

Faces de Deus: Clarice Lispector e Hilda Hilst

Mirella Márcia Longo Vieira Lima
Universidade Federal da Bahia

A questão criada pela diversidade de posturas assumidas ante a ideia de Deus, da sua existência ou inexistência, ocupa o centro do mundo contemporâneo. Em torno dessa questão, guerras são travadas, povos rejeitam e matam outros povos. E, no entanto, pensar sobre Deus sempre foi, em todos os tempos, um modo de lidar com a certeza da morte e com as perguntas que tal certeza desencadeia. A ideia de Deus é, afinal, um fator que, atravessando os contatos interpessoais e definindo os afetos, impõe-se hoje nitidamente no âmbito das relações internacionais. Clarice Lispector e Hilda Hilst são duas autoras brasileiras que nos dão oportunidades de adensar uma reflexão sobre o tema. Inquietando Clarice Lispector e marcando a sua escrita, a busca de revelação divina constitui o núcleo ativador de toda a literatura produzida por Hilda Hilst, ao longo de muitos anos.

*

Ao comentar *Primero Sueño*, texto de Juana Inês de la Cruz, Octávio Paz observa que, descrevendo um cenário abstrato e desligado dos sentidos, a escritora mexicana representou, de fato, o seu esforço em busca de um conhecimento que não lhe foi possível obter. Na solidão da voz que surge confrontada ao infinito, Paz identifica a melancolia por “nada ver”; ele situa, nesse núcleo melancólico, um ponto de afinidade possível entre Juana Inês e a Modernidade. Considerando *Primero Sueño* irredutível à estética do seu tempo, Paz afirma que, sem chegar a aproximar-se da perspectiva ilustrada, a escritora mexicana mantém contato com uma tópica altamente expressiva do principal paradoxo existente na poesia moderna: “a revelação da não revelação.” (Paz, 1983: 470). Tendo encontrado no poema de Mallarmé – *Un coup de dés* – a sua elaboração mais requintada, a tópica recorta, no campo da problemática convivência entre ironia e analogia, o paradoxo existente entre consciência da finitude e persistência de anseio pelo conhecimento do infinito. Contemplando aventuras que, realizadas individualmente em demanda de revelação, culminam em encontros com o vazio, Clarice Lispector e Hilda Hilst privilegiam a mesma tópica. Contudo, sobre esse vazio, as escritoras brasileiras projetaram diferentes faces para a divindade. Dessas específicas faces, iremos

tratar, recorrendo, no caso de Lispector, à prosa de A paixão segundo G.H. No caso de Hilst, será focalizado principalmente um texto contido em Poemas malditos, gozosos e devotos.

*

Nesse momento inicial, parece válido recuperar a trama desenvolvida no livro que Clarice Lispector publicou em 1964. Ao atravessar o corredor escuro que leva ao quarto de sua empregada, uma “mulher sem amarras, solteira, sem filhos e financeiramente segura” sente-se em território estrangeiro e o seu mundo começa a desestabilizar-se. Depois de esmagar uma barata surgida do fundo de um armário, essa artista plástica entra na meditação que a arrasta para longe da realidade cotidiana, na qual é identificada, por si e pelos outros, através de um nome que o texto reduz às iniciais: G.H. Feito de reflexões e sensações, o exercício torna-se abismal. Ao recuperar o processo que vivenciara, a personagem define-se não apenas em busca da própria face desconhecida, mas também à caça de respostas para perguntas cruciais a respeito de Deus e da existência.

Ao leitor é ofertada a narrativa de um transe. Conforme esclarece Benedito Nunes, Clarice Lispector, na composição do relato de sua personagem, recorre a uma “transposição da via mística ou à sua réplica parodística.” (Nunes, 2009:225).¹ De fato, a travessia no corredor escuro e o encontro de um mural exibindo, no quarto da empregada, contornos de mulher, homem e cão podem juntos ser associados à etapa inicial da aventura mística; ou seja, ao começo da peregrinação que a alma realiza em direção a Deus. De modo similar, a aparição da barata, sua agonia – e mais a comunhão realizada pela escultora, quando leva à própria boca uma matéria expelida pelo corpo do inseto – devem ser postas em conexão com as fases que, na via mística, contemplam o anúncio da presença divina e, em seguida, a união com a divindade. No texto de Lispector, à medida que toda transcendência revela-se vazia, a imanência impõe-se e assume o lugar do sagrado: “eu chegara ao nada e o nada era vivo e úmido.” (Lispector, 2014:60-61). Consequentemente, nesse relato de um transe, o real entra em tensão com a imagem do Deus transcendente e a substitui. Se, demarcando ascensão a Deus, a caminhada dos místicos do judaísmo e do cristianismo segue vetor centrífugo, em relação ao núcleo da matéria viva, a escultora realiza trajetória centrípeta que, configurada a partir do abandono das idealizações acerca do divino e do humano, possibilita sua crescente imersão na vida material. Além de constituir poderoso recurso expressivo, o movimento parodístico flagrado por Benedito Nunes é estratégia para que se processe a substituição da ideia de transcendência pela evocação de forças que são perceptíveis na imanência.

1 Cf: “O relato desse transe, ao qual se entremeia a compreensão que G.H. vai tendo de si mesma, à medida que interpreta a sua experiência – uma experiência já passada e por isso narrável –, é como que uma transposição da via mística se não for a sua réplica parodística.”

No último canto do Paraíso, Dante declara ter visto a forma universal da Criação divina, ao perceber substância e acidente reunidos em um nó.² Seguindo direção inversa, a escultora dirige-se ao encontro do que chama “nó vital”, ponto que, pulsando no coração selvagem de cada ente, teria poder magnético sobre os demais. Em sua perspectiva, essa força capaz de deixar imantadas todas as coisas evita a dispersão do universo e garante a sua coesão. Divinizado no texto, o “nó vital” revela-se, inscrevendo a sua face sobre o vazio deixado pela transcendência. Não dizendo respeito apenas às religiões e à metafísica, o campo desertado inclui os valores da moralidade que, junto com as abstrações, formam a bagagem de G.H., persona anterior ao transe. Dessa bagagem, a mulher vai despojar-se para chegar à verdade nua e crua, perfazendo um caminho de morte, renascimento e vida nova.³ Implicando o fim das fronteiras erguidas entre humanos e demais seres vivos, esse despojamento radicaliza-se, ao ligar os seres vivos e as coisas. Afinal, em sua “amorosa inconsciência”, as coisas participam do sagrado que, exposto nos olhos da barata em agonia, se oferece como plasma a ser provado, durante um ritual em que o corpo do inseto condensa todas as formas sacrificadas pela morte. O teor da revelação coincide a uma existência que, finalmente, se torna apreensível pelo sujeito a um só tempo liberto e desfalcado de valores morais e imagens metafísicas. Exemplar, a morte da barata não indica saída da imanência, mas revelação da imanência sem saída. E assim G.H. implora: “Reza por mim, minha mãe, porque não transcender é um sacrifício.” (Lispector, 2014:83).

Ao despojamento que esvazia toda ordem sublime corresponde, na linguagem, um paralelo desbastar de recursos estilísticos. Em acordo com Benedito Nunes (2009:212), a autora “submete a palavra a um voto de perpétua pobreza, predispondo-a a realçar o cru, o seco, o árido, o inóspito e o inexpressivo.”. Mas, se Clarice Lispector é vitoriosa em seu intento de assimilar formalmente o desgaste a que submete metafísica e humanismo, a escultora – à semelhança do que ocorre com os místicos desejosos de traduzir em palavras o encontro com Deus – enfrenta a dificuldade de fazer conter, em linguagem lógica, o conteúdo que, lhe sendo revelado, ultrapassa os limites da sua razão. Resta-lhe expressar-se, negando o entendimento:

E agora eu estava diante Dele e não entendia – estava inutilmente de pé diante Dele, e era de novo diante do nada. A mim, como a todo mundo, me fora dado tudo, mas eu quisera mais: quisera saber desse tudo. E vendera a minha alma para saber. Mas agora eu entendia que não a vendera ao demônio, mas muito mais perigosamente a Deus. Que me deixara ver. Pois Ele sabia que eu não saberia ver o que visse. (Lispector, 2014: 143)

2 O verso de Dante é “La forma universal di questo nodo/ credo ch’i’ vidi”.

3 Em *Persona*, crônica que integra o volume *A descoberta do mundo*, a autora refere-se a crises suficientemente fortes para impor fim a uma identidade e possibilitar o começo de outra. Lispector qualifica tal passagem como “caminho de Cristo”. Cf: “Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá. A menos que renasça até que dele se possa dizer *esta é uma pessoa*. Como pessoa teve que passar pelo caminho de Cristo.” (Lispector, 1999:172).

Focalizando o encontro com Deus, a passagem citada grifa a impossibilidade de conter a dimensão divina na razão humana. Nota-se menção sutil ao texto védico, ou mais propriamente aos textos que traduzem a mensagem sagrada dos Vedas em termos sapienciais. “Upanishads”, palavra sânscrita, remete à situação do aprendiz que, se pondo “aos pés de um mestre”, recebe conhecimento. A personagem de Clarice Lispector declara-se de pé; portanto, é inserida na mesma dimensão em que se dá a manifestação divina, que ela se reconhece distanciada de Deus por sua ânsia de apreensão racional.

A palavra visão tem, no trecho citado, sentido simetricamente inverso ao que lhe deram Platão e os pensadores neoplatônicos. Condicionada ao reconhecimento de que o Sensível está apartado da Verdade, o conhecimento processa-se, nas tradições embebidas de Platonismo, na inteligência, e em dependência da Verdade, Luz que, incidindo sobre o intelecto que busca conhecer, concede a visão. Em contrapartida, a visão de G.H. ocorre no quarto de Janair, como se ocorresse no interior da caverna; ou seja, ofertada aos sentidos e longe das representações operadas pelo intelecto. Ao compreender que está vendo, a escultora também compreende que, como ser dotado de razão, não pode sustar em si o desejo de transformar visão em sabedoria. Esse desejo persistirá, ainda que fadado ao fracasso.

Em seu percurso, G.H. dirige-se muitas vezes ao leitor, à barata e a Deus. À medida que a experiência avança, o Deus evocado como fonte de amparo em meio às ameaças de desestabilização vai cedendo espaço à divindade que constitui o próprio conteúdo da revelação. “O divino para mim é o real” (Lispector, 2014:179), diz a escultora no fim do seu percurso. No ápice da experiência relatada, torna-se claro que Deus é também a força que, ligando entre si os seres individuados, confere coesão aos elementos que compõem o real. Em sua prece, ela declara:

Meu Deus, dá-me o que fizeste.... Dá-me o que és em mim. Dá-me o que és nos outros. Tu és o ele, eu sei, eu sei porque quando toco eu vejo o ele. Mas o ele, o homem, cuida do que lhe deste e envolve-se num invólucro feito especialmente para eu tocar e ver. E eu quero mais do que o invólucro que também amo. Eu quero o que eu Te amo. (Lispector, 2014: 147)

O desejo que mobiliza a personagem volta-se especialmente para a força de atração que imanta uma forma (invólucro) a outra forma. Participando da divindade, o poder magnético que impele um corpo para outro corpo coincide à força amorosa que a faz comer a barata, numa comunhão que consagra vitória da atração sobre a repulsa.

Para entrar em comunhão com o “nó vital” pulsante no inseto em agonia, a escultora vê-se obrigada a apartar-se da sua existência como pessoa. O processo implica participação no que, sendo impessoal, também não é humano. Despersonalização é, portanto, desumanização. Nesse novo

campo, redimensionam-se as virtudes teológicas consagradas no pensamento cristão: esperança, caridade e fé. Se o afastamento do presente está na raiz de toda esperança, fica proposto um ingresso radical no instante, já que a existência revela-se em sua radical atualidade. De igual modo, a caridade – amor ao próximo – cede espaço ao amor ao neutro, elemento comum e sem identidade, que perpassa toda a existência. Trata-se de amor voltado para tudo o que integra um ritual, no qual as formas se consomem e se consumem. Coincidindo à dinâmica dos entes seguindo em direção à morte, o ritual é, segundo G. H., “a marca de Deus”: “Assim como para se ter o incenso o único meio é o de queimar o incenso,” a existência se consuma, seguindo para o fim. Vê-se que a personagem aproxima-se do Amor Fati, tal como o concebe Nietzsche: “O único destino com que nascemos é o do ritual.” (Lispector, 2014:122). No entanto, há uma “deseroicização” que, principalmente no final da aventura, afasta Clarice Lispector do pensamento de Nietzsche, do qual ela aproxima-se tensamente durante grande parte do percurso.

Ao cuspir a matéria excretada pelo corpo do inseto, a escultora compreende que “não estava à altura senão de sua própria vida.” (Lispector, 2014:177). Em sequência, concebe que vivera um milagre, mas que maximizara o ato de comer a barata e indica: “a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata; e que uma mulher, na hora do amor por um homem, essa mulher está vivendo a sua própria espécie.” E então conclui: “Ah, meu amor, não tenhas medo da carência: ela é o nosso destino maior.” (Lispector, 2014:180-181). Essa aceitação da carência atesta a impossibilidade contida na proposta do super-homem: “A gradual deseroicização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora, sob o aparente trabalho.” (Lispector, 2014:187). Por último, a fé é substituída pela confiança. Trata-se de atitude que absorve a noção de absurdo, cara aos existencialistas. No entanto, fica afirmada a confiança em um sentido que escapa à razão humana. Assim, ter fé é entregar-se em confiança a esse sentido que a humanidade não pode conhecer.

*

Diante do vazio, é outra a atitude de Hilda Hilst. Não cedendo em sua sede de transcendência, a autora situa, no cerne da sua escrita, a impossibilidade de saciá-la.

A demanda de infinito perpassa toda a obra formalmente multifacetada de Hilst. Misterioso e imperfeito, Deus é, nos textos da autora, objeto de desejo intenso e alvo da série de interpelações que constituem Poemas malditos, gozosos e devotos. Ao longo de 21 poemas, a voz dirige-se à divindade, ostentando desejo de transcendência e, simultaneamente, compromisso com a dimensão humana.

Comportando lembrança dos mistérios que compõem o Rosário – todos relativos a passagens da vida de Cristo e de Maria: mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos – o título do livro publicado em 1984 fala de maldição, gozo e devoção. A voracidade voltada para a transcendência

isola o ser que a ela se entrega. Posta diante do vazio, a voz poética de Hilst persevera em sua busca de um Deus transcendente e, seguindo por essa via, aparta-se dos acordos humanos, especialmente dos acordos firmados em sua época, tornando-se maldita. Internalizado, o conflito é dramatizado nos poemas, através de questionamentos à incansável demanda: “Desenhas Deus? Desenho o Nada.”

Quando conformado na interioridade do homem e em sua linguagem, Deus é ideia projetada sobre uma alteridade oca que, afinal, se impõe. Situando-se longe de qualquer ortodoxia religiosa, a autora questiona a ideia de Deus inevitavelmente vinculada às religiões, considerando que os poderes atribuídos ao Deus transcendente, criador e providencial manifestam-se tão somente no sofrimento humano e na condenação à morte imposta à criação: “Se me visses fazer/ Painéis, cuias// E depois de prontas/ Me visses? Aquecê-las a um ponto/ A um grande fogo/ Até fazê-las desaparecer/ / Dirias que sou demente/ Louca?/ Assim fizeste aos homens”. (Hilst, 2005:21). São identificados erros no Deus que comanda os destinos dos vivos. Se não castiga, dentro de uma lógica humana, certamente imola, mantendo-se inatingível e impondo morte.

Segundo componente dos poemas, o gozo consiste principalmente na ostentação das experiências sensuais. Elas envolvem um prazer que, confundido à dor, termina por assimilá-la. Assim, as feições dolorosas e gozosas dos mistérios interpenetram-se, em versos que conferem privilégio ao gozo. Permanecendo sem resolução, a carência de Deus garante a continuidade dessa busca que, dolorosa e prazerosa, coincide à elaboração dos poemas como gesto de devoção. Considere-se, portanto, que, provocativas e queixosas, as interpelações integram uma erótica; elas surgem de uma voz amante e são direcionadas a um Amado esquivo.

Movida pelo intento constantemente malgrado de invadir a instância divina,⁴ a criação poética está no centro do décimo quinto texto de Poemas malditos, gozosos e devotos. Trata-se de representação alegórica da construção da própria obra como um caminho místico, isto é, como prática em que se busca, solitariamente, união amorosa com Deus.

Desenho um touro na seda.
Olhos de um ocre espelhado
O pelo negro faustoso
Seduzo meu Deus montado
Sobre este touro.

Desenhas Deus? Desenho o Nada
Sobre este grande costado.
Um rio de cobre deságua

4 No início da prosa poética de *Floema*, Hilst também recorre à imagem vinda dos Upanishades, apresentando a sua linguagem como um modo de fazer cócegas nos pés de Deus. Haydum fala com Koyo, que se pôs sobre uma unha de seu pé. Cf: “Koyo, o pórtico vedado nada sei, NADANADA do homem, se estás à minha frente nem te vejo, melhor, só sei de ti porque subiste na minha unha e levantei o pé..”. (Hilst, 1986:291).

Sobre essas patas.
Uma mulher tem nas mãos
Uma bacia de águas

Buscando matar a sede
Daquele divino Nada.

O touro e a mulher sou eu.
Tu és, meu Deus,
A Vida não desenhada
Da minha sede de céus.
(Hilst, 2005:47)

Composta por gêneros diversos – prosas, poemas, peças de teatro – a obra de Hilst abriga também desenhos.⁵ Assim, a imagem do desenho feito sobre a seda constitui poderosa metonímia da sua arte.

Diferindo das três primeiras, todas descritivas, a última estrofe contém decifração das imagens desenhadas e ainda referência a um aspecto que o desenho não contempla. Fica assim estabelecido jogo entre duas dimensões; uma delas é apreensível pelas imagens; outra, apenas passível de ser referida pela linguagem interpretativa que, ocupando a última estrofe, define a obra da autora. Movida por sua “sede de céus”, a artista cria, tentando contato direto com a divindade.

O poema absorve passagem evangélica. Ao dialogar com Cristo, que lhe pede água, a samaritana tem saciada a própria sede espiritual. Contida nas palavras que jorram para a samaritana, a Verdade encontra, no Evangelho, uma imagem: a “água viva”. Em contraste, o poema indica que a Vida – essencial, posto que grafada em maiúscula – ausenta-se do seu plano imagético. Em decorrência, a saciedade do espírito, centro da narrativa evangélica, fica fora do poema, apresentado como gesto de sedução.

Definido em termos negativos, Deus é, segundo a quadra final, “Vida” cuja carência de imagem repercute no amante e no desejo que ele sente. Afinal, impossibilitado de imaginar o Amado, o “amador” não pode tê-lo em si. Além disso, contaminado por essa deficiência divina, o próprio desejo torna-se “informe, chagoso e triste”. Em *Sobre a Tua Grande Face*, livro de 1986, o paralelismo entre Deus e o desejo de Deus incide exatamente na dificuldade de representação. Assim, ao “Sem Nome”, uma das formas usadas nas evocações a Deus,⁶ corresponde ânsia de difícil nomeação: “Quisera dar nome, muitos, a isso de mim/ Chagoso, triste, informe... Quisera dar o

5 A produção iconográfica de Hilda Hilst foi focalizada por Mariana Alves (2012), em dissertação de mestrado orientada por Cristiane Pereira Dias.

6 As outras formas são: *Desejado, Cara Escura, Obscuro, Grande Face, Soturno*. (Hilst, 2004: 109-120). A autora parece criar um paralelismo com os múltiplos nomes usados pelo narrador de *Grande sertão: veredas*, para se referir ao Diabo.

nome de Roxura, porque a ânsia/ Tem parecimento com esse desmesurado de mim/ Que te procura.” (Hilst, 2004:116).

No décimo quinto texto de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, mulher e touro são dois polos imagéticos, compondo um autorretrato. Primeiro componente do desenho descrito, o touro confere suporte à divindade. André Siganos (1997:117-137) lembra que a figura do touro mítico aparece na cultura védica, no Egito e no mundo grego, como epifania das forças telúricas, representando potência vital. No entanto, Chevalier (Chevalier e Gheerbrant, 1991:890-895) adverte que, em toda a Ásia, o touro negro é associado à morte. Vê-se que, evocando potência, a imagem evoca também o peso da matéria com a sua mortalidade. No outro polo da figuração, fica situada a mulher. Grifando sua intenção de matar a sede divina, o poema apresenta a criação poética como ato que nutre a ideia de Deus. Ao comentar o livro de 1984, Alcir Pécora caminha nessa direção, afirmando que a poesia, enquanto evidência do desejo de Deus, é condição de sua existência.⁷ De fato, constam, em *Sobre a Tua Grande Face*, os seguintes versos: “...vives de mim, Sem Nome,/ Sutilíssimo amado, relincho do infinito, e vivo/ porque sei de ti a tua fome, tua noite de ferrugem/ Teu pasto que é o meu verso orvalhado de tintas/...” (Hilst, 2004:116).

Mas, embora constituída por essas duas polaridades – mulher, imagem do ser que nutre a ideia de Deus; e touro, imagem do corpo que confere suporte a essa ideia – o autorretrato exige complemento conceitual, dado pela referência a uma Vida que se faz ideia, mas não se faz imagem. O desenho não chega também a abrir espaço para a sede da mulher, abrigada apenas na linguagem interpretativa que, contida no final, preenche o poema de sentido.

Pensador caro à autora, Ernest Becker focaliza um conflito insolúvel. A mente que busca expandir-se e conhecer o infinito também traz consigo a ciência da própria animalidade, do seu pertencimento a uma natureza fatalmente destinada à morte:

O homem possui uma identidade simbólica que o destaca nitidamente da natureza... É um criador com uma mente que se sublima para divagar acerca dos átomos e do infinito... Esta imensa expansão..., esta consciência de si mesmo dão ao homem praticamente o “status” de um pequeno deus na natureza. No entanto, ao mesmo tempo, ... o homem é um verme e comida para vermes. Este é o paradoxo: ele está fora da natureza e irremediavelmente dentro dela. (Becker, 1976:45)

Sedenta de céus, a mulher é também consciente do seu corpo e espelha-se nos olhos do animal. Vivido no cerne da voz autoral, o paradoxo referido por Becker faz com que a escrita de Hilda Hilst situe a própria ânsia metafísica destinada a invocar o infinito, ao lado da consciência do corpo finito. Se justapostos, os dois polos do desenho lembrariam a figura mítica do minotauro. Mas

⁷ Ao organizar as obras de Hilst, Alcir Pécora escreveu notas introdutórias. Cito a “Nota do organizador” contida nos *Poemas malditos, gozosos e devotos*.

essa imagem iria ocultar discontinuidades, enquanto a alegoria contida no poema evidencia que, entre animalidade, criação de linguagem e ânsia de infinito, existem fraturas.

Sutilmente, o poema já sugere possibilidade de que a Vida capaz de dar sentido ao desejo esteja cifrada na matéria ofertada como espelho. Esse caminho será desenvolvido em momentos posteriores, quando a sondagem do Deus esquivo coincide a uma exploração da matéria física. Em dois conjuntos de poemas publicados em 1989, são indicadas direções possíveis para a busca de revelação. Nos poemas de Via Espessa, a voz poética defronta-se com a própria sombra, incitando-lhe a imergir no vermelho do fogo vital: “Por que não deixas o fogo onividente/ Lamber o corpo e a escrita? E por que não arder/ Casando o Onisciente à tua vida?” (Hilst, 2004:76). Na Via Vazia, a persona lírica dirige-se diretamente a Deus. O léxico é outro; imagens sugestivas de imprecisão – como trevas e deserto – registram a tentação de ascese. Já não se confrontam dramaticamente o louco e Samsara – persona que, emergindo na Via Espessa, parece resultar do acúmulo de experiências. Em determinado momento de Via Vazia, assoma uma voz similar à de Cristo, modelo para as criaturas que, ligadas ao divino, comprometem-se com a dimensão humana: “Que vertigem, Pai./ Pueril e devasso/ No furor da tua víscera/ Trituras a cada dia/ Meu exíguo espaço.” (Hilst, 2004:79). Distintas, as duas vias conduzem ao vazio.

Resta ainda observar que, no desenho descrito em Poemas malditos, gozosos e devotos, há um rio que a quadra final não chega a comentar. O fluxo que deságua nas patas do touro parece inserir, nas imagens, uma teleologia. O tempo flui em direção ao touro, que dá suporte ao Nada. Essa teleologia projeta-se no interior da obra de Hilst, levando-a ao encontro da matéria densa. Não obstante, prometendo, pelo próprio fausto, dar acesso a Deus, o corpo termina por conferir acesso ao vácuo dos orifícios, aos vãos da carne, ao oco, ao Nada. Por isso existe, permeando a escrita da autora brasileira, uma específica melancolia, a “melancolia por nada ver”. Esse traço melancólico permanece, mesmo quando assume as máscaras da agressão e da revolta.

*

Retornamos ao ponto de partida, para reiterar que as duas autoras defrontam-se com o Nada. Sentidos contidos na tópica que Octávio Paz identificou em comentário sobre Juana Inês de la Cruz, a “revelação da não-revelação”, repercutem na noção de “idealidade vazia”, que, segundo Friedrich (1978:47-49), constitui um dos eixos da Modernidade. Inscrevendo, nesse vazio, a face da imanência, Clarice Lispector esforça-se para fazer com que a sua linguagem despoje-se de artifícios e aproxime-se da matéria viva. Insistindo em sua busca de transcendência, Hilda Hilst confronta-se com o vácuo, ostentando, diante dele, a face da condição humana. Trata-se de face trágica, cujos fragmentos, irreconciliáveis, dizem respeito à ciência de mortalidade e à sede de eternidade que a capacidade criativa do próprio homem não consegue suprir e nem mesmo aliviar. Enquanto Clarice

Lispector indica a imersão na imanência, tentando, no limite do que é possível ao ser humano, dizer sim à mortalidade, Hilda Hilst parece considerar que a imanência não basta; nascer para morrer é, em sua óptica, tão grande absurdo, que seria preferível não nascer: “Me deste vida e morte./ Não te dói o peito?/ Eu preferia/ A grande noite negra/ A esta luz irracional da Vida.” (Hilst, 2005:21).

Mas, ainda que sigam rotas distintas, as duas autoras tangenciam-se em certos aspectos. Ambas são levadas a enfrentar o pertencimento do homem à natureza. No texto de Clarice Lispector, esse pertencimento evidencia-se nos olhos da barata em agonia; no poema de Hilst, está nos olhos de um touro faustoso. Ambas impõem deslocamentos de sentido a elementos do pensamento religioso cristão. Clarice Lispector, ao focalizar as virtudes teologais; Hilst, ao se aproximar dos mistérios contidos na tradição do Rosário. Contemplando dilaceramento íntimo e maldição, as duas escritas lidam com um sofrimento que também é gozo. Sobretudo, ao se aproximarem da mística, Lispector e Hilst assumem atitude pouco frequente na cultura do seu país.

Em reflexão feita ainda nos anos 40, Roger Bastide discute sobre a poesia religiosa no Brasil. Seu ensaio seminal afirma que o esforço místico encontrou, na cultura brasileira, uma série de obstáculos. Entre eles, fica destacada a marca deixada pelos jesuítas, sempre mais propensos a incentivar o culto das imagens, em detrimento do transporte às dimensões ocultas, base da mística. A esse primeiro fator, Bastide (1997:103-49) alia a tentação da magia e o saudosismo herdado dos Românticos. No entanto, a despeito do quadro bem delineado por Bastide, Clarice Lispector e Hilda Hilst apostaram em diálogos com a mística. Em prosa poética e em versos, elas representaram esforços para obter acesso ao cerne do real e à divindade. Suas práticas exigiram abandono das dimensões conhecidas e cotidianas, além de ruptura da individualidade. Embora feitas em data que se distancia das escritas de Lispector e de Hilst, as considerações de Bastide colaboram, no sentido de evidenciar que as duas autoras elegeram um campo raramente cultivado em seu país. Sem dúvida, suas arriscadas escolhas geraram belos frutos.

Referências Bibliográficas

ALVES, M., [2012]. Hilda Hilst-Respiros; dissertação de mestrado apresentada ao IEL e ao Laboratório de estudos avançados em jornalismo, Campinas, Unicamp, 2012. Disponível em <[http://www.labjor.unicamp.br/download /dissertacoes/mariana_alves.pdf](http://www.labjor.unicamp.br/download/dissertacoes/mariana_alves.pdf)>, acesso em 12 nov 15.

BASTIDE, R., [1997]. Estudos sobre a poesia religiosa brasileira. In: _____. Poetas do Brasil. São Paulo, Edusp/Duas Cidades. p.103-149.

BECKER, E., [1976]. A negação da morte. Tradução de O. Alves Velho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. [The denial of death 1973].

CHEVALIER e GHEERBRANT., [1991]. Dicionário de símbolos. Tradução de V. Silva, R. Barbosa, A. Melim e L. Melim. Rio de Janeiro, José Olympio. [Dictionnaire Des Symboles, 1982]

FRIEDRICH, H., [1978]. Estrutura da lírica moderna; da metade do séc.XIX a meados do séc.XX. Tradução de M. Curioni e D. Silva. São Paulo, Duas Cidades.[Die Struktur der modernen Lyrik von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, 1956].

HILST, H., [1986]. Floema. In: _____. Com meus olhos de cão e outras novelas. São Paulo, Brasiliense.

HILST, H., [2004]. Do Desejo. São Paulo, Globo.

HILST, H., [2005]. Poemas malditos, gozosos e devotos. São Paulo, Globo.

LISPECTOR, C., [2014]. A paixão segundo G.H.: romance. Rio de Janeiro, Rocco.

LISPECTOR, C., [1999]. A descoberta do mundo. Rio de Janeiro, Rocco.

NUNES, B., [2009]. A clave do poético; ensaios. São Paulo, Companhia das Letras.

PAZ, O., [1984]. Os filhos do barro. Tradução de O. Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. [Los Hijos del Limo, 1972]

PAZ, O., [1983]. Sor Juana Inês de la Cruz o las trampas de la fe. México, Fondo de Cultura Econômica.

PÉCORA, A., [2005]. Nota do organizador. In: HILST, H. Poemas malditos, gozosos e devotos. São Paulo, Globo. p.9-12.

SIGANOS, A., [1997]. Bestiário mítico. In: BRUNEL, P. (org.). Dicionário de mitos literários. Tradução de C. Sussekind, J. Laclette, M. Costa e V. Whately. Rio de Janeiro, José Olympio, p. 117-137. [Dictionnaire Des Mythes Littéraires, 1988].