

A PERFORMANCE DO NARRADOR EM CLARICE LISPECTOR E EM HILDA HILST: O NARRAR QUE (SE) FRUSTRA

Nilze Maria de Azeredo REGUERA ¹

- **RESUMO:** Busca-se analisar em que medida os narradores de “Antes da ponte Rio-Niterói”, de Clarice Lispector, e de “Osmo”, de Hilda Hilst, empreendem, cada qual a seu modo, um narrar dramatizado, dado por meio da utilização de recursos como: *fait divers*, uma aparente apresentação “didática” dos fatos, uma reiterada preocupação com a recepção dos textos, ironia, auto-referencialidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Lispector. Hilst. Narrador. *Performance*.

Na literatura brasileira dos anos 1970, duas escritoras destacam-se, seja pelas obras até então publicadas, seja pelo projeto poético nestas corporificado: Clarice Lispector e Hilda Hilst. A primeira, em meio a um processo de canonização por parte da crítica especializada e do público em geral, lança dez obras, das quais se destacam coletâneas de contos e de crônicas (*A via crucis do corpo*, *Onde estivestes de noite*), literatura infantil (*A vida íntima de Laura*), romance/“ficção” (*Água viva*) e a novela *A hora da estrela*, em 1977, o ano de seu falecimento. Postumamente, seriam publicados ainda mais quatro

¹ Doutoranda (UNESP) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Programa de Pós-graduação em Letras. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – E-mail: nilzereg@gmail.com. Bolsista CNPq.

livros. A segunda, que em 1950 se inicia na poesia, dedica-se entre os anos 1967-1970 à dramaturgia, e em 1970 publica o seu primeiro livro em prosa, *Fluxo-floema*. Nessa mesma época, Hilst ainda lançaria *Qadós*, em 1973 e *Ficções*, em 1977, os quais, segundo Carlos Vogt², compõem, juntamente com a poesia, “o núcleo mais duradouro” de sua obra — a “prosa poética”. Nas décadas seguintes, Hilst teria uma intensa produção, oscilando entre a poesia e a prosa.

Analisando a trajetória poética e o contexto de produção próprios a cada escritora, alguns temas, em princípio, são passíveis de investigação: as relações vida/obra, realidade/literatura; o que é/para que serve a literatura; a condição do escritor no sistema artístico-literário; a maneira como eram lidas/recebidas. É curioso notar que, considerando as peculiaridades de cada uma, tanto Clarice quanto Hilda foram, em dado momento, caracterizadas como “herméticas” ou “metafísicas”; por outro lado, ambas “flertaram” com um texto considerado “menor” ou, em certos casos, “marginal” — o que, segundo boa parte da fortuna crítica, seria o caso de *A via crucis do corpo* de 1974, e, no de Hilst, de sua tetralogia “pornográfica”, *A obscena senhora D.* de 1982, *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos d’escárnio/Textos grotescos*, ambos de 1990, e *Cartas de um sedutor*, lançado em 1991. A respeito de Hilda, convém destacar as palavras de Caio Fernando Abreu, escritor cuja produção também oferece uma possibilidade de relação com as prosas clariciana e hilstiana:

Poeta, dramaturga, ficcionista, Hilda Hilst é talvez o nome mais controvertido da literatura brasileira contemporânea. Para alguns críticos, como Léo Gilson Ribeiro, trata-se do “maior escritor vivo em língua

² Cf. CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p.19.

portuguesa". Para outros, simplesmente ilegível, incompreensível, em seu código expressivo pessoalíssimo e deliberadamente cifrado. Pairando acima de todas as negações de sua obra, Hilda avança numa viagem cada vez mais ousada, cada vez mais funda. (ABREU, 1982).

Se Caio F. Abreu (1982) procura destacar o "lugar" — ainda controverso, movente — de Hilda no nosso sistema artístico-literário, parece haver, contudo, uma diferença se o mesmo for comparado ao de Clarice: enquanto esta tem suas obras amplamente divulgadas e analisadas, Hilst ainda é pouco estudada, não tendo se consolidado perante o público em geral e parte da crítica. Atualmente, percebemos um crescente interesse em relação à (parte da) produção hilstiana, inclusive pela reedição de suas obras pela Editora Globo; todavia, Hilda ainda permanece "à margem do público em geral", conforme destacado por Susana Dias (2005), e o que parece chamar mais atenção deste são suas obras consideradas "pornográficas".

Tendo em vista o cenário que foi/tem sido moldado para cada escritora na literatura nacional, faz-se necessário (re)avaliá-las, bem como redimensionar o panorama crítico a elas referente e suscitar uma possibilidade de relação entre a produção de cada uma. Nesse sentido, dois textos parecem "corporificar" estratégias discursivas e temas que se destacam e se reiteram na prosa de Clarice e na de Hilda: "Antes da Ponte Rio-Niterói", publicado em *A via crucis do corpo*, e "Osmo", em *Fluxo-floema*. O que salta aos olhos, no cotejo desses textos, é a *performance* do narrador — atuação que singularmente se deixa ver no modo como as ações são apresentadas a leitores/ouvintes "declaradamente presumidos"³. Pode-se afirmar que tanto o narrador em terceira pessoa do

³ Embora a pressuposição do leitor na relação produção/recepção seja dada, o modo como Clarice e Hilda a focalizam e a colocam

texto de Clarice quanto o narrador-personagem do texto hilstiano têm “consciência” da posição privilegiada que ocupam na instância narrativa ao escolherem os fatos que irão apresentar, e, sobretudo, ao dialogarem com o que eles mesmos e a tradição entendem/projetam como “narrar”, “fazer literário”. Assim, em cada texto, engenhm-se, de maneira própria, uma relação dialógica e polifônica entre os que detêm a voz/palavra — autor empírico, autor textual, narrador, personagem —, e uma preocupação indiciada de cada narrador com a maneira pela qual o texto é apresentado e como é recebido por seus destinatários.

Em “Antes da ponte Rio-Niterói” tem-se um narrador heterodiegético que se coloca na posição de uma “escrivã”, assumindo, de maneira singularizada o contar: esta “narradora-escrivã” — que poderia a ser relacionada a um desdobramento autoral, polifônico, relacionado a Clarice Lispector — busca apresentar os fatos, que aparentemente são “confusos”, “complicados”, a esse leitor idealizado, como se observa nos primeiros parágrafos do texto:

Pois é.

Cujo pai era amante, com seu alfinete de gravata, amante da mulher do médico que tratava da filha, quer dizer, da filha do amante e todos sabiam, e a mulher do médico pendurava uma toalha branca na janela significando que o amante podia entrar. Ou era toalha de cor e ele não entrava.

Mas estou me confundindo toda ou é o caso que é tão enrolado que se eu puder vou desenrolar. As realidades deles são inventadas. Peço desculpa porque além de contar os fatos também adivinho e o que adivinho aqui escrevo, escritã que sou por

em cena nos textos é particular, sendo retomada ao longo de suas obras.

fatalidade. Eu adivinho a realidade. Mas esta história não é de minha seara. É de safra de quem pode mais que eu, humilde que sou. Pois a filha teve gangrena na perna e tiveram que amputá-la. Essa Jandira, de dezessete anos, fogosa que nem potro novo e de cabelos belos, estava noiva. Mal o noivo viu a figura de muletas, toda alegre, alegria que ele não percebeu que era patética, pois bem, o noivo teve coragem de simplesmente desmanchar sem remorso o noivado, que aleijada ele não queria. [...] (LISPECTOR, 1998, p.57-58).

Num primeiro momento, a função que esta narradora-escrivã se impõe é a de buscar “desenrolar” aquilo que lhe parece “complicado”, apresentar a realidade, ou seja, relatar, contar os fatos. Entretanto, esta “realidade” mostra-se “inventada”.

Interessante notar que os fatos em questão, ou seja, afábula desse texto constitui-se de acontecimentos próprios do *fait divers*, segundo a perspectiva de Roland Barthes (1999): Jandira, uma moça fogosa, noiva de Bastos, teve gangrena na perna, a qual teve que ser amputada. Seu noivo, que já vivia com Leontina, por não gostar de defeito físico a abandona. E Jandira, cujo pai era amante da mulher do médico, falece três meses depois. Leontina, em um ataque de ciúmes, despeja água fervendo no ouvido de Bastos, que fica surdo. Ela é presa e, após um ano, sai da cadeia para encontrar Bastos, que estava muito mirrado. Voltam a viver juntos. O *fait divers* caracteriza-se por explicitar, de certa maneira, o público e o privado, e por se constituir uma espécie de narrativa auto-suficiente; em princípio, no discurso da narradora-escrivã, o *fait divers* aproxima-se do aparente intuito da mesma em contar/relatar os fatos tal como se deram, mesmo sendo estes “casos complicados”.

No texto de Lispector (1998, p.57), contudo, a fábula assim caracterizada é permeada por uma fabulação irônica e auto-referencial, que indicia o discurso/texto enquanto construção imaginada pela narradora-escrivã, que, “além de contar os fatos”, adivinha-os:

Bem. Essa mulher ardente lá um dia teve ciúmes. E era requintada. Não posso negligenciar detalhes cruéis. Mas onde estava eu que me perdi? Só começando tudo de novo, em outra linha, em outro parágrafo para melhor começar.

Bem. A mulher teve ciúmes e enquanto Bastos dormia despejou água fervendo do bico da chaleira dentro do ouvido dele que só teve tempo de dar um urro antes de desmaiar, urro esse que podemos adivinhar que era o pior grito que tinha, grito de bicho. Bastos foi levado para o hospital e ficou entre a vida e a morte, esta em luta feroz com aquela.

A virago, chamada Leontina, pegou um ano e pouco de cadeia.

De onde saiu para encontrar-se — adivinhem com quem? pois foi encontrar-se com o Bastos. A esta altura um Bastos muito mirrado e, é claro, surdo para sempre, logo ele que não perdoara defeito físico.

O que aconteceu? Pois voltaram a viver juntos, amor para sempre. (LISPECTOR, 1998, p.58, grifo nosso).

Nota-se, assim, que a fala da narradora-escrivã transita entre o contar/relatar os fatos tal como de fato teriam ocorrido (realidade) e o adivinhar/narrar os fatos, a realidade (ficção)⁴. Essa mobilidade pode ser compreendida na trajetória de apresentação

⁴ Como possibilidade outra de aprofundamento dessa discussão, vale lembrar Walter Benjamin (1985), sobretudo em *O narrador*.

dos fatos: mesmo tendendo-se a uma progressão linear (“começo”, “meio”, “fim”), os comentários que a narradora insere ao longo de seu relato e o modo como simula uma aparente confusão ou um esquecimento na apresentação dos mesmos tensionam o “alicerçamento” tradicional de seu discurso, e, por conseqüência, o seu suposto intuito de saber dos mesmos — “Acho que me perdi de novo, está tudo um pouco confuso, mas que posso fazer?”; “Como é que sei? Ora, simplesmente sabendo, como a gente faz com a adivinhação imaginadora. Eu sei, e pronto.” (LISPECTOR, 1998, p.59). Benedito Nunes (1995) apontara que os contos de Clarice são urdidos nessa trama narrativa tradicional e que ela se utiliza dessa mesma trama para melhor desestabilizá-la, caracterizando, juntamente com outras estratégias discursivas, o que ele denominou “drama da linguagem”. Essa seria uma característica recorrente na produção clariciana: a utilização de procedimentos narrativos de uma maneira performática, auto-reflexiva.

Assim, a relação entre contar/narrar, realidade/ficção, vivido/inventado permeia o texto clariciano, instaurando um espaço híbrido, de intersecção entre estas instâncias: os fatos, que podem remeter ao paradigma do real, do cotidiano (contar/relatar), mostram-se, também, inventados (narrar). As relações estabelecidas entre o privado e o público, e o contar e o inventar são direcionadas pela voz da narradora-escrivã ao tecer/apresentar o seu texto. A aparente confusão em que ela se coloca ao eleger o encadeamento dos fatos constitui-se, nessa perspectiva, um recurso discursivo que denuncia sua fala/escritura enquanto *performance*, a qual se erige nesse espaço de intersecção de realidade e ficção, de saber e não-saber. Por exemplo, a narradora-escrivã ao se referir ao pai de Jandira enfatiza a descrição desse personagem por meio de “detalhes” relacionados ao *fait divers* (saber), ao mesmo tempo em que

acrescenta dados outros que abalam esse mesmo saber (não-saber). A preocupação com o receptor do texto e com a apresentação dos fatos mostra-se, assim, uma simulação, um procedimento que se relaciona à “dramatização do narrar”:

Não posso esquecer um detalhe. É o seguinte: o amante tinha na frente um dentinho de puro ouro, por puro luxo. E cheirava a alho. Toda a sua aura era alho puro, e a amante nem ligava, queria era ter amante, com ou sem cheiro de comida. Como é que sei? Sabendo.

Não sei que fim levaram essas pessoas, não soube mais notícias. Desagregaram-se? pois a história é antiga e talvez já tenha havido mortes entre elas, as pessoas. A escura, escura morte. Eu não quero morrer. (LISPECTOR, 1998, p.59-60).

A relação saber/não-saber acaba por suscitar o tom híbrido do discurso da narradora-escrivã, remetendo-o ao paradigma do narrar dramatizado: ao mesmo tempo em que se conta e/ou narra (saber), tematiza-se o contar, o narrar (não-saber). Essa estruturação auto-referencial da voz narrativa pode ser relacionada ao desdobramento polifônico que lhe é condizente: autor empírico, autor textual, narradora-escrivã. Nesse sentido, ao se colocar em questão, mesmo que indiretamente, o nome “Clarice Lispector” e o que este então representaria no/para o nosso sistema artístico-literário, haveria também a dramatização daquilo que seria a condição de um escritor: o escrever “por fatalidade”. Isso se torna ainda mais significativo quando se observa que “Antes da ponte Rio-Niterói” teria duas outras “versões” — “Um caso complicado” (publicado em *Onde estivestes de noite*, em 1974) e “Um caso para Néilson Rodrigues” (publicado inicialmente como crônica no *Jornal do Brasil*, em 3 de fevereiro de 1973) —, e que nesses

dois textos Clarice faz referências a Dalton Trevisan e a Nelson Rodrigues, afirmando, ainda, que: “Mas esta história não é de minha seara. É da safra de quem pode mais do que eu, humilde que sou” (LISPECTOR, 1998, p.57).

Desse modo, a estrutura narrativa de “Antes da ponte Rio-Niterói”, mesmo fundada em instâncias tradicionais, é abalada em sua própria tessitura, por meio do discurso sinuoso e encenado de uma narradora-escrivã, cuja voz oscila entre o saber e o não-saber, entre o contar e o adivinhar, entre o explícito e o implícito, e que acaba por denunciar, de maneira auto-referencial, o texto enquanto construção imaginada. Por consequência, o *fait divers* e o detalhamento na descrição das personagens também são colocados em tensão na medida em que são utilizados como mais uma estratégia do texto clariciano: a tentativa de apreensão de uma realidade, mesmo que “complicada” ou “adivinhada”, é falaciosa. Tem-se, assim, uma gradação do contar/apresentar os fatos em direção a um narrar que é, todavia, “defectivo”, ou seja, erigido em sua própria representação falaciosa: a narradora-escrivã parece saber dos fatos, ou imaginá-los, e busca, aparentemente, desenrolá-los, descomplicá-los; porém, ela acaba por não-saber... não saber mais das personagens, sobretudo não saber o que fazer com o seu contar, o seu narrar, o seu imaginar.

Acrescento um dado importante e que, não sei por quê, explica o nascedouro maldito da história toda: esta se passou em Niterói, com as tábuas do cais sempre úmidas e enegrecidas, e suas barcas de vaivém. Niterói é lugar misterioso e tem casas velhas, escuras. E lá pode acontecer água fervendo no ouvido do amante? Não sei.

O que fazer dessa história que se passou quando a ponte Rio-Niterói não passava

de um sonho? Também não sei, dou-a de presente a quem quiser, pois estou enjoada dela. Demais até. Às vezes me dá enjoão de gente. Depois passa e fico de novo toda curiosa e atenta.

E é só. (LISPECTOR, 1998, p.59-60).

É, portanto, nesse espaço discursivo ambivalente, performático, que o texto clariciano se apresenta/encena, de modo a evidenciar o narrar, a linguagem como instrumentos falaciosos de representação/apreensão da realidade.

Processo homólogo ocorre em "Osmo", de Hilda Hilst: tem-se um narrador-personagem chamado Osmo, que é um exportador de meia idade. O seu intuito não é somente se descrever ou relatar o seu dia-a-dia, mas, sobretudo, escrever a "sua estória", isto é, a história de sua vida, que, como ele próprio afirma, é "surpreendente" e "cheia de altos e baixos", como se observa no início do texto:

Não se impressionem. Não sou simplesmente asqueroso ou tolo, podem crer. Deve haver qualquer coisa de admirável em tudo isso que sou. Bem, vou começar. É assim: eu gostaria realmente de lhes contar a minha estória, gostaria mesmo, é uma estória muito surpreendente, cheia de altos e baixos, uma estória curta, meio difícil de entender, surpreendente, isso é verdade, muito surpreendente, porque não é a cada dia que vocês vão encontrar alguém tão lúcido como eu, ah, não vão, e é por isso que eu acho que seria interessante lhes contar a minha estória, estou pensando se devo ou não devo. O meu medo é que vocês não sejam dignos de ouvi-la, por favor não se zanguem, isso de dignidade é mesmo uma besteira, lógico que há gente que se importa muito com essas coisas de honra e dignidade,

eu não, eu nunca me importei e por isso que eu estou pensando agora que não tem a menor importância, enfim, que não é nada importante o fato de vocês serem dignos ou não, dignos ou não de ler a minha estória, claro. Ou de ouvir? Como vocês quiserem. [...] (HILST, 2003, p.75-76).

A estruturação do texto de Hilst, diferentemente do que ocorre no de Lispector, caracteriza-se pela intensa utilização do fluxo de consciência, o que, conseqüentemente, instaura um descompasso entre o tempo cronológico e o tempo vivencial. Curioso notar que o texto não tem divisão em parágrafos, apresentando-se, como parece indiciar o título do livro, num "fluxo". A fábula — que, resumidamente, corresponde ao encontro de Osmo com Kaysa, o qual tem aproximadamente a duração de uma noite — é permeada pelo monólogo do protagonista, que sempre divaga e, ao fazê-lo, requer sempre a atenção e/ou o entendimento de seu leitor/ouvinte. Assim como em "Antes da ponte Rio-Niterói", há a pressuposição declarada de um leitor/ouvinte, inclusive para que a história possa ser apresentada como tal. Todavia, em Hilda, essa relação entre os pólos de produção e de recepção parece se dar de forma mais tensa, à medida que, no desenrolar de seu monólogo, Osmo pressupõe leitores/ouvintes que desconheçam menos do que ele ou que não sejam capazes de entendê-lo, e, assim, acaba até mesmo por ironizá-los — "vocês me compreendem? (HILST, 2003, p.76); "E de repente, tomei consciência de que o que eu estava vendo no seu era aquela cruz de estrelas que se chama o Cruzeiro do Sul, *vocês conhecem pelo menos isso não?*" (HILST, 2003, p.90, grifo nosso).

Se em Lispector a narradora-escrivã, em princípio, coloca-se no intuito de descomplicar os fatos, em "Osmo", o protagonista parece se utilizar de uma aparente preocupação didática ao discorrer sobre os

temas que elege: “Bom” (HILST, 2003, p.80), “Vamos lá” (HILST, 2003, p.78). Todavia, esta preocupação se mostra esvaída pela prolixidade de seu discurso:

[...] Bem, vou explicar: a minha mãezinha não me agüentava porque ela era louca para dançar, dançar isso mesmo, eu espero que vocês saibam o que é dançar, antes era ficar andando no salão a dois, é assim que eu ainda danço, agora é ficar sozinho se rebolando, tanto faz, a gente sempre está sozinho. A minha mãezinha dançava a dois. Mas não é exatamente isso que eu quero contar, aliás nem sei se é de bom-tom ficar falando assim da mãezinha da gente mas vocês hão de convir que eu não falei nada de ofensivo, apenas disse que ela gostava de dançar. Isso parece ser do gosto de quase todas as mulheres. Isso de dançar. Pelo menos as que conheci. Todas gostavam muito de dançar. Ainda gostam. Não sei bem por que, até perguntei a um amigo meu, quero dizer, não é bem amigo mas é mais ou menos, então como eu estava dizendo, perguntei porque as mulheres inventam sempre esse negócio de dançar e o convite vem invariavelmente quando você está cansado, pelo menos comigo acontece assim, então você está cansado e resolve pegar a sua metafísica e de repente ela telefona, angustiada, absurda: faz um favor pra mim, ta? O quê? Vamos dançar. De início dá aquele mal estar medonho, lógico, porque estou eu deitado na minha cama, estou tomando nota das coisas mais importantes e as coisas mais importantes são aquelas que falam de Deus, eu tenho a mania de Deus, enfim, eu quero dizer que estou acomodado e muito bem acomodado. Aí, eu respondo: como é que você mesmo falou? [...] (HILST, 2003, p.76-7).

Tanto a tentativa de pactuar com o leitor/ouvinte, quanto a prolixidade do discurso de Osório permitem identificar a ironia que permeia a construção do texto: de certa maneira, a fala do protagonista retoma e assim problematiza o sistema artístico-literário ao dialogar, por exemplo, com a fala de Brás Cubas (ASSIS, 1998). Isso se reitera ao longo do texto, no esforço de Osório em “dialogar” com seus leitores/ouvintes, no esforço de escrever o seu texto:

[...] Para dizer a verdade, não tenho a menor vontade de escrevê-la, há três dias que passo as mãos nessas folhas brancas, nessas brancas folhas de papel, há três dias que dou umas cusparadas pelos cantos, a minha mãezinha não me agüentava desde pequenininho, não só por causa dessas cusparadas, não me agüentava por tudo, entendem? Não, não entenderam, já vi, aliás eu nunca vou dar cusparadas desde já. [...] (HILST, 2003, p.75-76)

[...]

Quando eu penso em todas essas coisas, penso também na dificuldade de descrevê-las com nitidez para todos vocês. Vocês são muitos ou não? Gostaria de me confessar a muitos, gostaria de ter uma praça, um descampado talvez fosse melhor, porque no descampado, olhando para todos os lados (não se preocupem com as minhas rimas internas) para essa coisa de norte sul leste oeste, vocês compreenderiam com maior clareza, vocês respirariam mais facilmente, e poderiam vomitar também sem a preocupação de sujar o cimento, poderiam vomitar e jogar em seguida um pouco de terra sobre o vômito, e quem sabe depois vocês fariam pequenas bolas com todos os vômitos, naturalmente usando luvas especiais,

claro, e lançariam as bolas com ferocidade sobre mim. [...] (HILST, 2003, p.99-100)

A relação que se tem entre fábula/fabulação, entre tempo cronológico/tempo vivenciado dada pela recorrência do monólogo interior caracteriza “Osmo” de modo singular: tem-se também um narrar deficiente, porém este se instaura por meio da prolixidade da fala do narrador, a qual parece indicar um adiamento do “contar a surpreendente estória, cheia de altos e baixos”, ao mesmo tempo em que se narra/inscreve o texto. Engendra-se, desse modo, uma relação entre o narrar como promessa e o narrar como construção *hic et nunc*, a qual toma forma por meio da atuação do narrador-personagem.

Vale ressaltar que Hilst, que vinha de uma longa trajetória lírica, com este livro inicia-se na prosa. Num texto de apresentação de *Fluxo-floema* (Editora Globo) — o qual não possui indicação de autoria — tem-se:

Não há nele, contudo, qualquer embaraço de principiante. Trata-se, ao contrário, de um de seus livros mais densos e radicais. Constitui-se de cinco textos de difícil enquadramento em qualquer gênero tradicional da prosa, dado que quase não há narrativa neles. Em apenas um desses textos, a ação propriamente dita tem alguma relevância, mas só porque ela é desdobrada vertiginosamente em metalinguagem e em metafísica.

Desdobramentos dessa ordem são comuns a todos os textos do livro, gerando malhas de eventos mentais, fluxos discursivos complexos e rítmicos. [...] ⁵

⁵ Retirado da primeira orelha da publicação de Hilst (2003).

Esse paradoxo do narrar é alicerçado, também, pela escolha de certos temas e vocábulos que são recorrentes na produção hilstiana e que podem ser identificados, então, desde o seu primeiro texto em prosa: o cotidiano sob o prisma da sexualidade, do grotesco, do interior. Por exemplo, a partir do momento em que Osmo concorda em sair para dançar com Kaysa, há o seguinte desenrolar:

[...] Aí encosto a cabeça no travesseiro, voluptuosamente, olho para esta maravilha que é meu quarto, olho para o travesseiro, afago-o, fecho meu livro mas não sem sublinhar este trecho maravilhoso: “Deus tira o bem, do mal que acontece. Por isso, o universo é mais belo contendo o mal como um canto”. Muito bem. Gostaria de continuar a citar trechos mas agora não tenho muito tempo. Vamos lá. Tomo um banho? É melhor. Abro o chuveiro. Está frio ainda. Estou nu, com o sabonete na mão, e espero. [...] Há mulheres que dizem que as minhas coxas são fortes, sei lá, uma porção de besteiras, ou melhor, não são besteiras o que elas dizem, as minhas coxas são excelentes realmente, mas acho que vocês não estão interessados, ou estão? Se não estão, paro de contar, mas se estão, posso acrescentar que além de fortes, têm uma penugem alourada [...]. (HILST, 2003, p.79).

Osmo se descreve ao tomar banho ao mesmo tempo em que remete a outras histórias por ele vividas ou a outros acontecimentos. Tanto rememora quanto divaga acerca de suas recordações. Há, a partir de então, um deslocamento temporal permeado por vocábulos ligados à sexualidade. Por exemplo, lembra-se da garota por quem se apaixonou na adolescência e que tinha uma verruga:

Desisti. Lógico. Desisti porque todas as noites era essa mesma besteira que me vinha e eu olhava as estrelas e pensava numa égua amarela, porque à falta de uma menina sem verruga, só uma égua amarela mesmo. Bom. As coisas que se pensam no banho. Incrível [...] (HILST, 2003, p.81).

Após o banho, arrumando-se para o encontro, nota-se:

Ai, esqueci os chinelos, não faz mal, vou assim mesmo de pés descalços para o quarto, me sento na cama e quando sento, ainda sinto, esperem, uma observação, esquisito esse negócio de quando sento ainda sinto, bem, fica assim mesmo, enfim, sinto o calor do meu corpo na cama. Não vou deixar a cama vazia por muito tempo, ela, quero dizer a Kaysa, não vai querer dançar a noite inteira ou vai? A minha cueca. A minha cueca é deliciosa sabem por quê? Eu mando fazer as minhas cuecas com esse tecido que chamam de pele-de-ovo, não sei se vocês conhecem, não é todo mundo que pode ter cuecas de pele-de-ovo, eu tenho porque nessas partes onde as cuecas tocam eu sou muito sensível, e eu falo nessas partes e não falo o pênis, e tal, porque acho que sem falar vocês vão entender, afinal todo mundo tem essas partes, ou não? Bem, não é por pudores estilísticos que não falo o... sim, talvez seja por um certo pudor, porque agora nas reticências eu deveria ter escrito cu e não escrevi, quem sabe deveria ter escrito ânus, mas ânus dá sempre a idéia de que a gente tem alguma coisa nele, não sei explicar muito bem [...] (HILST, 2003, p.81-82).

O narrar em processo instaurado pela fala prolixa e espiralada de Osmo tem no uso de vocábulos e de

temas referentes à sexualidade, ao baixo corporal, ao grotesco, um de seus principais procedimentos — o qual foi retomado ao longo da produção hilstiana, e, assim, colocado em questão não apenas em sua polêmica tetralogia pornográfica. Tanto este recurso quanto a reiteração de uma função fática singularizada e reiterada, por meio da qual ele parece “convocar” seus leitores/ouvintes (“Vocês me compreendem?” — HILST, 2003, p.83), resultam do intuito do narrador-personagem em se aproximar dos mesmos. Tenta estabelecer, pois, um “pacto” que, todavia, pode não ser aceito ou compreendido por parte dos mesmos. É nesse sentido que Dias (2005, p.61) afirma que “[...] a condição de certa marginalidade [da] produção [de Hilst] é atribuída às imagens ambíguas, complexas e, por vezes, ameaçadoras presentes em seus escritos”.

Novamente as escrituras de Hilda e de Clarice confluem: ambos os textos solicitam, de certa maneira, que o leitor/ouvinte os aceite/interprete enquanto processo, ou seja, instaurados nesse espaço de intersecção do contar/narrar prometido e do narrar/narrar *hic et nunc*. Conseqüentemente, investigar o modo pelo qual essas obras foram recebidas/interpretadas por público e crítica especializada indicia se esse pacto foi, de fato, instaurado. Nesse sentido, torna-se interessante observar a seguinte passagem do texto de Hilst:

É besteira isso de ter ternos de todas as cores, riscadinhos etc., *isso é para gentinha*, a gente sempre está bem vestido quando está com terno escuro, azul-marinho ou preto, gravata estreita de tricô, meias azuis-marinhos ou pretas de cano longo, lógico, é horrível mostrar os pêlos das canelas, a única coisa que é possível variar é a camisa. A camisa pode ser azul clarinho ou branca. Eu gosto mais de branca. Às vezes ponho as azuis clarinhas.

Clarinho ou clarinhas? Tanto faz, ninguém vai se importar com isso, mas de repente podem se importar e vem algum idiota e diz: iii... o cara é um bestalhão, escreveu azuis-clarinhas em vez de (ao invés de?) azuis-clarinho. Isso eu vou pensar depois. Nos trechos mais importantes. Mas nos trechos mais importantes eu não vou falar de camisas, podem crer. Quando eu começar a falar mais seriamente, não que tudo isso não seja muito sério, é seríssimo, mas quando eu escrever sobre as minhas preocupações maiores, porque as minhas preocupações maiores não são camisas nem gravatas, vocês já devem ter notado, ou não? Enfim, quando eu escrever sobre as coisas da morte, de Deus, eu vou evitar palavras como azul-clarinho ou clarinha etc. [...] (HILST, 2003, p.84, grifo nosso).

Como tem sido destacado, “Antes da ponte Rio-Niterói” e “Osmo” colocam em questão a própria linguagem enquanto instrumento de comunicação ou de apreensão do real. No primeiro texto, como foi exposto, isso se dá por meio de uma estruturação narrativa tradicional que, em si mesma, é problematizada. Em “Osmo”, a estruturação falaciosa do narrar se engenha, sobretudo, por meio do monólogo interior, que instaura a relação entre o prometer e o fazer, ou seja, entre querer contar a “grande história” e o que, de fato, apresenta-se. E este narrar é permeado, inclusive, pela ironia, já que a prolixidade de Osmo, que em certos momentos utiliza-se de sua “metafísica”, é posta em evidência reiteradamente. Por exemplo, num diálogo entre Osmo e Kaysa:

E agora ela resolveu falar de todas as coisas que tem no apartamento, e isso tenho certeza que vocês não vão se interessar, [...] e enquanto ela fala me vem aquele trecho: “o universo é mais belo, contendo

o mal como um canto". O mal é a morte? E a vida? Vamos pensar um pouco: o imponderável, as zonas escuras, a travessia perturbadora em direção à... Em direção a quê, afinal? Vamos pensar um pouco porque até agora eu estava distraído. Então, pensemos: quando morremos, morremos definitivamente ou é possível que exista uma outra realidade impossível de pensar agora? Impossível de pensar agora porque agora as nossas antenas vão até um certo ponto e depois não vão mais, eu sei que não estou dizendo as coisas com lucidez, apesar de que lhes falei que sou um homem muito lúcido mas a presença e a fala de Kaysa me incomodam, bem vamos lá, eu preciso continuar pensando: quem sabe se na morte adquirimos uma outra dimensão muito mais viva do que esta aparente dimensão de vida [...] Olhem, eu também não contei tudo direitinho para vocês, aquela estória por exemplo da menina com a verruginha de nada, da janela aberta, vocês se lembram? Da água amarela, vocês se lembram? [...] (HILST, 2003, p.87-88).

A estrutura do monólogo interior favorece, ainda, uma certa ambivalência: Osmo se aproxima tanto de temas ditos "metafísicos" (Deus, a morte, o viver, o existir etc.) quanto do grotesco ou do *fait divers* — embora este não seja recorrente como em Lispector. Nesse sentido, é curioso notar os qualificativos que Osmo utiliza acerca de si próprio: "Não sou simplesmente asqueroso ou tolo, podem crer"; "não é a cada dia que vocês vão encontrar alguém tão lúcido como eu" (HILST, 2003, p.75). É válido indagar em que medida esses recursos discursivos subsidiam um questionamento acerca do mercado literário, das expectativas do público-leitor. A preocupação com a recepção de suas próprias obras é um dado presente tanto na produção de Hilda quanto

na de Clarice e é sob esse viés que se pode analisar o papel performático de Osmo:

Estou cansado de contar essas coisas e tudo o mais, tenho uma vontade muito grande de não contar mais nada, inclusive de me deitar, porque se vocês soubessem como cansa querer contar e não poder, porque agora estou dançando com Kaysa, e ao mesmo tempo em que estou dançando estou pensando na melhor maneira de contar quando eu afinal me resolver a contar. Enfim, acho que nesta hora eu devia estar na minha mesa, sentado, e ao meu lado, isto é, em cima da mesa, uma porção de folhas de papel branquinhas, e eu pegaria numa folha de papel, colocaria a folha de papel na máquina de escrever e começaria a minha estória. Começaria assim talvez: eu me chamo Osmo, quero dizer, para vocês eu digo que me chamo Osmo, mas o meu nome verdadeiro, se é que a gente tem um nome verdadeiro, tem sim, mas o nome verdadeiro não interessa. [...] Quem me chamava de Osmo era a Mirtza, mas vocês também podem me chamar de Osmo. [...] era lituana, ela falava a minha língua também, a minha língua é uma língua de bosta [...] Também não sei por que a Mirtza me chamava de Osmo porque Osmo é um nome finlandês e Mirtza era lituana e eu não sou finlandês, bem, não importa. Quando ela me disse que acreditava em mim, fiquei louco de contente. [...] Aí eu falava, falava [...]. (HILST, 2003, p.91-93).

Interpretar este texto segundo a perspectiva da dramatização favorece a elucidação da atuação de Osmo como personagem de seu próprio narrar. O nome fictício dado por Mirtza — mulher com quem ele se relacionou no passado e sobre a qual

também se refere — é um dado que reforça esse viés e que remete, por conseqüência, ao paradigma do narrar em processo. Ao percebê-lo atuando — um “narrador-ator”? —, torna-se pertinente, portanto, questionar em que medida se pode “acreditar” no que apresenta: será que Osmo “zomba” de seus leitores/ouvintes por nele acreditarem? (“devo dizer que não me importa nada o que vocês pensam de mim, que eu já me importei” — HILST, 2003, p.88). Ou se haveria, de fato, a possibilidade de escrever “a grande história”, ou, em suas palavras, “uma estória surpreendente”? E retomando-se o desdobramento polifônico, poder-se-ia ouvir a voz de Hilda (autor empírico, autor textual, narrador-personagem) questionando — afinal, o que é e para que serve o narrar, o escrever? — ao mesmo tempo em que ela se inscreve/escreve. Portanto, “atua” :

Aos poucos a gente consegue tudo, essa coisa de pudor é só no começo, quero dizer no começo de começar alguma coisa. Depois a gente vai metendo. É assim mesmo. [...]
(HILST, 2003, p.82).

[...]

Ligo a chave de meu carro, depressa, depressa, abro todos os vidros e com este vento batendo na minha cara eu estou pensando: talvez eu deva contar a estória da morte da minha mãezinha, aquele fogo na casa, aquele fogo na cara e tudo o mais, não, ainda não vou falar sobre o fogo, foi bonito sim, depois eu falo mais detalhadamente, essa estória sim é que daria um best-seller, todas as histórias de mãe dão best-sellers e querem saber? Amanhã, se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la. (HILST, 2003, p.105).

O trecho anterior, o final do texto, reitera a estruturação elíptica do discurso de Osmo e o desejo

deste em escrever uma outra história, neste caso, um best-seller. Tem-se, portanto, um direcionamento em relação ao narrar falacioso: a história que se apresenta não basta; há a necessidade de uma “história de mãe”. Essa estruturação defectiva, juntamente com a ironia que advém do desejo do narrador, são procedimentos que permitem a abordagem de *Fluxo-floema* como um “compêndio literário às avessas”, ou seja, como uma obra em que os recursos discursivos são didaticamente empregados a fim de serem, assim, problematizados. É nesse sentido que se pode abordar os outros textos do livro, cada qual com sua estruturação performática. Essa perspectiva de interpretação favorece, ainda, a reavaliação da “tetralogia pornográfica” de Hilda, não sob o prisma do “desvio” ou da “má qualidade” — como o fazem certos textos da fortuna crítica — mas como a reafirmação, mesmo que enfática, de procedimentos empregados ao longo de sua produção.

No caso de Clarice, reavaliar *A via crucis do corpo* sob o prisma da encenação é uma das possibilidades de interpretação dessa obra e da produção clariciana, e que permite vislumbrar o texto como um espaço performático em que autor empírico, autor textual, narrador, personagem, leitor/ouvinte atuam na atribuição de sentidos, na construção do mesmo (REGUERA, 2006). Nesse sentido, pode-se afirmar que os narradores clariciano e hilstiano, ao se utilizarem de certos recursos para entoarem a sua fala-texto, mostram-se como atores de sua própria narração-dramatização. Cabe, portanto, aos leitores/ouvintes “aceitar” o “pacto falacioso” que cada um estabelece — a encenação — e dela participarem, buscando, ainda que frustradamente, recontextualizá-las, ressignificá-las no contexto de nosso sistema artístico-literário.

REGUERA, Nilze. The performance of the narrator in Clarice Lispector and Hilda Hilst: the (Self) frustrating narration. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.2, p. 185–208, jul./dez. 2007.

- **ABSTRACT:** *This paper aims at analyzing at which extent the narrators in “Antes da ponte Rio-Niterói” by Clarice Lispector, and in “Osmo” by Hilda Hilst, undertake, in their own fashion, a dramatized narration by resorting to procedures such as fait divers; a seemingly “didactic” presentation of the facts; a reiterated concern with the text reception; irony and self-referentiality.*
- **KEYWORDS:** *Lispector. Hilst. Narrator. Performance.*

Referências:

ABREU, C. F. **Sobre A obscena senhora D.** 1982. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html>>. Acesso em: 12 ago. 2007. Não paginado.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas.** 21.ed. São Paulo: Ática, 1998.

BARTHES, R. **Crítica e verdade.** Tradução Leyla Perrone-Moisés. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política.** Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197-221.

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

DIAS, S. Novos projetos revivem obra da autora. **Ciência e Cultura**, v.57, n.4, p.61, out/dez 2005.. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009_67252005000400035&script=sci_arttext>. Acesso em: 12 ago. 2007.

HILST, H. Osmo. In:_____. **Fluxo-floema**. São Paulo: Globo, 2003. p.73-105.

LISPECTOR, C. Antes da ponte Rio-Niterói. In: _____. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.57-60.

NUNES, B. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

REGUERA, N. M. de A. **Clarice Lispector e a encenação da escritura em *A via crucis do corpo***. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.