame D* (1982). Pour faire cette approche, ça sera utilisée comme structure centrale la catégorie théologique du *Mysterium Tremendum*, définie par Rudolf Otto au début du siècle XX. Dans les réflexions conceptuelles que l'auteur consacre au Sacré, il semble enchaîner quatre catégories qui seront l'axe pour le dialogue entre les romans étudiés ici, à savoir: *Tremendum*, premier signal de contact entre l'humain et le divin, où on peut inclure une interprétation esthétique sur le Grotesque, plus encore envisageant le caractère du ressourcement en Clarice (qui raconte sur une réunion entre une femme et un cafard) et Hilda (qui donne voix à une femme folle devant un couffin); le *Majestas*, niveau approfondi de la manifestation divine dans laquelle s'observe une prédominance de l'altérité sublime et accablante, inaccessible pour l'humanité; la *Orgé*, où se possibilit le mouvement de la réaction humaine potentiellement associée à la création pour la relation d'effort contre le monde et la chair et pour le conflit du mot fictionnel face au geste de créateur; et, pour finir, la catégorie du *Mysterium*, dans lequel se complète une distance insurmontable entre l'humain et le divin et, par conséquent, donne origine au sentiment d'Abandon. Pour compléter l'exercice comparatif ainsi proposé, la lecture des romans comprendra sa approximation en relation au imaginaire biblique, spécifiquement concernant à la poésie hébraïque qu'on peut rencontrer dans Salmes. Devant l'interprétation faite pour *G. H.* de la crucifixion chrétienne, ainsi comme de la répétition apparue en *Madame D* des derniers mots du Christ (*Eli, Eli, Lama Sabactani – Mon Dieu, Mon Dieu pourquoi m'a abandonné?*) sera analysée la perspective prophétique de ces littératures, qui répondent au cri premièrement enregistré pour le Roi David, dans le Salme 22. Devant toutes ces relations, on veut vérifier comment la réflexion sur le divin est actualisée dedans une conception moderne, agrandissant la faute soufferte pour l'Abandon, aussi aperçu en divers contours de l'expression humaine.

Mots Clés: Littérature Comparée. Theopoétique.
Clarice Lispector. Hilda Hilst. Sainte Bible – Salmes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 Por Uma Compreensão Teopoética: apontamentos de um método	21
1.1 Leituras Possíveis em Clarice e Hilda: confrontações.....	29
2 Tremendum, O Terror Positivo de Deus	34
2.1 O Rato de Clarice.....	36
2.2 O Rato de Hilda.....	44
2.3 Entre Baratas, Porcas e Mulheres que Conheceram a Deus.....	54
3 Majestas, O Sublime Avassalador	65
3.1 Do Verbo ao Pó.....	71
4 Orgé, A Palavra Empenhada	79
4.1 Clarice e a 'Poética do Vivendo'.....	83
4.2 Hilda e a 'Poética do Vivido'.....	88
4.3 Do Pó ao Verbo: uma leitura em comum.....	97
5 Mysterium, O Desamparo do Verbo	102
5.1 O Salmista Só.....	107
5.2 Clarice e Hilda: Leituras Salmódicas.....	116
5.3 A Esperança do Verbo.....	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS (Precisar não acaba nunca...)	137
REFERÊNCIAS	141

INTRODUÇÃO

Abordar uma estética de criação literária, considerando o caráter fundador da palavra poética de fazer nascer numa forma, determinada impressão do mundo, abre margem a uma natural aproximação com o aspecto religioso da linguagem. Aspecto associado não a um tipo de organização moral ou derivado de crenças, mas vinculado, de maneira irreversível, ao que de mítico uma manifestação literária possui. Literatura e Religião, já sabemos, fundamentam-se na palavra, assim como na palavra fundamentam um domínio de experiências que ultrapassa a realidade das coisas, do mundo físico que nos cerca, em direção aos caminhos da subjetividade, misteriosos, tão próximos da poesia quanto da fé.

Se o binômio Literatura e Religião ainda desperta alguma surpresa junto aos que trabalham com uma ou outra área de conhecimento, isso ocorre não em virtude do confronto que historicamente o acompanha, antes, estaria mais justificado pela própria incompletude que é assumir a Literatura ou a Religião apenas como núcleos rígidos de conhecimento. Vetores da consciência humana, tanto a expressão religiosa quanto a literária operam em níveis que requerem uma desorientação mínima dos sentidos e de tudo que racionalmente se explica; são desvios para o encontro de si. Nenhuma delas deixa de tocar o que pertence a outra, porque todas as duas se alicerçam numa compreensão do humano que é radicalmente indefinida, sensibilizada sempre pela incógnita não calada da existência do ser.

Da mesma forma que uma intenção crítica literária não se resume apenas ao domínio da literatura, mas nele se expande para tocar questionamentos dos mais diversos, um estudo comparativo não fica restrito aos objetos diretamente analisados, mas *por* eles e *através* deles se aprofunda na razão de ser literária, conseqüentemente, na motivação humana de expressão. Hoje podemos observar o desenvolvimento de poéticas comparadas como um paralelo do que levou alguns estudiosos a aproximarem metodicamente a Literatura da Religião, no decorrer do século XX. O período, marcado por interseções outrora impossíveis, estabeleceu contatos que em muito ampliaram o alcance da linguagem. Com a progressão

teórica do comparativismo, a interpretação literária finalmente pôde beber de fontes e vislumbrar horizontes que multiplicariam a Literatura e seus efeitos ao infinito.

Quando o teólogo alemão Karl-Josef Kuschel escreveu, em 1991, *A Caminho de Uma Teopoética*, capítulo final de um de seus livros, ele não estava fazendo mais do que dar continuidade há algo que vinha sendo praticado de forma corrente dentro dos estudos críticos literários. Aquilo que ele nomeou no final do último século e que vemos pelo menos desde Santo Agostinho, agora se reveste de uma estrutura teórica particularmente preocupada com as consequências da Modernidade, do lugar que o literário e o teológico passaram a ocupar nestes dias aparentemente descrentes. Toda leitura orientada pela Teopoética termina por se configurar como a leitura de um tempo, de um recorte da expressão humana delimitado por certa noção de Deus. Daí que pretender uma aproximação entre Clarice Lispector (1920-1976) e Hilda Hilst (1930-2004), na maneira como aqui a articulamos, é mais do que valer-se de premissas exteriores ao que ambas as escritoras legaram com suas obras.

Se estas autoras poderiam ser legitimadas dentro de uma perspectiva comparativa pelo simples paralelo cultural de seu contexto – ambas mulheres, de épocas históricas muito próximas e escrevendo a partir de uma mesma nacionalidade e idioma –, a proposta de uma análise em Literatura Comparada, à luz da Teopoética, nos parece ainda mais pertinente por lembrar-nos de como as duas se debruçaram, a si e a seus textos, em direção ao divino, ao que de sagrado pode tocar uma escritura¹, pois “do ponto de vista da teopoética, não importa somente observar e identificar a gênese dos elementos sagrados encontrados na literatura, o que vale, na verdade, é identificá-los e aclará-los a partir dos problemas fundamentais da humanidade.” (GASPARI, 2011, p.129)

Ainda que toda a carreira literária, tanto de Clarice quanto de Hilda, seja pautada por questionamentos diretamente ligados ao numinoso (divino), desde seus primeiros livros lançados (*Perto do Coração Selvagem*, no caso de Clarice, e *Fluxo-floema*, que Hilda exercitou no gênero da prosa após alguns anos já com a poesia),

¹ Recorreremos ao termo continuamente, assumindo o significado definido por Roland Barthes em *O Grau Zero da Escrita* (1974); como explica o teórico, trata-se mais de uma noção do que um conceito, que dota a escrita de sensibilidade e até mesmo de um ‘clamor artístico’, atravessado pela consciência da ‘criação’, todas estas, expressões que dialogam diretamente com a nossa leitura dos textos ficcionais aqui abrigados.

cada uma delas ofertou um livro que se destaca dentre os demais, não apenas no tocante ao tema comum, mas inclusive como ponto culminante de suas carreiras, sendo repetidamente lembrados como obras de maturidade; é o caso de *A Paixão Segundo G. H.* (1964) e *A Obscena Senhora D* (1982).

Em toda sua produção, Clarice Lispector indica um tratamento do divino relacionado muito claramente ao cristianismo, a despeito (ou talvez justamente por causa de) sua origem judaica; mas é impossível não destacar *A Paixão Segundo G. H.* como o livro onde ela foi mais longe numa identificação com o próprio Cristo enquanto personagem. O cuidado literário, já em diálogo com a poética dos Evangelhos bíblicos (especialmente o de Lucas), conduz a jornada interior de uma personagem que em diversos aspectos se assemelha à figura do Cristo, atravessando uma via-crúcis que apropria o imaginário cristão dentro de uma perspectiva moderna de uso da subjetividade.

A célebre barata com que G. H. se depara, no quarto de sua empregada, é quem desencadeia todo o processo de percepção do Deus, pois é depois de comê-la que ela descobre que “a condição humana é a paixão de Cristo.” (LISPECTOR, 2009, p. 177); e em meio à plena identificação com o Filho de Deus e o desamparo experimentado por ele diante de seu sacrifício, constata: “A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta, é a glória própria de minha condição. A desistência é uma revelação.” (idem, p. 178)

Curiosamente, é em outro livro protagonizado por uma personagem em iniciais – como se dentro de ambas as poéticas das autoras não fosse mais possível o ato de nomeação do ser, uma espécie de reflexo ao que de inominável há em Deus – que encontramos um dos mais criativos paralelos cristãos de Hilda Hilst. *A Obscena Senhora D*, romance que exacerba o imaginário bíblico habitual de sua obra a uma proporção que obriga a protagonista a exclamar, de súbito, como Jesus, “lama sabactani” (HILST, 2008, p. 54); é a prosa em que Hilda equilibra todos os temas de sua produção literária, culminando no abandono de uma mulher que passa a viver no vão de uma escada após a morte do marido, um contato com Deus às avessas, através da visão de uma grande e abominável porca. De seu nome, abstrai-se a mesma condição sacrificial do Cristo, como explica: “Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui

por diante te chamo A Senhora D. D de derrelição, ouviu? Desamparo, abandono, desde sempre a alma em vaziez [...]” (idem, p. 17)

Como vemos, Clarice e Hilda atravessam alguns estágios comuns em sua ‘descoberta de Deus’. A mediação do Grotesco (pela barata e pela porca), a solidão que confina suas protagonistas dentro de espaços desconhecidos em seus próprios lares, o processo de identificação das personagens com figuras do imaginário cristão a partir da ruptura que sofrem pela linguagem, são todos problemas que se apresentam em paralelo, responsáveis por uma transformação temporal e espacial que se revela ao nível da consciência narradora. Quando as escritoras violentam suas personas com o mais profundo pavor, na verdade, estão violando a capacidade lógica e a decorrente escritura delas oriunda. Violações do *logos*. Do sentido já não pretendido ou almejado, dos significados evitados em palavras que, num movimento ascendente, independem de uma compreensão que lhes seja externa. Motivações que orientam a narrativa como se ‘testando’ a capacidade da escrita em abarcar o Deus, ou pelo menos, estabelecer um contato que ultrapasse a via unilateral da fé. Talvez por isso, escrituras que também terminem desiludidas, disformes, desamparadas.

E justamente na exclamação aramaica *lama sabactani* (*por que me desamparaste?*²), somos conduzidos diretamente à última e central obra que servirá para aproximar as duas escritoras em questão: a *Bíblia Sagrada*. Proferida por Cristo no momento de sua morte, a frase toca o âmago do nosso interesse motor nesta pesquisa: o desamparo divino. Muito mais do que propor uma leitura de perspectiva meramente religiosa de Clarice Lispector e Hilda Hilst, o raciocínio do contato entre o homem e Deus que estabelecemos, diz respeito primeiramente à condição das escritoras e de suas obras, refletindo a condição do artista e sua arte, e mais, a condição do homem moderno e seu mundo. A sensação de desamparo poderia mesmo ser atribuída como uma característica da Modernidade, presente nos mais diversos âmbitos de atuação humana, seja nas artes, nas ciências, nas

² A tradução utilizada pela Bíblia de Jerusalém (1995) registra “*por que me abandonaste?*”, mas tanto o ‘desamparo’ quanto o ‘abandono’ são termos aplicáveis para o aramaico *sabactani* (ou *sabachtanei*, ou ainda transliterado como *zaphthanei* ou *azavtani* – CHAMPLIN, 1980), termo oriundo do verbo aramaico *shebak* (deixar, desamparar ou abandonar); optamos pelo uso do termo ‘desamparo/desamparaste’ pelo recorte conceitual que dele faremos no decorrer da análise.

religiões, na filosofia, ou qualquer meio que denote a fragmentação do indivíduo, como passam a interpretar os rumos da psicanálise.

A partir disso, nos voltamos não para os Evangelhos onde Jesus faz seu clamor, mas ao Salmo do Rei Davi que antecipa em mais de mil anos um idêntico sentimento, sob as mesmas palavras: “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?” (Salmo 22:1a). É o Verbo encarnado e revelado pelo verbo. Reconhecido como um salmo profético pelos parâmetros da Teologia Sistemática – linha teológica cristã que trabalha o Novo Testamento em continuidade ao Antigo Testamento – este e outros *Salmos* do Rei Davi, além de concentrarem em si algumas características nucleares da poética bíblica, revelam-se excelente ponto de partida para uma revisão das obras de Clarice e Hilda, e como propomos, a devida aproximação entre elas.

Se observarmos a própria constituição da língua hebraica bíblica (hebraico antigo, uma das bases do aramaico), encontraremos recursos semelhantes aos utilizados na literatura das escritoras, seja em questões genéricas, como o uso de repetições e variações de motes centrais, a sintaxe expressiva e a ambiguidade deliberada, até aspectos mais específicos da poesia hebraica, onde a técnica do paralelismo aprofunda o foco literário da linguagem.

Ao identificarmos uma potencial relação entre os *Salmos* e as obras de Clarice Lispector e Hilda Hilst, não descartamos a importância do significado exegético que habita o contexto bíblico; o que pretendemos, é a partir deste, iluminar novas possibilidades de contextualização que agreguem sentido à produção literária contemporânea, assim como abrir novas perspectivas de leitura para o texto sagrado, respeitando esta espécie de “fusão completa de uma arte literária com um modo teológico, moral ou histórico-filosófico de ver o mundo, sendo que a plena percepção do segundo depende do pleno entendimento da primeira.” (ALTER, 2007, p. 38)

Assim, a prática aqui proposta alia-se integralmente ao conceito da *Poética Comparada*. Sobre este, Earl Miner (1996), numa concepção claramente filiada ao teórico René Etiemble (1963), explica que para além do comparatismo convencional, busca-se uma poética de concepção literária que repouse em sólidas evidências de identificação, exigindo assim uma autonomia da literatura que restitui os objetos

analisados a uma observação que ultrapassa as questões culturais e nacionais comumente envolvidas.

O que aqui poderia resvalar para um comparatismo seguro e óbvio, seria a limitação de um estudo com duas autoras de uma mesma época, língua e lugar, que naturalmente nutririam motivações aproximadas. Nosso desafio, proporcionado pelo agenciamento dos textos bíblicos, faz jus ao conceito exposto, contemplando o legado das autoras brasileiras para além de conotações vinculadas exclusivamente a um espaço e tempo externos à linguagem, compreendendo que ele é como todo bom objeto de análise comparativa, “múltiplo como o mundo, e perpetuamente fugidio.” (BRUNEL, 1990, p. 139).

Diante disso, concentramos os principais objetivos de nossa análise em alguns pontos que se revelam fundamentais para orientação de todo o método adotado na leitura das obras em questão. São eles:

- Aproximar as produções literárias de Clarice Lispector e Hilda Hilst através da abordagem do divino nelas desenvolvida, verificando como suas obras encontram paralelo e inspiração nos *Salmos* de Davi;
- Analisar o tema comum ao longo das trajetórias individuais de Clarice e Hilda, concentrando-se específica e respectivamente em seus livros *A Paixão Segundo G. H.* e *A Obscena Senhora D*;
- Definir as principais abordagens do divino (numinoso) na medida em que elas se relacionam ao Sagrado e epifânico, agrupando os devidos pontos comuns e evidenciando possibilidades de diálogo entre as duas autoras;
- Verificar a relação potencializada entre as autoras e o salmista Davi, enfatizando as semelhanças com o Salmo 22 a partir de uma perspectiva da literatura enquanto profecia, e observando até que ponto a poética bíblica influencia suas linguagens;
- Refletir a maneira como o homem tem se valido da literatura e das artes para expressar sua percepção e necessidade do divino num período que em tudo indica ser marcado pela sensação do Desamparo.

A partir de um mapeamento feito junto as principais obras das escritoras a explorarem o tema do divino, nossa metodologia analítica toma por base os livros

em questão (*A Paixão Segundo G. H.* e *A Obscena Senhora D*) sem pretender excluir, em nenhum momento, o potencial diálogo que eles mantêm com o restante da produção de suas autoras. Recorrer a outros títulos de suas bibliografias concorda, justamente sob o princípio do palimpsesto (GENETTE, 2005), com a própria organização literária da Bíblia, nossa via de interseção entre Clarice Lispector e Hilda Hilst.

A contribuição do levantamento bibliográfico complementar, seja advindo da fortuna crítica de estudiosos de Clarice e Hilda ou oriundo de postulados teóricos condizentes com nossos objetivos e áreas de atuação envolvidas, visa apreender não somente o que já se pensou sobre o divino na obra das escritoras, mas implica numa pesquisa mais profunda, que versa sobre outras perspectivas temáticas e estilísticas para assim verificar em que medida as questões do sagrado se concentram e/ou dispersam no universo em questão. O confronto das obras e o estabelecimento de pontos de diálogo dependerão diretamente da aplicação de uma poética bíblica, que se fará a partir da análise dos *Salmos* de Davi, exigindo um nível de reflexão que mesmo voltado para o interesse literário, não prescindirá do apoio da Teologia.

Nesse sentido, o alicerce teórico que buscamos em Rudolf Otto (1869-1937), servirá como uma espécie de estrutura central para nossa jornada. O teólogo alemão que marcou o início do séc. XX com uma concepção particular do divino, compreendida posteriormente como fenomenológica, tem, a nosso ver, uma linha de raciocínio potencialmente aplicável ao que propõem Clarice e Hilda com sua escrita. Para o autor (2007), a noção divina do Sagrado, que diverge essencialmente da religiosa, escapa aos processos de racionalização, daí ser o subtítulo de sua tese algo revelador: *os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Vem daí a denominação que ele aplica para o numinoso (do latim *numen*, divindade) enquanto percepção de pura existência divina, irrecuperável pelo raciocínio e, conseqüentemente, pela palavra escrita. Presença que é claramente evocada pela linguagem encontrada por nossas escritoras, ou mais especificamente, pela insuficiência de linguagem que elas enfrentam para lidar com algum tipo de manifestação divina – lembrando que o teórico inclui o campo da estética como um dos possíveis meios de acesso a Deus.

Dividimos o confronto entre as obras de Clarice e Hilda em quatro eixos temáticos, relacionados à compreensão que os textos destas autoras expressam sobre a relação do homem com Deus. Os eixos advêm do conceituado estudo que o teólogo elaborou sob a forma do *Mysterium Tremendum*, em 1917, no livro *O Sagrado*. São estes:

- a) *Tremendum*
- b) *Majestas*
- c) *Orgé*
- d) *Mysterium*

Na progressão lógica destes aspectos, temos toda uma compreensão da maneira como se dá o contato com o numinoso: (a) uma primeira aproximação arrepiante e transformadora que desperta o ‘sentimento de criatura’ pelo que há de (b) avassalador no ‘totalmente Outro’ [Deus], movendo o ser num (c) empenho enérgico contra o mundo e a carne, por mais que (d) a alteridade extrema permaneça incompreensível, inconcebível, paradoxal e antinômica – o que acarreta naturalmente uma sensação de desamparo, elemento central de nossa pesquisa.

O encontro destes eixos temáticos com o interesse de Clarice e Hilda em problematizar o divino dentro de uma ótica Moderna de criação se completa no auxílio que chamamos da Teopoética, na qualidade que este ramo de estudos tem de conectar contextos sem ignorar as consequências de um ato comparativo. Pois como ditam as linhas de relação entre a Literatura e a Teologia, uma investigação do contato entre estas áreas não pode deixar de “[...] compreender uma dimensão constitutiva da cultura e da sociedade, [...] observar como as reescrituras literárias operam reformulações teológicas, em conflito ou em harmonia com as teologias oficiais.” (BRANDÃO, 2007, p.19)

Por tratar-se de uma linha de pesquisa em crescente desenvolvimento, mas que ainda carece de maior divulgação na aplicação de seus conceitos, dedicaremos à parte inicial de nosso estudo uma breve introdução a respeito da Teopoética, recuperando os elementos que a norteiam dentro da Literatura Comparada e apresentando uma síntese histórica de alguns resultados já alcançados por esta teoria, especialmente no cenário acadêmico brasileiro. Este capítulo de abertura servirá de base para os posteriores, com o intuito direto de aplicar a Teopoética ao

corpus estabelecido. O foco analítico que realizaremos prevê um desdobramento de quatro capítulos a serem estruturados como em reflexo ao que Rudolf Otto formulou nas categorias de seu *Mysterium Tremendum*. A seguir, uma disposição resumida do conteúdo destes capítulos:

Com base no elemento *Tremendum* (tremor/temor), desenvolvido por Otto para compreender o sentimento que define uma primeira aproximação de Deus, causadora de uma caracterização positiva do terror, observaremos de que forma o ‘sentimento de criatura’ é desperto pelas experiências literárias de Clarice e Hilda, especialmente através do que elas trabalham a partir do conceito estético trazido pelo Grotesco. Retomando uma considerável parte da produção que as escritoras dedicaram ao conceito (por exemplo, no conto *Perdoando Deus* e no romance *A Maçã no Escuro*, para Clarice, e no livro *Com os Meus Olhos de Cão*, assim como na peça teatral *O Rato no Muro*, de Hilda Hilst), buscaremos um amplo entendimento do tema em suas obras como primeiro ponto de interseção entre *A Paixão Segundo G. H.* e *A Obscena Senhora D.* Seja nestes romances ou em outros momentos que elegemos de suas carreiras, a consciência das narrativas e de seus personagens dialoga com algum aspecto grotesco para que determinada noção ou sensação de Deus seja percebida dentro de suas linguagens. São emoções que convergem ao repertório vocabular de Otto, em sua identificação dos efeitos que o *Tremendum* causa naquele que percebe a Deus: inquietação misteriosa, arrepios sagrados, receio que afeta os ossos e faz tremer os joelhos, assombro inibidor, sentimento de nulidade, entre outros.

A segunda parte de nossa análise, concentrada no aspecto *Majestas* (avassalador) da teologia utilizada, observa como consequência do grotesco a manifestação do Sublime, outro importante conceito estético a ser considerado no imaginário das autoras que estudamos. Aquilo que Otto denomina de ‘matéria-prima da humildade religiosa’ será verificado no contraste vivido pelas protagonistas destas obras de maturidade (*G. H.* e *Senhora D.*), pela ascendente linha de dependência absoluta que ambas demonstram ter para com o divino.

Estabelecidos os primeiros níveis de contato entre a humanidade e Deus, o próximo passo de investigação no universo de Clarice e Hilda converge para a busca do entendimento e a forma como a *Orgé* se revela dentro de suas literaturas. Neste ‘empenho contra a carne’, definido por Otto como uma atuação heroica, uma

experiência de zelo, tensão e dinamismo, assim como uma expressão simbólica da psique divina sobre a psique humana (de um Deus que se emociona), ampliaremos a perspectiva das obras mais uma vez a outros títulos fundamentais das autoras, especialmente no que reserva uma associação entre este empenho da/contra carne e o processo natural da criação literária. Nas obras em que Clarice avançou mais fundo em sua prosa poética (*Água Viva* e *Um Sopro de Vida*), assim como em alguns pontos da poesia de Hilda Hilst (*Trajetória Poética do Ser*, *Poemas Malditos*, *Gozosos e Devotos*) buscaremos o apoio para compreender o próprio artifício da linguagem literária enquanto catalisador da experiência numinosa, ou seja, como se na prática da escritura, Clarice e Hilda desempenhassem semelhante expiação, o que Otto chama de prática ascética ou mística voluntarista.

Finalmente, ao último eixo da categoria, o *Mysterium* (alteridade extrema) permanente do Deus experimentado, dedicamos o capítulo que encerra a abordagem de *G. H.* e da *Senhora D* na relação com o Salmo 22 e as derradeiras palavras do Cristo evangélico, culminando na leitura que o conceito de Desamparo acarreta dentro destes universos literários e na compreensão de determinados aspectos da Modernidade. Ainda que outras obras de Clarice e Hilda possam, novamente, entrar em diálogo, o foco principal neste momento da análise volta-se para uma observação mais consistente dos livros que formam a base de toda a pesquisa. O elemento misterioso de Otto, muito mais do que desconhecido ou problemático, pois, como ele explica, consiste no ‘totalmente diferente’, conjugará as interpretações de Clarice e Hilda, a partir do desamparo que emana de suas letras. Assim como no teólogo, o *Mysterium* vem representar a dimensão do incomensurável (mais uma vez a presença do Sublime), aquilo que desperta um interesse incontrolável pelo que não se pode nominar; nas personagens sem nome dos livros que aproximamos, a identificação de escrituras que irrompem em palavras aquilo que não se diz naturalmente, o que não se organiza pela razão.

1 Por Uma Compreensão Teopoética: apontamentos de um método



Luz de Inverno (Ingmar Bergman, 1962)

*Como compreender e estudar a 'verdade'
de textos que poderiam ser confessadamente 'falsos'?*
Antonio Manzatto

A pergunta lançada pelo professor Manzatto (2011), duas décadas após o surgimento da Teopoética como método de pesquisa para a relação analítica de problemas que envolvam a Literatura e a Teologia, é um excelente ponto de partida para compreendermos parte da motivação que tem levado pesquisadores a, cada vez mais, se debruçarem sobre o permanente diálogo destas áreas. É uma questão que toca, pela sua simplicidade, no que há de fundamental dentro de qualquer aproximação desta ordem, pois lida com o conflito profundo que existe na leitura de um universo, por princípio, ficcional e forjado (o literário), a partir de uma perspectiva que se assume como doutrinária e potencialmente alinhada à defesa de possíveis verdades (o teológico). Dono de um trabalho pioneiro na academia brasileira³, Manzatto habilita com sua indagação uma série de questões que foram cruciais aos primeiros passos da Teopoética, no final do séc. XX, mas que continuam válidos na atual conjuntura do pensamento comparatista, afinal, tratam-se de variáveis (a ficção e a realidade) que não podem ser resolvidas ou atenuadas em sua tensão, (des)harmonia peculiar à Literatura.

Ainda que existam paulatinos avanços na história da crítica literária e dos estudos comparados, no que trata o diálogo milenar entre os objetos da Literatura e Teologia, tomamos como marco temporal e histórico o ano de 1991, um momento de revisão dos conceitos e teorias a respeito do assunto, especialmente pela definição da teopoética em *Os Escritores e As Escrituras*, trabalho do teólogo Karl-Josef Kuschel que atualizou a discussão como um verdadeiro divisor de águas. Ao seu respeito, temos uma clara compreensão:

O autor [Kuschel] propõe um novo ramo de estudos acadêmicos, a Teopoética, que consistiria na crítica estético-literária a Deus, no discurso crítico literário sobre Deus, no âmbito da Literatura e da

³ Antonio Manzatto, doutor em teologia pela Universidade Católica de Lovaina, é considerado um dos primeiros, no Brasil, a relacionar a teologia e a literatura sob uma perspectiva crítica acadêmica. Sua tese, *Teologia e Literatura: uma reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado* (publicada em 1994, pela Ed. Loyola) tornou-se um marco nos estudos da Teopoética. Atualmente, Manzatto é líder do grupo de pesquisa LERTE – Literatura, Religião, Teologia (PUC-SP).

análise literária, a partir da reflexão teológica presente nos autores. Especificamente propõe as seguintes questões: Quais seriam os critérios estilísticos para um discurso teológico dentro da Literatura do século XX? Qual o discurso sobre Deus dentro da Literatura do século XX? Quais as relações entre literatura contemporânea e crise existencial da consciência moderna? (FERRAZ, 2003, p. 12)

São estes os questionamentos que norteiam o projeto de Kuschel e que aqui adotamos como essenciais para a análise que pretendemos. Claro está que, para este nível de discussão, já tomamos como aceita uma primeira perspectiva de que o *discurso sobre Deus*, desde aquele que se funda na própria Bíblia Sagrada, também é um *discurso da literatura*. O debate a respeito do ‘valor literário’ existente nas Escrituras é bastante prolífico e sobre ele nos posicionamos concordando que a escritura bíblica é passível de interpretação e análise, sob o viés da crítica literária, sem que haja redução hermenêutica nesta posição⁴.

Aliamo-nos a Kuschel, inclusive, pela proposta analítica que ele adota em seu trabalho⁵, pela confrontação do ficcional com o teológico, o que também orienta o raciocínio de Manzatto, quando de sua apropriação da obra de Jorge Amado. Ao assumir a literatura como um canal mediador dos significados teológicos, o professor deixa bem claro que não se detém sobre fragmentos de texto marcados por algum vocabulário específico (o uso de palavras como Deus, Igreja, etc.); ele se aproxima da obra literária ao verificar “a amplidão e profundidade com a qual a problemática humana é abordada nessa obra, mesmo se o religioso aí não está presente explicitamente.” (MANZATTO, 1995, p. 69) O que importa, nesse tipo de análise, são as reflexões que a literatura pode oferecer para categorias que foram primeiramente importantes a determinadas tradições teológicas.

Também fundamental para este recente período vivido pela análise teopoética brasileira, o trabalho do professor Antonio Magalhães, *Deus no Espelho das*

⁴ Fruto de muita discussão acadêmica, a perspectiva literária da Bíblia é uma hipótese que aceitamos como tácita a partir de um vasto referencial teórico, a destacar-se: FRYE (1992; 2004), ALTER (1997; 2007), BLOOM (1993; 2006) e CHARPENTIER (1986; 1992). Segundo Alter (2007) a primeira introdução séria a considerar uma poética peculiar da narrativa bíblica se dará apenas em 1979, pelo estudioso israelense Shimon Bar-Efrat, com seu *Narrative Art in the Bible*. Ele destaca que tanto na América quanto na Europa, algumas análises de peso foram feitas nesse sentido, desde então.

⁵ *Os Escritores e As Escrituras* (1999) ultrapassa a abordagem teórica, ou melhor, alcança a teoria através da leitura de quatro autores que revelam, para Kuschel, lampejos da face de Deus: Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Herman Hesse e Thomas Mann.

Palavras (publicado em 2000 e vencedor do Prêmio Jabuti), já permite uma interpretação mais atenta do que Manzatto alcançou com sua primeira pesquisa. Segundo Magalhães, o trabalho deste observava a literatura como mediação para o problema humano de uma revelação divina já delimitada pela teologia; em Manzatto, a literatura é pergunta, a teologia é resposta, limitando a contribuição da relação teopoética. Magalhães propõe mais do que uma mediação antropológica, sugerindo a opção de uma teologia narrativa, ao invés de dogmática, assim, com uma literatura que também exerce influências sobre a teologia, onde “o papel da literatura no diálogo com a teologia vai para além de uma visão rica do ser humano, mas inclui também uma visão rica de nossas memórias religiosas, de nossa visão de Deus.” (MAGALHÃES, 2009, p. 95)

Seja como for, a contribuição dada pela prática analítica de Manzatto nos alicerça enquanto resultado exemplar, pelo que ainda destacamos: “A influência mais clara do pensamento de Manzatto foi perceber a Literatura não como mera ‘logologia’, como ‘palavras a respeito de palavras’ mas sim percebê-la por sua centralidade antropológica que permite um olhar qualitativo do ser humano [...]” (VILLAS BOAS, 2011, p. 102-103) Com isso, fica bem demarcada a postura hermenêutica pertinente a uma pesquisa centrada na Teopoética, como aqui planejamos fazer a partir de Clarice Lispector e Hilda Hilst. Longe de estarem a serviço de um tema original ou exterior, seja ele vinculado ou não ao discurso teológico, as obras em questão justificam sua leitura pela autonomia peculiar que nutrem enquanto expressões de uma faceta humana que, naturalmente, também reflete determinada expressão de Deus.

Daí a importância de se compreender os efeitos e consequências trazidos pela Teopoética enquanto método de análise literária, motivo que justifica nossa breve introdução ao conceito. Por tratar-se de uma área que atravessou sua formulação teórica recentemente e que, há muito, já se insinuava de maneira subliminar na crítica literária sem delimitações mais precisas, optamos por recuperar alguns dos princípios que norteiam a proposta de Kuschel, apoiados na reconhecida leitura feita pelo professor Antonio Magalhães em seu trabalho supracitado. Não há dúvidas de que sua apresentação do assunto foi a mais completa entre nós, até o momento, pois além de explanar o legado de Kuschel e outros autores fundantes da Teopoética, ele dedica um olhar especial ao contexto latino-americano, inclusive, ao

cenário brasileiro. A seguir, concentramos parte do conteúdo presente no Cap. VI de seu livro (2009): *Teologia e Literatura: notas sobre questões do método teológico*.

Nesta parte de seu trabalho, Magalhães situa a Teopoética como um modelo de análise preocupado em questionar a conceituação tradicional das imagens de Deus. As peculiaridades da linguagem que atravessam a literatura são assumidas e respeitadas sem que se excluam a ambiguidade e as contradições, elementos literários que, em outras épocas, ameaçavam a soberania de Deus. Há, como que um tratamento de resgate, dos conflitos originais que permeiam a natural relação entre o divino e os homens, superando-se a expectativa de que seja propriedade dos objetos literários uma recuperação 'fiel' das realizações anunciadas pelo interesse teológico. "Parte-se, pelo contrário, do princípio de que a literatura é uma forma de apresentar imagens de Deus que mantêm a dinâmica e a indisponibilidade de Deus. Isso significa que a liberdade de Deus é mantida, mesmo diante do produto final da arte." (MAGALHÃES, 2009, p. 172)

A partir disso, o modelo da Teopoética vem estruturar-se como um diálogo de métodos específicos, que discriminamos abaixo:

- a) Método da Confrontação: baseado na crítica artística de Kierkegaard e Karl Barth, delimita uma distância intransponível entre a Revelação e a Estética; nele, o objeto literário ocupa uma posição bastante restrita, mediadora das 'verdades eternas', sem influenciar o sentido teológico identificado na literatura;
- b) Método da Correlação: afinado ao pensamento do teólogo Paul Tillich, um dos maiores disseminadores da Teopoética, já permite uma aproximação entre o ser humano e a Revelação; não descarta a ambiguidade da expressão literária e a compreende tanto como mediadora de possíveis teologias, como portadora de dilemas humanos e, conseqüentemente, divinos;
- c) Método da Analogia Estrutural: alternativa oferecida por Kuschel para harmonizar as possibilidades anteriores, preocupada na identificação de analogias (semelhanças e diferenças) e correspondências entre a teologia e a literatura; proporciona um diálogo que respeita a autonomia e

subjetividade dos autores literários sem, no entanto, relativizar nenhuma das expressões em jogo.

É no equilíbrio adquirido por esta convergência de métodos e, especificamente, pela moderna contribuição presente no terceiro, que a Teopoética se estabelece como um dos melhores referenciais para a interpretação de textos que abarcam, pela linguagem, alguma dimensão de Deus e do contato nutrido em Sua relação com a humanidade. Através dela, “objetiva-se um estilo que torne a fala sobre Deus mais adequada aos nossos dias, sem abrir mão de sua fidelidade, que mantenha o papel crítico da teologia em relação às expressões teológicas das Igrejas e às interpretações por parte da arte [...]”. (MAGALHÃES, 2009, p. 176) Este é o princípio que buscamos para a nossa leitura, não apenas das escritoras que priorizamos, mas da literatura em um tempo próprio, em que a crise se instaura como um mecanismo de linguagem e autorreflexão e também ecoa uma série de problemas, sobre Deus, que ultrapassam o domínio religioso para tocar outras camadas de expressão.

Acreditando que a definição dos métodos norteadores de nossa pesquisa continua um elemento prévio importante a ser considerado, encontramos num artigo mais recente do professor Magalhães (2011, p. 35) cinco eixos de investigação teopoética que ele constata como mais recorrentes, atualmente, no Brasil. São eles:

- A interpretação de um aspecto religioso nas obras literárias;
- A presença da religião na matriz da literatura lida a partir de teorias da interdiscursividade, intertextualidade e do palimpsesto;
- O pensamento sobre a religião dentro da crítica literária;
- Os estudos da Bíblia como literatura;
- O papel da literatura como intérprete da religião.

Dentre os quais identificamos o primeiro eixo como o que mais se sintoniza com a nossa proposta, seja pelo foco mantido sobre a literatura, seja pelo apontamento de teorias que realmente dizem respeito à nossa leitura de Clarice e Hilda. Apesar de não descartarmos a colaboração das demais linhas de raciocínio, este é o foco principal da aproximação entre *G. H.* e a *Senhora D.*, verificar a interpretação que fazem de elementos originalmente religiosos, bíblicos.

Estabelecidas as premissas de certa perspectiva metodológica, retomamos a pergunta que introduziu o presente capítulo: “Como compreender e estudar a ‘verdade’ de textos que poderiam ser confessadamente ‘falsos’?” O que Manzatto problematiza, a partir do enunciado proferido como motivação central para o surgimento da Teopoética, é a manutenção de questões que nunca se desgarraram do elemento ficcional, do estranhamento que a literatura causa sobre determinadas impressões de mundo. Ora, se o debate entre a Literatura e a Teologia demorou tanto para sobrepujar equivocadas interpretações de seu diálogo, ainda hoje mantendo uma espécie de defesa introdutória para um pensamento crítico realmente despido de preconceitos, é porque a categoria da ficção é algo que não deixa de incomodar, seja como meio ou como produto da linguagem.

Com a abertura de abismos e a constatação de que o Moderno subsiste por um suceder de crises e cisões, o texto literário passou a concentrar-se cada vez mais na configuração de sua linguagem, em suas propriedades intrínsecas de reflexão do mundo. Expressar-se ficcionalmente significa acentuar ainda mais a prerrogativa já encontrada em Aristóteles (1999) de que o mundo encontrado na obra literária é um *que poderia ter sido*, e não o que *de fato é*. O próprio termo *ficção* (do latim, *fingere, finctum*) ganha valor com a literatura moderna por enfatizar um tipo de realidade inventada, na maneira como se realiza sua invenção: a linguagem. É por meio dela que o sujeito vislumbra um lugar no mundo, conscientizando-se de que sua irremediável condição pode ser exatamente o meio para se descobrir enquanto sujeito. Se já houve época em que um projeto de representação artística era capaz de guardar em si mesmo uma espécie de suficiência do mundo, em contrapartida, o homem moderno não consegue mais que a arte ultrapasse o indivíduo, sua insuficiência e limitação. É assim que um *Quixote* torna-se protótipo (ou porque não dizer: mito) da persona moderna, alguém que, consciente de sua subjetividade, não se adequa em nenhum mundo, seja ele antigo ou novo. É esse grau de consciência, agenciador de um estado vívido de solidão, que torna a escrita uma das formas mais íntimas da expressão subjetiva, responsável pelo estabelecimento de mundos outros, independentes.

Dessa forma, quando Manzatto se debruça sobre os romances de Jorge Amado para investigar a dinâmica dos comportamentos humanos (do homem para com o homem, do homem para com Deus), ele toma não somente a superfície da

narrativa e dos eventos que desdobram tais comportamentos, mas a linguagem que dá forma a esta superfície, que transpõe o imaginário de um mundo físico a um universo que se revela como espelho, como reflexo e distorção da realidade. “Isso se dá especialmente por meio de uma linguagem própria, marcada pelo símbolo, entendido aqui não somente como metáfora, mas como avanço sobre o mundo real.” (MAGALHÃES, 2009, p. 95)

Daí a recorrência de Manzatto a um corpo teórico amplamente fundado no pensamento de Paul Ricoeur ser também aplicável ao que aqui pretendemos. Em crescente utilização junto aos estudos teopoéticos, a obra de Ricoeur, pensador protestante marcado pela teologia, oferece inúmeras interseções conceituais que dizem respeito ao literário e, notoriamente, a obras que tocam no imaginário da religiosidade. A filosofia da vontade, a finitude e a culpabilidade, o conflito de interpretações, a metáfora viva e o tempo da narrativa são todos temas ricoeurianos que nos influenciam dentro do que Manzatto propõe em sua busca por uma hermenêutica (2011). Ele também aponta a importância de nomes como Schleiermacher e Dilthey para a definição de uma hermenêutica moderna, uma interpretação que transcenda o meramente textual e alcance, pela escritura, a dimensão de uma vida prática, de uma humanidade latente.

Baseados na linha de raciocínio permitida por estes autores e conceitos fundamentais à Teopoética, encaramos a ficcionalidade de Clarice Lispector e Hilda Hilst como elemento motor a ser considerado enquanto chave de leitura para um *discurso sobre Deus*. Mais do que ‘confessadamente falsos’ os textos das escritoras se destacam por sua própria característica confessional; são escrituras de invenção, mas também registros de anseios que se percebem em suas experiências de vida. Apoiados na Teopoética, acreditamos que o aprofundamento na abordagem que as autoras fazem de sua relação com Deus, através da linguagem, também nos conduz a relevantes aspectos de um tempo e contexto que fazem da Literatura a revelação, que por meio dela se perpetuam.

1.1 Leituras Possíveis em Clarice e Hilda: confrontações

Qualquer aproximação ao legado literário de Clarice Lispector ou Hilda Hilst permite identificar, de imediato, que o imaginário bíblico é referência basilar para muito do que as autoras trabalham, sejam quais forem os gêneros literários praticados. Nesse sentido, nossa leitura de suas obras caminha de mãos dadas com a compreensão de Northrop Frye (2004), que diz só ter conseguido se debruçar sobre a literatura inglesa depois de refletir a poética da Bíblia, reconhecendo que as influências do livro sagrado não estagnaram na literatura ocidental do séc. XVIII, onde seus traços eram mais evidentes, mas alcançaram a contemporaneidade através de uma nova maneira de compreender e refletir tais inspirações. As palavras de Flávio Aguiar, no ensaio *Ressonâncias da Bíblia na Literatura*, publicado em posfácio ao livro de Frye, esclarecem:

Além de criar imagens que inspiraram toda a pintura do Ocidente, a arte literária e as plásticas, o teatro, pela sua referência à história sagrada do cristianismo, a Bíblia criou um sentido arquitetônico para toda a criação artística. Um sistema literário é construído nessa visão como uma catedral, onde cada obra tem seu nicho e se articula com as demais, criando o sentido temporal de uma tradição que se renova ou com que se rompe, mas que continua como referência. Isso faz com que a visão desse sistema possa se distender no espaço, vendo-o como um conjunto simultâneo de imagens que se relacionam entre si. (FRYE, 2004, p. 276)

Sendo assim, a prática comparatista, na aliança de vozes que unem tempos tão remotos quanto os da Antiguidade bíblica a um momento histórico Moderno que também se revela inesgotável, permite um olhar sobre a Literatura que a observa enquanto objeto mediador da expressão humana, mas também fruto de seu contexto.

Por mais que a fortuna crítica já existente sobre Clarice e Hilda anuncie a relação de cada uma com temas que remetem ao divino, ao sagrado e ao epifânico, poucos estudiosos têm, de fato, recorrido ao texto bíblico para iluminar suas leituras. Ao nos dedicarmos a um trabalho analítico das autoras que ressalte o diálogo entre ambas, ampliamos o escopo de significados de suas obras, assim como também encontramos nelas um motivo que resgate o imaginário bíblico dentro da produção literária do séc. XX.

A proposta que fazemos de uma leitura comparada entre as escritoras, indica ser um primeiro aprofundamento na relação potencial nutrida por suas obras. Pouquíssimas associações já foram levantadas, a nível científico, em qualquer dos aspectos que elas possuem, seja de tema ou estilo. Geralmente, o apontamento de interseções é feito em pequenas matérias que não fundamentam a comparação identificada, que se restringem, ainda que acertadamente, a uma impressão superficial; breves ensaios, notas jornalísticas, são as poucas fontes que localizamos no que toca a um reconhecimento de proximidade entre Clarice e Hilda.

A primeira relação feita, nesse sentido, data de 1971, num artigo de Hella Schwartzkopff sobre a obra de Hilda Hilst, para a Revista *Aqui*, intitulado *Perto do Coração Selvagem*; como vemos, Hella nomeia sua matéria de maneira homônima ao livro de estreia de Clarice, chamando atenção diretamente para um possível diálogo entre as autoras. Em 1990, Claudio Willer escreve para o *Jornal do Brasil* a respeito de *Amavisse*, o mais recente lançamento poético de Hilda, e assinala: “Ao falar da experiência noturna em seu lado revelador e abissal, permite paralelos com obras da envergadura de *Água Viva*, de Clarice Lispector.” (WILLER, 1990, p. 8) Ele prossegue identificando como tema obsessivo de Hilda, “o confronto com Deus, mas um Deus mutante, animalesco.” (idem)

Em 1994, José Castello vai um pouco mais longe, em matéria para o Estado de São Paulo, afirmando que Hilda “exibe uma dívida indisfarçável para com alguém como Clarice Lispector, outra escritora que via a literatura como ascese, e não simulação, como mergulho, e não exibicionismo.” (apud DINIZ, 2013, p. 163) E, numa de suas entrevistas, a própria Hilda assume o seu interesse pela escrita clariceana, quando revela:

Eu gosto muitíssimo de Guimarães e Clarice. Eu acho que a coisa mais importante que você possa cumprir num trabalho é você dar um passo à frente. E os dois deram esse passo. Porque não adianta você escrever bem, ter uma boa redação, e fazer uma coisa média. Guimarães e Clarice avançaram nessa caminhada visceral, sem perder a alegria das palavras. (idem, p. 100)

Apesar disso, podemos afirmar que inexistem comparações mais profundas para as analogias entre Clarice e Hilda, nenhuma que ultrapasse o domínio do comentário ou da crítica para divulgação. Assim, fundamentamos nossas impressões em estudos que enfocam suas obras de forma individual, privilegiando

análises que tocaram nas obras das autoras com o interesse voltado para uma reflexão do divino/sagrado. Nesse sentido, vale ressaltar a ênfase sobre alguns destes trabalhos:

A respeito de Clarice, o psicólogo Dany Al-Behy Kanaan (2002; 2003), é um pesquisador que tem se destacado por sua original associação entre a obra e a vida da autora aos princípios do cristianismo, consequentemente, ao estilo literário da Bíblia. O autor — a quem reconhecemos forte inspiração na origem de nossa pesquisa — enfatiza que todas as associações entre Clarice e o cristianismo pelos estudiosos têm sido muito superficial, afirmando que esse tipo de abordagem, ao invés de denegrir a origem judaica da escritora, auxiliaria no entendimento de sua visão de mundo e construção narrativa. Na publicação que foi fruto de sua tese de doutorado, *À Escuta de Clarice Lispector: entre o biográfico e o literário, uma ficção possível* (2003), Kanaan propõe um curioso sumário em reflexo ao índice bíblico, caminhando do Gênesis ao Apocalipse, para recuperar os principais aspectos na vida da escritora que se relacionam aos seus textos e, consequentemente, aos textos bíblicos. Um ponto de vista semelhante ao que seria adotado, mais recentemente, pelo biógrafo americano Benjamin Moser, que compreende a vida de Clarice como uma das “maiores autobiografias espirituais do século XX”, completando: “A história da sua vida, como escritora e mística, é em grande parte uma história do seu movimento *em direção a Deus* [...]” (MOSER, 2009, p. 164, grifo do autor)

Se, por um lado, encontramos, no correr das últimas décadas, algumas leituras da obra clariceana que se concentram no caráter religioso ou judaico de seus textos — a edição especial da Revista Remate de Males, de 1989, dedicada à autora, traz um dossiê com vários artigos que associam Clarice e o Sagrado —, poucos trabalhos de fôlego podem ser identificados ou vinculados de maneira próxima à que define a Teopoética. Localizamos significativa exceção na pesquisa de outra psicóloga, Marília Murta de Almeida, que também publicou sua dissertação de mestrado e contribuiu para um recorte do Sagrado e da Transcendência em Clarice; *Um Deus no tempo ou um tempo cheio de Deus: o temporal e o eterno em Clarice Lispector, em diálogo com alguns conceitos de Kierkegaard* (2011) propõe uma abordagem filosófica da obra *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, sem deixar de contemplar uma visão mais ampla do que a escritora produziu, com o

interesse de identificar as manifestações de sua linguagem relacionadas ao Sagrado.

Com relação à Hilda Hilst, as maiores contribuições críticas ainda se restringem ao âmbito acadêmico, representadas pelas defesas de Dissertações e Teses de pesquisadores. Algumas destas já começam a encontrar publicação formal e nos interessam diretamente, ao exemplo do trabalho de Gabriel Albuquerque com *Deus, Amor, Morte e as Atitudes Líricas na Poesia de Hilda Hilst* (2012), fruto de seu doutorado, em que recupera a multifacetada abordagem conferida pela trajetória poética de Hilda ao imaginário divino; e do livro *O Fluxo Metanarrativo de Hilda Hilst em 'Fluxo-floema'* (2010), publicado por Juarez Guimarães Dias, a respeito da vertiginosa técnica aplicada pela escritora nos desdobramentos de sua prosa poética, uma das vias de acesso à Deus.

O apoio de valiosos ensaios críticos também nos será de grande ajuda, como aqueles reunidos por Alcir Pécora⁶ em *Por que Ler Hilda Hilst* (2010) e a compilação feita pelo Instituto Moreira Salles, sobre a autora, num de seus volumes dos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999). Em todas estas fontes, a referência ao divino é uma constante que se identifica frequentemente, seja na obra da escritora, seja naqueles que a leram. Como explica o organizador das reedições de Hilda, seus “textos se constroem com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição, como, por exemplo, os cantares bíblicos [...]” (PÉCORA, 2010, p. 11) Não é por acaso que a primeira referência apontada aí seja a da Bíblia, pela influência trazida sobre o imaginário da escritora e todo o projeto escritural que compreende a sua carreira literária.

Em Hilda e Clarice, o alicerce bíblico é uma característica que nos chama atenção por agenciar não só os efeitos de suas narrativas (psicológicos, linguísticos e filosóficos), mas por também permitir uma aproximação de seus trabalhos, a despeito dos independentes caminhos e escolhas formais tomados por cada escritora. A leitura de suas obras, pelo viés da Teopoética, parece-nos fundamental para o exercício comparativo, dentro do específico recorte temático que propomos,

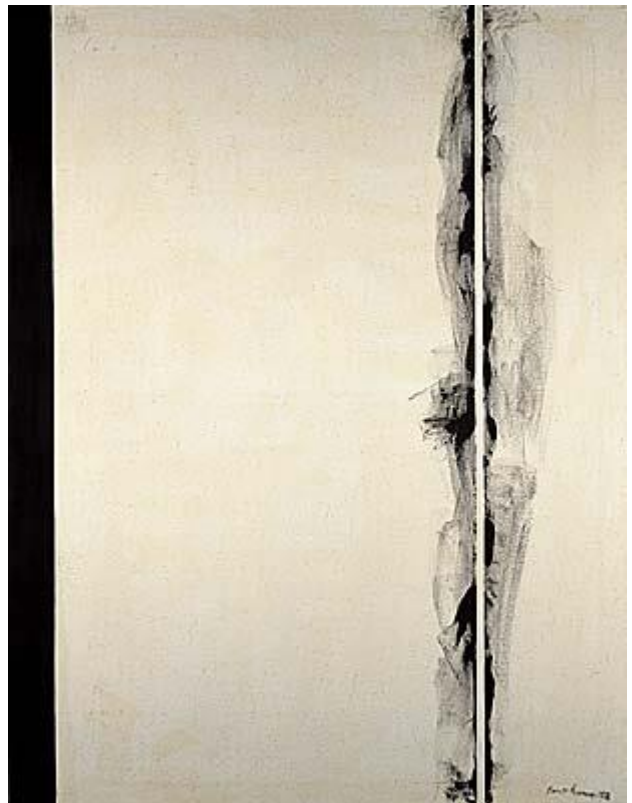
⁶ Organizador das *Obras Reunidas de Hilda Hilst*, pela Editora Globo, responsável por reeditar toda a carreira literária da escritora, numa das recuperações mais impressionantes já vistas no mercado editorial brasileiro. Cada um dos 20 livros compilados dispõe de Bibliografias selecionadas sobre Hilda Hilst e Notas Introdutórias escritas por Pécora, que nos serão indispensáveis ao decorrer da pesquisa.

pois se baseia num método que não exclui outras possibilidades de perspectiva, antes, valoriza e amplia-se através de diálogos com as mais diversas leituras, já que assumimos uma não filiação com qualquer teologia ou verdade apriorística.

Importa salientar, desde já, que também não pretendemos aqui nenhuma orientação de crítica feminista⁷, por mais que o Feminino se configure como categoria elementar de nosso *corpus*. Se algum paralelo desta vertente teórica nos interessa, é por questões exclusivamente associadas ao estilo e forma das literaturas em jogo, trabalhos que não podem excluir a relação do dilaceramento da linguagem com o ‘ser mulher’. Como sabemos, “o sagrado entre as mulheres exprime uma revolta instantânea que atravessa o corpo, e que grita”; através delas [as mulheres], “a linguagem e toda a representação se esfacelam em espasmos ou delírios.” (CLÉMENT & KRISTEVA, 2001, p. 23) Sendo assim, a relação de gênero, em nossa leitura, não afeta além das consequências trazidas para a superfície da linguagem empregada por Clarice e Hilda. Não é uma condição humana — ser homem ou mulher — o que nos move, mas sim uma condição do verbo, uma prioridade que pode sofrer a influência do corpo que lhe escreve, mas transcende o estado carnal, inclusive pela relação buscada com o divino.

⁷ Dentre os ramos da Teologia de que pretendemos nos valer, não nos cabem as premissas daquela que passou a se denominar como Teologia Feminista, bastante difundida entre nós pelos estudos de Ivone Gebara (1997).

2 *Tremendum*, O Terror Positivo de Deus



Estações da Cruz: Lema Sabachthani
Primeira Estação (Barnett Newman, 1958)

Um dos maiores passos dado no domínio da representação estética, para se definir o novo homem no tempo, pode ser identificado na manifestação do elemento grotesco dentro da História da Arte. Ponto definitivo de ruptura, ele permanece como um divisor de águas naquilo que distingue a Arte Moderna da Antiga, a Literatura Romântica da Clássica. Para nós, surge como curioso ponto de partida pela inusitada mediação que proporciona aos limites da Literatura e da Religião, domínios que já contam com históricos particulares de visitas do grotesco e episódios pautados por sua simbólica. É significativo que o grotesco se configure enquanto produto de um tempo histórico profundamente demarcado pela crise do sujeito e que, no mínimo, ele deixe de existir como mero desígnio valorativo para abrigar uma dimensão renovada de sentidos e percepções do humano.

Entre os primeiros nomes a refletir o grotesco enquanto categoria artística, o escritor Victor Hugo, num famoso prefácio datado de 1827, alertou com perspicácia para a necessidade de que o homem possui em descansar de tudo, até do Belo. Estabelecer o grotesco como um “tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada” (HUGO, 2002, p. 33), era a mais esperada perspectiva, em se tratando de um autor que dedicou toda sua obra como um elogio ao feio, disforme e monstruoso. Não se pode pensar a Modernidade, a partir disso, ignorando um conceito que lhe deu novo significado.

Ao assumirmos a leitura do grotesco como primeira interseção entre as letras de Clarice Lispector e Hilda Hilst, não o fazemos apenas pelo evidente encontro já prenunciado na sinopse de obras como *A Paixão Segundo G. H.* e *A Obscena Senhora D*; antes, reconhecemos a urgência de tal abordagem inclusive pela importância que o conceito adquire mesmo num amplo sentido de carreira para as autoras. Não seria excessivo imaginar uma comparação de suas literaturas centrada majoritariamente nesta potencial leitura, pois há, sim, diversos pontos de contato em inúmeros dos textos assinados por elas (como daremos exemplo numa primeira parte do presente capítulo), vinculados ao grotesco, um elemento catalisador de suas linguagens. Como sabemos, nas escrituras em questão nascem novas formas de cognição e sensibilidade, alicerçadas na experimentação de uma linguagem muito particular, em que o grotesco fomenta a dúvida, o anseio humano de saber-se

vivo por um tempo inapreensível, incontrolável, possível de ser medido apenas pelo tratamento literário e a vida que dele emana.

2.1 O Rato de Clarice

*Estremece-me no peito o coração,
terrores de morte me salteiam;
temor e tremor me sobrevêm,
e o horror se apodera de mim.
Salmo de Davi*

Em *Perdoando Deus*⁸, breve narrativa de Clarice Lispector, deparamo-nos com uma das mais significativas abordagens do grotesco presente na obra da escritora. O texto apresenta o passeio de uma mulher, numa tarde, pela Avenida Copacabana, a qual, ao ser invadida por um sentimento de identificação divina, onde impera a sensação de que ela possa ser a “mãe de Deus”, repentinamente, encontra um rato morto.

E foi quando pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito. Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos. (LISPECTOR, 1998, p. 42)

A situação extrema vivida pela personagem narradora torna-se o ponto definitivo do texto, a ruptura das expectativas iniciais e a prerrogativa para as indagações tipicamente levantadas por Clarice a respeito da existência humana. O embate com o asqueroso animal, pela conexão com o sentimento anterior — relacionado a Deus — passa a ser observado como o *contraponto* de sua existência,

⁸ Utilizaremos como fonte, para as citações, uma edição de *Felicidade Clandestina* (1998, p. 41-45), livro onde o conto foi publicado pela primeira vez, em 1971. Importa esclarecer que o mesmo texto de Clarice também foi publicado em seu livro de crônicas reunidas *A Descoberta do Mundo* (1984, p. 484-487), e no livro, igualmente póstumo, de fragmentos, *Para Não Esquecer* (1984, p. 86-89), onde recebeu o título de *A Vingança e a Reconciliação Penosa*.

pois é ela própria quem constata: “a contiguidade ligava-os. Os dois fatos tinham illogicamente um nexos.” (idem)

Vencido o efeito da surpresa, o texto prossegue, alternando as mais diversas emoções, variando entre a raiva, o descontentamento, o desejo por vingança, o arrependimento e toda uma gama de expressões que se assemelham a um fluxo confessional, um balanço psicológico de sua identidade e sua maneira de relacionar-se com a vida, o mundo e, acima de tudo, com Deus. Na insatisfação que assola seu anterior ‘sentimento de Deus’, ela passa a se perguntar onde poderia, após o inesperado evento, encontrar o Deus: “no rato? naquela janela? nas pedras do chão? Em mim é que Ele não estava mais! Em mim é que eu não O via mais.” (idem, p. 43)

Como seu texto indica, o grotesco é uma constante que atravessa toda a obra de Clarice Lispector, consolidando-se como uma chave para a interpretação de seu imaginário particular e contribuindo no caráter experimental que a autora dedica ao embate com a linguagem escrita. Seus livros, pela conjugação das formas e dos sentidos propostos, invariavelmente abrem mão de recursos narrativos que trazem o elemento grotesco para o cerne do drama, redefinindo o estatuto dos personagens, situações e, muitas vezes, constituindo-se como o núcleo da preocupação narrativa em jogo. Desde *Perto do Coração Selvagem*, primeiro livro da autora, passando por contos e crônicas, até obras onde essa realidade se torna mais evidente, como em *A Paixão Segundo G.H.*, podemos ver que, para Clarice, não há mundo ficcional que prescindia da possibilidade grotesca. Assim, o que nos resta é encontrar a sensibilidade necessária para saber distinguir esta categoria na variedade de manifestações em que se revela dentro do repertório estilístico clariceano.

Segundo a pesquisadora Regina Pontieri, “na ficção de Clarice, como se sabe, é frequente a caracterização grotesca [...] Para compreender-lhe o sentido é preciso, porém, ter em mente o modo como ele se reatualiza em algumas das obras da autora.” (PONTIERI, 2001, p. 150) Tal feito — o da reatualização — característico em Clarice, paradigma de sua postura moderna, pode ser percebido facilmente ao aproximarmos o conto aqui trabalhado com o já citado romance *A Paixão Segundo G.H.* Do rato à barata, a relação existente entre os dois textos torna-se bastante evidente, não só pela evocação temática do encontro com os bichos asquerosos, como pela consequente reflexão provocada ao nível da linguagem, a expressão

comunicadora de suas protagonistas. Em Clarice, Pontieri prossegue, “o grotesco, além de fraturar, funde realidades tidas como distintas” (idem, p. 142), “torna-se um modo privilegiado de reaproximação com a realidade terrena, como meio de insuflar um novo sopro de vida às coisas.” (idem, p. 152) Ora, é exatamente isto o que vemos em *Perdoando Deus*; uma fusão de realidades, uma conscientização da irreversível condição humana de se estar ligado perpetuamente a terra. A lapidação do instante e o decorrente contraste experimentado pela duração do tempo linguístico, só se tornam possíveis diante da intromissão desta nova realidade (grotesca), imprevista, indesejada.

Há, no conto, pelo menos dois níveis distintos na transformação que a personagem enfrenta ao deparar-se com o rato morto, que podem nos iluminar alguns elementos fundamentais para a compreensão do grotesco em Clarice. O primeiro, anterior ao texto, mas previsto por ele, se dá pelo medo pré-existente ao encontro do bicho, um medo de tempos quase imemoriais, quase impalpáveis de tão relegados ao passado. Além da indicação presente no fragmento aqui já transcrito (o *meu medo desmesurado de ratos*), de um temor outrora conhecido pela personagem, mais à frente ela revela possuir um “pavor que desde pequena me alucina e persegue, os ratos já riram de mim, no passado do mundo os ratos já me devoraram com pressa e raiva.” (LISPECTOR, 1998, p. 43) É impossível, diante disso, considerar a aparição do rato um evento meramente físico, um acontecimento que, fruto do acaso, não traga maiores significados sob a superfície.

Em segundo lugar, agora no âmbito posterior à visão do rato, é-nos apresentada uma inegável identificação da personagem com o próprio animal em decomposição. Ela diz: “o rato existe tanto quanto eu, e talvez nem eu nem o rato sejamos para ser vistos por nós mesmos, a distância nos iguala.” (idem, p. 44) A condição moderna do grotesco, profundamente vinculada a este reflexo encontrado no conto, consiste, justamente, em evidenciar pelo abjeto, feio e monstruoso, uma outra maneira de se compreender o indivíduo que enfrentará o grotesco. O Eu clariceano, nesse ponto de vista, só se descobre enquanto sujeito depois de invadido pelo grotesco, depois de compreender — num processo que não abandona o caráter especular — ser a sua subjetividade uma das variações possíveis à oposição do Belo.

A abertura provocada pela identificação com o rato vem operar na representação dos enunciados uma transformação temporal e espacial, ao nível da consciência protagonista. A lembrança de passados ancestrais e o distanciamento exigido pelo corpo dos personagens clariceanos são elementos nucleares para a articulação da linguagem na maneira como a mesma se nos revela. Para Clarice, sempre foi necessário suspender as percepções prévias de tempo e espaço a fim de que o lugar narrativo seja encontrado e experienciado como algo indivisível, pleno. Pretender que seus mundos sejam correlatos ao que é exterior à linguagem escrita é ignorar a motivação básica que a faz entregar-se ao gozo escritural, ao prazer secreto das palavras. E não podemos tocar um conto como *Perdoando Deus* sem a convicção de que, antes de tudo, nos colocamos diante de palavras que se refletem. “Para mim a palavra espiritual não tem sentido, e nem a palavra terrena tem sentido.” (idem, p. 42) Quando Clarice violenta sua personagem com o mais profundo pavor, na verdade, ela está violando a capacidade lógica de sua consciência e a decorrente escritura daí oriunda. Uma violação do *Logos*. Do sentido já não pretendido ou almejado, dos significados evitados em palavras que, num movimento ascendente, independem de uma compreensão que lhes seja externa.

Uma das maiores comentadoras de Clarice Lispector, Olga de Sá, identifica algo muito próximo de nossa abordagem: “As representações do grotesco no mundo moderno constituem a oposição mais ruidosa e evidente a toda espécie de racionalismo e a qualquer sistema de pensar. Nesse contexto, podemos situar, talvez, o grotesco que aparece na ficção de Clarice.” (SÁ, 2004, p. 99) É exatamente nessa perspectiva que o rato de *Perdoando Deus* se configura como uma afronta ao sentimento racional — impossível fugir ao paradoxo — que anteriormente ligou aquela mulher a Deus. O tratamento dado ao discurso, antes e depois do rato, é notavelmente distinto, apesar de ser mantida a voz narradora (1ª pessoa) e o processo do pensamento vivido por ela. Após a intromissão do grotesco na tessitura do verbo, Clarice intensifica a diluição de sentido, de certa forma presente em suas palavras desde o início. Ela esvazia a superfície. Seus períodos, cada vez mais longos e desconexos, passam a condizer com o projeto de sua vida criativa, abandonando os parâmetros formais da representação e se dirigindo claramente a uma libertação do texto, com palavras que se perdem para encontrar a subjetividade inerente ao fazer literário. Assim, enxergamos aqui, uma concentração exemplar do

que fora experimentado em *A Paixão Segundo G.H.*, livro onde Clarice explorou o grotesco como um meio de acesso para a palavra pura, santificada. No conto, também são ofertadas tensões escriturais, posteriores ao grotesco, as quais prescindem de qualquer ligação ao que fora anteriormente vivido pela personagem. Vejamos:

Sei que nunca poderei pegar num rato sem morrer de minha pior morte. Então, pois, que eu use o *magnificat* que entoa às cegas sobre o que não se sabe nem vê. E que eu use o formalismo que me afasta. Porque o formalismo não tem ferido a minha simplicidade, e sim o meu orgulho, pois é pelo orgulho de ter nascido que me sinto tão íntima do mundo, mas este mundo que eu ainda extraí de mim de um grito mudo. (LISPECTOR, 1998, p. 44)

Não se pode pretender abstrair do fragmento acima, palavras que condicionem um conceito pré-fixado. A morte temida não se relaciona com o entendimento comum da morte (ainda que todo o conto seja um lamento fúnebre ao fim da linguagem inocente), assim como o formalismo sofrido não ecoa nenhum dos formalismos teóricos conhecidos (ainda que a proposta de Clarice se manifeste essencialmente pela forma), e nenhum dos outros vocábulos pode ser associado a um entendimento prévio ao texto. O fluxo desencadeado pela visão do rato interliga-se unicamente ao evento grotesco, que consegue, pela progressão das palavras, perdurar acima do tempo narrativo dado e marcado pelo parágrafo transcrito inicialmente.

Os olhos que não queriam mais ver da personagem já não podem se libertar da visão repugnante. E se o conto, obedecendo a uma premissa da criação literária, veio à luz a partir de uma imagem, por meio dele, esta imagem perdurará como colada às pálpebras. Talvez haja aí uma confirmação do que a personagem não podia compreender em seu ‘sentimento de Deus’; sua fé, necessitada de uma verdade que somente os sentidos poderiam apreender, terminou por ser provada com a visão do bicho imundo, com o tocar da morte.

Para além da identificação sentida diante do rato, o outro ponto de ruptura enfrentado pela protagonista de *Perdoando Deus*, consiste naquilo que ela identifica como o divino e na maneira como reorienta sua relação com esta impressão de Sagrado. A última frase do conto, nesse sentido, é bastante significativa: “Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe.” (LISPECTOR, 1998, p. 45) Através dela, fica esclarecido que toda a motivação narrativa se deu para ‘testar’ a capacidade da

escrita em abarcar o Deus ou, de, pelo menos, estabelecer um contato que não se baseie simplesmente numa fé apriorística.

Clarice, que em toda sua obra trabalhou como paralelo da existência humana a existência divina, diversas vezes trouxe à tona esta ideia de um Deus inventado pela necessidade finita do homem. Temos, por exemplo, em *A Maçã no Escuro*, um protagonista (Martim) que “na sua carne em cólica inventara Deus” (LISPECTOR, 1999, p. 134); algo semelhante encontramos na voz emblemática de G.H.: “Quanto mais precisarmos, mais Deus existe. Quanto mais pudermos, mais Deus teremos.” (LISPECTOR, 2009, p. 150) Em ambos os casos, o que se configura, é uma conscientização do artifício — uma linguagem que inventa e dá vida ao ilusório — mas, que só é possível em consequência ao elemento catalisador, reordenador da linguagem, no caso, o elemento grotesco. Tanto para Martim, onde o grotesco é revelado pelo ato hediondo do crime, quanto para G.H., a problemática do Deus só se manifesta após a violação grotesca; com a personagem de *Perdoando Deus*, essa realidade é diametralmente alterada pela convicção divina e profunda impressão de intimidade nutrida mesmo antes de ocorrer o encontro com o rato, antes do próprio evento literário.

Em *Perdoando Deus*, o divino toma lugar desde o título. E, se o grotesco opera uma renovação do sentido na relação Homem x Deus, faz-se de maneira diferente aos outros textos de Clarice, onde a renovação se dava ao nível da percepção, do embaraço de se descobrir ligado a um ser superior e criador. Aqui, a descoberta está condicionada diretamente ao que é posterior à percepção, ou seja, lida com um Deus já reconhecido pela personagem, já percebido, importando mais as consequências que afetarão seu relacionamento com Ele, seu grau de intimidade e carinho.

O estudo feito por Joel Rosa de Almeida (2005) a respeito do grotesco em Clarice (talvez o mais importante sobre o tema até hoje), na tópica chamada *A Redenção dos Malditos*, associa claramente o grotesco como uma via para o divino, um meio de acesso ao sobrenatural criador e regenerador da vida. Em sua leitura da obra clariceana (que se foca no livro de contos *Onde Estivestes de Noite*, mas contempla uma visão ampla da obra completa da escritora) o surgimento das figuras divino-cristãs compreende tipos de emanações do Sublime, conceito que por si mesmo nutre uma natural relação com o grotesco. Para ele, em Clarice, “o sublime

dá espaço ao grotesco à medida que se tem a dessacralização dessas figuras.” (ALMEIDA, 2005, p. 54) E é, justamente a este processo dessacralizante, que aproximamos o surgimento do rato morto. Por meio dele e de sua disforme manifestação, também se deformam a interioridade da personagem e sua compreensão outrora superficial da presença divina.

Sabe-se que no universo clariceano os eventos transformadores e conscientizadores do Eu, baseiam seu potencial de surpresa na habitual manifestação restrita aos acontecimentos do cotidiano. Seus personagens sempre são assaltados pelo que há de imponderável nas pequenas coisas que compõem sua rotina, num vir a ser monocórdico e invariável dentro do mundo⁹. A tais eventos, e todos sabemos o quanto eles se multiplicam na totalidade da obra que a autora legou, já se convencionou tratá-los pela condição sobrenatural que possuem da epifania (do grego, *epiphanéia* — *manifestação, aparição*). Diante do grotesco presente em *Perdoando Deus*, não podemos recorrer à interpretação diferente, já que o rato morto representa, para a personagem, um elemento ligado, pela contiguidade, à sua anterior sensibilidade de Deus.

Conceito fundamental da religiosidade hebraica, nossa leitura sustenta-se necessariamente no significado judaico-cristão que ele possui, explicado a seguir: “Por epifania se entende a irrupção de Deus no mundo, que se verifica diante dos olhos dos homens, em formas humanas, com características naturais ou misteriosas, que se manifestam rapidamente, e desaparecem rapidamente.” (BAUER, 1973, verbete “Epifania”) Assim, se no Antigo Testamento o epifânico se manifesta prioritariamente pelo ouvir, e no Novo Testamento, pelo ver, na Modernidade, soma-se a aparição percebida pelos efeitos de um toque (do rato pisado ou da barata comida em Clarice).

Justificados pelo interesse epifânico que a escritora deposita em suas narrativas, cabe ainda observar sua particular maneira de desconstruir as expectativas do evento pelo qual a epifania surgirá. Afinal, por que a manifestação

⁹ Mircea Eliade (1999) chamará tais eventos de “intensidades dissonantes na percepção do tempo”. Suas reflexões sobre o sagrado e o profano localizam a possibilidade que o primeiro tem de conviver com o segundo pela relatividade do espaço. Às pessoas que são impulsionadas pelo cotidiano à monotonia do trabalho, do lazer ou da diversão, estes ‘momentos de intensidade’ proporcionam a vivência de uma descontinuidade na heterogeneidade do tempo profano. Assim, é colocada em xeque a noção de não-religiosidade atribuída ao homem moderno.

divina vem se dar, especificamente, em *Perdoando Deus*, através de um abominável rato morto?

Um dos teóricos basilares para o interesse estético do grotesco, Wolfgang Kaiser (2003) enumera os animais preferidos pelo conceito (noturnos, répteis e insetos) como não pertencentes a Deus, mas aos poderes infernais. Para ele, “a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o demoníaco no mundo”. (KAISER, 2003, p. 161) Se levantamos tal consideração, fazemo-lo para provocar, mais uma vez, o lugar do grotesco em Clarice. É importante lembrar que a corrente seguida por Kaiser (paralela à de Bakhtin), do realismo grotesco, difere substancialmente da visão romântica presente no grotesco-sublime de Victor Hugo. Sem dúvida, o imaginário clariceano específico do presente conto se afilia sobremaneira ao deste último, conjugando em sua escritura o cerne dos valores cristãos proclamados pelo autor francês. Não por acaso, abrimos a presente reflexão com considerações advindas deste mesmo corpo teórico, ao qual nos reportamos agora através de uma significativa transcrição:

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem retificar Deus; se uma natureza mutilada será mais bela, se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação; se cada coisa andarà melhor, quando lhe for tirado o músculo e a mola; se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto. (HUGO, 2002, p. 26)

O rato morto vem configurar, pelo abominável, uma nova harmonia para a vida da personagem. Restaurador da ordem, ele opera uma relação de desvelamento da verdade que é essencial para o entendimento até então mantido do divino. Enquanto criatura formada por Deus, o rato ainda nos assola pela condição corruptível em que se encontra; pois aceitar a morte (do corpo físico e da linguagem) é uma das motivações primeiras em Clarice.

Perdoando Deus, em muitos aspectos, termina por levantar questões semelhantes às de Hugo, no tocante à retificação de Deus, à beleza da natureza mutilada (pois ainda que o rato não seja belo para a personagem, é provocado no leitor um estranhamento típico da beleza presente no séc. XX) e, especialmente, a respeito do artista que se coloca como reflexo do Criador. O Eu narrativo do conto,

mais uma vez, não admite um Deus relativo, condicional; sua verdade passa a residir para além da linguagem humana, pois esta é perecível como um organismo qualquer. Se Clarice não encontra sentido nas palavras, é porque sua expectativa de sentido ultrapassa a matéria do signo, e somente um impacto de origem divina pode lhe trazer à memória o impulso criador literário. Escrever, a mais incompleta / harmônica das expressões humanas, torna-se sempre a última chance para seus personagens, uma tentativa final. Pois estar à beira da morte (do grotesco fim) é a condição textual primeira imposta pela autora.

“[...] que vingança poderia eu contra um Deus Todo-Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado podia me esmagar?” (LISPECTOR, 1998, p. 43) Como indica o título recebido pelo conto na publicação *Para Não Esquecer* (ver nota 8), neste texto temos, pela linguagem, uma reconciliação do homem com Deus. A grandeza de Deus, a despeito do que tantos pregam, não está condicionada ao que é objetivamente belo, antes disso, é na pequenez e limitação de algumas coisas da vida (onde é preciso entender que a morte faz parte deste escopo) que Ele se manifesta e reafirma seu propósito de comunhão com o humano. Clarice, por meio de sua escritura, faz mais do que reconhecer esta necessidade de Deus; ela restitui ao verbo sua condição criadora, unificadora, evocando pelos eventos narrados (grotescos ou não) um estado original do Ser. Ela sempre se soube incapaz de exprimir o inexprimível, e, talvez, tenha sido esta consciência o que permitiu tornar-se sua obra um recôndito único da expressão literária. Purificar a palavra é missão de poucos.

2.2 O Rato de Hilda

*Estou cansado de clamar,
secou-se-me a garganta;
os meus olhos desfalecem
de tanto esperar por meu Deus.
Salmo de Davi*

É provável que, somente pelo título, já seja possível compreender a razão de agora nos voltarmos para um dos trabalhos teatrais assinados por Hilda Hilst: *O Rato no Muro*¹⁰. Peça de 1967, de espírito alegorizante e político, típica ao período histórico e ao contexto da ditadura brasileira (o que não deixa de ser uma marca de toda a produção teatral da escritora), esta obra de Hilda surge-nos como um notável paralelo ao que desenvolvemos numa primeira leitura de Clarice Lispector. A evidente relação dos ratos, nos textos que aqui convocamos, justifica uma primeira superfície de diálogo, a se confirmar ou desmontar pelo que então refletimos da escritura hilstiana. Nesse sentido, não podemos proceder de outra forma a não ser retomando, desde já, uma descrição do enredo evocado.

Situado dentro da capela de um convento, o que já sinaliza um potencial interesse pelo questionamento divino — ou pela autoridade outorgada sobre pessoas que se submetem a uma sagrada vocação —, *O Rato no Muro* se desenvolve a partir do diálogo entre nove freiras e sua Superiora, todas aprisionadas dentro de um ambiente fechado e cercado por um alto muro. Obedecendo a um ritual diário, elas se reúnem para relatar à Superiora, suas culpas e pecados acumulados. As nove irmãs são identificadas apenas pelas nove primeiras letras do alfabeto, de A até I, e somente uma delas não se sente impelida a confessar qualquer pecado, demonstrando um veemente deslocamento dentro do grupo e um singular desejo de enxergar além do muro. Curiosamente, esta em destaque é a Irmã H (de Hilda?, já se ponderou), única a romper com a rotina dos rituais para instalar um incômodo de ordem metafísica, com imprevistas perguntas e afirmações que ecoam na psicologia das demais personagens e no olhar espectador de quem lê/assiste à peça.

Depois de quebrar o estranhamento confessional, ao declarar: “Hoje não tenho queixa de mim.” (HILST, 2008, p. 107); a Irmã H prossegue, por todo o texto, revelando sua inadequação ao meio, como percebemos: “E nós temos algum sentido? [...] Haverá alguém além de nós? Alguém?” (idem, p. 111); “Não vê que eu soffro? Que desejo tanto ir além do que me prende?” (idem, p. 123) Uma voz marcada pela dúvida existencial, focada em desgastar os limites do espaço

¹⁰ Utilizaremos como fonte, para as citações, o volume do *Teatro Completo* (2008, p. 99-141), compilação que extinguiu o caráter inédito das oito peças teatrais escritas por Hilda Hilst; já que, desde sua criação, entre 1967 e 1968, apenas uma (*O Verdugo*) havia sido publicada.

concernentes à encenação. Até que, no meio do tumulto, as mulheres enxergam um rato sobre o muro e se espantam, inclusive, pela recente morte de um gato, dentro do convento. A balbúrdia é incontrolável. A excitação cresce somente por imaginarem que o rato pode ver o outro lado da parede, que ele pode escapar dali, alcançar o mundo.

Irmã G: E se o rato chegasse até lá, na manhã ou no escuro, não poderia libertar-se?

Irmã A: De qualquer forma, não seria sempre um rato?

Irmã G: Seria um rato sobre um muro. Olhando para o alto, pode ver o mais fundo.

Irmã C: E olhando para baixo.

Irmã G: Você quer dizer para dentro de si mesmo?

Irmã C: Assim como eu tenho feito sempre.

Irmã G: Pode ver sangue. Mas no alto, saberá resistir. (idem, p. 132-133)

Elas se perguntam sobre a capacidade do animal, como se o invejassem, sem importar-se com sua irracionalidade e sujeira, por saber que ele não pode ser controlado pela ordem regente e que nem a Superiora tem domínio sobre ele. Percebem que existe uma identificação entre o humano e o rato, que há uma mesma ânsia libertária e que, por mais que tracem comparações, não poderão mudar sua atual condição de vida.

Irmã G: Se a senhora quiser ver um rato branco, procure na limpeza. Homens do mesmo tom descobrem as suas vísceras com tais delicadezas, que é preciso parar para espiar tanta pesquisa e sutileza.

Irmã B: Então é o rato que ajuda o homem a ser mais homem?

Irmã C: Ou menos realeza. (idem, p. 132)

Até que, numa cena clímax, a Irmã H tenta conter as investidas da Superiora de reprimir nas colegas o desejo pelo que há do outro lado do muro:

Irmã H: Parem! Parem! Vocês não veem que ela está tentando nos deixar sem resposta? Que quando ela fala na culpa nós pensamos no tempo? E que diante dela nós nos comportamos como um brinquedo de corda? Que estamos fartos de ficar diante da morte e da renúncia?

Irmã G: Olhe o rato.

SUPERIORA (*para a Irmã H. Severa*): O rato é você. (*tom crescente, procurando tensão*) Que deseja subir e ver.

Irmã D: No entanto, no entanto.

SUPERIORA: Ainda que tu subisses...

Irmã D: Aquela pedra lisa...

SUPERIORA: E assistisses...

Irmã D: Ao mais fundo, ao mais alegre.

SUPERIORA: O mais triste...

Irmã D: Ainda que tocases...

SUPERIORA: Aquela pedra rara...

Irmã D: E deixasses o vestígio...

SUPERIORA: De uma mancha...

Irmã D: Escura ou clara...

SUPERIORA e Irmã D: Ainda... ainda.

SUPERIORA: Não seria suficiente.

Irmã D: Para o teu desejo de ser mais. (idem, p. 139-140)

Fica bastante clara a intenção de Hilda em trabalhar o distanciamento entre o rato e a Irmã H, anulando-o completamente através da acusação da Superiora (*o rato é você*), à semelhança do que discutimos no espelhamento da situação que também envolvia um rato, em Clarice Lispector. Se aqui o rato não chega a despertar uma sensação exacerbada de grotesco como no caso anterior, em nenhum momento, também, esta leitura pode ser descartada para uma interpretação da peça em jogo. É inegável que a impressão de repulsa se confirma, inclusive, pelas imagens evocadas na discussão sobre o animal; as freiras falam de sangue, de vísceras, são descritas com gestualidade horrorizada (na indicação dirigida às atrizes que porventura as interpretem), e, por mais que especulem um grau mínimo de identidade entre o rato e o humano, ou entre o rato e a Irmã H, não deixam de perpetuar desdobramentos do grotesco, em sua relação com o espaço cênico e seus próprios corpos. Como salienta Alcir Pécora, em nota introdutória ao volume do *Teatro Completo* de Hilda, é possível verificarmos que em toda extensão da peça *O Rato no Muro*, “a nota deslocada está basicamente na imagem baixa e repugnante do ‘rato’ para caracterizar o único ser que podia enxergar além dos limites do confinamento usual dos processos edificantes da educação social e cívica.” (HILST, 2008, p. 10)

Se considerarmos as indicações de cenário, inicialmente registradas por Hilda Hilst, onde se recomenda a posição imaginária do muro e que ele não seja enxergado sobre o palco, concluiremos que o próprio rato não deve ser visto durante

uma encenação da peça. Isto confere ao animal uma dimensão marcadamente vinculada à linguagem, pois somente por ela vem a ganhar forma e influenciar o desenvolvimento dramático do enredo. É, inclusive, este tratamento específico do imaginário, responsável por liberar o texto de Hilda dos limites de seu contexto criativo. Longe de negar o valor histórico na relação da peça com a situação política do Brasil, acreditamos que a narrativa de *O Rato no Muro* ultrapassa os domínios de sua forma em sintonia com um universo maior da obra hilstiana. A provocação de sua linguagem, no sentido da reflexão que opera sobre o que pode e o que não pode ser visto por olhos humanos, articula-se com toda uma projeção característica ao projeto de Hilda Hilst, sempre incomodada pela invisibilidade, pelo que não pode ser percebido dos homens, do mundo e de Deus. Como Clarice, em seu anseio de ‘dizer o indizível’, Hilda aprofunda a particular compreensão de uma ‘literatura do impossível’.

Optamos por selecionar o evento específico do rato para iniciar uma discussão sobre o lugar do grotesco na longa trajetória escritural da autora, por causa da evidente comparação que podemos traçar junto ao conto de Clarice. Bem poderíamos seguir incontáveis direções entre os demais trabalhos de Hilda, já que praticamente toda sua obra dedica-se a uma reflexão do abjeto e mesmo abominável, inclusive dentro do que discute a respeito de Deus e do sagrado. É valiosa a constatação feita, em troca de correspondências, pelo amigo Virgílio Ferreira, escritor português que muito admirava o trabalho de Hilda; sobre ela, suas palavras observam que “já agora te leem evidentemente depois de terem refletido que o homem também é homem no intestino grosso. [... tens a] preocupação de trazeres Deus até as fezes do homem, de envolveres o mais baixo na sublimação pelo mais alto.” (FERREIRA apud VASCONCELOS, 1977, p. 21) É neste sentido que aproximamos os textos de Hilda e Clarice, pois em ambos se processa um desvelamento do olhar, pela visão do rato, que alcança desde a mais funda interioridade do Sujeito a mais alta revelação de Deus.

Já nos perguntamos, em Clarice, a respeito da motivação que levaria ao encontro com o rato, desdobrar-se este encontro com Deus. Se num primeiro momento associamos o ‘sentimento de criatura’ como consequência deste estranho contato, agora nos espantamos ao perceber que, em Hilda, a própria compreensão do divino atravessa o ‘ponto de vista do rato’. Ora, em sua peça é o rato quem tudo

vê, quem tudo pode contra a ordem estabelecida, quem se posiciona acima do nível do chão, da terra, e alcança uma perspectiva plena de toda a situação mundana. Rato, ainda, que não se materializa como recurso de teatro, mas que domina a cena através da imaginação e das sugestões trazidas pelo verbo. A tentação de concluir que Deus está no rato (ou que, conseqüentemente, Ele é o rato e, por decorrência, Ele é a Irmã H) nos é potencial, porque em outros de seus textos, Hilda pontua uma explícita fusão entre o divino e os animais, especialmente aqueles pertencentes às categorias mais baixas, como os apontados por Wolfgang Kaiser em sua teoria do grotesco.

Mas antes de prosseguirmos em outras conexões do Deus hilstiano, nos parece importante retomar com mais atenção algumas das considerações de Kaiser a respeito da transformação provocada pelo grotesco, profundamente relacionada ao que identificamos nas personagens de Clarice e Hilda, transformadas pelos ratos. O teórico alemão define:

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já se nos insinuou com bastante frequência: o *grotesco* é o *mundo alheado* (tornado estranho). [...] Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. [...] O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem. (KAISER, 2003, p. 159, grifo do autor)

A despeito de toda a evolução que o grotesco enfrentou no correr da História da Arte, encontrando variações de uso e aplicação desde a Antiguidade, algo que sempre se manteve inalterado na apreensão de seus efeitos foi esta capacidade de provocar uma ordenação suspensa da realidade junto àqueles aos quais se manifesta. Todas as incidências do grotesco sobre a mente humana se configuram como deslocamentos de uma realidade prévia, desvios da expectativa racional. Seja pelo riso, pelo assombro, pela torção do Belo, eis uma categoria fundada na desorientação física do mundo e da maneira como este é percebido pelos sentidos. Daí sua relação com uma perspectiva moderna da estética, conscientemente incompleta e, por isso, sofrida, angustiada. Por mais que o grotesco aponte um

domínio de totalidade, pois ele depende de um parâmetro oposto para se efetuar, há sempre um rompimento da subjetividade e da linguagem que o representa, no tratamento dado pelas artes.

Em Hilda e Clarice, não se trata apenas de eventos instáveis, de divagações conceituais sobre o caos e a crise da consciência; nelas, o grotesco pode ser observado enquanto estrutura formal, enquanto modo de produção que deforma as ideias e temas abraçados, assim como a textualidade de suas obras. E, no sentido que nos importa, o grotesco também atua como agente de transformação das impressões que estas escritoras guardam em sua constante evocação do divino. Em ambos os exemplos dos ratos aqui discutidos, constatamos um paradoxo de atração-repulsão, movido exatamente pela condição abissal de suas experiências. Mas é em Hilda que notamos um avanço no discurso grotesco, proporcionado pelo escopo mais abrangente das associações que sua trajetória literária reproduz a respeito de um Deus que não apenas se manifesta pelo grotesco, mas que é, em si mesmo, grotesco.

Como somente o exemplo de *Um Rato no Muro* não nos parece suficiente para iluminar esta identificação, também retomamos uma importante novela da escritora, publicada em 1986, e que foi imediatamente posterior ao lançamento de *A Obscena Senhora D*, livro-irmão sobre o qual nos deteremos, mais adiante. *Com os Meus Olhos de Cão*¹¹, narra os anseios de um matemático, chamado Amós Kéres, na travessia de sua busca existencial. Trata-se de uma jornada marcada pela dúvida, de sua profissão, seu casamento, das escolhas que o tornaram quem é. Após uma experiência epifânica, vivida no topo de uma colina, o professor tem sua linearidade rompida, seu raciocínio virado pelo avesso. Dois caminhos se revelam como possíveis respostas para a angústia, ambos pautados por um abandono completo de sua rotina e costumes: ir viver num bordel, ou junto com os bichos, no quintal.

Indo além das proposições de sua faceta teatral, Hilda Hilst acentua, no corpo em prosa de sua linguagem, a superfície do estranhamento grotesco que já

¹¹ Esta novela sempre foi publicada em volumes com outros textos, por Hilda Hilst, talvez por sua brevidade, talvez pela relação direta com outros de seus trabalhos. Alcir Pécora, ao organizar as *Obras Reunidas*, decidiu isolar a obra numa publicação única, ressaltando-a como chave de leitura que se opõe ao caráter 'separador de águas' outrora definido entre os períodos 'sérios-pornográficos' da escritora.

apontamos. As intensidades vividas por Amós Kéres, a todo o momento, convergentes ao incômodo de Deus, ganham valor com a entrada em cena da porca hilde (mais uma vez o jogo com o nome próprio da autora), bicho que também fez parte do universo decaído de *A Obscena Senhora D*. Aqui, a porca confirma ser um elemento nuclear para a relação potente entre o humano e o divino. Se todo o texto já era marcado por uma profunda experimentação de linguagem, após o surgimento da porca, constatamos uma verticalização no interesse do rompimento narrativo. Nada pode ser mais significativo do que um fragmento deste vigoroso exercício:

Deus é mulher? Como tenho sugado o peito que não vejo. Continuo sozinho, leproso. **A porca é Deus.** Estirada também. Sonhando. hilde e seus olhinhos cor de alcachofra. Lista de costado e inocente. Alcachofra também tem tudo a ver com Deus. Esqueçam. Modelos de interpretação. O logos é isto: dor velhice-descaso dos mais vivos, mortos logo mais. [...] **Mas dizem que o Alto é o nada e é preciso olhar os pés. E o cu também.** Com um espelho. Estou olhando. Impossível esquecer grotesco e condição. Ai, eu quero a cara Daquele que vive dentro de Amós, o Imortal, o Luzir-Irrescente, O percebido-Percebido. Vou dizer com precisão o que é o meu não compreender. Do significado majestoso. De cores. Dilatado. (HILST, 2006, p. 49, grifo nosso)

Fluxo que emerge como uma inquirição onírica ao realismo divino, este momento do texto é dos que mais fundo toca na associação antes feita entre o rato e Deus. Convertido em porca, o rato de Hilda agora se impõe como figura profética, imagem que antecipa a revelação da porca, visitante de vários livros da autora. Sem ninguém que agora a silencie, a voz narradora libera os seus questionamentos a um nível próximo do inconsciente, do incompreensível, exacerbando a linguagem e expandindo-a a fronteiras que beiram ultrapassar a racionalidade. Amós abre mão de enormes parágrafos e compilações de versos para compartilhar as incertezas que o dominam, sem ignorar a presença concreta do grotesco e o contato com ele travado, desprovido de planejamento. O desfecho do texto, encerrado em tom de enigma, não alivia o desconforto causado pelo verbo:

Grotesco me esparramo. Há sangue respingando as paredes do círculo. Uma avalanche de cubos recobre meus tecidos de carne. Estou vazio de bens. Pleno de absurdo.

Levanta-me, Luminoso,

Até a opulência do teu ombro.

Com meus olhos de cão paro diante do mar. [...] Sinto meu corpo de cão. [...] Há um latido na minha garganta, um urro manso.

[...] Amós Kéres, 48 anos, matemático, não foi visto em lugar algum. No caramanchão, a cadela olhava os ares, farejando. A mãe encontrou a frase no papel: **Deus? uma Superfície de Gelo Ancorada no Riso**. (idem, p. 65-66, grifo nosso)

Chega a ser desconcertante a estagnação que acompanha a leitura destas últimas palavras. O súbito desaparecimento de Amós, longe de esclarecer os rumos de sua decisão, termina por intensificar o sentimento de nulidade que deriva da epifania, ou (como veremos melhor no próximo capítulo), do contato com o Sublime. Vale ressaltar que esta identificação entre o Deus e a porca, assim como entre o homem e o cão, são variáveis diretamente nascidas de uma compreensão própria ao conceito desenvolvido por Kaiser. Fundir realidades corpóreas diversas, manipular os instintos e animalizar o racional são características típicas ao realismo-grotesco alemão e, não por acaso, também presentes em certo imaginário de Clarice Lispector. Nesse sentido, passando por cima de diversos textos em que Clarice duplicou a consciência humana num reflexo animal (de búfalos, galinhas, cavalos, peixes, etc.), lembramo-nos de um específico conto em que a protagonista também sofre as necessidades de um cão. Em *A Procura de Uma Dignidade*, há uma senhora que se ajoelha para procurar algo sob a cama e logo se sente impelida a ficar ‘de quatro’; Clarice descreve a cena com uma crueza que não deixa dúvidas quanto à identificação grotesca: “Assim ficou um tempo, talvez meditativa, talvez não. Quem sabe, a Sra. Xavier estivesse cansada de ser um ente humano. Estava sendo uma cadela de quatro. Sem nobreza nenhuma. Perdida a altivez última.” (LISPECTOR, 1999, p. 15)

Seja na Sra. Xavier, seja em Amós Kéres, estamos diante de confrontos humanos aterradores, não apaziguados em sua condição existencial. São personagens que desdobram a realidade anteriormente analisada, quando dos embates com ratos, insatisfeitas com a desarmonia de seus corpos e mentes, com o elo rompido entre criatura e criador. E se, no primeiro momento de nossa abordagem do grotesco, restringimos o diálogo possível junto às teorias de Bakhtin, agora este se revela potencialmente iluminador, não só pela admissão de Hilda dentro do enfoque, mas do próprio grau alcançado na relação homem x Deus, mais aprofundada.

Enquanto, no conto *Perdoando Deus*, Clarice não se abria a uma leitura atravessada pela carnavalização, pela reverência com que tratava o objeto

numinoso (o rato), acima de todo espanto e horror sofrido, quando chegamos aos exemplos de Hilda, encontramos um terreno mais fértil de exploração aliada às perspectivas de Bakhtin, em seus estudos de Rabelais e Dostoievski. Hilda Hilst sempre deixou claro que sua via de acesso ao Deus não poderia ser outra além da heresia, da negação e desconstrução da fé¹². O tratamento de seu texto, ao diluir as distâncias entre o carnal e o espiritual, distingue-se do que vemos em Clarice não pelo resultado de seus efeitos, já que ambas as autoras esfacelam as dimensões deste abismo, mas pelo diverso cuidado que aplica nas configurações de sua linguagem. De qualquer forma, importa agora que ambas possam ser lidas, sob alguns aspectos, a partir de uma perspectiva bakhtiniana nuclear ao grotesco, que prossegue a reflexão: “O princípio essencial do realismo grotesco é a degradação, isto é, o rebaixamento de tudo que se concentra no alto, no plano espiritual, ideal, abstrato; passando ao material, para a esfera da terra e do corpo [...]” (BAKHTIN, 1979, p. 19)

O teórico avalia em outro momento de seu estudo que pensar o grotesco é pensar as partes mais esquecidas do corpo, sejam aquelas ligadas ao baixo ventre, sejam as que não vemos, por estarem dentro da carne. Como se o princípio da vida estivesse na baixaza, ele define um campo positivo de regeneração a partir de valores primeiramente destrutivos (como no rato de Clarice), e, também, estabelece uma compreensão ambivalente do que pode/deve ou não ser enxergado por olhos humanos, questionando os ditames da percepção e da experiência vivida (como no rato de Hilda). São posições que aproximam os recortes trazidos destas autoras sem deixar de distinguir posições que também se antagonizam, especificamente, pelo uso da linguagem.

Para tornar mais clara a comparação destas obras, sob o foco do grotesco trazido por Bakhtin, urge que um novo bicho seja solto em nossa análise: a barata de Clarice em *G. H.* Motivo que orienta o último desdobramento deste capítulo e permite a igual entrada dos conceitos teológicos de Rudolf Otto, verdadeira intenção desta leitura.

¹² Quando entrevistada por Jorge Coli, Hilda declarou: “A minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus.” (Cadernos de Literatura Brasileira, 1999, p. 30)

2.3 Entre Baratas, Porcas e Mulheres que Conheceram a Deus

*Um Deus compreendido não é um Deus.
Gerhard Tersteegen*

Provavelmente, *A Paixão Segundo G. H.*¹³ conta com o enredo mais conhecido de nosso corpus e, por isso, mais fácil de assimilar dentro da análise que propomos. Toda leitura crítica a seu respeito, invariavelmente, atravessa o conceito do grotesco para discutir o uso que Clarice faz de um inseto que está no limite do imaginário repulsivo, especialmente para o inconsciente feminino, dentro de um notável exercício metafísico de descoberta do Eu. Sua protagonista, no embate vivido com a barata em seu apartamento vazio, demarca uma das apropriações mais singulares da Literatura já feitas sobre o grotesco, comparável somente ao célebre enredo de *A Metamorfose*, um dos marcos que redefiniu a literatura moderna, no séc. XX¹⁴. Um episódio a ser interpretado sob diversos contextos (filosófico, político, linguístico, antropológico) e que também evidencia uma profunda sintonia com a inquietação teológica, pelos incisivos questionamentos a respeito do Sagrado, surgidos com a revelação do bicho.

Apenas por considerarmos as circunstâncias em que se dá o confronto entre mulher e bicho, já identificamos a relação existente com os eventos que, há pouco, envolveram ratos: G. H. é uma mulher que se depara com uma barata, no quarto de sua empregada, e, após mata-la, sente vontade de experimentar seu gosto, entrando em contato com uma intensa epifania capaz de lhe dar um novo sentido existencial. Como vemos, trata-se de uma perspectiva a ser atualizada pelo conto *Perdoando Deus*, principalmente nos aspectos que são de nosso interesse. É do estranhamento concernente à experiência grotesca que brota uma primeira

¹³ Publicado originalmente em 1964; utilizaremos como fonte, para as citações, uma edição de 2009.

¹⁴ “Como Kafka, ela (Clarice) se desesperou; mas, à diferença de Kafka, acabou, de modo atormentado, bracejando em busca do Deus que a abandonara. Narrou sua busca em termos que, como os de Kafka, apontavam necessariamente para o mundo que ela deixara para trás, descrevendo a alma de uma mística judaica que sabe que Deus está morto, mas que, no tipo de paradoxo que perpassa toda a sua obra, está determinada a encontrá-Lo mesmo assim.” (MOSER, p. 16-17)

compreensão de Deus, no texto, uma intuição de que não estamos sozinhos e que há um propósito, sob o sol, para todas as coisas.

Percepção muito próxima, como apontamos desde as palavras introdutórias, ao mote narrativo de *A Obscena Senhora D*¹⁵, livro em que Hilda Hilst delinea uma ação semelhante, de uma mulher sozinha em sua casa, sofrendo a perda do marido e, à beira da loucura, deparando-se com a visão de uma assombrosa porca que lhe confunde em seu diálogo com a ideia que nutre de Deus. São situações limítrofes na sobrevivência destas personagens, radicalizadas pelo tratamento linguístico e espelhadas na superfície do texto sob os efeitos da transformação decorrente do grotesco, em todo o deslocamento por ele provocado sobre o cotidiano, o cenário comum de suas vidas. *G. H.* e a *Senhora D* aprofundam o sentido de sua errância espiritual ao constatarem que a visão dos bichos asquerosos modifica a primeira compreensão que fazem de si mesmas, de seus corpos e perspectivas individuais, enfrentando um primeiro estágio da experiência grotesca através da perda dos referentes. É o primeiro contato do ‘mundo alheado’ definido por Kaiser enquanto fundamento da estrutura grotesca. O que vemos claramente, logo no monólogo interior que abre o livro de *G. H.*:

Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi – porque não entendo. Sei que vi – porque para nada serve o que vi. Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. Pior ainda: não quero o que vi. O que vi arrebenta a minha vida diária. Desculpa eu te dar isto, eu bem queria ter visto coisa melhor. Toma o que vi, livra-me de minha inútil visão, e de meu pecado inútil.

Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão. (LISPECTOR, 2009, p. 15-16)

Esta última imagem da mão na qual se segurar é retomada no decorrer de todo o livro. Mão divina, onipresente, mas mão que aterroriza, que confunde as convicções de *G. H.* Não é por acaso que ela a evoca como uma “mão mal-assombrada de Deus” (idem), sem saber o que fazer com sua ‘vida arrebentada’ e não conciliada com o apaziguamento que deveria surgir da santa presença. É o mesmo terror que assola a *Senhora D*, apavorada diante do estranhamento vivido contra seu corpo, no diálogo polifônico que perpetua com vozes as quais

¹⁵ Publicado originalmente em 1982; utilizaremos como fonte, para as citações, uma edição de 2008.

desconhecemos a fonte, mas que podem ser associadas à sua fragmentária identidade, sua esfacelada consciência. É o que nos mostra as transcrições:

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a lógica sangrenta dos dias [...] (p. 21)

a vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender. porisso é que me recusava muitas vezes. queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entendes? que OUTRO mamma mia?

DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes? (HILST, 2008, p. 53)

Aniquilado o ordenamento racional destas mulheres, acompanhamos, a partir daí, sua distorcida jornada em proximidade ao Deus, agora manifesto, ainda que mantido enquanto alteridade. São estas as experiências que nos conduzem ao primeiro dos estágios categorizado na estrutura teológica de Rudolf Otto, que apresentamos, desde a Introdução, sob a forma categórica do *Mysterium Tremendum*. Por isso, convém que nos debrucemos sob uma explanação mais criteriosa desta teoria.

Quando Otto publicou *O Sagrado*, no início do séc. XX, prosseguiu um enfrentamento que defendia desde suas primeiras reflexões. Na contracorrente de perspectivas regidas pela Teologia Liberal, iniciada no séc. XVIII, ele não se rendia ao que demonstrava ser um pensamento alemão dominante de seu tempo histórico. Questionou a inacessibilidade kantiana da esfera religiosa pela razão pura e o itinerário filosófico que, por fundamento, negava o fato religioso para o homem moderno (Schleiermacher); tudo isto, através de uma rígida e provocadora conceituação que reconfigurou o Sagrado, trazendo-o de volta aos anseios humanos e tornando-o uma potência da Modernidade que agora se desenvolvia em um novo século¹⁶.

A dialética que desenvolve entre o racional e o irracional, como vertentes valorativas do numinoso, aprofunda uma compreensão de Deus que transcende o distanciamento cavado pelos liberais. Para Otto, o irracional não é o que se opõe à razão, mas o que vai além dela, daí ser possível identificar a faceta irracional de

¹⁶ “*Sagrado*, em Otto, é usado em contraposição a *profano*. É sinônimo de divino e especifica a sua transcendência apreensível apenas à luz da realidade experimental e, por isso, é um conhecimento *negativo* do que se acha além do limite da criatura. A perturbação toma conta do espírito humano diante da profundidade do divino; donde a manifestação do divino como o *misterioso*.” (RAZZOTTI, 2002, p. 150)

Deus como um domínio acessível pela ‘experiência pré-lógica’, atravessada pela religiosidade. Esta aproximação do homem em direção a Deus pode se dar tanto pelo aspecto fascinante da divindade (*mysterium fascinans*) como pelo que há de repelente (*tremendum*) na dimensão espiritual que alcança a carne e a percepção humana. É neste último sentido que nos apropriamos da aplicação feita por Clarice e Hilda a partir do grotesco.

Desde a análise feita do conto *Perdoando Deus*, ficou muito clara a nossa intenção de mapear, no imaginário das autoras, eventos que irrompessem um ‘sentimento de criatura’ por parte de suas personagens: “o sentimento da criatura que afunda e desvanece em sua nulidade perante o que está acima de toda criatura.” (OTTO, 2007, p. 41) Foram os ratos que sedimentaram o caminho para tal conscientização de linguagem, trabalhada por Otto como um conceito (*Kreaturgefühl*) que relê o ‘sentimento de dependência’ originado em Schleiermacher, mas o ultrapassa por definir a experiência com o numinoso não enquanto, unicamente, uma consciência de si, brotada no Eu; ao contrário, pois agora advinda do que está fora do sujeito, no mundo, a ser reconhecido por seus sentidos. Experiência pautada pelo sentimento, fenômeno que se equilibra entre o que não pode ser totalmente racionalizado, mas que se prova de maneira concreta, irrefutável. “Não se trata, pois, de mera emoção, de uma ‘agitação’ do coração ou de um contrair-se do pensamento, mas sobretudo de um ato que assume um valor cognitivo e revela a sua natureza de correlação com o objeto experimentado.” (RAZZOTTI, 2002, p. 156)

Como ressalta este comentador de Otto, na teologia do *Mysterium Tremendum*, a percepção do objeto numinoso é mais evidente e relevante do que o seu próprio conteúdo — objeto que aqui associamos aos ratos da literatura. “O sentimento elimina as mediações, permitindo, assim, que se chegue a um contato imediato com o sagrado.” (idem) Não há caminho alternativo para a aproximação de Deus, não se trata de um contato meramente intelectual. Ou se enfrenta o tremor da assoladora percepção de um Deus que é absoluto, ou se permanece no lugar comum da experiência mundana. Para Otto, o sentimento criatural não pode ser vivido em simultaneidade com qualquer outro sentimento do espírito humano; ele exige inteireza de corpo e mente para operar a indução e identificação do Sagrado. É um sentimento de aterrorização que se encontra desde as religiões mais primitivas

até aquelas mais evoluídas, sendo que, nestas últimas, mais próximas de nosso tempo histórico, ele “continua sendo um arrepio místico, desencadeando como efeito colateral, na autopercepção, o sentimento de criatura, a sensação da própria nulidade, de submergir diante do formidável e arrepiante, objetivamente experimentado no ‘receio’.” (OTTO, 2007, p. 49)

É interessante observar a descrição do teólogo para os efeitos causados nos seres que experimentam este temor místico, afetados psíquica e fisicamente, com frêmitos e arrepios, como nos mostram suas palavras:

Essa sensação pode ser uma suave maré a invadir nosso ânimo, num estado de espírito a pairar em profunda devoção meditativa. Pode passar para um estado d'alma a fluir continuamente, em duradouro frêmito, até se desvanecer, deixando a alma novamente no profano. Mas também pode eclodir do fundo da alma em surtos e convulsões. Pode induzir estranhas excitações, inebriamento, delírio, êxtase. Tem suas formas selvagens e demoníacas. Pode decair para horror e estremecimento como que diante de uma assombração. Tem suas manifestações e estágios preliminares selvagens e bárbaros. Assim como também tem sua evolução para o refinado, purificado e transfigurado. Pode vir a ser o estremecimento e emudecimento da criatura a se humilhar perante — bem, perante o quê? Perante o que está contido no inefável *mistério* acima de toda criatura. (OTTO, 2007, p. 44-45)

Como o próprio autor assume, trata-se de uma definição incerta e incompleta da experiência a que denomina *Mysterium Tremendum*; uma conceituação negativa para o que identifica enquanto caracterização positiva do medo ou do temor/terror. São descrições de um espírito e corpo que nos parecem muito próximas do que sofreram as protagonistas da literatura que analisamos, a despeito do nível de esgotamento verificado em cada uma, já que, como esclarece Otto, é uma experiência de vários estágios a se percorrer. Sua leitura desta positiva e avessa face de Deus abrange todo o domínio da religiosidade e de uma revelação que também pode se efetuar no cotidiano diário, envolvido pela surpresa e, conseqüentemente, ampliado no assombro original. Ele se importa em situar, metodicamente, o caráter sobrenatural emergente do que se percebe pelos sentidos naturais, ressaltando que o medo proveniente deste sentimento não é o mesmo do que se conhece por ‘medo comum’. Otto esclarece:

Não é do temor natural nem de um suposto e generalizado ‘medo do mundo’ (*Weltangst*) que a religião nasceu. Isso porque o assombro (*das Grauen*) não é medo comum, natural, mas já é a primeira excitação e pressentimento do misterioso, ainda que inicialmente na

forma bruta do ‘inquietantemente misterioso’ (*Unheimliches*), uma primeira valoração segundo uma categoria fora dos âmbitos naturais costumeiros e que não desemboca no natural. (idem, p. 47)

A partir disso, o teólogo se volta para um tipo muito particular de medo identificado em algumas passagens bíblicas, medo proveniente de uma manifestação divina que é recebida como assombrosa e aterrorizante, pelos escritos antigos. O *Emât Jahveh*, ou o Terror de Deus, incide sobre o ser humano com uma força paralisante, que transcende a causa psíquica e afeta a própria carnalidade do ser; ele tem uma conotação próxima do fantasmagórico, do espectral, e pode ser lido como uma face mais profunda do *deîma panikón* grego, um horror pelo que há de sinistro, de quase demoníaco na superfície do mundo. Retomando alguns fragmentos dos livros bíblicos de Moisés e Jó¹⁷, Otto define sua categoria de *Tremendum* sem deixar de ressaltar o caráter positivo deste estremecimento, como um receio e inibição humanos que só se experimentam ante o que há de mais digno e nobre em Deus; “trata-se de um terror impregnado de um assombro que nenhuma criatura, nem a mais ameaçadora e poderosa, pode incutir.” (OTTO, 2007, p. 46)

Eis um terror que nos leva de volta aos bichos grotescos de Clarice e Hilda. Entre ratos, baratas e porcas, as mulheres retratadas em seus textos enfrentam notáveis experiências catalisadoras do sentimento *tremendum*, ampliando o escopo de significados metafísicos por elas levantados e justificando um tremor da própria linguagem, dentro das provocações gramaticais típicas às escritoras. Com *G. H.* e a *Senhora D*, acompanhamos um processo completo de identificação literária ao que propõe a estrutura teológica de Rudolf Otto; estamos diante de representações ficcionais que problematizam todo um estatuto de relação humana com o sagrado, dentro de um domínio não restrito a tempo ou espaço exteriores ao texto, haja vista a aplicação universal amplamente reconhecida das inquietações nutridas por Clarice e Hilda em suas carreiras. Estas obras, na provocação que fazem do terror surgido de Deus, em outras palavras, do terror de ‘ser criatura’, atualizam uma perspectiva do Sagrado através do tratamento literário, abrigando um estranhamento que não fica restrito ao que se desdobra nos eventos narrados, mas que atinge a

¹⁷ “Mandarei à tua frente um Terror de Deus, transtornando todos os povos aonde entrares.” Êxodo 23:27; “Tire ele a sua vara de cima de mim, e não me amedronte o seu Terror [...] Alivia a tua mão de sobre mim, e não me espante o teu Terror.” Jó 9:34 e 13:21.

configuração primeira da escritura, como vimos nas anteriores transcrições que reproduzimos.

Enquanto Hilda Hilst nos permite uma ampla leitura da experiência grotesca, que se encaminha para a revelação do *Tremendum*, em Clarice, constatamos uma singular e completa apropriação deste sentimento, na personagem de *G. H.*, que materializa o cerne da descrição de Otto em reações físicas e psicológicas. Não fica a menor dúvida de que estamos diante de uma personagem assolada pelo terror divino, em sua travessia solitária dos mais distintos graus de estremecimento. Nela, percebemos os sintomas físicos do terror, como provam três momentos de uma mesma página textual, após a imediata visão da barata: “Depois eu **fora imobilizada** pela mensagem dura na parede [...]”, “Uma **onda de arrepio**, dentro do grande calor do sol, percorreu-me [...]”, e “Meu primeiro **movimento físico de medo**, enfim expresso, foi que me revelou com surpresa que eu estava com medo.” (LISPECTOR, 2009, p. 48, grifos nossos)

Se *G. H.* avança rapidamente nos estágios de seu tremor é porque ela reconhece a intromissão violenta do medo, ultrapassando a simples estagnação ou efeito de choque que antes vimos na personagem de *Perdoando Deus*. A protagonista continua, repetindo e aprofundando suas impressões: “[...] o que sucedia é que enfim eu assumira um medo grande, muito maior do que eu. O medo grande me aprofundava toda.” (idem, p.51); “Mas meu medo não era o de quem estivesse indo para a loucura, e sim para uma verdade — meu medo era o de ter uma verdade que eu viesse a não querer, uma verdade infamante que me fizesse rastejar e ser do nível da barata.” (idem, p. 59) Como vemos, um medo da identificação primária de se reconhecer no Outro, no grotesco que está fora do ser, em obediência ao que Otto categoriza pela necessidade de um evento externo a se perceber, para a relação com o numinoso. E assim como o teólogo tem a sua compreensão divina pautada pelo aspecto fundamental de um Deus que é *a priori*¹⁸, *G. H.* descobre, em sua experiência grotesca, que existe uma alteridade anterior ao

¹⁸ “Otto está convencido de que a ‘religião começa consigo mesma’ e que, para compreendê-la, deve-se partir da experiência religiosa interior. [...] Na perspectiva mais filosófica, Otto afirma que o sagrado deve-se ‘a uma superior capacidade cognitiva, estimulada apenas por impressões dos sentidos’ com uma clara referência à filosofia de Kant, mediada por Fries.” (RAZZOTTI, 2002, p. 155)

ser: “[...] e eu sentia com susto e nojo que ‘eu ser’ vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana.” (idem, p. 57)

O medo que transborda nas páginas de *G. H.* nomeia claramente a sua fonte em Deus, na face divina que deixa de ser *desconhecida* para ser *reconhecida* e assim inaugurar uma nova dimensão existencial na criatura narradora. Sua percepção, afetada pela grotesca barata, perde os parâmetros que outrora definiram alguma noção do Belo, filiando sua transformação do ponto de vista junto ao que Kaiser e Bakhtin estabelecem como condição incontornável da experiência grotesca. Após isso, *G. H.* fala-nos como se, através do encontro com a barata e de sua horrorosa visão, também tivesse visto a face de Deus: “Eu tinha medo da face de Deus, tinha medo de minha nudez final na parede. A beleza, aquela nova ausência de beleza que nada tinha daquilo que eu antes costumava chamar de beleza, me horrorizava.” (idem, p. 96); “Aguenta eu te dizer que Deus não é bonito. E isto porque Ele não é nem um resultado nem uma conclusão, e tudo o que a gente acha bonito é às vezes apenas porque já está concluído.” (idem, p. 159) *G. H.* se percebe parte de um processo maior a ser desenvolvido, em seu enfrentamento pelo *tremendum*, mas também percebe que Deus faz parte e existe enquanto movimento, que Ele também não se conclui ou, pelo menos, não se revela concluído aos olhos humanos.

Finalmente, o pânico de *G. H.* termina, também, por contaminar a configuração linguística do texto clariceano, reordenando o fluxo da linguagem numa direção em que o estremecimento passa a questionar a própria validade daquilo que se escreve em palavras. O seu horror de viver já não encontra segurança no texto, espelhando um anseio que vem da própria Clarice, na permanente dúvida que a assalta a respeito da suficiência do verbo, da capacidade de escrever o que, a princípio, não pode ser capturado pela letra: “[...]aquilo que eu bem sabia que não era loucura, era, meu Deus, uma verdade pior, a horrível. Mas horrível por quê? É que ela contrariava sem palavras tudo o que antes eu costumava pensar também sem palavras.” (idem, p. 58) É o tipo de angústia que mais profundamente permite uma relação entre *G. H.* e a escrita de Hilda Hilst, seja no tratamento da *Senhora D*, seja no Amós Kéres de *Com os Meus Olhos de Cão*, ou praticamente qualquer personagem que busquemos em Hilst, pelo desbravamento de palavras que não se rendem ao que é esperado, lógico ou previamente evidenciado na carreira da

autora. E como estamos, também, na companhia da *Senhora D*, podemos encontrar nela, mui facilmente, anseios que se assemelham de perto aos de *G. H.*, a respeito das palavras: “sabe, às vezes queremos tanto cristalizar na palavra o instante, traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo, não queremos?” (HILST, 2008, p. 50)

Cristalizar o instante, expressão tão cara ao imaginário clariceano (especialmente em trabalhos como *Água Viva* e *Um Sopro de Vida*), é o que incentiva a protagonista de Hilst, ela própria cristalizada numa vida sob a escada, a não desistir da busca por alguma compreensão que justifique sua atual condição de existir. Para esclarecer melhor a angústia da personagem e o decorrente contato com o numinoso provocado por esta insatisfação interior, cabe retomarmos um pouco do enredo que move *A Obscena Senhora D*: viúva, esta senhora sexagenária decide abandonar toda a rotina para viver no vão da escadaria principal de sua casa, dialogando com vozes e visões do absurdo, como a imaginação de um Menino-Porco; neste pequeno espaço, ela revive suas memórias mais intensas, do que gozou com o marido, do que seu corpo experimentou, das incertezas que sempre teve com relação a Deus, para assim decidir-se pelo abandono das coisas comuns que regem o cotidiano (roupas, acessórios, relações sociais) e finalmente ser visitada por uma grande porca que reorganiza o sentido de sua vida. Em diversas passagens, ela demonstra uma espécie de consciência narradora equivalente à de *G. H.*, pois, mesmo sem estar diretamente escrevendo ou narrando sua experiência para algum leitor ou ouvinte específico, não deixa de tecer considerações a respeito da carência que atravessa o verbo e conduz todo o fluxo aplicado por Hilda na configuração de seu texto. Vemos isto nos fragmentos que seguem:

o esfarinhado no corpo da alma agora, papéis sobre a mesa, palavras grudadas à página, garras, frias meu Deus, nada me entra na alma, palavras grudadas à página, nenhuma se solta para agarrar meu coração, tantos livros e nada no meu peito, tantas verdades e nenhuma em mim, o ouro das verdades onde está? que coisas procurei? que sofrido em mim se fez matéria viva? (idem, p. 52)

porisso falo falo, para te exorcizar, porisso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros dos abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente de angústia

melhor calar teu nome quando é paixão (idem, p. 55)

Escrita que exorciza todo o terror causado por sua condição de vida, pelas grotescas aparições que a cercam e pela culminante visita da porca, ao final do livro. Como já refletimos a presença deste mesmo bicho no trabalho exatamente posterior de Hilda (*Com os Meus Olhos de Cão*), é interessante observar a forma em que a manifestação da porca se comprova enquanto experiência catalisadora da percepção de Deus. Se na *Senhora D* o animal surge apenas no desfecho do texto, acentuando a irresolução narrativa da escrita hilstiana, nos *Olhos de Cão* a presença do bicho acompanha quase toda a trajetória de Amós Kéres, de maneira menos impactante, mas constante, como se fosse um ponto observador das ações que o protagonista faz ou deixa de fazer. Assim como verificou, a respeito do rato na peça teatral, Alcir Pécora comenta no relançamento desta novela o caráter peculiar de Hilda ante a exploração do grotesco e das condições mais baixas da humanidade: “No gênero baixo apenas resistem os indícios deixados por Deus num mundo de padrões de felicidade no qual nunca está.” (PÉCORA in HILST, 2006, p. 10) São a estes padrões que a *Senhora D* rejeita, como se pudesse, assim, chegar mais perto de Deus ou do sentido da vida. E como não poderia ser diferente, o abandono dos padrões sociais é diretamente refletido no esvaziamento dos padrões linguísticos. O mesmo comentador aponta, a respeito deste outro livro:

Aí, ainda, encontram-se as alusões literárias, vitais; o repertório largo de recursos estilísticos, aplicados com domínio e *licença*, até atingir a ruptura do emprego seguro ou conhecido; o desejo das palavras exatas, surgidas da violência, e, por vezes, da violação, da gramática. (PÉCORA in HILST, 2008, p. 13)

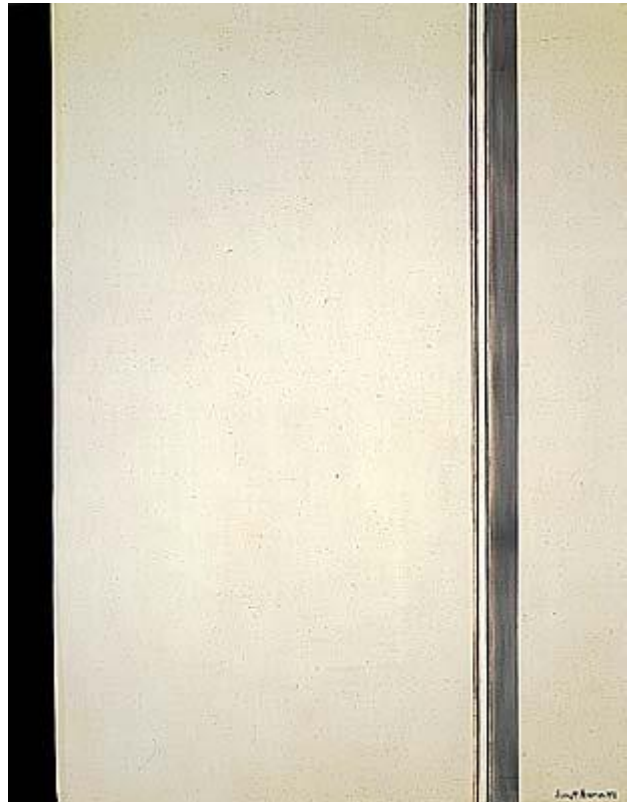
São desdobramentos que nunca deixam de espelhar uma relação com aquilo que identificamos enquanto o *Tremendum* das personagens literárias. A questão da linguagem, central aos escritos de Clarice e Hilda, aprofunda sua dimensão de ruptura por também encontrar um rompimento no cotidiano destas personagens. Ao se enxergarem nos ratos, na barata, enfim, nos bichos invasores de seus habitats, passam a questionar o que há de substancial em suas vidas e, conseqüentemente, nas palavras que usam para se comunicar. A *Senhora D* vive este exato incômodo diante da porca, que passa a chamar de ‘Senhora P’, quando chega a sua casa, toda ferida e maltratada (aí um grotesco que já emerge sob nova consciência, afetado por condições externas ao próprio elemento animal que escolhe para se manifestar): “E me vem que **só posso entender a senhora P, sendo-a**. Me vem

também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejás ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR.” (HILST, 2008, p. 88, grifo nosso)

Percebemos aí uma voz de *Senhora D* que já não se intimida em dirigir-se diretamente ao Deus; postura que também notamos em determinados pontos do primeiro conto de Clarice que analisamos e encontraremos com muita eloquência em *A Paixão Segundo G. H.* É natural que, comovidas e transformadas pela primeira aproximação do numinoso, estas mulheres utilizem o temor como impulso para um contato mais completo com o que lhes é superior. Etapa em que o próprio grotesco se reorganiza para revelar-se como nova realidade, devidamente adaptada e agora passível de convivência, sem maiores sofrimentos. Isto, porque o sofrimento da experiência também se desloca, como vemos na definição do *Mysterium Tremendum*: “Esse sentimento específico precisamos tentar sugerir pela descrição de sentimentos afins correspondentes ou contrastantes, bem como mediante expressões simbólicas.” (OTTO, 2007, p. 44)

É pelo contraste de sentimentos contíguos que podemos observar a evolução do numinoso em *G. H.* e na *Senhora D*, motivo que nos leva a um próximo nível destas leituras, em que o Grotesco se converte em Sublime, e o arrepio assombroso se torna em consciência de dependência absoluta pela alteridade.

3 *Majestas*, O Sublime Avassalador



Estações da Cruz: Lema Sabachthani
Segunda Estação (Barnett Newman, 1958)

Foi no final do séc. XVIII, também preparando terreno para tudo que se formulava a respeito das teorias grotescas, que a reflexão sobre o conceito do Sublime se aprofundou, tanto nas manifestações diretas da estética quanto no pensamento filosófico dominante. Nesse sentido, a própria ascensão da estética como um dos núcleos da filosofia, foi acompanhada por um novo despertar do motivo Sublime, elemento que, na importância que recebeu, ampliou-se dentro de um discurso próprio, num contexto analítico que lhe confere até mesmo certa autonomia para subsistir como juízo estético particular.

Se é possível compreender o Sublime também como consequência da experiência grotesca, e não só de uma relação com o Belo, isso ocorre porque, desde Kant e sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, o Sublime foi não somente desvinculado do Belo, mas estabelecido como um oposto deste. Não é numa determinação positiva que o filósofo situa sua leitura do conceito, mas numa contiguidade que atravessa o possível diálogo entre eles; sendo assim, o Sublime é uma possibilidade do Belo, e não mais uma certeza; como então determinado, decorre de uma “passagem da faculdade de juízo do belo à de juízo do sublime” (KANT, 1993, p. 89).

A opção de nos voltarmos para este conceito somente depois de uma reflexão mais detida sobre o Grotesco, inverte a ordem histórica das teorias, mas obedece a uma lógica pautada pela interação dos elementos em jogo. Claro está o quanto de nossa análise sobre as literaturas de Clarice e Hilda, identifica a experiência abjeta como uma das vias de acesso ao Sagrado, sendo este acesso uma das percepções paralelas ao Sublime. Daí a importância de, agora, também ser determinada a leitura do conceito em que nos baseamos, haja vista a multiplicidade de interpretações que ele recebeu no correr da história. Importa esclarecer que o deslocamento kantiano deste pensamento é o que mais nos interessa, pela maneira como ele se encaminha e ilumina a possibilidade grotesca, até mesmo se pensada uma associação com a mística religiosa.

Em prosseguimento ao escopo do que refletimos no capítulo anterior, é preciso compreender o Sublime, primeiramente, como um ‘prazer negativo’, um estado humano de desarmonia e desequilíbrio do Eu, conscientizador do sujeito a partir desta experiência. Trata-se de uma revelação das fraquezas, da finitude corpórea e espiritual que acomete toda razão inteligível. Os exemplos de Kant e

outros pensadores¹⁹ colhidos na natureza e nas formas grandiosas do mundo sensível (oceanos, vulcões, nuvens, cataratas), são aprofundados na *Crítica do Juízo*, estendendo-se a pequenos eventos e coisas que também desorientam e instauram uma dissonância dos afetos, uma desproporção caótica ao que é natural e cotidiano.

É exatamente como vimos nos casos literários que há pouco envolviam ratos e baratas: em Kant, o Sublime “baseia-se num estranho movimento afetivo de atração e repulsão mútua, de ‘inibição’ (*Hemmung*) e ‘efusão’ (*Ergießung*)” (BÖHME, 2004, p. 124). Por mais que ocorra um agenciamento do Eu, a partir da experiência, não se elimina a noção de ‘perigo’ que isto acompanha. Daí a dialética da atração / repulsão ser uma constante no embate homem x natureza, rompendo e distanciando a percepção das formas e do próprio intelecto.

Assim, o Sublime estaria representado nesta mesma distância, em sua capacidade de simular o caos, seja pela natureza, seja pela arte, ou pela maneira como a razão possa entrar em confronto com seus medos. A ordem do incomensurável e do inatingível, como consequência deste estado crítico do Ser, provoca naquele que vivencia a experiência sublime um afundamento no abismo da imaginação, um estado de impotência. Como viria a concluir Jean-François Lyotard (1993), este abismo (*abgrund*) assusta e atrai a imaginação, agora convocada a uma representação ativa do absoluto. Sabendo que, desde a crítica kantiana, o domínio da imaginação ultrapassa o modelo esquemático para se estabelecer como faculdade autônoma e operante sobre a razão e as ideias morais, é preciso lidar com tal elemento em sua habilidade de potencializar a capacidade simbólica do entendimento.

Também é em Kant que a relação do Sublime religioso vem se reconfigurar, perdendo a qualidade outrora marcada pela tragédia clássica e aproximando a condição humana de um diálogo diferenciado com o divino, pois não é mais o Deus a única fonte inacessível para o homem moderno — mas também a sua própria consciência. De acordo com leituras contemporâneas da projeção sublime, na

¹⁹ A tradição do Sublime como noção estética é ampla, com diversas interpretações desde sua primeira aparição no séc. I d. C., pelo tratado do filósofo Longino; Kant se aproxima de uma leitura iniciada no sensualista Edmund Burke, que “inscreve o Sublime no âmbito da metafísica cartesiana, ou melhor, no âmbito da primeira *filosofia moderna do sujeito*.” (BRUM, 1999, p. 60, grifo do autor)

Crítica do Juízo, toda esta experiência deriva de alguma ontologia religiosa, daí podermos basear uma leitura da formulação teológica de Rudolf Otto (o próprio se refere diversas vezes a Kant e pensadores afins) à luz do entendimento que emana do confronto entre a razão e o Sublime. Como vemos:

O Sagrado, por exemplo, que, em sua forma dupla de *tremendum* e *fascinosum*, constitui talvez geneticamente a origem do sublime, já não é, para Kant, nenhum paradigma; tampouco o é a majestade de Deus que, outrora, em sua inacessível superioridade, representava uma figura sublime. [...] O tradicional sublime religioso é, para Kant, evidentemente, o modelo de todas as formas pré-modernas do sublime. (BÖHME, 2004, p. 125)

É pela associação desta ‘dupla forma’ que se manifesta tanto no Sagrado, como no Sublime, de atrair e repelir o ente em confronto, que estes conceitos se irmanam desde sua origem. Não apenas um deriva do outro, mas um se completa no outro, especialmente na maneira como se articulam dentro das expressões com que aqui lidamos, na literatura. O ‘desamparo metafísico’ (*metaphysische obdachlosigkeit*) identificado por Böhme como uma inauguração kantiana, nos parece convergir ao que Otto propõe com sua estrutura do *Mysterium Tremendum*, especialmente na tópica em que analisa o *Majestas* de Deus, elemento que mais se aproxima da conotação sublime no contato com os homens.

Para o teólogo, a ‘inacessibilidade absoluta’ que condiciona a primeira categoria de aproximação divina (o *Tremendum*, como já vimos), é um aspecto que perde o primeiro plano à medida que a reprodução do terror de Deus se completa como um ‘terror majestoso’ (*tremenda majestas*), finalmente acessível pela experiência de ordem mística. Dentro desta continuidade, o primeiro ‘sentimento de criatura’ agora se converte em ‘sentimento de dependência’, sombra e reflexo do que é avassalador. O abismo que se coloca a partir destes sentimentos, entre o homem e Deus, ecoa aquele mesmo da representação sublime, sendo esta substituída pela supremacia divina, como Otto identifica desde os primeiros registros bíblicos da criação e, com maior ênfase, no contato que se restabelece a partir do patriarca Abraão.

A intimidade que este mítico e fundante personagem nutre para com seu Criador, matriz das religiões ocidentais, se configura não pela ‘condição de criado’ (*Geschaffenheit*) que possa ter o homem, mas pela ‘criaturalidade’ (*Geschöpflichkeit*) inerente que o distingue, responsável pela nova interpretação que

Otto atribui ao primitivo conflito da Criação e da Preservação. O exato contraste desta consciência humana se completa na 'causalidade total' atribuída à divindade, seu 'caráter condicionador de tudo'. Otto esclarece a diferença entre a 'dependência absoluta' e a 'superioridade absoluta', sendo, a primeira, uma confirmação do humano sobre si próprio e, a segunda, do divino na maneira como pode ser apreendido pelo humano. É com as palavras de Carl J. Greith, filósofo da teologia católica reconhecido por Otto como um dos grandes místicos do séc. XIX, que o pensamento se completa: "A pessoa afunda e se funde em seu próprio nada e sua pequenez. Quanto mais clara e desnuda ela reconheça a *magnitude* de Deus, mais nítida se lhe torna sua *pequenez*." (GREITH apud OTTO, 2007, p. 53)

Fica bem claro que nestes sentimentos deslocados, pode-se mesmo substituir a soberania divina pela representação do Sublime, pois ambas reposicionam o homem em seu 'apequenar' da alma e das convicções físicas que acarretam a subsistência de vida. Não há como pensar uma estética sublime sem concluir uma imediata noção de finitude, de extrema limitação das formas, por mais que elas não se esgotem dentro desta relação. E o mais curioso, ao menos para o âmbito literário que aqui visamos, de textos (em Clarice e Hilda) que se valem desta conscientização do Ser e de sua linguagem, através de angustiados personagens que não deixam de ansiar e provar alguma satisfação na existência, é verificarmos que esta mesma 'pequenez mística' também dá vasão a uma espécie de gozo.

Predecessor de Kant e com marcante influência sobre o pensamento moderno da estética, Edmund Burke também concluiu, em suas definições sobre o Sublime e o Belo, que a lógica das sensações não abandona certo anacronismo na maneira como aquele 'perigo amedrontador', posteriormente refletido pela *Crítica do Juízo*, também fundamenta uma determinação contrária de seus efeitos. É o filósofo quem ressalta: "Porém, se o sublime se funda no terror ou em alguma paixão análoga que tenha como objeto a dor, convém investigar, antes de mais nada, como algum tipo de deleite pode advir de uma causa tão oposta a ele." (BURKE, 1993, p.140)

É sobre uma oposição de forças que o efeito sublime desperta a plena consciência de humanidade, incapaz de abarcar o todo, mas completamente passível de fruir um prazer sobre a razão e na maneira como esta pode adequar a natureza e suas representações. Esta oposição, de ordem dialética, também será

desdobrada no ‘sentimento de dependência’ que Otto tomará emprestado de Schleiermacher para aprofundar a compreensão do *Majestas*, em sua estrutura filosófica. Nesse sentido, importa lembrar que a leitura do teólogo liberal (a reflexão de Schleiermacher pautava-se por uma vertente assumidamente kantiana, assim como a de Schelling, que também versa sobre a dependência cristã) a respeito de uma dependência divina como fonte de liberdade, também é ponto essencial para nossa análise, haja vista o declarado sentido de dependência que emana das protagonistas em *G. H.* e na *Senhora D.*

Ao acompanharmos o raciocínio estabelecido entre estes pensadores (Kant, Schleiermacher, Otto), percebemos que a aparente oposição entre liberdade e dependência do espírito²⁰ é, na verdade, uma aparência avessa, pois, através da relação com Deus, a liberdade humana não pode ser outra senão uma “liberdade-na-dependência”. Em nenhum dos filósofos, o discurso sobre o objeto (Deus) é conclusivo ou definitivo, pois nenhum deles tem por meta refletir o objeto em si, mas a relação humana com ele. Não se trata, pois, de conhecer a Deus, mas de interiorizar o sentimento de Deus, seu ponto de contato com o mundo físico e, nisto, libertar-se. Ao se compreender a experiência, aproximamo-nos dela com alguma segurança, com a possibilidade, não de um controle, mas de um conhecimento de sua atuação sobre nós.

Daí ser a relação com o divino, nos termos de Schleiermacher, fundamentada na intuição e no sentimento. Para ele, especialmente a partir de um ponto já tardio de sua obra (referência ao tratado *A Fé Cristã*, de 1821), a dependência já não exige qualificações, mas se manifesta de forma ‘pura e simples’, de maneira ‘radical ou absoluta’. Por mais que a comunhão humana (com Deus, com a natureza, com a arte) possa ser angustiante, há nesta dor uma recuperação na consciência do Eu, do que causara seu desamparo e rompimento com o mundo original.

Este é o percurso que traçamos, aceitando uma hipótese de síntese a partir de conceitos tão controversos, para voltar ao imaginário de Clarice Lispector e Hilda

²⁰ “No nível mais superficial, ‘dependência’ alude aos condicionamentos ou ‘causas’ externos da existência físico-natural, mas também a condicionamentos da existência ética no mundo, como por exemplo as circunstâncias e o caráter adquirido e herdado no tempo. No nível mais profundo, porém, o que realmente nos importa, ‘dependência’ refere-se a uma determinação interna ao próprio ser do ser humano na relação com seu fundamento eterno e absoluto, que é o mesmo fundamento do mundo.” (DREHER, 2004, p. 62)

Hilst. O elemento *Majestas*, no que pode iluminar de suas obras, vem definir e concentrar o âmago da vivência que atravessam nossas protagonistas, exatamente no que esclarece Otto por tratarem-se os seus efeitos: “trata-se da **sensação de afundar, ser anulado, ser pó, cinza, nada**, e que constitui a matéria-prima numinosa para o sentimento de ‘humildade’ religiosa.” (OTTO, 2007, p. 52, grifo nosso) Tanto a *Senhora D* como *G. H.* são claramente invadidas por esta anulação de suas forças vitais, diante dos bichos grotescos e da experiência decorrente, no que isto as aproxima do divino. O ‘ser pó’, mencionado pelo teólogo, consiste numa apropriação e reconciliação com a memória, justamente na fissura que ela opera através da linguagem literária. É como se, pelo texto, as personagens expurgassem os últimos delírios físicos — sempre lembrando que também é pela sensação (*aisthesis* = *estética*), pela matéria e pela carne, que se vislumbra o *Majestas* de Deus — e assim concretizassem sua aproximação Sublime, confrontando uma dependência que lhes é inerente e se abrindo a uma nova concepção de linguagem, pautada pela humildade.

3.1 Do Verbo ao Pó

*Pois Ele conhece a nossa estrutura
e sabe que somos pó.
Salmo de Davi*

Importa agora verificar, mais diretamente, a maneira como esta relação com o Sublime se manifesta em cada uma das autoras, e em como estas leituras podem contribuir para uma aproximação de seus imaginários. Primeiramente, há que se notar em *A Paixão Segundo G. H.*, um pendor para o ‘apequenar-se’ que já discutimos. Desde sua abertura, mais exatamente, seu primeiro parágrafo, a narradora se apresenta em meio a uma completa perda de referentes, numa espécie de subconsciência diminuída, acarretada pela transformadora experiência que relatará no correr de todo o livro. A maneira como ela encerra este trecho introdutório é muito significativa para compreendermos sua nova condição de existência: “[...] não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu

perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.” (LISPECTOR, 2009, p. 9)

É num mundo perdido, ou melhor, num sentimento perdido do mundo, que G. H. sofre sua impotência, seu esmagamento físico e psicológico (esmagada como a barata, contra a porta do guarda-roupa), e nada pode arrancá-la desta mais profunda negação do Ser, já que se trata do ponto culminante de sua ascendência ao Sublime. Se guardarmos em mente o prazer negativo estabelecido por Kant, perceberemos ainda mais claramente o adensamento de G. H. mediado pelo conceito daquela filosofia. Pois é através das autonegações que a personagem passa a se definir: “Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então ‘não ser’ era a minha maior aproximação da verdade.” (idem, p. 31)

Assim, fica estabelecida a nova dimensão da imagem e da literatura clariceana, em tudo o que ela evoca de contrário e contraditório, pois estes são seus personagens, revirados por uma humanidade tamanha que mal lhes cabe no corpo, por mais paradoxal que isto possa ser. Não podemos esquecer que nenhuma transcendência vivenciada pelas letras da escritora, no que ela problematiza dos entes que cria para transmitir seus anseios, abandona os limites do humano. Em Clarice, ascender é o mesmo que descer dentro de certa condição/limitação física; é um movimento quase bíblico, de esvaziar-se para alcançar o preenchimento, de negar-se para se afirmar.

Foi no dossiê organizado pela revista *Remate de Males* (1989), sobre a escritora, que uma aprofundada aplicação do Sublime finalmente foi levantada, num ensaio de Plínio Prado Jr. O autor percorre diversos títulos de Clarice, concentrando o pensamento, na parte que dedicou ao G. H., numa linha de sentido que em muito se nos aproxima. Ao mencionar o específico livro, ele também se viu obrigado a retomar algum raciocínio kantiano, pautado por esta visão do sublime e sua consequente ‘imaginação negativa’. É uma lógica que atravessa toda a escritura de Clarice, mas que se exacerba em sua *Paixão*. Transcrevemos, a seguir, uma passagem decisiva para tal questionamento:

Levada a avivar, a agravar ao extremo a confusão moderna (como diria Auerbach) entre o baixo (*humilis*) e o elevado (*sublimis*), entre o

vulgar e o divino, o ordinário e o infinito, - e isso já ao nível do léxico e da sintaxe do seu idioma, - essa escritura acabará por subverter os limites reconhecidos entre belo e não-belo, entre literatura e não literatura, logo entre o que é e o que não é escrever.

[...]

A escritura então não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto no mundo, um fato determinado, ao contrário: através do esforço e do malogro de sua linguagem, ela faz sentir que algo escapa e resta não determinado, não apresentado, ela inscreve uma ausência, alude ao que se evolva. Kant diria: ela o apresenta negativamente. E é esse o destino ou a destinação de uma escritura que busca dar forma ao incomensurável (pô-lo em palavras): ela deve fazê-lo de tal sorte que o sem-forma (a 'não-palavra') possa vir se inscrever, no limite do não inscritevel. Ela procede portanto, fatalmente, de uma estética do fracasso, da falência ou do desfalecimento da forma. (PRADO JR., 1989, p. 24)

É nesta estética de extremos que tais considerações se desenvolvem, ancoradas na ambivalência de sentimentos proposta pelo texto analisado. O que Prado Jr. empresta da representação em Kant é aquele mesmo 'prazer negativo', o deleite que o víamos formular e modernamente se prosseguiu revisitado, prazer que só se consuma pela dor – algo de uma piedade aristotélica, em certo sentido –, mas dor que gera alguma alegria. O que é insuficiente e negativo, mais uma vez, não é a presença de um objeto (o texto, a barata), mas a capacidade de representá-lo sob uma forma sensível, de abrigá-lo ao nível escritural. É da imaginação a identidade ferida, reprimida pateticamente em seu próprio abismo. O impossível não é deparar-se ou esbarrar com um conceito (de horror, de Deus), mas dar conta dele, sustentá-lo ao nível da consciência sem que seja ele o responsável pelo esmagamento do intelecto.

Há um acordo entre a razão e os sentidos, desde a *Crítica do Juízo*, uma espécie de pacto firmado para a recepção do que excede a experiência. A marca de exprimir o inexprimível, clariceana por excelência, passa a circunscrever esta libertação kantiana – em Otto, o que nos leva à dependência –, desmontando o prévio equilíbrio que, desde aquele primeiro parágrafo de *G. H.*, já subsiste incompleto e disforme. A personagem continua: “para admitir que estou tão viva quanto ele – e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele – terei que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal.” (LISPECTOR, 2009, p. 20) E no embate entre exterioridade e pessoalidade, ela se irmana aos mesmos problemas da *Senhora D*, tendo que

reconfigurar o nível de sua consciência num gesto que só poderemos recuperar pela distinção no uso que ambas farão do verbo.

Já sabemos que a escritura de Hilda Hilst também se assenta entre extremos, assim como, a crise vivida pela *Senhora D* se origina de um rompimento na própria ontologia, uma cisão do inconsciente. Em harmonia com o livro de Clarice, desde a primeira página, mesmo na primeira linha, já fica evidente um deslocamento incompleto do ser, removido de suas convicções e desarmonizado no destino que o aguarda: “Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem por isso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não [...]” (HILST, 2008, p. 17) Este movimento de retração em relação ao ‘centro’ é o que configura a justificativa de toda a obra em questão, isto para não aprofundarmos o que se revela um elemento nuclear da carreira completa da escritora, de seu projeto literário maior²¹.

Se, em *G. H.*, temos o receio da perda de um mundo — lembrando que aquela personagem afirma não querer se confirmar, para não sofrer esta perda — e o texto clariceano se erige no desejo, tão caro à ficção, de ‘trapacear’ com a dor, na *Senhora D*, somos, desde o primeiro momento, lançados na própria dor. Em Clarice, temos o aprofundamento da crise existencial, o seu processo em andamento, a constante ameaça; em Hilda, a crise já foi instaurada num movimento anterior ao texto, sendo este, seu resultado agônico, o estado de abandono absoluto.

Já se falou na relação desta centralidade hilstiana perdida com a noção do conhecimento, como se este ‘centro-oco’ fosse uma primeira diluição sobre qualquer possibilidade conceitual, racional (MACHADO & DUARTE, apud BORGES, 2007). Os personagens desta literatura atormentada, na visão dos autores citados, perdidos estão pela dilacerante consciência de se saber e confirmar uma ‘poeira-nada’. Ao que nos vemos mais uma vez lançados ao ‘ser pó’ de Otto, assim como ao paralelo sublime que aí se ancora. É impossível pensar a literatura de Hilda Hilst sem a constante dualidade que lhe persegue, do alto e do baixo, do *sublimis* e do *humilis* que também se identificou em Clarice. Na verdade, naquilo que seus leitores mais

²¹ Em entrevista ao amigo Caio Fernando Abreu, Hilda declara: “É o centro, a procura do centro. Fiquei toda a minha vida procurando esse centro, ou uma espécie de tranquilidade – não uma tranquilidade idiota, mas uma certa tolerância com tudo que te rodeia, com a tua condição de mortal, de apodrecimento. Com o mínimo de dor.” (DINIZ, 2013, p. 99) Trata-se mesmo de uma identificação com a dimensão sagrada do espaço, igualmente apontada por Mircea Eliade em sua análise sobre as *Imagens e Símbolos*, quando diz que “tudo isso parece mostrar que o homem só pode viver em um *espaço sagrado*, no ‘Centro’.” (ELIADE, 1991, p. 51)

atentos celebram como suas temáticas principais, em tudo encontramos esta relação com o conceito kantiano — por mais que seja uma ‘literatura em fuga’, tratando-se de certezas conceituais.

Sobre as obsessões perseguidas pela autora, livro após livro, identificam-se algumas das principais, que unificam a trajetória literária numa absoluta coerência: “a inversão do par alto e baixo; a mistura dos estilos sublime e grotesco; a constante busca de si, empreendida por seus personagens; a incansável busca do divino no humano e na matéria deteriorável e impura; a procura do próprio Deus [...]” (BORGES, 2007, p.6)

Em certo sentido, reconhecemos que, mais importante do que identificar os núcleos temáticos ou mesmo a forma de como eles se interpõem (alto x baixo; sublime x grotesco; divino x humano), cabe atentar para os verbos que fazem uso destes conceitos: inverter, misturar, buscar, procurar. São as ações que mais concentram uma convergência ao que atravessa a personagem de *G. H.*, assim como aproximam a finalidade dos recursos estilísticos de Hilda aos de Clarice, pois ambas lidam continuamente com esta primeira inversão da perspectiva humana mais convencional, claro está, através de suas letras. Como veremos melhor no próximo capítulo, é esta necessidade de invenção, no registro ficcional que fazem para ‘sobreviver às suas personagens’, que as autoras ultrapassam a categoria avassaladora do *Majestas*.

Há pouco, compreendemos que uma das diferenças fundamentais na relação destes textos, estava indicada pelo tempo intrínseco ao verbo, na maneira como em uma, o texto é reflexo imediato da experiência narrada (*G. H.*) e, em outra, o texto é complemento posterior da requerida vivência (*Senhora D*). Nesta última, o desafio vem de encontro ao enfrentamento humano que sempre foi um dos problemas centrais da literatura, de resistir aos limites que fazem fronteira entre a memória e o esquecimento. Ao contrário de *G. H.*, para quem a capacidade da lembrança se desvela como processo — é sua marca o gerúndio, desde a primeira linha do livro: “- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 9) —, com a *Senhora D* temos uma ação do verbo que retrocede ao que já ocorreu, que se debruça ao passado, ou melhor, que se perde na dor da impossibilidade que há em assim se debruçar: “Ter sido. E não poder esquecer. Ter sido. E não mais se lembrar. Ser. E perder-se. Te

busquei, Infinito, Perdurável, Imperecível, em tantos gestos palavras passos, em alguma boca fiquei [...]” (HILST, 2008, p. 76).

No binômio deste dilema, do lembrar x esquecer, reside um problema central da negatividade hilstiana, justificativa da constante polifonia de vozes que perfaz suas narrativas. A tessitura inconfundível de seus livros, sempre formada por vigorosos monólogos interiores e fluxos de consciência, fundamentada está no “perder-se” do último fragmento, nesta confusão que pela palavra se liberta, não no sentido de uma resolução do conflito, mas de uma urgente sublimação de sua agonia psicológica.

Para melhor colocar o termo, caberia recorrermos ao específico uso da “liberdade negativa”, tão cara ao pensamento sócio-político do séc. XX, mas também recordada por Alcir Pécora (2010) em uma de suas apresentações ao legado de Hilda. Como ele comenta, a autora não escreve como fruto de uma escolha, mas com o objetivo de criar esta escolha, de traçar outras possibilidades de permanência que talvez ainda não tenham sido vislumbradas, ou, nem o possam, a não ser pela opção da linguagem. Para circunscrever sua memória, seu corpo, seu anseio por Deus, Hilda escapa das alternativas comuns, tanto num sentido social como linguístico. Daí a aplicação do termo, por Pécora, na referência que busca do filósofo Isaiah Berlin.

Em continuidade ao pensamento de Hegel, Berlin desenvolve uma curiosa reflexão sobre a ausência de impedimentos à ação do indivíduo moderno, desdobrando a liberdade em aspectos positivos e negativos, que precisam se complementar e atuar simultaneamente sobre o indivíduo para uma realização humana plena. Sua leitura também se volta a uma discussão específica sobre o incomensurável, no registro que esta vertente do Sublime ainda pode operar no mundo moderno, variando de acordo com a visão que se alcança do espaço e das coisas; em nosso caso, com a visão que a literatura consegue ampliar da realidade circundante. Inclusive, é num de seus ensaios com tonalidade de crítica literária e interesse pela estética que podemos compreender melhor a associação feita por Pécora.

Em *O Ouriço e A Raposa* (1953), Isaiah Berlin traça uma clara distinção entre o monismo e o pluralismo, ou seja, entre aquelas pessoas que só conseguem uma

visão limitada e centralizada dos problemas, e aquelas que se abrem a outras alternativas, que pensam a partir do impensável. Ancorado num verso grego de Arquíloco (“A raposa conhece muitas coisas, mas o ouriço conhece uma única grande coisa”), Berlin discorre sobre a necessidade de personalidades que sejam ‘raposas’, no mundo moderno; que priorizem a consciência fragmentada e disso extraiam a sua força para perceber o mundo. Suas palavras sobre este grupo de indivíduos denotam a força do raciocínio:

Esses últimos levam a vida, executam atos e nutrem ideias que são centrífugas em vez de centrípetas; seu pensamento é disperso ou difuso, movendo-se em muitos níveis, apoderando-se da essência de uma imensa variedade de experiências e objetos pelo que eles são em si mesmos, sem procurar, consciente ou inconscientemente, ajustá-los a qualquer visão interior unitária, inalterável, abrangente, às vezes contraditória em si mesma e incompleta, às vezes fanática, ou sem procurar excluí-los dessa mesma visão. O primeiro tipo de personalidade artística e intelectual pertence aos ouriços. O segundo, às raposas [...] (BERLIN, 2002, p. 447-448)

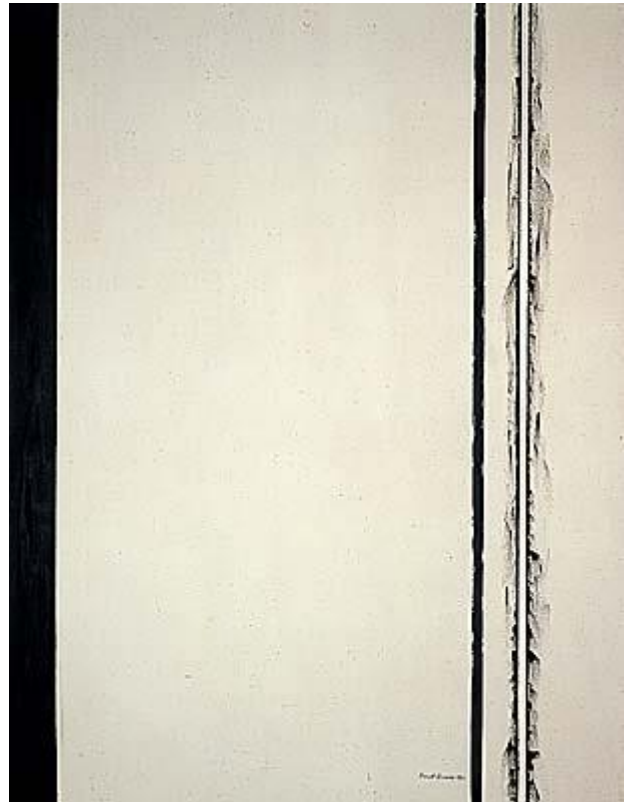
É com esta visão particular de liberdade, que a percepção textual de Hilda, e também de Clarice, se volta para um contato com Deus. Por mais que Ele apareça envolvido em seu soberano e inalcançável *Majestas*, a relação encontrada pela experiência grotesco-sublime é como esta mesma destacada por Berlin: não ajustada ao unitário ou inalterável. Para a literatura, não há problema na contradição, pois como num aforismo rilkeano, talvez seja apenas numa contradição de letras que se possa viver.

O que importa aos textos de *G. H.* e da *Senhora D* é testemunhar um doloroso estado de suas protagonistas, sem planejar explicá-los ou controlá-los, pois esta nunca é a melhor finalidade de um projeto ficcional. Diante do mundo e de sua diversidade de fenômenos, tantos deles atravessados pela potencialidade divina, já não cabe responder a todos os anseios com apenas uma totalidade. Nesse sentido, a própria noção numinosa do *Majestas*, também não pode mais ser restrita a uma mônada de significados e sensações, vindo a consciência negativa da liberdade socorrer este dilaceramento da experiência sublime que nossas personagens sofrem diante dos bichos.

O movimento que ambas fazem de, pelo verbo, confrontar suas limitações físicas, na iminência de um vislumbre divino, segue o exato caminho proposto por Otto de ‘voltar ao pó’, reconhecendo a incerteza da memória, a necessidade de um

retorno ao Ser e ao que lhe dá forma. Diante da sublime manifestação, elas ocupam a palavra com a busca de sua própria origem e, somente com a devida aceitação desta fragilidade, podem inverter a ordem dos fatores e extrair deste caos a urgência da (re)criação, num gesto que nos conduz diretamente ao terceiro nível da estrutura teológica que usamos para lê-las.

4 *Orgé*, A Palavra Empenhada



Estações da Cruz: Lema Sabachthani
Terceira Estação (Barnett Newman, 1958)

Foi quando o homem se descobriu só que a arte passou a conhecer a necessidade do abandono. A saudação se desfez. A aliança entre os referentes quebrou para dar lugar a uma nostalgia que encontraria na própria arte um reflexo do fragmentado mundo em que o homem, agora vazio e solitário, passa a existir. Uma das principais características da Modernidade é justamente a condição errante e autônoma do indivíduo; “no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário.” (LUKÁCS, 2009, p. 34) Por isso é natural que a arte acompanhe o processo de desprendimento do mundo, passando a níveis de representação distintos dos procedimentos clássicos de imitação, onde não é mais possível priorizar fidedignidades exteriores, mas sim deixar brotar de sua superfície (da obra), uma motivação própria, original; “ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre.” (idem) Ao abarcar o estado humano de abandono – abandono do mundo, do Outro, do Deus, da confiança e da identificação primeira que ele nutria com o além de si –, a arte também abandona a tudo que desamparou o homem, passando a atender por suas formas o insuperável anseio do espírito.

É nesta perspectiva que os projetos criativos de Clarice e Hilda se fundamentam, em plena sintonia com o espírito do séc. XX. Não há como deixar de pensar numa postura beckettiana, por parte das escritoras, diante do tempo histórico, assim como da literatura que cabe expressá-lo; a emblemática conclusão de *O Inominável* (1949), de “não poder continuar, mas ter que continuar”, na angustiada esperança que resta ao verbo, ecoa muito da continuidade que vemos aflorar nos textos de *G. H.* e da *Senhora D.* O que se identifica, no rastro de Beckett, é uma necessidade primeira em questionar a própria validade da palavra para encontrar nela força de expressão. Com esse questionamento, é possível se aproximar do esforço criativo que nossas autoras dedicam, especialmente, à luz do que enxergamos no eixo temático da estrutura teológica de Otto, que agora propomos analisar.

Em primeiro lugar, importa alguma síntese que defina a categoria da *Orgé* (ira) divina, levantada por Otto como o terceiro nível da experiência numinosa, na estrutura do *Mysterium Tremendum*. Segundo o teólogo, trata-se de um elemento expresso “simbolicamente na vivacidade, paixão, natureza emotiva, vontade, força,

comoção, excitação, atividade, gana” (OTTO, 2007, p. 55), sendo que todas estas expressões são primeiramente originadas em Deus²² e por Ele sentidas, para então se verem refletidas na face humana desta relação. Num sentido pragmático, é como se fosse esta a resposta, o ímpeto e o impulso de reagir ao que primeiro se experimenta, um tanto quanto passivamente, no contato com o *Tremendum* e o *Majestas*. Fica bem claro que, nesta fase da mística, no encontro desta característica divina, cabe ao elemento humano ir além de sua estagnação e impotência iniciais, já que a *Orgé* “[...] aciona a psique da pessoa, nela desperta o zelo (*eifer*); ela é tomada de assombrosa tensão e dinamismo: na prática ascética, no empenho contra o mundo e a carne, na excitação a eclodir em atuação heroica.” (idem)

Na escrita como resistência, encontramos o mais pleno empenho de Clarice e Hilda, sendo refletido na maneira como articulam a linguagem, nesta ‘zelosa literatura’ que terminam por realizar. O ato de escrever, não somente para as autoras, mas para os ecos metalinguísticos de suas personagens e de tantas obras em paralelo no correr das carreiras, subsiste como o derradeiro estágio de sua libertação (negativa, como já vimos). Escrevem para negar uma condição, para ocupar o descobrimento de uma ausência, para trabalhar sob a superfície da memória que carregam não somente do tempo, mas da própria pele. Finalmente, escrevem para sobreviver ao Deus. E, se arriscamos significar a escrita como um fruto simbólico da *Orgé*, o fazemos ancorados nas próprias considerações de Otto a respeito dos ‘meios de expressão do numinoso na arte’, título de um sub-tópico de sua obra.

“Nas artes, o mais eficiente meio de representar o numinoso é quase sempre o excelso.” (idem, p. 105) Diante da afirmativa, podemos considerar o *excelso* como um claro sinônimo do *sublime*²³, igualmente lembrado pelo teólogo na aproximação kantiana que também já traçamos: “Entre o numinoso e o excelso existe uma

²² Trata-se de uma leitura antropomórfica de Deus: “do grego *anthropos* = homem + *morphe* = forma. Atribuição de qualidades ou formas humanas a Deus.” (SCHÜLLER, 2002, verbete *antropomorfismo*)

²³ Walter O. Schlupp, tradutor de Otto para o português, esclarece em nota o uso do termo *Erhaben*, que lemos como *Excelso*: “A versão inglesa usa ‘sublime’, cujo homônimo português Houaiss apresenta como sinônimo de excelso, inclusive situando-o preponderantemente na estética, como Otto. [...] A raiz do termo ‘excelso’, adotado para traduzir *erhaben*, apresenta essa conotação, como participio do verbo latino *excellere*: ‘elevar-se acima de’” (OTTO, 2007, p. 25)

afinidade e relação oculta que não é mera semelhança accidental. Até a ‘Crítica do Juízo’ de Kant é remoto testemunho disso.” (idem, p. 102) Eis a noção divina que toma o lugar do Terrível, enquanto meio de expressão e comunicação com o ser humano; também o que desperta a clara necessidade de se completar e ampliar este diálogo.

Nossa intenção de agora observar o trabalho de Clarice e Hilda como consequências imediatas da manifestação excelsa, decorre do ‘acionamento da psique’ apontado por Otto, não somente delas, mas do que elas acionam na percepção leitora. Na expressão do numinoso, seja nas artes ou em qualquer meio de contato entre psiques distintas, deve-se lembrar de que aí não lidamos com um ente que possa ser exatamente comunicado. Deus não é ‘ensinável’, como diz Otto, Ele é ‘despertável’, a partir do espírito. Sendo assim, a perspectiva da literatura ficcional surge como uma via de escape, ultrapassando o domínio da representação para estimular no leitor a consciência do que um encontro com o divino pode acarretar. Através da letra, não se alcança a natureza do objeto focado pela escrita, mas a ação dele sobre o indivíduo. É um processo quase intuitivo, calcado na sensibilidade das formas; mesma intuição que nos condiciona ao emanar do Sublime, também lembrada pelos pensadores que sobre este conceito atentam.

A influência de Schleiermacher pode, mais uma vez, ser buscada para aprofundar os desdobramentos de Otto: “Todo intuir parte de um influxo do intuído sobre o que intui, de uma ação originária e independente do primeiro, que depois é assumida, recompilada e compreendida pelo segundo de uma forma acorde com sua natureza.” (SCHLEIERMACHER, 2000, p. 36) A ação originária que buscamos em *G. H.* e na *Senhora D.*, pode bem ser encontrada em outros âmbitos das criações literárias em jogo. O que pretendemos, então, é verificar a maneira como Clarice e Hilda ‘recompilam’ esta intuição na superfície de suas obras, no domínio supremo de suas naturezas. Pois, não negamos: a natureza de ambas só se revela plena por intermédio de suas poéticas. Se há uma compreensão discernível do sagrado na vida das autoras – e de fato, o biográfico é algo que pode em muito nos ajudar –, esta só se efetiva por inteiro no tratamento que pode receber de seus textos, naquela insistência beckettiana de continuar em frente, por mais que as circunstâncias sejam contrárias.

Por isso, antes de mais uma vez mergulharmos no universo dos dois livros em comparação, pode ser útil antever a maneira como a *Orgé* alcança outros momentos literários de Clarice e Hilda. Na prosa poética da primeira, assim como na produção específica de poesia, com a segunda, se esclarecem alguns princípios fundamentais deste empenho físico pela escrita. São caminhos trilhados para autorrefletir o que desenvolvem nos demais gêneros, espelhos para uma devida confrontação do *logos*, aos quais não podemos abster uma atenção mais detida, pois concentram o cerne do que há de mais ‘enérgico e heroico’ junto ao legado em questão.

4.1 Clarice e a ‘Poética do Vivendo’

*Por Ti, Senhor, clamei, ao Senhor implorei.
Que proveito obterás no meu sangue,
quando baixo à cova?
Louvar-te-á, porventura, o pó?
Salmo de Davi*

É praticamente um consenso a constatação de que palavra e vida, em Clarice Lispector, são elementos inseparáveis, que se auto alimentam ininterruptamente e chegam a confundir os episódios do cotidiano da autora com os de suas ficções. Não é possível pensar a existência de Clarice sem o que ela naturalmente desdobrou nos livros, assim como chega a ser leviano considerar sua matéria textual sem levar em conta particularidades de sua biografia. Das crônicas aos contos, da literatura infantil aos romances mais experimentais, tudo o que ela provou com as letras foi um claro prosseguimento do seu dia-a-dia, uma espécie de segunda pele ou segunda camada de vivência impossível de descascar. Em entrevista a Leo Gilson Ribeiro, no início dos anos 60, ela revelou: “Eu acho que a literatura não é literatura, é vida vivendo.” (LISPECTOR, apud MOSER, 2009, p. 330) Daí optarmos por assim batizar a sua poética íntima, a sua prática do verbo, no mesmo sentido de

permanente gerúndio que verificamos em *G. H.*, e que se estende por toda a sua obra²⁴.

Se os leitores parecem concordar com este espelhamento poético na vida da escritora, cabe trazermos pelo menos uma destas visões, onde nos valem da atenta observação de Olga de Sá:

Há, portanto, como subtexto, na obra clariceana, uma *ars poética* ou mais simplesmente uma 'poética', que laboriosamente dela podemos desentranhar. Virão juntos, grudados ao osso dessa poética, pedaços de Clarice mesma, pois ela jamais se distanciou de seu texto. É possível, pois, que esse trabalho de desencavar e ordenar, além de nos doar o que Clarice pensava da ficção, nos forneça, 'de quebra', o princípio de algumas de suas escolhas, entre todos os possíveis itinerários como escritora – e teremos assim, também a sua 'poética', num segundo sentido. (SÁ, 2004, p. 203)

Diante disso, nosso trabalho está bem delimitado: ordenar estes fragmentos de vida, para assim vislumbrar o sentido da ficção clariceana, mas também do que Clarice entendia e sentia por esta ficção. O exercício metalinguístico, constante neste itinerário criativo, deixa de ser mera especulação de linguagem para alcançar o próprio fôlego da vida autoral, num sofisticado e abrangente uso da escrita como prolongamento do corpo²⁵, especialmente em obras paradigmáticas de sua maturidade, como *Água Viva* (1973) e *Um Sopro de Vida* (1978), motivo pelo qual as escolhemos para aqui aprofundar a noção de uma energia criativa vital, em relação com a *Orgé* divina.

O comentário prossegue: “A poética de Clarice pode ser visualizada como a reversão paródica da ilusão ficcional, arrancando-lhe a máscara: o desnudamento da ficção, uma poética do escrever = viver, do sopro de vida, do escrever morrendo para se salvar.” (idem, p. 218) É na força destes deslocamentos narrativos e ficcionais que nos concentramos para melhor entender a forma como a escrita passa a representar um ato de redenção, um canal para Deus e para as forças que sustentam a vida. Nada mais natural para uma mulher que carrega em si toda uma

²⁴ Já se observou (MELLO, 1987) que os tempos verbais mais utilizados por Clarice são os 'durativos': o imperfeito do indicativo e o gerúndio. Isto acentua a ideia de fluir contínuo no tempo e reforça o caráter de incerteza típico da literatura ficcional que a autora realiza.

²⁵ Aqui prosseguimos, em parte, o que foi refletido em uma de nossas pesquisas anteriores sobre a autora, com ênfase aos feitos de *Água Viva*: “A iminência do autobiográfico, com toda a força que aqui se permite explicitar, ultrapassa a ideia de uma escrita (grafos) da vida (bio), fixando-se no âmagô da própria vida, como se na obra o corpo de Clarice não pudesse jamais deixar de pulsar.” (MENDONÇA, 2011, p. 94)

herança de seus ancestrais judaicos e que, pela palavra, expurga as limitações profanas do Ser. Nesta tradição, não é figura de linguagem a consciência de que escrever é (sobre)viver, pois foi pelo verbo que a memória de seu povo se manteve no correr da história, assim como adquiriu uma estreita relação com a soberania de Deus. Como ela bem coloca, em *A Hora da Estrela*: “Desde Moisés se sabe que a palavra é divina.” (LISPECTOR, 1998, p. 79) Sendo assim, não há como fugir do espírito, dentro de sua literatura.

Sob todos os aspectos, *Água Viva* e *Um Sopro de Vida*, são os livros de Clarice que mais escapam ao romanesco, aos gêneros literários de forma geral. O primeiro, denominado pela autora como ‘ficção’ (não como romance ou novela, como faria em outras obras), pode bem representar o que há de mais extremo no tratamento linguístico da escritora. Um livro sem enredo, sem começo nem fim, e que, por esta própria estrutura, já guarda uma enorme proximidade com o ideal divino. A presença narradora, em incontáveis momentos da duração escritural, se refere ao Deus, assim como arrisca a adoção de perspectivas que tentem compreender o olhar de Deus.

O assombro que identificamos nas categorias do *Tremendum* e do *Mysterium*, na relação que guardam com o Sublime, também pode ser aqui verificado: “E Deus é uma criação monstruosa. Eu tenho medo de Deus porque ele é total demais para o meu tamanho. E também tenho uma espécie de pudor em relação a Ele: há coisas minhas que nem Ele sabe.” (LISPECTOR, 1973, p. 111) Porém, o que de fato nos interessa, são os fragmentos em que este texto evidencia uma ligação singular entre a necessidade da escrita e da sobrevivência, uma confrontação com o impossível e o incomensurável, como vemos muito claramente nos seguintes casos: “Mas escrever para mim é frustrador: **ao escrever lido com o impossível. Com o enigma da natureza. E do Deus.** Quem não sabe o que é Deus, nunca poderá saber. Do Deus é no passado que se soube. É algo que já se sabe.” (idem, p. 87) “Mas se não compreendo o que escrevo a culpa não é minha. **Tenho que falar porque falar salva.** Mas não tenho nenhuma palavra a dizer. O que é que na loucura da franqueza uma pessoa diria a si mesma? Mas seria a salvação.” (idem, p. 102, grifos nossos)

Aproveitando a compilação de citações, podemos logo observar a maneira como esta dimensão da palavra se aprofunda em *Um Sopro de Vida*, livro que

parece continuar o mesmo projeto de 1973, duplicando a necessidade criativa no diálogo entre criador e criatura. Temos aqui o conflito de duas vozes, a de um Autor e a de uma Personagem, em pleno processo de criação literária. A maneira como Clarice mergulha em ambos, referindo-se explicitamente a expressões suas e obras de seu passado, complementa a grafia de sua vida pessoal na ficção. Consideremos, inicialmente, alguns ecos que acentuam o paralelo entre os dois livros, na compreensão que tomam da palavra como um acesso ao divino: “Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada.” (LISPECTOR, 1999, p. 21) “Às vezes escrever uma só linha basta para salvar o próprio coração.” (idem, p. 103) “Deus é uma palavra? Se for estou cheio dele: milhares de palavras metidas dentro de um jarro fechado e que às vezes eu abro – e me deslumbro. Deus-palavra é deslumbrador.” (idem, p. 127)

Transcrições que denotam o exato interesse por uma escrita envolvida pela presença divina, que aproxime o Autor de Deus justamente através do gesto criador. Pois aí uma obra que, desde a primeira epígrafe, colhida no grande Livro da Criação, o Gênesis bíblico (*Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se um ser vivente.*), identifica o objetivo de localizar, em algum nível da linguagem, esta mesma condição criadora, de dar fôlego, de tornar à vida, de instaurar mundos, desde o seu próprio título, *Um Sopro de Vida*.

O Autor clariceano, consciente de seu espelhamento ao Deus, afirma: “O que a nossa imaginação cria se parece com o processo que Deus tem de criar.” (idem, p. 135) E, talvez por isso, ele reconhece a dificuldade de elaborar sua Personagem, Ângela Pralini, como se exprimisse a voz mesma de Clarice, quando criou *G. H.* “Descobri por que soprei na carne de Ângela, foi para ter a quem odiar. Eu a odeio. Ela representa a minha fé terrível que renasce todos os dias de madrugada. E é frustrador ter fé.” (idem, p. 132)

Ora, não temos dúvidas de que *G. H.* surge em reflexo à fé de sua criadora, assim como o Autor deste último livro (sua publicação é póstuma, para Clarice) vem comunicar todo o pensamento autorreflexivo que percorreu a carreira em questão. Sobre esta voz narradora, temos: “O Autor é a síntese dos autores implícitos de todos os livros de Clarice Lispector.” (SÁ, 2004, p. 209) Senso assim, ele pode

representar não somente a crise de *G. H.*, mas aquela energia que nela brota a partir da *Orgé*.

Acreditamos que já está clara a dimensão ontológica da palavra clariceana, de toda a sua voz, assim como de seu silêncio, nas rupturas até mesmo visuais que ela costuma dar ao tratamento final de seus livros. Mas sobre esta posição (do silêncio), ainda cabe mencionar uma das decisões textuais do Autor, em *Um Sopro de Vida*: “Preciso ficar só de mim, a ponto de não contar nem com Deus. Para isso, deixo em branco uma página ou o resto do livro – voltarei quando puder.” (LISPECTOR, 1999, p. 134) Segundo esta declaração, entendemos que a página em branco é a única maneira de silenciar o contato com Deus, de afastar-se Dele conscientemente, o que completa o sentido antes encontrado da palavra escrita, de uma forma que não apenas vem representar algum nível desta relação vertical, ou mediá-lo para a percepção leitora, mas, muito além, vem instaurar a plenitude da experiência com Deus, vem formá-Lo, como um dia Ele nos formou, não por acaso, também pela Palavra.

Deriva da fé e tradição judaicas esta capacidade mística de nomear as coisas, de transcender a representação do que existe no mundo para fazer com que o mundo, efetivamente, exista. Na mais recente biografia de Clarice, por Benjamin Moser (2009), a busca pela Palavra torna-se o núcleo existencial da trajetória vivida, uma busca que é de satisfação na linguagem, mas também de satisfação pessoal e de satisfação em Deus. A respeito deste ambicioso projeto encarado por Moser, Yudith Rosenbaum comenta, em apresentação identificada na contracapa da publicação: “O autor vê na obra a incansável busca mística do judaísmo por uma origem enigmática, **pela letra oculta de um Deus** que a teria abandonado, busca a que ela jamais renunciou.” (grifo nosso) A impressão que a literatura de Clarice nos deixa, enfim, é de que, se esta letra divina for encontrada, somente assim a subjetividade do espírito descansará em alguma harmonia. Para isto, somos constantemente lançados diante de fenômenos que só se perpetuam através da escritura, sendo símbolos, mas também entidades concretas e passíveis de percepção.

A possibilidade de unir uma coisa e seu símbolo, de reconectar a linguagem à realidade e vice-versa, não é um empreendimento intelectual ou artístico. Em vez disso, está intimamente vinculada aos reinos sagrados da sexualidade e da criação. Uma palavra que não

descreve uma coisa preexistente, mas de fato é essa coisa, ou uma palavra que *cria* a coisa que descreve: a busca dessa palavra mística, da ‘palavra que tem luz própria’, é a busca de uma vida inteira. Essa busca foi uma preocupação urgente de místicos judeus ao longo dos séculos. Assim como Deus, na escrita de Clarice, é completamente desprovido de qualquer sentido moral, também a linguagem não significa nada além daquilo que expressa: ‘o símbolo da coisa na própria coisa’. (MOSER, 2009, p. 194)

O biógrafo articula tal raciocínio, enquanto discorre sobre os episódios que acompanharam o lançamento de *Perto do Coração Selvagem* (1944), livro que já é repleto de caminhos e intervalos que buscam o divino. Assim como *G. H.*, *Água Viva* e *Um Sopro de Vida*, naquele livro a autora também dedicava uma maior concentração desta procura às últimas páginas de seu fluxo textual. É curiosa a maneira como em todos eles, o direcionamento da linguagem, por mais que se trate de enredos que furem a noção de clímax narrativo, caminhe num adensar das formas, restando às últimas partes dos livros, tanto o maior grau de experimentação linguística, como a mais concreta apresentação de uma proximidade e contato extremos com Deus.

Como vimos, uma palavra sobre o Deus, aqui resulta numa palavra que é o Deus, que *cria* aquilo que descreve — já no tópico 2.1 víamos esta predileção por personagens e vozes que inventam Deus. Mas antes que retornemos para *G. H.* e a maneira como esta criação/invenção se completa, urge que também tracemos uma breve análise sobre o paralelo presente em outros textos de Hilda Hilst, outros pedaços pulsantes de vida.

4.2 Hilda e a ‘Poética do Vivido’

*Eu Te busco ansiosamente;
a minha alma tem sede de Ti;
meu corpo Te almeja, como terra
árida, exausta, sem água.
Salmo de Davi*

Primeiramente, esclarecemos que a distinção sugerida entre as poéticas de Clarice e Hilda, fundamenta-se naquela justa diferença identificada entre os livros

que aqui nos conduzem. A disparidade do tempo verbal posiciona bem o lugar de cada autora e a maneira como elas se definem literariamente. O gerúndio, em Clarice, denota inclusive a temporalidade anterior em que ela vivia, ainda em estado presente, na maneira como a literatura moderna poderia ser lida. No caso de Hilda, que apesar de viver uma sincronia produtiva superior a duas décadas em relação à Clarice, já vemos a chegada dos tempos definidos pelas ‘pós’-conceitualidades, onde o tempo é prioritariamente marcado pelo que já se passou, pela ironia e o pastiche de novas formas que já duvidam de sua própria novidade.

O fato é que Hilda Hilst não dedica sua literatura ao tempo em processo, mas ao tempo que se foi, ou melhor, que se perdeu — já com a *Senhora D* vimos este abrupto abandono introdutório das referências de mundo, de centralidade ou certeza das coisas. Quando perguntada, certa vez, se a sua poética fora sempre a do Desejo, logo deu a resposta: “Daquele suposto desejo que um dia eu vi e senti em algum lugar. Eu vi Deus em algum lugar. É isso o que eu quero dizer.” (HILST, apud DINIZ, 2013, p. 208)²⁶ Marca inconfundível desta ‘escrita pela saudade’, sempre praticada de maneira sistemática e consciente por Hilda, do sentimento pelo que se foi no tempo, pelo que ficou apenas como lembrança, na força e fragilidade que isto pode manter.

Desde a infância, a autora demonstrou uma notável inclinação por esta nostalgia que se carrega pelo que há de sagrado. Aos oito anos, já sonhava em tornar-se uma santa, como aquelas que estudava no colégio de freiras. Aos dezoito, em seus primeiros versos publicados, escrevia: “Somos iguais à morte, ignorados e puros e bem depois o cansaço brotando nas asas seremos pássaros brancos, à procura de um Deus.” Palavras que Cecília Meireles leu, para retribuir: “Quem disse isso precisa dizer mais.” (idem, p. 192) E Hilda disse. Permaneceu fiel a este desejo de retornar a uma origem (ao pó do verbo), e assim desenvolveu toda a sua literatura.

Talvez o desejo da santidade seja uma nostalgia do homem. A maior vontade do homem, talvez, seja a santidade, a bondade absoluta, a generosidade, a perfeição, uma luz muito perfeita. Um dia, em algum

²⁶ Como Hilda Hilst ainda não possui uma biografia publicada com a abrangência daquelas que já dedicaram a Clarice, utilizamos como referencial importante, a recente compilação de entrevistas organizada por Cristiano Diniz (2013); através das declarações feitas pela autora, recuperamos os principais episódios de sua vida e pensamento, facilitando o objetivo que temos neste capítulo.

lugar, nós conhecemos essa luz. Acho que toda a nossa vida, aqui, parece ser a busca dessa luz que não conseguimos reaver. É isso. (idem, p. 118)

E, por isso, escolhemos dedicar uma maior atenção à produção poética da escritora. Pois na poesia ela se iniciou desde sua estreia (*Presságio*, 1950) e nela prosseguiu por toda carreira, em paralelo aos outros gêneros que desenvolvia sincronicamente. “Toda a minha ficção é poesia. No teatro, em tudo, é sempre o texto poético, sempre.” (idem, p. 212) Daí serem todos os seus livros marcados por texturas não convencionais à prosa, mergulhados que estão neste espírito libertário do verso poético, em ritmo, entonação e adensamento de significados. Tudo o que interessa para a escrita de Hilda nasce da poesia, por isso falar de uma poética em sua obra não se trata de escolha, mas de obrigação formal.

Os temas obsessivos que há pouco identificamos em sua trajetória criativa, estão todos presentes no legado de poemas que ela ofertou. Como atesta Nely Novaes Coelho, numa de suas várias análises da poesia hilstiana, eis uma obra completamente permeada de radicais interrogações e questionamentos sintonizados com o contexto da poesia contemporânea. No cenário em questão, subsiste uma perda do ‘centro sagrado’, do sentido da vida, onde Hilda instaura uma poética atravessada por três vozes recorrentes: “a do ser humano, a da mulher e a da poeta. Sendo que é a esta última que cabe a *tarefa nomeadora*: a da palavra demiúrgica que cria o Real.” (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p. 67) Como evidenciado pela transcrição, estamos no mesmo domínio em que Clarice nos deixou, numa palavra que é fonte de vida, que é ordenação do caos.

E se Hilda dá seus primeiros passos na escrita poética como num acerto inconsciente, para aprofundar o que em pouco tempo se tornaria dominante em suas publicações, isto ocorre para que o amadurecimento da letra seja ainda mais notório, para que a convergência aos anseios causados pelo desamparo divino seja acentuada e não possa jamais passar despercebida. Após a primeira ‘fase’ de sua produção, “inicia-se uma nova experiência existencial que cabe à poesia nomear: a *busca de Deus nas coisas terrestres*.” (idem, p. 71)

Esta ‘busca de Deus’, assim como a ‘tarefa nomeadora da poesia’, são os elementos criativos de Hilda que nos permitem associar a sua escritura ao domínio da *Orgé*. Através da palavra, temos não apenas um resgate do tempo, mas do que

há de sagrado e original nas temporalidades em confronto (os tempos do mundo, do divino, do literário, fundidos sobre um mesmo vórtice de criação). O princípio que aqui nos norteia, de observar a criação poética como um empenho da carne contra o mundo e em direção ao Sagrado, também encontramos num recente ensaio a respeito desta poesia, intitulado *“Palavra e Criação: passos do sagrado na poesia de Hilda Hilst”* (2013), ao qual recorreremos para esclarecer mais alguns aspectos importantes da relação Palavra e Tempo.

Temos o seguinte: “A palavra é pertencente ao campo do sagrado e da totalidade, é significante de enfrentamento de um tempo primitivo, haja vista que é esse tempo que detém o poder destas palavras.” (MOURA, 2013, p. 180) A relevância do enfoque ‘primitivo’ do tempo nos parece essencial para uma aplicação do projeto poético que Hilda desbrava. Na verdade, é um aspecto que também se apresenta na obra de Clarice — o refletimos em nossa publicação de 2011 — e que bem pode contribuir na comparação das autoras, pois é como se nelas o primitivo abarcasse um grau mais profundo de intuição, direcionando o espírito naturalmente para uma relação com o sagrado-secreto.

Portanto, esse tempo primitivo é ressonante no tempo da criação. A criatividade, bem como a inspiração do Eu, está em conformidade com o tempo primeiro, um tempo secreto, só assimilável pelo exercício de **uma palavra que rememore um passado total**, cujo segredo é rogado pelo Eu a fim de que ele apreenda o significado de uma expressividade que o situará em relação à possibilidade de exprimir uma voz que o aproxime de um tempo primeiro. (idem, p. 181, grifo nosso)

O grifo acima claramente se relaciona com o que fizemos na observação em Rosenbaum, sobre Clarice, a respeito da procura por uma ‘letra oculta de Deus’. Este passado total almejado por Hilda, ao mesmo tempo em que confirma nossa opinião sobre a sua poética de um tempo já vivido, se coaduna a um ideal que somente a consciência divina poderia solucionar. Não se trata de um mesmo tempo que vivemos no cotidiano da vida mundana, de um passado que seja recuperado pelo simples mecanismo da mente. Pelo contrário, é coisa que só pode se revelar pela opacidade e mediação do verbo, revelação que, mesmo feita, deve permanecer circunscrita ao mistério, daí a pertinência da forma em poesia que, por essência, se realiza através da manifestação e manutenção de segredos. “Sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo

‘sagrado’, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável.” (ELIADE, 1972, p. 21)

É de uma insegurança perene que aqui falamos, pois não há poesia que se assente sobre certezas. É outra a qualidade, estranha às formas até mesmo da linguagem, que Hilda ousa acolher em seus enunciados, obra após obra, afundando em diversos níveis a sua concepção de Deus. Passados os primeiros trabalhos dos anos 50, que ela própria assume como menores ou ainda desconstruídos de suas obsessões, encontramos a temática divina como uma constante sempre repetida e reconfigurada, que dentre as diversas publicações acumuladas, destacamos nosso interesse por duas, como o fizemos em Clarice, para melhor exemplificar a prática da *Orgé* no exercício literário. São elas: *Trajetória Poética do Ser* (1963-66) e *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* (1984). Obras de momentos bem distintos no itinerário criativo da autora, mas que podem em muito nos iluminar a parte que agora evocamos do *Mysterium Tremendum*, até porque, somente elas, já se prestariam a uma observação autônoma por esta perspectiva teológica.

Texto de uma primeira maturidade, *Trajetória Poética* inaugura uma nova abordagem de Hilda ao questionamento de Deus, assim como um entendimento mais amplo de sua ‘tarefa poética’, como gosta de se referir em diversas obras. Dar voz ao indizível, concentrar-se sobre o que atravessa a matéria e a palavra, torna-se o núcleo a ser lapidado no correr das quatro unidades que compõem o livro: Passeio / Memória / Odes Maiores ao Pai / Iniciação do Poeta. A busca por uma concepção reconfigurada de Deus, de Sua transfiguração diante do contato e complemento que encontra junto ao ser humano, é realizada sob um fazer poético mais rigoroso do que até então ofertara, com o nível de autoconsciência requerido pela nossa aproximação da *Orgé*.

É, de fato, sobre uma ‘palavra empenhada’ que aqui falamos, palavra responsável não somente pelo nível da expressão subjetiva, mas por uma verdadeira materialização de elementos incapturáveis por outros meios. “A multiplicidade na Unidade é um dos vetores **da busca em que se empenha esta poesia.**” (COELHO apud HILST, 1980, p. 292, grifo nosso) Não é por acaso que Nelly Coelho vem a destacar a mesma conclusão, também se lembrando da intrínseca condição temporal em que se ancora a poesia de Hilda Hilst: “Mais uma

vez a poeta reafirma sua ‘tarefa’: receber um tempo efêmero/imperfeito/irredutível e testemunhar, pela palavra poética, sua eternidade oculta.” (idem, p. 298)

Não pretendemos aqui um exercício objetivo de análise poética, mas importa que observemos alguns fragmentos para exemplo da obra em questão, facilitando o desenvolvimento do raciocínio em pauta. A seguir, transcrições colhidas em diversos momentos do livro, espalhadas aleatoriamente pelas quatro unidades-guia que conduzem o leitor:

O Deus de que vos falo
Não é um Deus de afagos.
É mudo. Está só. E sabe (HILST, 1980, p. 149)

Porque não é missão da divindade
Testemunhar o pranto e o regozijo.
O que esperais de um Deus?
Ele espera dos homens que O mantenham vivo. (p. 150)

E a brasa de tua língua
Há de marcar em fogo o mais vivo da pedra
Uma palavra nova há de nascer, mas clara
Palavra aérea, em ti se elaborando asa. (p. 183)

Eu sempre serei terra. E tomando a semente
Tomo para mim **uma tarefa inteira:**
A de guardar um tempo, o todo que recebe
E livrá-lo depois de um jogo permanente. (p. 167, grifos nossos)

Pelo menos três considerações podem ser feitas a partir do que ressaltamos na leitura. Em primeiro lugar, vemos novamente comprovada a qualidade criadora que o ser humano também guarda para com Deus, mantendo-O vivo, permanente, atento aos gestos terrestres não por alguma obrigação superiora, mas pelo interesse de se notar lembrado, de se ver guardado na memória dos seus. Depois disso, urge perceber que esta ‘memória recriadora’ virá de uma palavra nova, um instrumento que será posto em mãos humanas pelo próprio dizer de Deus (dito em língua de fogo) e que, conseqüentemente, permitirá a guarda do tempo, objetivo maior da Poeta, que ao mesmo se submete. E, por fim, não há como ignorar a força de uma afirmação destas, de ser para sempre terra. De voltar ao ‘ser-pó’, como diria Otto em seu raciocínio.

O elemento terrestre, onipresente em todas as páginas desta *Trajectoria*, surge como uma plena identificação do eu-poético, vinculado a terra e dela devedor de todos os significados e sensações que desdobrará por meio do verbo. É outra das

marcas identificadas por Nelly Coelho, esta mudança dos símbolos na poética de Hilda, pois, até então, era a 'água' o elemento natural mais presente em seus poemas; alteração sofrida na justa medida em que a reflexão divina se aprofunda nos escritos da autora.

A consciência manifesta pelo sujeito em relação ao pó da terra completa o impulso instaurador da *Orgé*, assim como valida o eterno retorno nutrido pela responsabilidade destas poesias. Pois, não é apenas de uma reconexão com a finitude humana, advinda de sua primeira origem, que a escrita hilstiana trata. Muito mais, se realiza aqui uma disposição pelo Sagrado em sua face mais profundamente religiosa, uma inclinação mística por esta 'vontade de passado', esta irreprimível saudade que norteia todo o livro: "Uma *interrogação radical* é provocada por essa nova experiência religiosa que tenta re-descobrir a religião no sentido original da palavra '*re-ligio*': a re-ligação do homem ao universo cósmico/divino do qual foi separado ao nascer." (COELHO apud HILST, 1980, p. 291) Lidamos aqui com uma concepção nada superficial de religião, especialmente, porque atravessada não pela certeza dogmática dos rituais humanos, mas pela dúvida e incerteza das formas, esta interrogação que encontra morada no próprio verbo.

Na apresentação dos *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, Alcir Pécora já nos adverte de que não estamos diante de uma poesia que tome a forma da fé, que se satisfaça em seu discurso. Este outro livro, publicado dois anos depois de *A Obscena Senhora D*, nos serve para representar um momento mais próximo das angústias que prioritariamente refletimos aqui. Trata-se de uma obra muito delicada, composta por 21 poemas devotados ao diálogo direto com a face mais humanizada de Deus. A forma como seu conteúdo é explorado, assim como as viscerais qualidades deste, são possíveis porque a *Senhora D* já foi visitada em seu desamparo primordial, sua louca existência terrestre.

É curioso notar como os termos e as reflexões são retomadas, de leitor para leitor, a cada análise, ao se constatar que a autora tem uma constante postura "sincera e **empenhada interrogação de um sentido para a ideia de Deus** e, especialmente, do sentido que essa ideia toma na determinação desta poesia em particular." (PÉCORA apud HILST, 2005, p. 9-10, grifo nosso) Não importa somente a concepção de Hilda sobre os temas que lhe são caros, mas a maneira como estes

podem ser encarnados pela letra e pelo verso, até mesmo pelo silêncio que emana de suas páginas.

Concordando com tudo o que vimos, Pécora ressalta que “neste caso, a poesia, enquanto evidência de desejo, é por assim dizer a condição da existência de Deus.” (idem, p. 12) E se a poesia é o que faz o Criador existir, logo, somente por ela a criatura pode vir a ser, como fruto da linguagem, única terra fértil para o semeio de novas formas. Elencamos, a seguir, alguns fragmentos dos *Poemas Malditos*, para verificar, especialmente, esta acentuada consciência do ‘ser-pó’, que subsiste como principal indicativo da manutenção e aprofundamento da *Orgé*.

Meu Deus, por tamanho esquecimento
Desta que sou, fiapo, **da terra um cisco**
Beijo-te pés e artelhos. (HILST, 2005, p. 15)

Tateia-me, Senhor,
Estás tão perto
E só percebo ocos
[...]
Não eras tu, vadia. Porque o Senhor
Lhe disse: **Poeira: estou dentro de ti.**
Sou tudo isso, oco moita
E a serpente de versos da tua boca. (p. 43)
Se tu dormes ela escreve
Acordes que te nomeiam.
Abre teus olhos, meu Deus,
Come de mim a tua fome. (p. 53)

Não te demores.
Eu tenho nome: Poeira.
Move-te se te queres vivo. (p. 61)

Não temas.
Meus pares e outros homens
Te farão viver destas duas voragens:
Matança e amanhecer, sangue e poesia.
Chora por mim. **Pela poeira que fui**
Serei, e sou agora. Pelo esquecimento
Que virá de ti e dos amigos.
Pelas palavras que te deram vida
E hoje me dão morte. Punhal, cegueira (p. 63, grifos nossos)

Notamos aí diversas apropriações do ‘ser-pó’, nas consequências que esta condição existencial oferece. O apequenar-se de Hilda é levado ao extremo no primeiro excerto, numa atitude que lhe afunda ainda mais a diminuição dos valores próprios, pois não basta ser terra, é preciso ser o ‘cisco da terra’, a coisa mais ínfima e insignificante, diante da sublime manifestação de Deus. Mesmo assim, é nesta

dimensão que Ele vem habitar, vem ‘estar dentro’, compactuando de uma limitação que também O forma, também O nomeia. Pois é no ato da nomeação que o gesto poético se consuma. Quando a Poeta diz que tem um nome, estende a mesma propriedade a tudo o que faz, tudo o que cria, desdobrando uma inevitável ‘essência da poeira’ a tudo o que existe através de sua poesia. Finalmente, é assim que a Poeta pode libertar a sua voz em direção ao Deus, dialogando diretamente com Ele no decorrer do livro, compartilhando o medo que ambos sentem por continuar existindo num mundo que já não os comporta em harmonia.

É do sangue e da poesia que as últimas formas se contornam, elementos que, respectivamente, dão vida ao ser humano e ao ser divino, o que corre em suas artérias. O ‘enrolamento’ dos tempos no último grifo, denota que o ‘ser-pó’ ocupa ‘o fui, o serei e o sou’ do eu lírico, numa perspectiva que chega a ser agostiniana²⁷, completando a inquietação de que a vida e a morte também se fundem num mesmo ponto do existir — não por acaso, Hilda aglutina os tempos fora de linearidade, vindo o presente por último, após o futuro, adensando o estranhamento no leitor.

A dialética entre a vida de Deus e a morte do Homem, na recorrência que ganha dentro da poética hilstiana, amplia o reconhecimento de uma identificação das formas sagradas no próprio corpo, deslocando a característica antropomórfica de Deus, como veremos melhor no próximo tópico. Isto ocorre na medida em que “[...] se dispõe o poeta, que reconhece perfeitamente que o pensamento de Deus é, em essência, uma entrega à mais apavorante solidão. Isto é, pensar Deus é, no limite, compor na própria carne um discurso de ausência [...]” (PÉCORA apud HILST, 2005, p. 12) Solidão que nos devolve aos primeiros pensamentos do presente capítulo e que convida a igualmente solitária textualidade clariceana a prosseguir em reflexão.

²⁷ Já constatamos esta leitura filosófica como um dos alicerces do mundo moderno: “É no Livro XI de suas *Confissões*, denominado *O Homem e o Tempo*, que Agostinho (1999) sistematiza uma filosofia do tempo de caráter subjetivo em tudo relacionado à visão que a Modernidade legou sobre o assunto. Nas palavras do filósofo o tempo é tratado como uma ‘distensão’ e indagado num confronto com a eternidade; sobressai de sua reflexão o que ele poeticamente chama de ‘o tempo da alma’.” (MENDONÇA, 2011, p. 157)

4.3 Do Pó ao Verbo: uma leitura em comum

*Sei que sem mim Deus não
pode viver nenhum instante.
Angelus Silésius*

É proposital a maneira como intitulamos a oposição entre os tópicos que encerram este capítulo e o anterior. Se, num primeiro movimento, analisamos a queda que sofreram as personagens de Clarice e Hilda diante dos eventos sublime-grotescos, ‘desabando’ do verbo ao pó, de uma prévia consciência linguística ao estado de completo abandono místico, agora, seguimos na contramão. Por causa da *Orgé* e do estímulo decorrente em se despertar a letra para resistir ao mundo, verificamos a modificação da fórmula, um movimento contrário de ir do pó ao verbo, de restituir um domínio da consciência escritural, não para criar uma ilusão que supere o ‘ser-pó’, mas no sentido de enfrentar esta condição com a mínima dignidade. Influenciado pela leitura que adicionamos, em Otto, o verbo ressurge como num voo de fênix, revestido de nova complexidade e desdobrado em funções que não o isentam de tudo o que implica.

Neste sentido, nos parece imperativo acrescentar às variáveis do exercício de comparação aqui traçado, uma leitura que surge como natural interseção entre Clarice e Hilda, no que elas próprias elegeram como um modelo pessoal de configuração literária. Trata-se de um romance que ajudou a redefinir a literatura do séc. XX, não exatamente por alguma intervenção formal ou aproximação de vanguarda, mas pela característica inerente de responder a um tempo histórico com uma precisão responsabilizada pela memória, pela carga da tradição que fundamenta os alicerces do imaginário ocidental. *Testamento Para El Greco* (1961), de Nikos Kazantzákis, pode representar uma chave decisiva para a aproximação das escritoras que aqui reunimos, tanto pelo que guarda em sua própria superfície verbal, como pela maneira que foi guardado por ambas.

De forte teor autobiográfico, o romance se ocupa da trajetória vivida por um homem em todos os seus percalços para o crescimento físico e espiritual. Uma jornada marcada pela ascensão, por um encontro final com os antepassados, com o sentido pátrio de sua nação, com os mistérios divinos que o acompanham por toda a

vida. Foi um livro que se tornou conhecido no Brasil por marcar profundamente a biografia de Hilda Hilst, que leu uma versão francesa por volta do ano de 1965 e imediatamente foi instigada a afastar-se da vida em sociedade, recolhendo-se em sua Casa do Sol e dedicando-se exclusivamente à criação literária. Livro traduzido para o nosso português, em 1975, pelas mãos de Clarice Lispector, que também dedicou parte de sua carreira a traduções, mas somente de livros que a agradassem, por mais que visasse alguma finalidade lucrativa para sobrevivência. Bem, do que falamos aqui é justamente sobre duas escritoras que ‘sobreviveram’ a Kazantzákis e que, na amplitude de suas obras, não deixaram de dialogar diretamente com ele, através deste título específico.

É notável a quantidade de vezes que Hilda se refere ao marcante e transformador episódio de sua leitura, em entrevistas e declarações públicas. Por toda a vida, ela destaca a memória fundante deste livro, a maneira como ele a perturbou e exigiu um recomeço, um novo aprendizado do mundo. Aliás, em sua *Trajectoria Poética do Ser*, que aqui já lemos, ela dedica: “À memória de Nikos Kazantzákis, que me fortaleceu em amor.” (HILST, 1980, p. 141) E, apesar de Clarice não se esgotar em palavras diretas sobre sua experiência com a obra, não podemos deixar de sentir uma extrema pessoalidade e entusiasmo particular num exercício tão delicado como o da tradução, da renovação que ela opera e se deixa operar pelas palavras recriadas, reencontradas. Pois é neste sentido que o autor grego se aproxima do que aqui discutimos, em seu projeto de reencontro dos tempos, da beleza, da energia que emana das artes.

Já na primeira parte do que analisamos nesta pesquisa, com a revelação grotesca encontrada em textos de Clarice e Hilda que se valiam da imagem de um rato para a identificação divina, podemos situar uma curiosa colocação do *Testamento*: “A alma humana também fora um rato em algum momento. Comera do corpo de Cristo, participou com Deus na comunhão, e desenvolveu asas.” (KAZANTZÁKIS, 1975, p. 332) O tipo de observação que recorre ironicamente ao tratamento de um imaginário ficcional primitivo, como o fariam nossas autoras em suas inquietações próprias, e que também permite diversos níveis de leitura aqui já atravessados, como a identificação entre o humano e o grotesco, e também entre o grotesco e o divino, a hipótese de um contato direto com Deus que reconfigura imagens de tradição bíblica, e a necessidade de uma finalização da experiência em

direção ao Sagrado, no exemplo de significados que ele encerra numa ‘alma que desenvolve asas’.

No entanto, o que mais nos interessa da interseção entre os autores, está relacionado à consciência que seus textos assumem diante da palavra, do verbo que gera vida e formas concretas. “Na verdade, no início está a Palavra. Antes da ação. O Filho, único filho, de Deus; a Palavra espermática que cria tanto a palavra visível quanto a invisível.” (idem, p. 314) Como vemos, uma clara relação entre o Verbo e Deus, espécie de releitura da filosófica abertura que recebe o Evangelho de João²⁸. Mesma compreensão criadora que *G. H.* e a *Senhora D* espelham, nos episódios em que também refletem as propriedades da escrita, dolorosa atividade que se veem obrigadas a realizar para ‘não morrer’. Kazantzákis apresenta uma visão do escritor que não se rende a nenhuma fragilidade ou beleza supérflua; o que seu protagonista descobre durante a sofrida jornada de sua vida, nos momentos em que se sente impelido a registrar cada passo, a transfigurá-los em palavras, é algo próximo de um martírio:

O homem que escreve tem um destino opressivo e infeliz. Isto porque a natureza do seu trabalho o obriga ao manuseio da palavra; o que significa converter sua oscilação interior em imobilidade. Cada palavra é uma concha impenetrável que contém uma força explosiva. Para descobrir seu significado, é preciso que queime no seu interior como uma bomba e que libere assim a alma que o aprisiona. (idem, p.95)

Trata-se de uma escrita que equilibra seu autor entre a vida e a morte, que resiste à finitude material do Ser ao mesmo tempo em que o ajuda a dela conscientizar-se. Equilíbrio buscado não apenas no âmbito da ficção, mas da própria vivência biográfica, em vidas que se agarram ao verbo para não se extinguir por completo. É comovente o relato da esposa de Kazantzákis que acompanha a apresentação de seu livro, publicado postumamente; ela revela que o autor, diante da enfermidade que o levaria deste mundo, pediu mais 10 anos de vida para Deus, com o propósito de terminar a sua obra. Uma dupla condição de ‘viver para escrever’, assim como de ‘escrever para viver’. Em tudo semelhante ao que declaram nossas autoras: “Então, o fato de escrever é para mim uma salvação.

²⁸ “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e, sem ele, nada do que foi feito se fez. A vida estava nele e a vida era a luz dos homens.” (João 1:1-4)

Talvez eu tivesse até me matado se não escrevesse. [...] Não escrevo porque eu, realmente, tenha que dizer muita coisa. Escrevo porque preciso me salvar.” (HILST, apud DINIZ, 2013, p. 127) “Eu acho que quando eu não escrevo eu estou morta.” (LISPECTOR, apud ROCHA, 2011, p. 177)

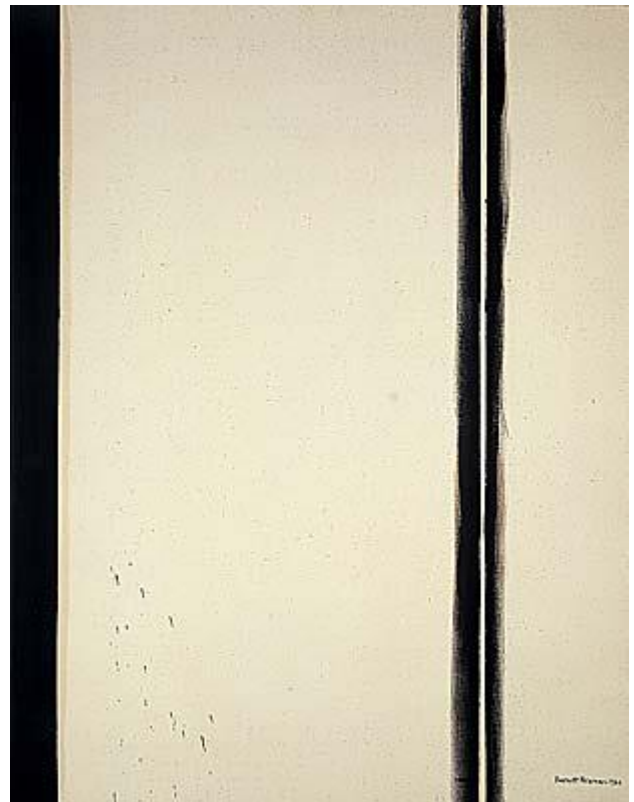
Com isso, completamos esta condição do empenho escritural, confirmando o valor existente na relação dos textos de *G. H.* e da *Senhora D*, com a maneira como manipulam sua temporalidade. Clarice e Hilda desdobram em suas personagens uma necessidade pela escrita que lhes é primeira, configurando e refigurando, para ficarmos em termos tão apropriados ao que se estabelece entre o tempo e a narrativa (RICOEUR, 1997), a própria experiência de seu sentimento pelo numinoso. Ainda que utilizem recursos distintos de temporalidade, como o processo do gerúndio e a memória do passado, elas não deixam de irradiar uma concentração do fenômeno vivido, na forma como fundamentam a narratividade de uma experiência; reconstituem o conjunto de operações externas, agindo incisivamente sobre os próprios textos e, sobre eles, estabelecem uma necessária ‘mudança no modo de agir’. Pois é nesta postura enérgica de impulso e reação que a *Orgé* se efetua plenamente.

Há um empenho pela transformação nos textos que aqui lemos. Mudança da consciência e da percepção, mudança de formas e recursos de linguagem, enfim, mudança que se desdobra do verbo divino ao verbo humano, no entrecruzamento de vozes que aí se origina. O resultado deste processo, aproveitando a lembrança de Ricoeur (a ser retomado na próxima e última etapa da leitura em Otto), culmina no exercício de uma ‘hermenêutica de si’, onde toda função referencial de mundo é transformada, reestruturada. Esta é a maneira como respondem Clarice e Hilda aos deslocamentos causados pela experiência numinosa, ao que vislumbraram do Sublime, inclusive, a partir de suas letras. E daí um motivo que justifica a singularidade destes textos, no que lhes demarca a diferença e mudança dentro de um cenário literário maior, seja nacional ou mundialmente. Não há como confundi-las, pois ambas precisaram encontrar uma voz particular, através de personagens (as inúmeras criadas), que dessem conta do lugar a ser ocupado por suas consciências.

Pela escrita se resiste ao mundo, ao que se perde no tempo, por ela se cria, se reencontra e se resiste ao Deus. *G. H.* e a *Senhora D* dimensionam uma nova

condição para o verbo, na forma como enfrentam as desestabilizações do intelecto e nos convidam a partilhar sua reformulação na ordem das coisas. E, ao transcenderem o estado enérgico do contato com o divino, através do uso que fazem da escritura ficcional, se reabilitam ao enfrentamento do nível mais elevado deste catártico processo, aquele em que se pode ir mais longe na ascensão do espírito e da letra.

5 *Mysterium*, O Desamparo do Verbo



Estações da Cruz: Lema Sabachthani
Quarta Estação (Barnett Newman, 1967)

Com todas as considerações até aqui levantadas para uma aplicação teológica de Rudolph Otto na literatura de Clarice Lispector e Hilda Hilst, o terreno dos sentidos está preparado para mergulharmos no último dos eixos propostos de investigação analítica, aquele em que realmente não se pode prever a transformação pela qual passará a mente humana (seja criadora da escrita ou sua receptora), junto à inalcançável consciência que se confronta. Abarcar a fragilidade em que se acentuam os corpos materiais diante da manifestação numinosa, em tudo o que ela provoca de inexplicável, talvez seja o maior desafio aceito pelos textos de *A Paixão Segundo G. H.* e *A Obscena Senhora D.* À dolorosa expiação que as protagonistas destas narrativas se submetem, soma-se ainda uma característica do divino que vem afundar ainda mais o reflexo de suas linguagens, espelhando-se, literalmente, na superfície destas. Pois, o que há de ‘misterioso’ nos exercícios literários de Clarice e Hilda, autoras reconhecidas pelo que preservam do enigmático em suas formas e pensamentos, se assume como uma derivação imediata do Deus a que ambas recorrem.

O *Mysterium*, parte substantiva da designação numinosa estabelecida por Otto no *Mysterium Tremendum*, consiste no elemento de valor descritivo da propriedade de Deus. Enquanto o *Tremendum* adjetiva a soberania do seu objeto, também desdobrando-se nos tremores daqueles que se lhe aproximam, há no *Mysterium* um recôndito de significados impossível de perscrutar por completo, ainda que ele também seja refletido pelo verbo. Otto nos lembra de que, já em sua origem, trata-se de um termo pautado pelo não esclarecimento, pois o ‘mistério’, assim como a ‘mística’, derivam de um radical sânscrito (*mus*) que evoca qualquer tipo de ação oculta, secreta; e mais, trata-se do “[...] enigma no sentido de estranho, não-compreendido, inexplicado; nesse sentido *mysterium* é apenas uma analogia, oriunda do meio natural, para *aquilo a que nos referimos*, uma analogia que não esgota o objeto em si.” (OTTO, 2007, p. 58)

Algumas dimensões são matizadas na exploração filosófica que o autor propõe do conceito, merecendo atenção pela importância desta categoria no culminante ponto a que agora chegamos de nossa leitura comparativa. Há, por exemplo, uma escala ascendente para os níveis de Mistério possíveis, que ora se confundem entre si, mas nunca deixam de acarretar reações distintas junto aos que as experimentam no cotidiano de sua existência. São elas:

- O espantoso;
- O fascinante;
- O augusto;
- O admirável;

Sendo esta última, a mais elevada forma de um Mistério se revelar ao ser humano, que exige deste uma completa estagnação e disponibilidade para o ‘ato de admirar’, incondicionalmente. É curioso observar que o impulso para o primeiro nível da consciência misteriosa, o de espantar-se, vem obrigatoriamente acompanhado de um advento milagroso (*mirum*), de um prodígio inexplicável, sobrenatural, e que este milagre pode ser desencadeado pelos mais diversos objetos da própria natureza, como eventos físicos, animais, ou até seres humanos. Algo que nos recorda a reflexão que primeiramente fizemos sobre os bichos e o que eles deslocavam na reação humana, na maneira como cada um deles reverberava uma das facetas misteriosas de Deus.

A perspectiva grotesca daquele ponto de nossa leitura — entre ratos, baratas e porcas — não deixa de concordar com o que Otto problematiza no último vértice de sua estrutura, até mesmo no impulso milagroso que o origina, pois, como ele mesmo coloca (p. 59), ainda que a experiência ‘sobrenatural’ e ‘supramundana’ desperte a aparência de um sentimento positivo, ela deriva, na verdade (e como o Sublime), de um predicado negativo e excludente em relação à natureza e ao mundo. Sobre o caráter do milagre, desdobram-se ainda três níveis de distinção:

- O milagre é estranho (está acima da razão);
- O milagre é paradoxal (contrário à razão, pois a confunde e anula);
- O milagre é antinômico (contrário a si próprio, pois incompatível e insolúvel);

Daí ser o tratamento dado à literatura uma espécie de duplicação direta ao milagroso, já que um texto moderno também condensa estas mesmas características, todas elas presentes no empenho criativo de Clarice e Hilda. Se os textos em questão denotam uma primeira reação psicológica que se equilibra entre o estupor e o tremor — Otto ilustra estes movimentos, respectivamente, através do Evangelho de Marcos, no cap. 10:32 (“Estes se *admiravam* e O seguiam tomados de *apreensões*) e 16:5 (“[...] e ficaram surpreendidas e *atemorizadas*”) — rapidamente,

eles deixam de subsistir apenas como resposta ao milagre que exteriorizam, mas passam a, por si próprios, representarem o mesmo milagre. Finalmente, é como se a ‘libertação’ diante do Mistério só fosse concretizada na medida em que o respondesse dentro de uma mesma conotação misteriosa, inclusive na literatura. Um tipo de paralelo ao verbo enquanto vetor de criação, como já vimos, que é criado a partir do momento em que (re)cria o seu criador.

A melhor formulação encontrada pelo teólogo para definir conceitualmente a categoria do *Tremendum*, termina por ser a de uma consciência que é ‘Totalmente Outra’, ou seja, a alteridade extrema em relação à mente humana e sua letra. Ele completa:

O objeto realmente ‘misterioso’ é **inapreensível** não só porque minha apercepção do mesmo tem certas **limitações incontornáveis**, mas porque me deparo com algo ‘totalmente diferente’, cuja natureza e qualidade são **incomensuráveis** para a minha natureza, razão pela qual estaco diante dele com **pasmo estarrecido**. (idem, p. 59, grifos nossos)

E na forma como se constata uma anulação do espírito e do corpo, diante do que o enunciado acima observa, chegamos ao sentimento que nos parece a grande chave de transcendência junto às categorias do *Mysterium Tremendum*: para se sobreviver ao Deus e sua absoluta soberania, para não se deixar consumir irrefletida e totalmente pela manifestação sublime, é imprescindível que se prove e se ultrapasse o sentimento único do desamparo.

Se a nossa proposta de leitura teopoética alarga-se sobre a leitura de um tempo e o discurso sobre Deus nesse tempo, necessariamente, somos levados a uma leitura do desamparo sofrido pelo homem moderno, nos diversos âmbitos de expressão e sobrevivência. Nesse sentido, é impossível não nos valermos de algum suporte psicanalítico para melhor desenvolver a interpretação do termo em Clarice e Hilda. Pois, na história que o conceito evoca, os apontamentos de Freud, desde seu primeiro *Projeto* (1895), prosseguem como o deslocamento mais adequado para se compreender o Desamparo no séc. XX, na maneira como ele se configurará em todas as esferas da realidade humana (social, filosófica, religiosa, estética, política, etc.), pois o ponto de partida é muito claro: “o desamparo inicial dos seres humanos é a fonte primordial de todos os motivos morais” (FREUD, 1969, p. 422)

Eis o 'solo da constituição subjetiva', o elemento da consciência que estabelece as novas possibilidades de vínculo entre o Eu e o Outro, inaugurando uma forma de se enxergar esta relação que será fundante para toda a compreensão do *self* na Modernidade. É no desamparo que se origina o desejo, o anseio pela superação de um estado ontológico do ser, assim como da manutenção de sua memória primeira. O significado do termo, no que acarreta do sentimento de uma ausência, da falta de sustentação emocional e até mesmo física, deriva enfaticamente desta urgência pelo Outro, pois se trata da "[...] experiência subjetiva de estar submetido a uma intensidade pulsional excessiva, que o deixa **à mercê do outro**; isto é, assujeitado aos caprichos do outro, que pode ou não auxiliá-lo a lidar com esse estado emocional." (GARCIA & COUTINHO, 2004, p. 133, grifo nosso) Ora, não estamos falando de outra coisa aqui, senão pensar a categoria do *Mysterium* divino como uma variação do 'Totalmente Outro', esta alteridade que desencadeia no sujeito humano uma irreversível sensação de desamparo, de estar sempre 'à mercê', sem a certeza do socorro e da estabilidade que sua psique necessita para se manter sã.

A consciência desamparada se depara com duas situações que operam diretamente sobre o nível de sua linguagem, ou seja, no que nos importa de um tratamento literário. Primeiramente, atinge-se um doloroso estado de impotência, de "impossibilidade de representar e organizar simbolicamente a experiência, e assim ter que **suportar o que é da ordem do indizível**, daquilo que não se consegue traduzir para o campo da linguagem." (idem, grifo nosso) Característica localizada repetidas vezes na superfície dos textos ficcionais aqui levantados, esta superação do indizível, do que não cabe nas formas sensíveis, mas as invade sem mensurar ou importar-se com a violência que opera sobre os códigos linguísticos e narrativos. Depois disso, a constatação de que os limites erguidos podem representar o seu próprio reverso, a possibilidade de condições para um processo de simbolização. Sob vários níveis, o desamparo se torna um inevitável 'construtor de cultura' (COSTA PEREIRA, 1999).

Com isso, é o desamparo recorrente em *G. H.* e na *Senhora D* que nos conduz a uma interpretação do *Mysterium* preocupada em verificar a maneira como suas modernas leituras dialogam com o peso de outra literatura, de uma letra mítica e fundadora, como a encontramos no texto bíblico. Não é apenas numa concepção

historicamente recente que Clarice e Hilda se valem do enigma trazido pelo desamparo, muito além, as autoras recorrem a uma retomada de sentidos que chega mesmo a transcender a cronologia dos tempos, bebendo numa antiga fonte para os anseios da alma. Na Bíblia, seja no Antigo ou Novo Testamento, o desamparo pode ser avaliado como um dos elementos fundamentais a se resultar do encontro entre o homem e Deus, ainda que, naquele contexto este sentimento seja episódico e circunstancial. A perspectiva freudiana, de um desamparo que é modernamente existencial e crônico, nascido de uma memória opaca pela já prolongada ausência de Deus, não nega, assim, uma espécie de espelhamento entre os mais distintos tempos da humanidade, resgatando o que inquieta a essência do Ser; reflexo que, por sua vez, é continuado na expressão artística.

5.1 O Salmista Só

Já na Introdução desta pesquisa, esclarecemos a pertinência de se recorrer ao texto bíblico para elucidar alguns pormenores da comparação entre Clarice Lispector e Hilda Hilst. Nos específicos livros delas que aqui analisamos, somos confrontados por uma ideia de desamparo que emana explicitamente do texto sagrado, no caso, da frase exclamada por Cristo durante a crucificação: *Eli, Eli, lama sabactani* (*Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?*), repetida nos evangelhos de Mateus (cap. 27:46) e Marcos (cap. 15:34). Por isso, antes de nos aprofundarmos em considerações sobre o uso que fazem as escritoras desta referência, importa que situemos melhor as implicações da fonte original, não exatamente contida na Paixão de Cristo, mas na poesia do salmista Davi, por sua vez recitada na cruz.

O que percebemos aqui são três momentos distintos de enunciação do desamparo divino: 10 séculos antes de Cristo; durante a própria vida do Cristo; e quase 20 séculos após esta data fundante do calendário ocidental. Três momentos atualizados pelo registro literário em que se manifestam, como se o próprio verbo fosse um motivo de desamparo diante dos homens e de Deus. Mais do que uma

exploração hermenêutica limitada ao contexto destas épocas, e a despeito da clara diferença entre elas, nos parece mais apropriado pensar a expressão do desamparo como um ponto em comum de abolição sobre o tempo histórico, uma exclamação que atravessa eras e gerações, transcendendo e traduzindo um clamor que é inerente ao ser humano, independente de seu lugar na história. Se nos voltamos agora para o primeiro registro da expressão, localizada nos salmos do Rei Davi, é tão somente para confirmar um anseio que está acima do tempo, na base de toda a razão.

É no Salmo 22, reconhecido como um dos mais importantes fragmentos messiânicos do Antigo Testamento, que o desamparo primeiramente se expressa. Inserido no grupo de Lamentos e Súplicas²⁹, é um dos poemas mais sofridos que Davi escreveu. Mesmo considerando o caráter notadamente melancólico deste salmista (o mais importante de todos, pois 71 são de sua autoria³⁰, num conjunto de 150 salmos), homem que nunca se conteve ao verter suas dores e angústias através dos versos cantados, é de chamar atenção a maneira como, aqui, ele acentuou o seu desespero a um nível sem precedentes. Diante do clamor, nos convencemos de um poeta que tinha plena consciência de sua finitude, que submetia seus medos e aflições a um Deus que não lhe era estranho, mas íntimo, haja vista a liberdade de expressão que encontra para dirigir-lhe a palavra.

Dividido em duas partes muito claras (na primeira, a concentração do lamento, na segunda, o retorno da esperança), nos voltamos agora para aquela que mais fortemente concentrará o diálogo com o sofrimento vicário de Cristo. Na transcrição a seguir, privilegiamos os versos que mais se relacionam com nossa análise, indicando a numeração exposta na divisão bíblica, que facilita uma posterior leitura e interpretação.

(1) Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste? Por que se acham longe de minha salvação as palavras de meu bramido?

²⁹ Há cerca de dezessete subdivisões nas categorias da salmodia hebraica, muito utilizada na liturgia judaica e cristã, no decorrer dos tempos. Os salmos de Lamentos representam o maior grupo, com mais de 60 casos; podem ser individuais ou coletivos e sempre expressam um estado de calamidade física ou moral. (CHAMPLIN, 2001)

³⁰ Está claro que não é possível identificar uma noção de autoria pós-século XVIII (romântica) aos escritos de um salmista como Davi; mesmo assim, dedicamos-lhe um tratamento que, em certa medida, se aproxima desta concepção para refletir a coerência do que ficou registrado por ele em relação às nossas modernas autoras.

(2) Deus meu, clamo de dia, e não me respondes; também de noite, porém não tenho sossego. [...]

(6) Mas eu sou verme e não homem; opróbrio dos homens e desprezado do povo. (7) Todos os que me veem zombam de mim; afrouxam os lábios e meneiam a cabeça. [...]

(11) Não te distancies de mim, porque a tribulação está próxima, e não há quem me acuda. [...]

(14) Derramei-me como água, e todos os meus ossos se desconjuntaram; meu coração fez-se como cera, derreteu-se dentro de mim. (15) Secou-se o meu vigor, como um caco de barro, e a língua se me apegava ao céu da boca; assim, me deitas no pó da morte. (16) Cães me cercam; uma súcia de malfeitores me rodeia; traspassaram-me as mãos e os pés. (17) Posso contar todos os meus ossos; eles me estão olhando e encarando em mim. (18) Repartem entre si as minhas vestes e sobre a minha túnica deitam sortes. (19) Tu, porém, Senhor, não te afastes de mim; força minha, apressa-te em socorrer-me.

A frase que abre o poema, sem nenhuma economia de sentido, já nos lança ao âmago do tema que de fato importa. O desamparo surge como sentimento consumado, indiscutível, questionado por um espírito que não deixa margem para se pensar que seja somente uma ameaça, um temor infundado, aquilo que sofre. Davi se posiciona com uma consciência imediata de sua condição humana, distanciada do reino sagrado de seu Deus; mas há um fato que importa: Deus continua sendo seu Deus.

O que mais chama a atenção dos intérpretes das Escrituras, tanto quanto a fragilizada fé de um ente que se sabe perdido e só, é o fato de que esta fé persiste inabalável e com uma ênfase tão clara quanto a angústia subsequente. No comentário feito por João Calvino (séc. XVI) em sua exaustiva análise dos 150 Salmos, vemos ressaltada a aparência contraditória deste primeiro verso do Salmo 22 (podemos dizer: paradoxal, como o ‘milagroso’, em Otto). A certeza no clamor de que há um Deus possuído por quem clama, pronto a escutar a súplica, mas que se esfacela na iminente dúvida de se sentir abandonado por esta alteridade, é o que demarca a inconfundível conotação humana sempre aplicada por Davi aos seus escritos poéticos.

Também percebemos uma consciente exaltação da força que a palavra possui, logo no segundo problema que o salmista lança. O seu bramido, seu grito, foi distanciado pela dor da solidão, o que termina por aprofundar a complexidade presente no impulso de escrever a súplica, de registrá-la num texto a ser retomado e continuamente replicado, sempre que necessário. Davi expõe uma clara disposição

para aquilo que há pouco identificamos como uma potência da *Orgé*, insistindo no contato com o divino através da linguagem, do que consegue simbolizar a partir de sua experiência fulminante.

E não se dá por vencido, pois reabre o segundo verso com o mesmo tratamento possessivo de Deus, o que é reconhecido por Calvino como uma ‘preeminência da fé’. Ao reiterar o chamado por Deus, o salmista prioriza a esperança que dominará a segunda parte de seu lamento, antecipando o caráter de não murmuração contra o divino. Pois, questionar o estado mundano em que se encontra sua alma, não significa anular a soberania de quem criou esta mesma alma e este mesmo mundo. Pelo contrário, com o prosseguimento da leitura, nota-se claramente que o alvo de anulação é o próprio eu lírico, que se manifesta subjetivamente ‘apequenado’, como nas reações ao Sublime que também já avaliamos.

Davi se compara a um verme, a um caco de barro, prestes a se deitar no ‘pó da morte’, trazendo a lembrança do ‘ser-pó’, tão recorrente em diversos de seus Salmos. Não foi por acaso que espalhamos, através de epígrafes neste trabalho³¹, outros momentos de sua produção poética. A ilustração das categorias no *Mysterium Tremendum* também encontra lugar junto aos Salmos de Davi, sendo muito esclarecedora a sua percepção de um Deus que, mesmo depositário de toda a fé, não o deixa esquecer-se de sua condição de criatura. O desamparo surge mesmo como um instrumento paradoxal de aproximação, como no exemplo de Jó, ou do profeta Jonas, e tantos outros personagens bíblicos que se conscientizam de sua dependência por Deus na medida exata em que atravessam um doloroso período de provação e sacrifício, geralmente afundados na mais profunda e irreversível solidão.

O conteúdo que se estende entre os versos 14 e 19, do Salmo transcrito, além de exacerbar o estado de sofrimento extremo a que se entregava o poeta, é lembrado como um dos principais pontos de interseção entre a figura do salmista e a imagem do Cristo neotestamentário. A condição profética assumida pelo texto, em paralelo a outros fragmentos deixados pelo profeta Isaías, coloca “em sua própria

³¹ As cinco epígrafes distribuídas pelos capítulos anteriores constam, na mesma ordem em que apareceram, dentro das seguintes referências: Salmo 55:4-5; Salmo 69:3; Salmo 103:14; Salmo 30:8-9; Salmo 63:1.

pessoa [de Davi], um tipo de Cristo, o qual, sabendo pelo espírito de profecia, convinha que se aviltasse de formas estupendas e inusitadas antes que fosse exaltado pelo Pai.” (CALVINO, 2009, p. 421) Identificamos diversos tipos de martírio, nestes versos, que serão revisitados na Paixão dos Evangelhos, como o menear de cabeças e a zombaria do povo diante do sofrimento, a repartição das vestes do crucificado entre os soldados, a extrema sede que seria respondida com vinagre, etc. Como Tertuliano dizia, já no séc. II, trata-se de um Salmo que contém e prefigura toda a Paixão cristã. Esta tradição messiânica dos Salmos e outros textos do Antigo Testamento, guarda a essência de um cumprimento neotestamentário por vir, na identificação manifesta entre o Cristo e o Messias, dando margem a um claro exercício de intertextualidade, por tudo o que se conecta entre os escritos testamentários.

A este respeito, convém que nos apropriemos do conceito literário que abarca a profecia, pois aí temos um instrumento que tanto pode aliar a realidade de Davi àquela que Cristo cumpriu, como atualizar estas duas dimensões temporais dentro do que Clarice e Hilda propõem, no séc. XX. Sobre o assunto, as considerações de Maurice Blanchot para ‘A Palavra Profética’, podem nos ser decisivas. Logo no início de seu pensamento, ele evoca o sentido bíblico da expressão: “No mundo bíblico, aquele que toca o espírito diz imediatamente uma fala que já é verdadeira, iniciante mas completa, ritmicamente rigorosa, mesmo que ela seja arrebatada pela violência do instante.” (BLANCHOT, 2005, p. 113) O teórico contempla uma palavra que provoca o encontro de consciências e espaços díspares, capaz de trazer a ‘surpresa de um enfrentamento’, transportando e arrebatando os sentidos para outro nível de percepção.

Duas características são bastante relevantes: em primeiro lugar, a palavra profética é uma palavra ‘pesada’, à semelhança do que vimos em Otto, ela é ‘empenhada’ por uma verdade subjetiva que não pode enraizá-la em qualquer estabilidade. Sua autenticidade reside neste peso³², pois ela não pode ser simplesmente agradável, vinda do coração e movida pelo interesse da beleza; pelo contrário, a poética da profecia é dura e rigorosa, ela “se impõe de fora, ela é o

³² Em *A Paixão Segundo G. H.*, temos: “E que se sinta na mão como tudo tem um peso, à mão inexpressiva o peso não escapa. Que não se acorde quem está todo ausente, quem está absorto está sentindo o peso das coisas. Uma das provas da coisa é o peso: só voa o que tem peso.” (LISPECTOR, 2009, p. 142)

próprio Fora, o peso e o sofrimento do Fora.” (idem, p. 118) Blanchot ressalta seu caráter errante, conduzido por uma espécie de movimento original a ser resgatado sempre que ela seja expressa. Consequentemente, é uma palavra que pode provocar cansaço, repulsa e náusea — reações que já nos visitaram, durante a reflexão sobre o grotesco. Em segundo lugar, a palavra profética se assenta sobre as bases do diálogo, pois ela é dialógica por essência. “Ela é primeira, e no entanto há sempre, antes dela, uma fala à qual ela responde, repetindo-a.” (idem, p. 119) Como o autor complementa, ela é ‘incessante’ (uma espécie de durativo que também nos recorda o tempo gerúndio) e parte obrigatoriamente da perspectiva divina, pois é Deus quem primeiro fala ao homem e deste espera a resposta, a repetição. É o tipo de palavra que impõe a força suprema de Deus, mas que também O fragiliza, pois Ele se precisa ouvido pela humanidade.

E aqui notamos um dos princípios mais controversos do interesse profético advindo de Deus. É o filósofo e rabino André Neher (1955) quem chama atenção para o fato de que o primeiro questionamento essencial da humanidade é irrompido por Deus, ainda no Éden, quando procura por Adão, insistindo no ‘*Onde estás?*’ (Gênesis cap. 3:9) Com a queda de Sua criação, Deus também se sente abandonado por aquele com quem conversava todos os dias, Ele também experimenta a perda. Assim, a dúvida do salmista replica o primeiro anseio dos céus, desdobrando a ausência (*Onde estás, para me desamparar?*), ecoando um incômodo que atravessaria tantas outras vozes e tempos, como em Moisés, Jeremias, Ezequiel, Jesus Cristo e, por que não incluímos logo, Clarice Lispector e Hilda Hilst.

Todos estes suplicantes se inscrevem no tempo da palavra e da fala profética, diluindo as distâncias e estabelecendo um *continuum* que acompanha toda a história da humanidade. “A fala profetiza quando remete a um tempo de interrupção, um *outro* tempo que está sempre presente em todo tempo [...]” (BLANCHOT, 2005, p. 117) É nesta nova consciência do tempo que, finalmente, situamos o âmbito geral de nossa pesquisa, naquele ‘enrolamento’ agostiniano do cronos, confirmado pela propriedade intrínseca às profecias:

A profecia não é apenas uma fala futura. É **uma dimensão da fala que a compromete em relações com o tempo** muito mais importantes do que a simples descoberta de certos acontecimentos vindouros. Prever e anunciar algum futuro é pouca coisa, se esse

futuro se insere no curso do ordinário da duração e se exprime na regularidade da linguagem. Mas a fala profética anuncia um futuro impossível, ou faz do futuro que anuncia, e porque ela o enuncia, algo de impossível, que não poderíamos viver e que deve transtornar todos os dados seguros da existência. **Quando a palavra se torna profética, não é o futuro que é dado, é o presente que é retirado,** e toda possibilidade de uma presença firme, estável e durável. (idem, p. 113-14, grifos nossos)

É uma palavra que nos ‘desperta para nós mesmos’, Blanchot conclui, e sabemos que disso tratam as literaturas de Clarice e Hilda, na perspectiva bíblica que também assumem desde o princípio. A exclusão do tempo presente, no pensamento acima, denota a potência de continuidade que habita o verbo, não importa se a sua lógica é ou não linear. Por isso, resgatar a carga profética e simbólica dos Salmos, num momento histórico (da Modernidade) em que todos os possíveis sentidos da palavra já foram esvaziados, representa uma postura de enfrentamento pelas autoras. Segundo a hermenêutica dos símbolos (RICOEUR, 1983), vivemos numa época em que o discurso se pretende ‘recarregável’, novamente preenchido em tudo o que se perdeu. Assim, encontramos nos Salmos e nos Evangelhos a qualidade ‘doante’ da linguagem, para uso do termo ricoeuriano, que estabelece a intencionalidade primária ofertando o sentido segundo do que se transmite.

Não deixa de ser pertinente retornarmos ao uso que Paul Ricoeur propõe das Sagradas Escrituras, pelos modernos, pois aí nos valem de um ponto de vista bastante centrado nas reaberturas de interpretação que tal literatura exige de um tempo em constante ameaça. E não há exagero no termo: a visão do Sagrado se perpetua ameaçada, ignorada por uma humanidade que já não lhe dedica a mesma significação de outrora. Para o filósofo, a raiz do problema que gera um abismal distanciamento e esquecimento do legado bíblico dentro da civilização ocidental moderna, está profundamente ligada ao abandono de uma ‘sensitividade da linguagem simbólica’.

O pensamento é muito claro: “O momento histórico da filosofia do símbolo é o do esquecimento e também o da restauração: esquecimento das hierofanias; esquecimento dos signos do Sagrado; perda do próprio homem como pertencendo ao Sagrado.” (RICOEUR, 1983, p. 283) Numa época que prioriza um uso técnico e unívoco da palavra, retornar à lógica bíblica pode acarretar uma justa retomada ao ‘intervalo da interrogação’. Este é o sentido convocado pela Bíblia no tempo de

Clarice e Hilda: reabertura das incertezas essenciais, retorno de uma busca original, em nada pactuada aos dogmas que as religiões e igrejas construíram ao redor do texto bíblico, no decorrer da história. Revisitar o desamparo, sob este prisma, aprofunda igualmente um resgate do que se perdeu no valor da palavra, em sua potência esquecida.

Na obra *O Código dos Códigos*, do início dos anos 1980, Northrop Frye estabelece uma das mais decisivas aproximações conceituais entre a tradição bíblica e a literatura moderna, recompondo um histórico das principais funções que já foram imbuídas à palavra humana. Sua leitura acompanha o deslocamento na predominância da metáfora à metonímia, configurando uma linha de pensamento que muito pode nos ajudar a completar o raciocínio sobre a questão da profecia. Para isto, levantamos uma síntese destas funções:

O caráter das primeiras literaturas que o homem produz na história, sejam elas bíblicas ou gregas, ocidentais ou orientais, é um caráter metafórico. Neste âmbito, a linguagem é imanente, de ordem heraclitiana e perfil descontínuo, assumindo a posse de uma ‘magia verbal’ criadora, pois, em poucas palavras, *a linguagem é a realidade*. Eis um tempo em que as palavras não apenas possuíam, mas elas próprias *eram* o poder de existir e fazer vir à existência, veiculando a força e a energia que se concretiza fisicamente, num momento posterior. Após este período original, adentramos em literaturas de caráter metonímico, em todas as vias de expressão humana. Com isso, a linguagem torna-se transcendente, de ordem platônica e perfil contínuo (nasce a prosa), sendo sua magia sublimada pelo desenvolvimento linear do espaço-tempo e tornando-se, apenas, uma *imitação verbal e distanciada da realidade*.

As mudanças no pensamento moderno também são refletidas no uso da linguagem e em suas possibilidades sagradas. No séc. XVII, por exemplo, se inicia uma separação entre o espaço mitológico e científico, com o avanço das ciências, da astronomia, etc., sendo Deus empurrado para fora do tempo e do espaço, longe dos preceitos mais básicos da existência humana. No Séc. XIX, Frye ressalta a tradição metonímica da linguagem em que se prendem os pensadores; cita o clássico exemplo de Nietzsche, que ao declarar sua fórmula “Deus está morto”, procura naturalizar o próprio ambiente natural, arrancando-lhe a consciência da metáfora. Nestes tempos, imagens e expressões verbais subsistem somente como

sobreposições de sentidos, sendo postas ‘no lugar’ de ideias primeiras, realmente fundadoras. Já não cabe à palavra nenhuma ordem de criação. Em resumo, se nos tempos de Homero, as palavras evocavam e davam vida às coisas, nos tempos modernos, são as coisas que resgatam as palavras.

Ao repensar a Bíblia como um Código das Artes (aporia do poeta William Blake) ainda válido para o séc. XX, Frye delineia esta trajetória da palavra longe de se preocupar com a possibilidade de um Deus morto e obsoleto. O que incomoda e motiva seu raciocínio é, de fato, uma morte da linguagem ou dos usos que a linguagem pode realizar no domínio da criação e expressão humana. Ele afirma: “Deus pode ter perdido sua função de sujeito ou objeto de um predicado, mas talvez não esteja propriamente morto e sim sepultado numa linguagem morta.” (FRYE, 2004, p. 42) E é exatamente deste sepultamento que Ricoeur dá conta, ao pretender resgatar uma postura interrogativa no espírito moderno. Ambos os pensadores mostram-se claramente preocupados com um esvaziamento do *logos*, no que podemos prolongar de um desamparo sobre o verbo humano. Daí localizarmos em propostas tão afinadas e sintonizadas com esta perda (em Clarice e Hilda) um anseio pelo resgate no que havia de original e criador no domínio da palavra, algo que aliava o *logos* humano ao divino.

Se Frye (2000) também coloca que o mito central da literatura, em seu aspecto narrativo, está centrado no mito da busca, concluindo que todos os mitos derivam deste ‘mito original’³³, compreendemos que a busca fundante das inquietações sofridas por *G. H.* e a *Senhora D* termina se configurando como a busca de uma ontologia da própria palavra, ou da capacidade que esta possui de afetar diretamente a existência humana, a ordenação do mundo. Não por acaso, verifica-se a relação intrínseca que estas obras e personagens guardam para com a duplicação biográfica de suas autoras.

Temos aqui uma dimensão do verbo que precisa se reconhecer e assumir desamparada, como em Davi, para finalmente erguer-se dentro de uma nova e restaurada concepção, seja ela metafísica, linguística ou ficcional. Apenas para

³³ Desdobramos uma primeira análise desta reflexão no tópico *Figurando o Inominável*, de nossa pesquisa anterior (MENDONÇA, 2011). Ali, já questionamos a possibilidade de um lugar para o mito da busca na Modernidade, ao que Frye responde com uma associação entre a busca, o trabalho do subconsciente e do onírico, junto à instauração de uma epifania, ou seja, algo que restitua uma ordem mínima do Sagrado.

concluir a reflexão de Frye, no caráter criador e metafórico que ele busca restituir ao uso da linguagem, trazemos mais um fragmento de seu raciocínio:

Os termos bíblicos usualmente traduzidos como ‘palavra’, inclusive o *logos* do Evangelho de João, estão solidamente enraizados na fase metafórica da linguagem, quando a palavra era um elemento do poder criativo. Segundo o Gênesis 1:4, ‘Deus disse, Faça-se a luz; e a luz se fez’. Ou seja, a palavra foi o agente da criação que levou a coisa a ser. Usualmente se pensa esta enunciação como uma abordagem típica do hebraico, apesar de em Heráclito o termo *logos* ser também essencialmente metafórico e ainda assim expressar uma unidade da consciência humana e dos fenômenos físicos. (FRYE, 2004, p. 42)

Eis o enraizamento almejado por Clarice e Hilda diante de suas criações, projeto ambicioso para um tempo que segue na direção contrária destes princípios, para um cenário literário que rendido se encontra a uma morte da própria literatura. Restituir o ‘poder criativo’ de uma palavra revela-se como o núcleo de interesse para a carreira das duas escritoras, sendo a realização dos livros específicos que aqui analisamos, um ponto culminante de tal intencionalidade. Quando suas personagens se perdem diante do divino, representam o espanto de uma consciência que descobre a capacidade falante de Deus; um Deus que dizia e criava no Gênesis, mas que ainda provoca fissuras na alma, que ainda reverbera no caos do universo. Elas respondem ao Deus, à luz do que o salmista profetizou, como se segurassem a outra ponta da profecia, em seu século, da maneira como podiam, ou seja, seguram o verbo pela sua outra extremidade. O continuam.

5.2 Clarice e Hilda: Leituras Salmódicas

Claro está que não nos debruçamos sobre *A Paixão Segundo G. H.* e *A Obscena Senhora D* com o interesse de realizar uma análise completa de seus sentidos e interseções. Nossa leitura se pauta pelo ecoar que ambos os livros apresentam do desamparo, conceito aqui utilizado para interligar suas autoras a uma terceira realidade, que acabamos de discutir. Importa que também sejam mais bem observados os desdobramentos deste elemento na individualidade das obras,

verificando a maneira como se relacionam com a categoria numinosa do *Mysterium*. O empenho levantado pela *Orgé*, no capítulo anterior, surge como o melhor caminho para se interpretar o desamparo, na ‘atitude de linguagem’ em que se alicerçam estas personagens. Com a retomada de momentos em que esta passagem ‘do misterioso pela escrita’ seja o fundamento da intenção ficcional, poderemos iluminar alguma possibilidade de resultado comum às obras, algum tipo de qualidade que não apenas constate a carência de um tempo, mas que também potencialize uma resposta ao contexto circundante.

A pertinência de se começar esta última parte do exercício comparativo, mais uma vez, pelo texto clariceano, não se deve apenas à sua precedência histórica de alguns anos ou ao ‘caráter gerúndio’ de sua poética (depois substituído pelo ‘caráter de saudade’, em Hilda Hilst); também iniciamos a interpretação do desamparo em Clarice porque alguns estudiosos já definiram importantes paralelos entre a sua literatura e a tradição bíblica, que podem nos ajudar numa mais precisa identificação das influências que Clarice possa ter sofrido dos Salmos, especialmente daquele que já lemos. A seguir, um fragmento considerável de *G. H.* que permite vários níveis de leitura:

E no soluço o Deus veio a mim, o Deus me ocupava toda agora. Eu oferecia o meu inferno a Deus. O primeiro soluço fizera – de meu terrível prazer e de minha festa – **uma dor nova: que era agora tão leve e desamparada como a flor de meu próprio deserto**. As lágrimas que agora escorriam eram como por um amor. O Deus, que nunca podia ser entendido por mim senão como eu O entendi: me quebrando assim como uma flor que ao nascer mal suporta se erguer e parece quebrar-se.

Mas agora, que eu sabia que minha alegria fora o sofrimento, eu me perguntava se estava fugindo para um Deus por não suportar minha humanidade. Pois precisava de alguém que não fosse mesquinho como eu, alguém que fosse tão mais largo do que eu a ponto de admitir a minha desgraça sem usar sequer a piedade e o consolo – alguém **que fosse, que fosse!** e **não, como eu**, uma acusadora da natureza, **não como eu**, uma espantada pela força de meus próprios ódios e amores.

Neste instante, agora, uma dúvida me surpreende. Deus, ou o que És chamado: eu só peço **agora uma ajuda**: mas que **agora me ajudes** não obscuramente como me és, mas desta vez claramente e em campo aberto. (LISPECTOR, 2009, p. 131-32, grifos nossos)

Se olharmos com atenção, encontraremos toda a estrutura do *Mysterium Tremendum* na superfície em que se concentra o excerto acima. Em primeiro lugar, temos uma explícita relação de contato com o divino, pois não há margem para

dúvida: “o Deus veio a mim”. Como no Gênesis, enquanto perguntava após a queda do homem, “*Onde estás?*”, Deus vem ao encontro de G. H., ocupá-la, recordar uma aliança, uma intimidade perdida. Ao que a protagonista responde com reações físicas semelhantes às que Otto atribuiu na categoria *Tremendum*: com soluços e lágrimas, tremores que afundam sua consciência corporal ao imediato ‘apequenar-se’ do *Majestas*, pois logo ela se compara a uma flor quebrada, esmagada pela grandeza sublime de quem a encontra.

A nova dor que se apodera do ser é envolvida pelo ‘desamparo’, como ela mesma ressalta, o desamparo de uma flor no deserto, no rigor de uma imagem poderosa em nos sugerir o tamanho de sua solidão e impotência, da limitação em que se conscientiza. O tom de súplica, ao final da transcrição, é semelhante ao que vimos em Davi, salmista que habitualmente encerra ou permeia seus poemas com um clamor urgente, desesperado, à espera de resposta ou mesmo de um olhar, um ouvido que o escute. É o mesmo tom que preenche diversos dos livros de Clarice, desde *Perto do Coração Selvagem* ao póstumo *Um Sopro de Vida*, que já mencionamos aqui. Poderia até mesmo ser feita uma antologia somente com estes clamores em Clarice, considerando a quantidade de vezes em que surgem e se renovam, livro após livro, repetindo-se até mesmo no interior de cada obra, sucessivas vezes.

E já que mencionamos o caráter ‘repetitivo’ do texto clariceano, convém uma retomada desta técnica como recurso de aproximação entre G. H. e os Salmos, mais precisamente, ao estilo retórico de boa parte da literatura bíblica. Sobre este elemento, Benedito Nunes (1989) ressalta a eloquência barroca que desperta a textualidade da autora, um aspecto recorrente que se configura como uma ‘técnica de desgaste’, responsável por aprofundar o conflito da escrita, por dilacerá-la até as últimas consequências. Olga de Sá (1993; 2004) comenta a acumulação intensa e sistemática de sons e argumentos que se formam com a reincidência, interligando a figura de repetição a um dos princípios formais que caracterizam a literatura bíblica: o paralelismo.

Trata-se de uma das maiores marcas da poesia hebraica, esta ‘rima de ideias’ (FRANCISCO, 2005) que se forma entre suas frases, enfatizando o significado e a expressão utilizada para que não se arrisque a perda do sentido escrito. As três formas mais habituais do paralelismo (sinonímico, antitético e sintético) são

encontradas, tanto nos Salmos de Davi quanto no romance *G. H.*, chegando ao ponto de, em Clarice, subsistirem como fundamento estrutural do livro. Em sua análise sobre a ‘reversão paródica’ do romance, Olga de Sá (2004) esboçou um gráfico com a estrutura circular de todos os capítulos, que se encadeiam, um após o outro, com a última frase de cada um sendo repetida na primeira frase do capítulo seguinte. A pesquisadora também se vale de um apoio em Heinrich Lausberg (1966), para estabelecer a repetição como um elemento retórico capaz de produzir um ‘aumento vertical’ na matéria do discurso e um ‘alargamento horizontal’ na expressão dos sentidos. Uma imagem de cruz, como podemos perceber. Repetição que, segundo Lausberg, desencadeia uma vivência estética de valor, cujo mais alto grau é a ‘*sublimes*’, o Sublime de que já nos valem.

Somente os dois primeiros versos do Salmo 22, como notamos durante sua análise, dão bom exemplo deste recurso no texto de Davi. “Deus meu, Deus meu... Deus meu”, repete-se incessantemente na linguagem poética, da mesma forma como Clarice vem se repetir por toda a extensão de seu livro. Nesse sentido, grifamos algumas palavras no desfecho da última transcrição mais longa que fizemos de *G. H.*, para exemplificar este mesmo recurso expressivo a que ela recorre. A repetição de palavras e conjunções próximas, como “que fosse, que fosse”, ou “não, como eu, não como eu”, incluindo a repetição de formas na súplica direta ao Deus por um socorro presente e urgente (“neste instante, agora”, “agora uma ajuda”, “agora me ajude”), enfatiza a leitura salmódica que podemos fazer de sua obra, ampliando o escopo de sensações sugeridas pela linguagem e deixando bem claro que este é o seu maior recurso [a linguagem], sua defesa contra o desamparo e a carência que a narradora assume como uma condição inescapável e essencial do ‘estar no mundo’: “[...] não tenhas medo da carência: ela é o nosso destino maior. [...] o amor é tão inerente quanto a própria carência, e nós somos garantidos por uma necessidade que se renovará continuamente.” (LISPECTOR, 2009, p. 170)

Fica evidente que a continuidade das durações, enquanto necessidade humana partilhada entre *G. H.* e o leitor, representa a principal questão da experiência narrativa que motiva Clarice a ofertar tão enigmático enredo. Olga de Sá também nos lembra de que a experiência limite da protagonista não consiste no enfrentamento direto com a barata, ou mesmo no célebre clímax em que ela come o

asqueroso inseto movida por uma curiosidade sobrenatural; os limites de *G. H.* são expostos pela necessidade de se narrar estes acontecimentos estranhos, daí chamar-se o livro *A Paixão Segundo G. H.*, e não *A Paixão de G. H.* Importa a decisão de narrar, de codificar este encontro em formas que o perpetuem e transcendam. “A *paixão* é, portanto, uma ontologia, uma metafísica construída pelo método empírico, cuja finalidade é desvelar o Ser. Desvelar o Ser contra a linguagem (fazendo linguagem), contra a razão que o encobre, contra a transcendência [...]” (SÁ, 2004, p. 124-25)

Daí termos relacionado este empenho narrativo com a irradiação da *Orgé*, motivados pelo que se auto reflete no texto e em sua necessidade de nomear o mundo e as sensações. *G. H.* é continuamente revisitada pela consciência criadora, esta é sua carência maior: resgatar um estado possível de sobrevivência através de palavras que recriem seu lugar no mundo, sua harmonia interior e completude perceptiva. Depois de lidar com uma das situações mais absurdas que uma mulher poderia experimentar (a ‘poética do absurdo’ beckettiana sempre rimando com nosso *corpus*), de comer uma barata e resistir ao nojo consciente da situação, *G. H.* só consegue restabelecer alguma conexão com o exterior de seu corpo, para não dizer ‘com seu próprio corpo’, por meio do que procura com o ato da nomeação, inclusive do Deus. Na última citação, a vimos chamando: “Deus, ou o que És chamado”, pois já não há certeza de nomes, de identidades definidas.

Em outros momentos do romance, esta reflexão do ‘dar nome às coisas’ vem à tona: “Disso tudo, quem sabe, poderá nascer um nome! um nome sem palavra, mas que talvez enraíze a verdade na minha formação humana.” (LISPECTOR, 2009, p. 145), “Não porque eu então encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável – mas porque designo o impalpável como impalpável, e então o sopro recrudescer como na chama de uma vela.” (idem, p. 174) Nos casos citados, iluminamos a outra característica apontada por Olga de Sá (2004), que, ao lado do paralelismo, configura um ponto em comum com a literatura bíblica: o enfático uso do ‘paradoxo’.

É claramente paradoxal a tradição textual em que se insere Clarice Lispector, em seu projeto de ‘dizer o indizível’ e outros objetivos que lhe são caros. O nome que *G. H.* espera nascer, “um nome sem palavra”, só pode complementar o exemplo deste recurso estilístico tão largamente usado na Bíblia e em seus Salmos. Aliás,

também vimos, há pouco, que Otto levanta esta mesma característica para descrever a qualidade milagrosa do *Mysterium*: o mistério como um paradoxo, “contrário à razão, pois a confunde e anula”.

O destaque para a recorrência de oximoros e antíteses é uma feliz observação feita por Benedito Nunes (1989), em sua leitura de *A Paixão Segundo G. H.*, pois são estes procedimentos semânticos que possibilitam o caráter paradoxal do texto em questão. O autor ressalta a qualidade de ‘metalogismo’ que advém desta frequência narrativa, lembrando que também é um vício típico da linguagem reconhecida como mística, que prioriza o movimento de circularidade entre a palavra e o silêncio.

Obviamente, tratam-se de expressões que emudecem a razão e a lógica de qualquer leitor, despertando sua capacidade de percepção a um nível muito mais complexo do que o esperado de uma narrativa convencional. Daí a lembrança, por parte de Nunes, da associação que Kierkegaard faz sobre o paradoxo como uma ‘paixão do pensamento’, evocando a máxima do filósofo (“*Existir é algo que não se pode fazer sem paixão*”), ao mesmo tempo em que batiza o romance de *G. H.* como pautado por um ‘paradoxo egológico’, querendo dizer, com isto, que “a narração que acompanha o processo de desapossamento do *eu*, e que tende a anular-se juntamente com este, constitui o ato desse mesmo *eu*, que somente pela narração consegue reconquistar-se.” (NUNES, 1989, p. 76)

Claramente, é de uma reconquista da autoconsciência que aqui tratamos, desde que a *Orgé* se revelou um caminho de resposta para o divino e, também, de reencontro com o próprio ser. Nesse sentido, o paradoxo acompanha a redescoberta do Eu, ao mesmo tempo em que espelha a própria identidade do Deus bíblico, que se autoneomeia *Yhwh* ³⁴, impronunciável pela língua humana, inalcançável em sua grandeza misteriosa. As considerações que estabelecem o conceito de Nunes também levam em conta o deslocamento nas distâncias que separam o ser humano de Deus e que motivam seu conseqüente (para ambos) desamparo:

³⁴ A pronúncia hebraica deste nome, que atualizamos como *Yahweh* (transliterando e latinizando), se perdeu com a tradição oral do idioma, irre recuperável. O hebraico antigo, a ‘língua de Deus’, é um idioma extinto. A expressão que dá origem a este tetragrama aparece mais de seis mil vezes nas Escrituras. (BLOOM, 2006) “Este é o objeto verdadeiro e, se posso dizer assim, peculiarmente judeu da contemplação mística: O Nome de Deus, que é algo absoluto, pois reflete o sentido oculto e a tonalidade da existência.” (SCHOLER, apud MOSER, 2009, p. 329)

Na visão imanentista que a narradora, numa experiência agônica, sobrepõe penosamente ao salvacionismo cristão mais reinterpretado do que anulado, Deus e o homem situar-se-iam num mesmo plano ontológico, conservando-se embora a carência do último, já com um sentido trágico, posto que a ação providencial e a transcendência de Deus foram substituídas respectivamente pela existência substantiva pura e pela atualidade do ser. (idem, p. 69)

Que se destaque o exercício de ‘reinterpretação’ apontado naquilo que Clarice sobrepõe de referências textuais, a partir da matriz bíblica. Sua retomada do martírio cristão na *Paixão*, obedece aos princípios de uma via crúcis, dotando-os de novos sentidos, mas sem deixar que sua origem seja anulada. Há um respeito hermenêutico no projeto ficcional da escritora. Como Olga de Sá (2004) concorda, por mais que seja realizada uma ‘reversão paródica’ com a fonte bíblica e de leitura cristã, não há qualquer atitude agressiva contra o ritual evocado da liturgia que esta religião pratica. Revirar pelo avesso a memória da comunhão, da Santa Ceia prefigurada por Cristo, substituindo o corpo do Verbo divino pelos dejetos da barata esmagada, consiste numa transmutação que o próprio texto determina ao trazer diretamente a referência bíblica como tônica dominante: são mencionadas no romance as passagens de Levítico, cap. 11 e Atos, cap. 10, em que se explica a primeira e antiga ordenança divina quanto a abstinência de se comer impurezas, e a atualização, pela nova aliança, dos animais que Deus purificou para servir de alimento.

G. H. recupera a conotação de uma liberdade condicional para cumprir o seu sacrifício, ou seja, lhe é permitida a comunhão desde que Deus não se afaste da linguagem que Ele próprio usou para falar com a humanidade, através dos escritos reconhecidamente inspirados como Seus, na fonte bíblica. Clarice dimensiona uma ambiguidade do verbo que bebe na fonte do próprio hebraico, em toda a riqueza de significados atribuídos para o entendimento da ‘palavra’, compreendida primeiramente como *Davar*, um evento que é, simultaneamente, ‘palavra, coisa e ato’, sem equivalente em grego ou qualquer outro idioma, já que a própria ideia de *Logos* é inadequada e insuficiente para abranger toda esta complexidade (BLOOM, 2006).

Já não há como se recuperar determinada potência da linguagem, este é um desamparo que envolve toda a literatura moderna, exacerbando-se na escrita de Clarice justamente pelo paralelo bíblico que evoca, no que confirma do elemento

Mysterium não apenas junto a face do Deus, mas em sua própria linguagem. Daí a alternância entre sonoridades e silêncios, nos expressivos recursos de linguagem que utiliza e no que tematiza diretamente desta incongruência: “Falar com o Deus é o que de mais mudo existe. Falar com as coisas, é mudo. [...] O que falo com Deus tem que não fazer sentido! Se fizer sentido é porque erro.” (LISPECTOR, 2009, p. 161)

Ao mesmo tempo em que declara esta ‘mudez’, ela não deixa de reafirmar a importância de não desistir da fala, paradoxalmente, como Davi em sua certeza de Deus, mesmo desamparado. ‘Fazer sentido’ não é o que importa para a sua linguagem, mas sim que esta linguagem simplesmente ‘se faça’, que ela ‘seja’, como a própria atribuição de Deus, que simplesmente É, acima e além de qualquer significado — assim ele se revela a Moisés, em Êxodo, cap. 3, como o “*Eu Sou o que Sou*”.

A perspectiva escritural de Clarice converge sempre à busca que desde o princípio motiva aquilo que lemos do *Mysterium Tremendum*. Para que haja este contato, que se estabeleça a experiência com o numinoso e se altere o estado original de consciência, tanto Ele pode nos procurar, como vemos em *G. H.*, tanto Ele pode ser procurado, como no Salmo 22 e em outros momentos do texto clariceano. Sobre este propósito de buscar e perguntar, incessantemente, no modo linguístico de Clarice, temos:

Seu caminho é outro: ela nasceu ‘incumbida’; o escritor nasce com uma missão secreta, mas é a de fazer incessantes perguntas sobre o ser, sobre a condição do homem e da mulher, sem nunca chegar a uma resposta cabal. Barthes já disse que a literatura é uma pergunta, não uma resposta sobre o mundo. Esta missão secreta cumpre-se, apesar do fracasso da linguagem do escritor. É uma espécie de missão messiânica, a que o texto bíblico, inserido no texto de Clarice, serve também de apoio. (SÁ, 2004, p. 147)

Com tudo o que vimos até aqui, é impossível desprezar a pertinência desta observação a respeito da obra de Clarice na aplicação que ela encontra para também interpretar aquilo que Hilda Hilst legou com sua carreira literária. Uma mulher que se viu de fato responsável por uma missão que não poderia realizar no contato mundano com a sociedade, levada ao completo isolamento de seus hábitos e rotina num local que lhe propiciava o necessário distanciamento místico da

vivência secular para aprofundar na semelhante ‘condição de pergunta’ norteadora de sua literatura³⁵.

Mas, para que então nos voltemos a uma concentração mais atenta do Desamparo nas letras desta autora, convém identificarmos imediatamente algumas outras interseções nutridas com G. H., em elementos que acabamos de verificar. Há, por exemplo, uma preocupação que pode mesmo ser dita como idêntica ao problema clariceano de se nomear as coisas, em *A Obscena Senhora D*, e extrair deste ato um discurso inteligível, apaziguador³⁶: “Quem a mim me nomeia o mundo? Estar aqui no existir da Terra, nascer, decifrar-se, aprender a deles adequada linguagem, estar bem” (HILST, 2008, p. 24); “Desperdícios sim, tentar compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o porquê da necessidade de compor o discurso, o porquê de tentar situar-se [...]” (idem, p. 72) Inquietações que atravessam toda a duração do romance, na caótica configuração narrativa em que ele se articula. O desconhecimento ‘do começo e do fim’, como num espelho ao que se revela em quase todos os livros de Clarice, também reflete a condição permanente da existência divina, ‘presença ausente’ que tanto incomoda a obscena narradora.

Neste sentido, é interessante observar como as duas poéticas que aqui analisamos se aproximam de uma característica temporal que também é fundante para a poesia hebraica, isto porque, no próprio idioma hebraico, ela se configura como base de formação. Falamos sobre o caráter de ‘tempo permanente’ que emana dos verbos em hebraico. A tradição deste idioma conjuga os verbos de uma

³⁵ Sobre esta relação entre o claustro e a criação poética, ver o ensaio *A Casa do Sol e A Criação Literária de Hilda Hilst* (RAMOS, 2013), que realiza uma leitura simbólica neste gesto biográfico da escritora à luz de Bachelard e sua ‘poética do espaço’. A autora conclui: “O sujeito lírico consagra o espaço à poesia. É também nesse momento que surge a necessidade do isolamento, de ‘fechar-se’. E, para a poesia, há o desejo da palavra poética viva e luminosa que transmite a necessidade de alcançar o transcendente.” (p. 91)

³⁶ Outro livro de poesia demarca também esta obsessão por se nomear a presença divina; de 1986, *Sobre a Tua Grande Face* (publicado na coletânea *Do Desejo*, 2004), elenca os vários nomes que ela utiliza durante a carreira para se dirigir a Deus, todos eles também expostos em uma placa na Casa do Sol: “Sem Nome, sutilíssimo amado, relincho do Infinito, Cara Escura, Pássaro-Poesia, brusco Inamovível, cavalo de ferro colado à futilidade das alturas, Aquele Outro decantado surdo, O Grande Rosto Vivo, Grande Obscuro, Máscara do Nojo, Cão de Pedra, Grande Incorruptível, Cara Cavada, Sorvete Almiscarado, Tríplice Acrobata, Lúteo-Rajado, Querubim Gozoso, O Mudo-Sempre, Porco-Poeta, Grande Corpo Rajado, O Sumidouro, superfície de gelo ancorada no riso, Coisa incomensurável, Grande Perseguidor e Grande Perseguido, Caracol de Fogo, Grande-Olho, Obscura Cara, O Inteiro Desejado”

forma muito diferente da que temos no português ou em idiomas latinos; tem como ponto de partida um tempo específico (3ª pessoa do passado, no masculino e no singular), para daí desenvolver outros tempos, gêneros e números, aglutinando prefixos e sufixos.

A rigor, pela maneira como ela se apresenta na escrita bíblica e nos desígnios de Deus, é uma língua que transcende as divergências do tempo, pois as coisas que são, implicitamente denotam que ‘eram e serão’, acima e a despeito do tempo externo. Exatamente como na perspectiva em que Clarice e Hilda orientam sua trajetória ficcional. A tônica verbal presente na Bíblia é tão decisiva que é possível considerar a filosofia do Evangelho de João (*“No princípio era o Verbo”*) como teológica e linguística, pois muitas palavras hebraicas, inclusive substantivas, se originam de um verbo.

Outro paralelo que podemos traçar da *Senhora D* para com a experiência de G. H. está na releitura da comunhão cristã, do símbolo evocado parodicamente por Clarice na substituição do corpo de Cristo para com o corpo da barata, e que, em Hilda, é novamente lembrado como o próprio Deus: “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 [...] devo continuar engolia porque acreditava, mas nem porisso compreendia [...]” (idem, p. 19); “Engulo-te homem Cristo no caminho das águas, se eras homem sabias desse turvo no peito, desse grande desconhecimento que de tão grande se parece à sabedoria, de estar presente no mundo sabendo que há um pai eternamente ausente.” (p. 67) Nesta última transcrição fica muito clara a influência de um desamparo sofrido por Cristo, que se entregou à glorificação atravessando um extremo estado de amargura e temor, justamente por se fazer homem e aceitar o ‘desconhecimento’ intrínseco que permeia a humanidade caída.

A apropriação de Hilda por este imaginário da encarnação divina é característica que lhe acompanha em todas as obras, alcançando seu limite, na poesia, com os *Poemas Malditos*, *Gozosos* e *Devotos* que já relembramos aqui e, na prosa, com esta *Obscena Senhora D*. A carnalidade que a autora evocará na superfície dos poemas, se valendo de imagens muito físicas do Cristo, ao evocar seus pés e mãos trespassados, chegando mesmo a ‘erotizá-lo’ enquanto lhe descreve o peito, as coxas, as costas, a nuca, a língua, os dentes e a saliva, são

gestos prefigurados³⁷ pelos questionamentos ousados na *Senhora D*, que não poupa sutilezas ao perguntar diretamente: “Há lugar para a carne no teu coração, Senhor?” (p. 60); “Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco?” (p. 45) Dúvidas que exacerbam a qualidade antropomórfica do divino, trazendo sua possibilidade corpórea aos domínios mais baixos da matéria.

Ela ainda evoca o sangue, as vísceras, lembra os nomes mais vulgares das regiões que preenchem o baixo ventre, sem se importar com qualquer reverência de linguagem. Na verdade, ao se valer deste recorte corporal para interpretar Deus, Hilda não deixa de recorrer a uma consciência que também se identifica nos Salmos e parte da antiguidade bíblica, pois era comum o reflexo de emoções humanas em partes do corpo que desciam além da região abdominal (SCROER & STAUBLI, 2003). Há poemas na salmodia hebraica que também falam abertamente sobre o fígado, os rins, os intestinos e em como as reações humanas à manifestação divina se revelam nestas partes do corpo. Assim, é muito natural que Hilda atualize sua leitura do corpo de Cristo se valendo do que, na aparência, causa certo estranhamento ao imaginário da religiosidade.

Esta é a noção de ‘preenchimento’ que perpassa o nível de reinterpretação sugerido pelas ficções de Hilda e Clarice, para ficarmos num termo muito caro aos pensamentos de Erich Auerbach (1997), em sua interpretação figural. Sob diversos aspectos, esta aplicação da teoria literária nos serve de complemento ao que trouxemos da ‘palavra profética’, pela forma como igualmente admite uma constante retomada de atualizações do evento antigo junto às letras de outro contexto histórico.

Nos romances que aqui comparamos, se concretiza um preenchimento das figuras outrora realizadas, tanto no tempo de Cristo, como do salmista Davi. Mas antes que aprofundemos esta qualidade conceitual, interessa apontarmos, assim como feito com *G. H.*, algumas considerações mais precisas sobre a consciência do Desamparo dentro do universo de *A Obscena Senhora D*. A seguir, alguns dos

³⁷ Diversas leituras já foram feitas sobre o erotismo em Hilda Hilst, à luz das teorias de George Bataille, inclusive num sentido de comparação com o Sagrado (como os recentes casos ‘acadêmicos’ de GUIMARÃES, 2007; e DIAS, 2012); diante disso, optamos por não realizar uma interpretação diretamente influenciada pelo teórico, priorizando outras possibilidades conceituais.

momentos em que a carência divina é evocada de maneira explícita pela inquieta narradora:

Derrelição – pela última vez Hillé, Derrelição quer dizer desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui por diante te chamo A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender [...] (HILST, 2008, p. 17-18)

vem, vamos procurar juntos, Derrelição Derrelição, aqui está: do latim, derelictione, Abandono, é isso, Desamparo, Abandono. Por quê?

porque hoje li essa palavra e fiquei triste

triste? mesmo não sabendo o que queria dizer?

DERRELIÇÃO. não, não parece triste, talvez porque as duas primeiras sílabas lembrem derrota, e lição é sempre muito chato. não, não é triste, é até bonita. Desamparo, Abandono, assim é que nos deixas-te. (idem, p. 35-36)

O primeiro fragmento, colhido já na página que abre o romance, justifica claramente o uso da letra D para o título do livro e a nomeação da personagem. É diante do desamparo de uma alma vazia que nos deparamos, alma que ‘buscava nomes’, em seu anseio desesperado por algum controle e ordenação do mundo. Na maneira como ela, didaticamente, discute os significados da expressão, se percebe a ênfase na preocupação linguística, dominante em todo o enredo que se desenvolve. Uma palavra que é ‘triste e bonita’, é o que se conclui do inusitado diálogo entre as vozes que digladiam no interior da mentalidade narradora, com um tom bastante melancólico de expressão. Vemos também que é uma palavra que se esconde nas menores coisas, que tenta escapar, assim como a protagonista, fugindo da loucura e da solidão que acompanham o latente estado de carência existencial em que se encontra abandonada.

Percebemos aqui, uma investigação da linguagem mais direta e enfática do que em *G. H.*, que sugeria a situação de desamparo pelos sentimentos da personagem e em sua identificação com o martírio de Cristo. No caso da *Senhora D*, o problema linguístico é exposto sem atenuação, confirmando uma diferença entre os romances que é potencialmente discutível a partir do uso que fazem da linguagem, ou do que nesta ocultam. Mais do que uma divergência propriamente dos livros, trata-se de uma postura assumida plenamente por cada escritora, pois,

enquanto Clarice tem o hábito de se voltar para Deus, ainda que questionando-O e confrontando-O, de maneira reverente e respeitosa de uma tradição religiosa que lhe é internalizada pela descendência judaica, em Hilda observamos um tratamento das questões divinas sempre mais despojado, não apenas paródico, mas à beira do que se pode assumir como herege. “Hilda Hilst põe em dúvida a existência de Deus e oscila entre a suprema esperança de haver um significado maior e recôndito para a vida humana e um niilismo que de tudo descrê [...]” (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p. 80) O comentário crítico de Leo Gilson Ribeiro se completa, avaliando este espaço da dúvida na autora, que “ergue blasfêmias contra Deus e injuria o que seriam impiedades divinas – para o caso de Deus existir.” (idem) É sempre numa hipótese da existência que Hilda sobrevive, que ela se perpetua através de sua literatura.

Apesar desta concepção diferenciada de linguagem, o tom suplicante que também encontramos neste seu romance é igualmente atravessado pelas incongruências de uma mente que reconhece em Deus, o seu Deus. Como no Salmo, Hilda vem aprofundar aquela paradoxal expressão da fé, pois, ainda que ela blasfeme ou erga a voz de maneira violenta contra seu Criador, ela continua reconhecendo na alteridade divina uma mesma face criadora e paterna. Assim como vimos que, necessariamente, não é Deus quem está morto, mas sim a linguagem que pode abarcá-lo, nas provocações de Hilda, sempre prevalece o espaço de uma possibilidade doentia, o risco de que Deus não ouça realmente as primeiras heresias, mas que apenas compreenda a carência interna de Sua criatura. É o próprio texto que dá prova: “acode-me, meu Pai, me lembro de tão pouco mas ainda sei que és Pai, olha-me, toca-me, como se o Outro tivesse tempo para se deter em velhotas frasescas [...]” (HILST, 2008, p. 77) Atestado da dupla condição lógica em que se assenta o seu clamor, pois, ao mesmo tempo em que professa a necessidade e filiação ao Pai divino³⁸, é imediatamente confrontada por outra de suas vozes a descrever de que realmente possa ser ouvida por um Deus tão ocupado. Mas ciente ou não de qualquer resposta, portadora ou não de uma fé genuína, ela

³⁸ Entendemos que nesta parte de seu texto, Hilda desfaça o esquecimento proposital que imprimiu ao repetir as palavras “lana sabactani” (p. 54), sem o vocativo *Eli, Eli* (Deus Meu). Se, naquela parte do romance, o caos não permitia que a personagem completasse a certeza de um Deus que fosse seu, aqui, ela reassume a dependência por Deus até mesmo como uma qualidade paterna.

prossegue, estendendo o clamor na direção do que precisa ser preenchido, em seu desamparo:

Porque não me tocaste, Senhor, e nem me pensaste sóbrio os ferimentos, porque nem o calor da ponta dos teus dedos foi sentido por mim, porque mergulho num grosso emaranhado de solidões e misérias e te buscando emerjo de mim mesma as mãos cheias de lodo e de poeira, este meu roxo-encarnado sem vivez reside em mim há séculos, lapidescente na superfície mas fervilhante e rubro logo abaixo, eterno em dor com a tua esquizez. (idem, p. 87)

O fluxo poético, no que evoca de um sofrimento secular, suspende-se mesmo acima da temporalidade histórica, abrigando vozes ecoantes de outros milênios, que tanto poderiam refletir o desamparo de Cristo (não por acaso, o registro latente dos ferimentos) como o do salmista. É o clamor que parte de uma alma solitária, esquecida das convenções cronológicas ou externas ao que emana tão somente da superfície das letras. E este é o sentido que guardamos ao trazer à memória a contribuição de uma interpretação figural, seja para o texto de Hilda como o de Clarice. Ambas as autoras trabalham sobre uma dimensão do tempo que é a mesma identificada por Auerbach como apropriada inclusive pelo divino; não se trata apenas do tempo, mas da ‘diferença do tempo’ (*differentia temporis*), distinção que afasta as qualidades divinas do tempo mundano, das limitações históricas.

Os textos em questão anunciam uma realidade que também é histórica, mas que só prevalece através do pacto mimético, da dimensão ficcional a que se permitem. Importa aqui, se observar a maneira como o novo verbo atualiza o antigo, esvaziando-o para revesti-lo de uma compreensão que amplia os primeiros sentidos e se sustenta autonomamente como algo ‘novo’, invadido por vozes do passado. Nesse tipo de interpretação, “o único fator espiritual é a compreensão, *intellectus spiritualis*, que reconhece a figura no preenchimento.” (AUERBACH, 1997, p. 28) São as duas formas que interessam à teoria: a ‘figura’, evento passado que se revela numa forma sensível, mas também gramatical e retórica, pois instrumento de linguagem, e o ‘preenchimento’, evento que reapresenta a diferença do tempo, ao ponto de eliminá-la e fazer com que coexistam duas ou mais realidades temporais numa mesma dimensão que, em nosso caso, é dada pela literatura.

O ‘desamparo figural’ sofrido por Davi é preenchido por aquele que Cristo exclama na cruz, trazendo sobre o seu corpo não somente o que emite no primeiro verso do Salmo 22, mas todo o conteúdo daquele poema (ao qual completaremos a

leitura um pouco adiante); assim como é preenchido também pelos projetos de Hilda e Clarice, que trazem à tona uma literatura irmanada pelas figuras que evocam. A conclusão de Auerbach sobre a interpretação que propõe é muito pertinente ao que analisamos: “[...] a partir da base do seu desenvolvimento semântico, uma palavra pode evoluir dentro de uma situação histórica e dar nascimento a estruturas que serão efetivas durante muitos séculos”. (idem, p. 64)

Eis a situação em que se concentra o verbo desamparado por estas três situações literárias — isto compreendendo que uma situação histórica é uma situação literária: da súplica que emana entre o Salmo, os Evangelhos e os romances modernos, subsiste uma estrutura nuclear da condição humana, como verificamos, presente desde a Criação, no Gênesis. Falamos de almas e alteridades que se completam pela distância, pelo que guardam de uma saudade mítica e que se expressa, acima do tempo, pelo registro escrito, por aquilo que urge do humano em expressar-se, perpetuar-se para além de seu fim.

5.3 A Esperança do Verbo

É justamente por caminharmos para o fim do recorte analítico aqui proposto, que precisamos pesar alguns resultados verificados e potencializados pela comparação exercida. Como abrimos esta pesquisa definindo perspectivas metodológicas ancoradas na leitura teopoética, temos a prerrogativa de retomar esta teoria para melhor observar o cenário em que *G. H.* e a *Senhora D* nos deixou. Nesse sentido, algumas das considerações legadas por Karl-Josef Kuschel, no ensaio que estabeleceu uma primeira sistematização do assunto e que abordamos em nossa Introdução e no primeiro Capítulo, devem ser aqui revistas pelo paralelo que guardam com nosso estudo. Na conclusão de sua obra *Os Escritores e As Escrituras*, Kuschel delineia um balanço do que cotejou a partir da relação com a teologia e a literatura bíblica nos casos ficcionais por ele analisados (Kafka, Rilke,

Hesse e Mann). Levanta algumas constatações que acreditamos pertinentes de serem aqui aplicadas, pois também dizem respeito ao que verificamos em nossas autoras.

Um tópico de Kuschel (1999) que igualmente sondamos em Clarice e Hilda e agora trazemos como primeiro resultado destas leituras, consiste na clara percepção de que o discurso literário sobre Deus decorre de ‘experiências de crise’. Obviamente, é de um ponto de vista moderno que o autor traça tal afirmativa, após encontrar na comparação dos exemplos um lugar comum da crise, uma interseção semelhante à que propusemos entre as escritoras brasileiras, no que evocam do desamparo.

Já não é possível, desde a ruptura histórica que também revisitamos entre Deus e a linguagem humana, sequer imaginar uma relação destes elementos que não brote de um profundo estado crítico, seja da consciência corporal, metafísica ou mesmo escritural. As cesuras na realidade, na maneira como afetam inclusive o caráter ilusório das ficções, são lembradas por Kuschel como uma característica dominante deste tempo (séc. XX), predominando igualmente nas intenções textuais de Clarice e Hilda.

A percepção da crise não altera a leitura que a teopoética também dedica a Deus enquanto Sujeito da linguagem nas artes. Como ressalta Kuschel, não se trata de utilizar Deus como princípio estilístico, pois, quando uma obra busca esta finalidade, tende a ser ‘edificante e banal’. O que o autor defende é uma literatura que discursar sobre Deus, mas que não O edifique irracionalmente, nem se pretenda, enquanto obra, ter uma finalidade edificante, panfletária de uma ideologia religiosa. Na crítica e na ficção moderna, a transcendência não pode ultrapassar o âmbito da hipótese, daí se partir tão somente de uma ‘hermenêutica da suspeita’, que se pauta pela crise e pelos problemas da existência sem ambicionar convicções que já se perderam no tempo e na linguagem. O teórico verifica a fala sobre Deus nos livros que analisa, de uma forma que bem podemos tomar para nossa pesquisa: “Falou-se de Deus, isso sim, sob o signo da problematização, da ruptura, da despedida, do protesto ou da procura por profundidade, unidade e sentido.” (KUSCHEL, 1999, p. 214)

Nos dois romances que analisamos, a experiência numinosa é enfaticamente iluminada por esta postura da não conformidade, pois Deus só se manifesta para instaurar uma variação abismal da ‘unidade e sentido’ que todo indivíduo persegue. Assim, concordamos com Kuschel na característica que ele identifica de o escritor moderno só conseguir se voltar para uma aproximação de Deus — ou invenção, como diriam Clarice e Hilda — se, primeiramente, for explorada a condição de ‘criaturalidade elementar’ que acompanha o ser humano desde sempre, mas que agora se exacerba pelo distanciamento aprofundado dos domínios sagrados. Consciência de ‘ser criatura’ que, inclusive, podemos explorar com maior autonomia nas literaturas em questão, a partir do que Rudolph Otto também determina com sua visão moderna e fenomenológica do contato divino. Mas, a leitura teopoética prossegue:

Em suma, o discurso sobre Deus nos grandes escritores do século XX sofreu uma ruptura, mas não foi de todo refutado. A religião sofreu uma cesura com base na crítica ideológica, mas não foi suprimida. O discurso sobre Deus não é retorno à religião como sistema, mas expressão de uma *religiosidade subjetiva que se opõe ao espírito de época do cinismo*. Em outras palavras, o discurso sobre Deus no âmbito da literatura contemporânea vem expressar uma *crise espiritual da consciência moderna*, na medida em que esta percebe as fantasias do auto-endeusamento. [...] O falar sobre Deus tem nos escritores a função de um auto-esclarecimento realista do ser humano acerca de suas possibilidades e esperanças e acerca dos enganos a que ele mesmo se submete. (idem, p. 216-17, grifos do autor)

Esclarecer as possibilidades e esperanças humanas numa época histórica em que elas parecem inalcançáveis, de fato, nos parece um dos principais logros obtidos por Clarice e Hilda, na maneira como ambas traduziram a sua crise através de problemas narrativos e estilísticos da literatura ficcional. Este é o sentido que vislumbramos encerrar a tônica do desamparo em *G. H.* e na *Senhora D.*, pois, se as duas personagens evocam a solidão cristã e salmódica, necessariamente, também trazem sobre seus verbos o peso do que completa a angústia sofrida por Cristo e Davi: o peso de uma fé inabalável, da esperança que sublima qualquer carência humana. Muito já se comentou³⁹ sobre o caráter profético da exclamação de Cristo

³⁹ É praticamente um consenso entre os teólogos cristãos esta leitura positiva da súplica, confirmada em nosso referencial por ALLEN (1983), BROADUS (1949), BARCLAY (1954), CALVINO (2009), CHAMPLIN (1980) e GOURGUES (1984), que arremata: “O abandono sobre a cruz que separa o Filho do Pai é um acontecimento no próprio Deus, é dissensão em Deus – ‘Deus contra Deus’ – se devemos por outro lado garantir que Jesus testemunhou e viveu da verdade de Deus. [...] Não se trata mais de abandono do justo por Deus, mas de

na cruz não se valer somente da questão explícita pelo desamparo que havia no Salmo 22, em sua primeira parte, mas, também cumprir, na superfície das poucas palavras que repetiu, a totalidade daquele Salmo, que traz em sua parte final um louvor de júbilo e esperança acompanhado pela certeza de que Deus ouviu o primeiro clamor.

Os 10 últimos versos do Rei Davi são dedicados a exaltar o Deus que parecia distante, mas finalmente se revela pronto a acudir; uma duração de texto maior do que a ocupada em qualquer outro Salmo de lamentação, para o louvor (CHAMPLIN, 2001). Esta conclusão triunfal do poema é uma das principais causas de seu reconhecimento messiânico, por prefigurar a vitória de Cristo sobre a morte e a finitude da carne. Para exemplo disto, podemos ater-nos a dois versos específicos deste fragmento; o verso 24, que anuncia a reversão imediata do desamparo pela escuta e auxílio divino: “Pois não desprezou, nem abominou a dor do aflito, nem ocultou dele o rosto, mas o ouviu, quando lhe gritou por socorro”, e o verso 29, que completa a dolorosa memória do ‘ser-pó’ restabelecendo a atitude reverente que a humanidade deve a Deus, ainda que diante da morte iminente: “e todo os que descem ao pó se prostrarão perante Ele, até aquele que não pode preservar a própria vida.”

Finalmente, nossa leitura do Salmo e a maneira como acreditamos ser este atualizado pelas obras literárias de Clarice Lispector e Hilda Hilst, propõe aliança à uma perspectiva bastante próxima da moderna ‘Teologia da Esperança’, cujo nome de maior destaque se encontra no luterano Jürgen Moltmann, nascido em 1926 e ainda em atividade, que também baseia parte de suas teorias numa leitura particular da atualização, em Cristo, do Salmo 22, e de como esta interpretação pode iluminar anseios do tempo presente.

Em primeiro lugar, Clarice e Hilda, assim como Davi e Cristo, partilhariam de uma noção inconsciente da liberdade, quando exclamam o desespero, pelo simples fato de perceberem o desamparo, de se incomodarem com ele como se não fosse esta a condição natural de suas existências. “Se não existisse liberdade, ou se toda esperança na libertação houvesse morrido em nós, então nós haveríamos de nos

abandono do justo nas mãos de Deus. Os relatos de Mateus e de Marcos sugerem, pois, que Jesus morreu entregando-se em total confiança a Deus.” (p. 81)

habituar às correntes, e em virtude do hábito não haveríamos mais de senti-las.” (MOLTMANN, 2010, p. 79) Este é o princípio que pode fazer a nossa leitura revirar pelo avesso, ou simplesmente se completar com a sua dupla face para um sentido positivo da dúvida, pois, como o teólogo prossegue, “o aspecto positivo da liberdade e da vida plena e real é percebido primeiramente na negação do negativo.” (idem, p. 80)

Ao se interpretar o Salmo 22, não se deve pensar no clamor de Cristo dentro do sentido antecipado por Davi, mas atualizar o sentido do salmista na situação em que se encontrava Jesus (MOLTMANN, 1974). Trata-se, muito claramente, de uma lógica partilhada pela interpretação figural que tomamos de Auerbach, preocupada em identificar o lugar exato das figuras e de seu preenchimento, a maneira como elas se ordenam e reconfiguram o significado de cada tempo evocado, agregando sentidos e desdobrando os tempos sob uma nova percepção. Moltmann ainda recorda que, no Evangelho de Lucas (cap. 23:46), estão registradas as reais últimas palavras de Cristo, ao ser crucificado; após a exclamação desamparada do Salmo 22, Cristo encerra seu fôlego com outro verso profetizado em Davi (Salmo 31:6), dizendo: “Pai, em Tuas mãos entrego o meu espírito.” Uma clara finalização assentada pela esperança de um Deus que pode ter desamparado determinada condição humana de seu Filho, mas se mantém à espera do espírito, disposto a recebê-lo e completar a obra já iniciada.

Este é o sentido positivamente trazido pela Teologia da Esperança na leitura que completa dos casos bíblicos, mas que também responde ao sofrimento destes últimos séculos. De acordo com esta linha de raciocínio, as experiências espirituais e de ligação com o divino, na Modernidade, também atravessam os gemidos que brotam da falta e da ausência, da incompletude em que se assenta o ser humano. Segundo Moltmann, é o Espírito de Deus quem ainda se encarrega de levar o homem não apenas a orar e suspirar por seu Criador, mas também a contra Ele se queixar. Não é desrespeitoso ou indigno, de um ponto de vista teológico, o interesse pelo questionamento, o desejo por se compreender o que está além da razão, ainda que por parâmetros racionais, pois os únicos assimiláveis pela humanidade. O autor completa:

De fato, rezar, suspirar, queixar-se e clamar por Deus não são dons ou realizações religiosas, mas sim as expressões realistas do abismo em que os homens vieram ou foram levados a cair e que eles

descobrem em seu coração. Onde se pode ouvir o clamor das profundezas, lá também está presente o Espírito ‘que vem em auxílio de nossa fraqueza’ e que advoga por nós com ‘gemidos inefáveis’ (Romanos 8:26), quando emudecemos em nossos tormentos. Até podemos dizer: **O clamor pela ajuda do Espírito já é ele próprio um clamor do Espírito.** O clamor da criatura acorrentada é acolhido pelo clamor do Espírito que nela habita e é levado à presença de Deus. **O clamor por Deus é ele próprio divino.** (MOLTMANN, 2010, p. 80-81, grifos nossos)

Diante disso, a repetição e ênfase das súplicas presentes em *G. H.* e na *Senhora D.* têm a sua significação ampliada, abrindo-se para expressar mais claramente o que habitava as entrelinhas, o espaço de silêncio que ambas se preocuparam metodicamente em construir. Confirmar esta leitura por uma ‘esperança oculta’ nas linhas destes livros, segue a lógica do próprio verso no Salmo que trouxemos para a comparação, pois, como vimos, ali Davi já exercia um procedimento paradoxal da linguagem, em que anulava a si mesmo, ao invés da alteridade divina.

A travessia que nossas protagonistas percorrem, seguindo todos os passos do *Mysterium Tremendum*, culmina numa reaproximação da experiência numinosa, num contato afirmado pela certeza de Deus, por mais doloroso que tenha sido o caminho para Ele. Ainda que suas narrativas se desenvolvam a partir de uma linguagem que se inclina para o negativo das coisas e emoções, nenhuma delas deixa de render lampejos por alguma confiança no que confrontam e vislumbram de Deus.

Aliás, há no livro de Clarice uma espécie curiosa de ‘tratado sobre a esperança’, uma metafísica particular, ainda que irônica, confirmando a hipótese da teologia que escolhemos para lhe aproximar. Ela é objetiva em sua reflexão: “A esperança é um filho ainda não nascido, só prometido, e isso machuca.” (LISPECTOR, 2009, p. 147) Mas ao mesmo tempo em que define a esperança pela dor, reconhece ser ela, *G. H.*, a responsável pela pouca fé, por só pensar numa ‘invenção do futuro’, de um tempo que prescinde da esperança por ser esta uma característica do que imediatamente vivemos, do presente absoluto. Nada é melhor do que a sua própria fala:

E é como se o futuro parasse de vir a existir. E nós não podemos, nós somos carentes. Mas ouve um instante: não estou falando do futuro, **estou falando de uma atualidade permanente.** E isto quer dizer que a esperança não existe porque ela não é mais um futuro

adiando, é hoje. Porque o Deus não promete. Ele é muito maior que isso: Ele é, e nunca para de ser. Somos nós que aguentamos esta luz sempre atual, e então a prometemos para depois, somente para não senti-la hoje mesmo e já. **O presente é a face hoje do Deus.** O horror é que sabemos que é em vida mesmo que vemos Deus. É com os olhos abertos mesmo que vemos Deus. (idem, p. 147-48, grifo nosso)

Palavras que encerram uma discussão que foi toda pautada por este problema do tempo, em como ele se relaciona com o homem e o divino através do verbo, ultrapassando a História. G. H. repete o horror (*Tremendum*) diante de Deus, mas sabemos que seus olhos só se abrem por causa da escritura, que a visão Dele e do Hoje só é possível pelo enfrentamento da letra. Daí ser o registro de uma coragem, de um esforço esperançado e permanentemente atualizado. Palavras que validam o princípio profético, dilatando a impressão moderna da desconfiança e da suspeita, por confirmarem que a promessa não vem de Deus, mas da linguagem que temos para com Ele falar. Se esta falha, ou se torna incompleta (ou, até mesmo, morre), não compromete a Sua permanência, conseqüentemente, a continuidade do desamparo e da esperança. Diante do que ela conclui, encontramos o silêncio, ou melhor, entendemos que o nosso silêncio, a partir daqui, pode ser a única resposta, pois ela se basta:

E eu tenho. Eu sempre terei. É só precisar, que eu tenho. **Precisar não acaba nunca** pois precisar é a inerência de meu neutro. Aquilo que eu fizer do pedido e da carência – esta será a vida que terei feito de minha vida. Não se colocar em face da esperança não é a destruição do pedido! e não é abster-se da carência. Ah, é aumentá-la, é aumentar infinitamente o pedido que nasce da carência. (p. 149)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(Precisar não acaba nunca)

*Onde a criatura termina,
aí Deus começa a ser.
Mestre Eckhart*

Não acaba. Precisar é uma necessidade que desafia os alicerces do tempo, pois não acaba. É sempre preciso um pouco mais de fé, de atenção, de amparo, de sentido, é sempre preciso que haja mais palavras, que se repitam os silêncios, outros espaços surjam a serem preenchidos. Pois não acaba. Na conclusão de Clarice, minha (in)conclusão do que aqui encerro. Pedindo a licença da primeira pessoa, como precisaram Davi, Jesus, Clarice e Hilda. Pois eu também percebo: não acaba.

Tomei a liberdade de antecipar o que se esperaria das últimas considerações nesta pesquisa, dentro do tópico anterior, revestindo o verbo de esperança e expandindo-o para outras dimensões e significados potenciais, pois seria mesmo viável toda uma nova análise e comparação das obras de Clarice e Hilda por esta outra perspectiva teológica, a da Esperança, como inaugura Moltmann. Ao perceber que a leitura feita a partir do Desamparo, nos romances de *G. H.* e da *Senhora D*, não se fechava em si mesma, mas abria brechas para outras possibilidades teopoéticas, entendi que não encontraria um final ‘padronizado’, um ‘acabamento’ do que se pensou. E encontrei, nesta fenda, a oportunidade para discorrer um pouco sobre o *corpus* subliminar que se enveredou pelas páginas aqui acumuladas. Sendo estas últimas considerações, muito mais de ordem afetiva do que científica.

Que algo seja dito sobre as imagens de intercalação entre os cinco capítulos passados. E que somente eu, subjetivamente, as oferte para fazer justiça ao tanto que me influenciaram no correr destas leituras. Foi em Ingmar Bergman, com *Luz de Inverno* (1962), que a primeira intuição emergiu. Filme integrante da ‘Trilogia do Silêncio’, descoberto nos mesmos dias em que eu lia pela primeira vez *A Obscena Senhora D*, e que também colocava nos lábios de seu protagonista, a inquietante pergunta: “*Deus meu, por que me desamparaste?*”, foi o responsável por aprofundar em mim a força criativa da dúvida. Por mais que se comente a forma como o diretor

sueco dedicou toda a vida (1918-2007) a investigar aproximações e distanciamentos da humanidade para com Deus, é possível que nenhum de seus filmes (nem em todo o cinema), tenha se ido tão longe à identificação de um personagem com a figura desamparada de Cristo, no que isto evoca do Salmo 22.

É numa cena de extremo rigor formal que o protagonista, um padre (Gunnar Björnstrand) surpreendido pelo suicídio de um fiel que enlouquecera na iminência da guerra nuclear, é tocado num assombroso movimento de câmera ao repetir a frase de Cristo. A sequência culmina na imagem do padre prostrado (ilustração da pág. 21), diante do altar de sua igreja, sendo consolado pela mulher que o ama, enquanto um fio da luz invernal atravessa a janela que aprofunda o cenário. E na luz está a possibilidade de Deus, a confirmação de uma esperança.

Não tenho como medir o impacto que me causou o deslocamento simultâneo experimentado com Bergman e Hilda Hilst, mas posso recordar ter sido ele o responsável pela posterior aproximação de Clarice, num projeto que se tornaria o presente trabalho. Todas estas, obras de um mesmo século, muito próximas entre si, entre o que se inquietam, oferecem um leque de possibilidades inesgotável, no que agregam do desconcertante sentimento de desamparo.

Mesma época em que se desenvolviam as experiências pictóricas do artista plástico Barnett Newman (1905-70), sendo que estas também me encontraram no período em que eu dava os primeiros passos na comparação entre Clarice e Hilda. As reproduções selecionadas para abrir cada um dos capítulos analíticos aqui organizados⁴⁰, das quatro “Estações da Cruz”, serviram de representação visual para cada um dos quatro eixos categorizados na estrutura do *Mysterium Tremendum*. Sobre a série de telas, que somariam 14 num período de oito anos (1958-66), mas que foram conscientizadas pelo pintor justamente na quarta tela como um tema específico a ser desdobrado por variações do lamento cristão, já se disse que elas formam a ‘Capela Sistina do Século 20’ (comentário do historiador da arte, Franz Meyer, apud HESS, 2005). O próprio Newman fez questão de esclarecer, desde o título que o conjunto de pinturas recebeu, a angústia que movia sua

⁴⁰ Todas as ilustrações foram colhidas no *website* dedicado ao pintor pelo *Philadelphia Museum of Art*. As quatro telas fazem parte da coleção de Robert & Jane Meyerhoff (*National Gallery of Art*, Washington D. C.) e são constituídas de óleo preto e/ou branco sobre tela de lona crua. Disponível em: < http://www.philamuseum.org/micro_sites/exhibitions/newman/galleries/eleven.shtml > Acesso em 30 jan. 2014.

abstração, identificada em Cristo e em seu martírio, e também completada pelas obras que antecedem e prosseguem sua obra (em 1958 ele havia realizado uma obra chamada '*Clamor – Out Cry*' e, em 1966, ele acrescentaria ao ciclo bíblico uma composição primeiramente batizada de '*Ressurreição – Resurrection*'). Trata-se de uma carreira continuamente lembrada sob a ótica do Sublime, conceito tão caro ao que se viu em Clarice e Hilda, com telas e esculturas que também exploram o domínio da repetição de formas para explorar a verticalidade do Ser, do que o liga aos céus, assim como do que os distancia.

Ao encontrar mais estas duas vozes da estética moderna levantando, em suas linguagens particulares de expressão, problemas afins aos que se verificam nas literaturas aqui estudadas, concluo que esta minha leitura do Desamparo no séc. XX dá apenas um primeiro passo no que ainda pode abarcar de outros textos e artes, num mesmo princípio estrutural de questionamento. Com o apoio da teologia de Rudolph Otto, a quem devo toda a harmonia conceitual em que pude equilibrar o exercício comparativo de ficções que não se sustentariam juntas sem este aparato teórico, foi possível verificar que a apropriação de um imaginário bíblico não é incoerente para um espírito de crítica moderna. Pelo contrário, e como provaram as teorias da fala profética e da interpretação figural, além de outras que foram decisivas para o último eixo de investigação, fica claro que a retomada de vozes historicamente antigas não significa necessariamente um desvio hermenêutico ou infundado do que observamos em movimentos e gestos mais recentes da expressão humana.

Tanto em Clarice quanto em Hilda se enfatizou a necessidade de uma súplica que também desvelasse e fosse integrada pelo silêncio, como se o vazio da alma respondesse, de certa forma, ao desamparo divino. As transcrições de seus livros, aqui diluídas, deram exemplo da importância que as autoras atribuem ao espaço da página, às formas que se imprimem e ofertam visualmente. É uma questão de preencher a espacialidade, de fazer com que ela seja vista inclusive em seu silêncio. Pois é quando nos calamos que podemos ouvi-Lo. Quando eu cesso, que Ele inicia. Este o sentido colhido no Mestre Eckhart, para a concordância de G. H. Pois, como ela disse, '*precisar não acaba*', e ainda que a criação (divina, poética, acadêmica) encontre fim, trata-se apenas de um começo para Deus, para a Esperança do que ainda virá.

E aqui eu termino.

Na página em branco.

Para que Deus comece.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO (Santo). Confissões. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo dos Santos. *Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst*. Manaus: Valer, 2012.

ALLEN, Clifton. *Comentário bíblico Broadman: novo testamento*. Rio de Janeiro: JUERP, 1983.

ALMEIDA, Joel Rosa. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*. São Paulo: EDUSP, 2004.

ALMEIDA, Marília Murta de. *Um Deus no tempo ou um tempo cheio de Deus: o temporal e o eterno em Clarice Lispector, em diálogo com alguns conceitos de Kierkegaard*. São Paulo: Loyola, 2011.

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____.; KERMODE, Frank. *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: UNESP, 1997.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ARMSTRONG, Karen. *Em defesa de Deus: o que a religião realmente significa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1998.

BALDENSBERGER, Fernand. Literatura comparada: a palavra e a coisa. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania F. *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.75-99.

BARCLAY, William. *El Nuevo testamento comentado: Mateo II – capítulos XI a XXVIII*. Buenos Aires: Editorial La Aurora, 1954.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos e o grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

_____. *Teoria da religião*. São Paulo: Ática, 1993.

BAUER, Johannes. *Dicionário de teologia bíblica*. São Paulo: Loyola, 1973. 2v.

BAZÁN, Francisco Garcia. *Aspectos incommuns do sagrado*. São Paulo: Paulus, 2002.

BECKETT, Samuel. *O Inominável*. São Paulo: Globo, 2009.

BELL, Clive. Arte e Religião. In: _____. *Arte*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009. p.59-67.

BERGEZ, Daniel; et al. A crítica temática. In: *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERLIN, Isaiah. *Estudos sobre a humanidade: uma antologia de ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BÍBLIA de estudo Almeida. São Paulo: SBB, 1999.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 1995.

BIRCK, Bruno Odelio. *O sagrado em Rudolf Otto*. Porto Alegre: Edipucrs, 1993.

BIRMAN, Joel. *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Jesus e Javé: os nomes divinos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Petrópolis: Nova Fronteira, 1981.

BRANDÃO, Eli (org.) *Litteratheos*. Campina Grande: Livro Rápido, 2007.

BROADUS, John A. *Comentário do evangelho de Mateus*. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1949. (Vol. 2)

BRUM, José Thomaz. Visões do sublime: de Kant a Lyotard. In: CERÓN, Ileana Pradilla; REIS, Paulo (org.) *Kant: crítica e estética na modernidade*. São Paulo: SENAC, 1999. p. 59-65.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (org.) *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

_____; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1990.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Grande angular: comparatismo e práticas de comparação*. [s.l.]: Calouste Gulbenkian, 2001.

BURKE, Edmund. *Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

CADERNOS de literatura brasileira: Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.8, out. 1999.

CALVINO, João. *Salmos*. São Paulo: Ed. Fiel, 2009. (vol. 1)

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O cântico dos cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*. São Paulo: Edusp, 2005.

CHAMPLIN, Russell Norman. *O Antigo testamento interpretado: versículo por versículo – Salmos, Provérbios, Eclesiastes, Cantares*. 2. ed. São Paulo: Hagnos, 2001. (vol. 4)

_____. *O Novo testamento interpretado: versículo por versículo – artigos introdutórios, Mateus, Marcos*. São Paulo: Millenium, 1980. (vol. 1)

CHARPENTIER, Etienne. *Para ler o Antigo Testamento*. São Paulo: Paulinas, 1986.

_____. *Para ler o Novo Testamento*. São Paulo: Loyola, 1992.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. *Leituras malvadas*. (Tese de Doutorado em Literatura Brasileira). Rio de Janeiro: PUC, 1996.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

CLÉMENT, Catherine; KRISTEVA, Julia. *O feminino e o sagrado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia de Hilda Hilst e os avessos do sagrado. *Diário do grande ABC*, São Paulo, 1 mar. 1987.

_____. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD; Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989.

COSTA PEREIRA, M. E. *Pânico e desamparo: um estudo psicanalítico*. São Paulo: Escuta, 1999.

CUPITT, Don. *Depois de Deus: o futuro da religião*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DEL PICCHIA, Beatriz (org.) *O feminino e o sagrado: mulheres na jornada do herói*. São Paulo: Ágora, 2010.

DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*. São Paulo: Annablume, 2010.

DIAS, Thaise Maria. *Agonia da carne: mística e erotismo em A Obscena Senhora D, de Hilda Hilst*. (Dissertação de Mestrado em Letras). Montes Carlos: UEMC, 2012.

DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

DOLTO, Françoise. *O evangelho à luz da psicanálise*: livros I e II. Rio de Janeiro: Imago, 1979/1981.

DOWNING, Crystal. Theopoetics: si(g)ns of copulation. *Cross Currents*, 2010, v. 60, n. 1, p. 45-59.

DREHER, Luís H. Dependência e liberdade: Schleiermacher, Schelling e os modos da relação com o absoluto. *Numen*: revista de estudos e pesquisas da religião, Juiz de Fora, v. 7, n. 2, p. 59-77, 2004.

DUARTE, Rodrigo. Sobre o feio e o repulsivo: de Kant a Schopenhauer. In: CERÓN, Ileana Pradilla; REIS, Paulo (org.) *Kant: crítica e estética na modernidade*. São Paulo: SENAC, 1999. p. 93-110.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ETIEMBLE, René. *Comparaison n'est pas raison*. Paris: Gallimard, 1963.

FABER, Roland. *God as poet of the world*: exploring process theologies. Louisville: WJK, 2008.

FELINTO, Erick. *Silêncio de Deus, silêncio dos homens*: Babel e a sobrevivência do sagrado na literatura moderna. Porto Alegre: Sulina, 2008.

FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu*: José Saramago. Juiz de Fora: UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003.

FRANCISCO, Edson de Faria. *Manual da Bíblia hebraica*: introdução ao texto massorético – guia introdutório para a Bíblia hebraica Stuttgartensia. 2.ed. São Paulo: Vida Nova, 2005.

FREIRE COSTA-, J. O mito psicanalítico do desamparo. *Ágora*: estudo em teoria psicanalítica. vol. 3, n. 1, p. 25-46, jan. / jun. 2000.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Projeto para uma psicologia científica. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. vol. I.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade*: estudos de mitologia poética. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

_____. *O código dos códigos*: a Bíblia e a literatura. São Paulo: Boitempo, 2004.

FRYE, Northrop. *Words with power: the Bible and literature*. New York: HBJ Book Publishers, 1992.

GARCIA, Claudia Amorim; COUTINHO, Luciana Gageiro. Os novos rumos do individualismo e o desamparo do sujeito contemporâneo. *Psyche*, São Paulo. 2004, vol.8, n.13, p. 125-140.

GASPARI, Silvana de. Tecendo comparações entre teologia e literatura. In: FERRAZ, Salma (org.) *Pólen do divino: textos de teologia e literatura*. Blumenau: Edifurb; Florianópolis: Fapesc, 2011. p.121-137.

GEBARA, Ivone. *Teologia ecofeminista*. São Paulo: Olho d'Água, 1997.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. (tradução UFMG) 2005.

GOURGUES, Michel. *Os salmos e Jesus: Jesus e os salmos*. São Paulo: Paulinas, 1984.

GUILLÉN, Cláudio. A estética do estudo de influências em literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania F. *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.170-188.

_____. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial crítica, 1985.

GUIMARÃES, Cinara Leite. *A Obscena Senhora D, de Hilda Hilst e as relações entre eros, tânatos e logos*. (Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura). João Pessoa: UFPB, 2007.

GUNDY, Jeff. Notes toward the heretical sublime. *Cross Currents*, 2010, v. 60, n. 1, p. 24-44.

HESS, Barbara. *Expressionismo abstracto*. Colónia: Taschen, 2005.

HILST, Hilda. *A Obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Com os meus olhos de cão*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quíron; [Brasília]: INL, 1980.

_____. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

HOLLAND, Scott. Theology is a kind of writing: the emergence of theopoetics. *Cross Currents*, 1997, v. 47, n. 3, p. 317-331.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KAFKA, Franz. *A Metamorphose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KANAAN, Dany Al-Behy. *À escuta de Clarice Lispector*: entre o biográfico e o literário, uma ficção possível. São Paulo: EDUC, 2003.

_____. *Escuta e subjetivação*: a escritura de pertencimento de Clarice Lispector. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

KANT, Immanuel. *A Religião nos limites da simples razão*. Lisboa: Edições 70, 1992.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. São Paulo: Ed. Forense Universitária, 1993.

_____. "Introdução à crítica do juízo". In: *Kant II*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. *Os Pensadores*).

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KAZANTZÁKIS, Nikos. *Testamento para el greco*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

KEARNEY, Richard. Epiphanies of the everyday: toward a micro-eschatology. In: MANOUSSAKIS, John P. (ed.) *After God*. New York: Fordham UP, 2006. p. 3-20.

KEEFE-PERRY, L. B. C. Theopoetics: process and perspective. *Christianity and literature*, 2009, v. 58, n. 4, p. 579-601.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. *Temor e tremor* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Em busca de valores universais*. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *Os escritores e as escrituras*: retratos teológicos-literários. São Paulo: Loyola, 1999.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco

_____. *A Maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A Paixão Segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MACHADO, Clara Silveira. *A escritura delirante em Hilda Hilst*. (Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUC, 1993.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo*. 2.ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

_____. Método de pesquisa em ciências da religião: revisando paradigmas. *Estudos de religião*, São Bernardo do Campo, v. 11, n. 13, p. 9-24, 1997. Caderno teologia e literatura.

_____. O sagrado na poesia e na religião. In: FERRAZ, Salma (org.) *Pólen do divino: textos de teologia e literatura*. Blumenau: Edifurb; Florianópolis: Fapesc, 2011. p.33-48.

MANZATTO, Antonio. A reflexão teológica a partir da literatura: pequeno percurso autobiográfico. In: ROCHA, Alessandro; YUNES, Eliana; CARVALHO, Gilda (orgs.) *Teologias e literaturas: considerações metodológicas*. São Paulo: Fonte Editorial, 2011. p. 129-151.

_____. *Teologia e literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.

MAY, Melanie A. *A Body knows: a theopoetics of death and resurrection*. New York: Continuum, 1995.

MELLO, Maria Amália Bezerra. O Tempo nos romances de Clarice Lispector: a eternidade versus a identidade. *Travessia*, n. 14, jun. 1987, p. 125-135.

MENDONÇA, Fernando de. *A Modernidade em diálogo: o fluir das artes em Água Viva*. Recife: Ed. UFPE, 2011.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du sacré dans la Bible*. Paris: Gallimard, 1986.

MILLER, David L. Theopoetry or Theopoetics? *Cross Currents*, 2010, v. 60, n. 1, p. 6-23.

MINER, Earl. *Poética comparada*. Brasília: UNB, 1996.

MOELLER, Charles. *Literatura do século XX e cristianismo: o silêncio de Deus*. São Paulo: Flamboyant, 1958.

MOLTMANN, Jürgen. *O Deus crucificado: a cruz de Cristo como base e crítica da teologia cristã*. São Paulo: Academia Cristã, 2011.

MOLTMANN, Jürgen. *O Espírito da vida: uma pneumatologia integral*. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

MONTANES, Amanda Perez. A Obscena senhora D: um sujeito para o filosofar, da imanência do homem à transcendência de Deus. *Travessia*, n. 21, p. 120-132, 1990.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOURA, Karyne Pimenta. Palavra e criação: passos do sagrado na poesia de Hilda Hilst. In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues (org.) *Entre o mito, o sagrado e o poético: ecos de uma sinfonia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 179-189.

NEHER, André. *L'Essence du prophétisme*. Paris: Presses Universitaire de France, 1955.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: _____. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 91-139.

_____. Teologia e filosofia. In: _____. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.

OTTO, Rudolf. *Ensayos sobre lo numinoso*. Madrid: Trotta, 2009.

_____. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Petrópolis: Vozes, 2007.

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

PERNIOLLA, Mario. Mais-que-sagrado mais-que-profano. In: GARCIA, Maria A. B.; KERN, Maria L. B. *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p.15-39.

PERRONE-MOISÉS, Leya. *As flores na escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PRADO Jr., Plínio W. O Impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. *Remate de Males*, Campinas, n.9, p. 21-29, 1989.

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

RAMOS, Danielle Stephane. A casa do sol e a criação literária de Hilda Hilst. In: In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues (org.) *Entre o mito, o sagrado e o poético: ecos de uma sinfonia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 85-99.

RAZZOTTI, Bernardo. Rudolf Otto (1869-1973): a universalidade do religioso. In: PENZO, Giorgio; GIBELLINI, Rosino (orgs.) *Deus na filosofia do século XX*. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2002. p. 147-159.

RIBEIRO, Maria José. Deus: alteridade máxima na obra de Clarice Lispector. In: FERRAZ, Salma (org.) *Pólen do divino: textos de teologia e literatura*. Blumenau: Edifurb; Florianópolis: Fapesc, 2011. p. 99-106.

RICOEUR, Paul. *Ensaio sobre a interpretação bíblica*. São Paulo: Fonte Editorial, 2008.

_____. *O Conflito das interpretações*. Porto: Rés Editora, 1983.

_____. *Tempo e narrativa – Tomo 3*, Campinas: Papirus, 1997.

ROCHA, Evelyn (org.) *Clarice Lispector: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

ROSSONI, Igor. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida*. São Paulo: UNESP, 2002.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SCHELLING, Friedrich W. J. *Investigações filosóficas sobre a essência da liberdade humana e os assuntos com ela relacionados*. Lisboa: Edições 70, 1993.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre a religião: discursos a seus menosprezadores eruditos*. São Paulo: Novo Século, 2000.

SCHREINER, J. *Palavra e mensagem: introdução teológica e crítica aos problemas do AT*. São Paulo: Paulinas, 1978.

SCHROER, Silvia; STAUBLI, Thomas. *Simbolismo do corpo na Bíblia*. São Paulo: Paulinas, 2003.

SCHÜLLER, Arnaldo. *Dicionário enciclopédico de teologia*. Canoas: Ed. ULBRA, 2002.

SCHWARTZOPFF, Hella. *Perto do coração selvagem. Aqui*. São Paulo, 10 a 16 fev. 1971.

SNAITH, Norman Henry. *Hebrew Old Testament*. London: The British and Foreign Bible Society, 1985.

TOV, Emanuel. *Textual criticism of the hebrew Bible*. 2.ed. Minneapolis: Fortress Press-Royal Van Gorcum, 2001.

TRACY, David. *Plurality and ambiguity: hermeneutics, religion, hope*. New York: Harper and Row, 1987.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo*: ensaios sobre Clarice Lispector. São Paulo: Limiar, 2002.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. Hilda Hilst: a poesia arrumada no caos. *Folha de São Paulo*. 19 set. 1977, p.21.

VIEIRA, Nelson H. A expressão judaica na obra de Clarice Lispector. *Remate de Males*, Campinas, n.9, p. 31-37, 1989.

VILLAS BOAS, Alex. A paixão pela palavra que une literatos e teólogos. In. ROCHA, Alessandro; YUNES, Eliana; CARVALHO, Gilda (orgs.) *Teologias e literaturas*: considerações metodológicas. São Paulo: Fonte Editorial, 2011. p. 101-128.

WELLECK, René. O nome e a natureza da literatura comparada. In. COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania F. *Literatura comparada*: textos fundadores. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.133-161.

WILDER, Amos N. *Theopoetic*: theology and the religious imagination. Philadelphia: Fortress, 1976.

WILLER, Claudio. Pacto com o hermético. *Jornal do Brasil – Ideias/Livros*. Rio de Janeiro, 17 fev. 1990, p. 8-9.

WILLIS, Patty Christiena. A Theopoetics of the body: birth, ecstasy, emptying, place, and death. *Cross Currents*, 2010, v. 60, n. 1, p. 115-124.