

ALEXANDRE COUTINHO

**O EXTREMO DO POSSÍVEL EM RÚTILO NADA:
uma síntese concêntrica em Hilda Hilst**

**SALVADOR
2011**

ALEXANDRE COUTINHO

**O EXTREMO DO POSSÍVEL EM RÚTILO NADA:
uma síntese concêntrica em Hilda Hilst**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre na área de Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais, do curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Professora Dr^a. Lígia Telles

**SALVADOR
2011**

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Coutinho, Alexandre.

O extremo do possível em rútilo nada : uma síntese concêntrica em Hilda Hilst / Alexandre Coutinho. - 2012.
91 f.

Orientadora: Profª Drª Lígia Telles.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012.

1. Hilst, Hilda, 1930 - 2004 - Crítica e interpretação. 2. Hilst, Hilda, 1930 -2004. Rútilo nada. 3. Literatura moderna - Prosa. 4. Erotismo na literatura. 5. Amor na literatura. 6. Mito na literatura. I. Telles, Lígia. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III.Título.

CDD - 869.09
CDU - 821(81).09

Dedico este trabalho à memória de Hilda Hilst.

AGRADECIMENTOS

A Lígia Telles, pela orientação paciente e sempre preciosa no andamento da pesquisa, além do trabalho que realiza enquanto professora capaz de fomentar um estudo prazeroso e enriquecedor.

A Sandro Ornellas, pelas sugestões de leitura sempre acertadas e por seu trabalho enquanto professor, ensaísta e poeta.

A Cássia Lopes, por ter aparecido e transformado a direção da pesquisa, abrindo novas possibilidades de abordagem e observação.

A UFBA e ao PPGLL, pela oportunidade de desenvolver uma pesquisa sobre uma autora tão controvertida e por ter acreditado nos resultados positivos.

A meus amigos, que estiveram comigo neste percurso e compartilharam impressões e opiniões. A todos, deixo meu agradecimento por terem partilhado e participado direta e indiretamente de mais esta fase de minha vida.

Perdição e sombra.
E farrapos de luz
Sobre os nossos retratos.
Aqui, tintas apagadas
Sobre a minha cara.
Ali, o esboço a tua fronte
E nossas mãos, teu rosto
Estriado, composto
Dos invisíveis noemas
Da emoção.

E olhamos o que fomos:
Sumos
Ligaduras terrenas
Mosaicos pontilhados
de Loucura.

(HILDA HILST)

RESUMO

Este trabalho procura identificar as principais características que compõem a poética hilstiana, tanto no que condiz ao espaço literário ou ao espaço extrínseco a ele, acreditando que o conto *Rútilo Nada* seja capaz de sintetizar as constantes e produzir diálogos com outros textos da autora. Ao levantar as repetições de estilo e caracteres, discutimos o que se configura enquanto texto clássico dentro da poética da autora e o que mantém uma discussão no entorno do cânone literário brasileiro. O estudo investiga afetos e características estilísticas contidas em sua prosa poética, que mantém uma relação direta com os outros gêneros literários trabalhados pela autora (o romanesco, o poético e o dramático) e possíveis leituras do divino, do pai e do escritor. Abordaremos o erotismo e o amor no que eles têm de movimentadores da escritura e os problemas da representação literária em sua literatura. O extremo está ligado diretamente à prosa como espaço capaz de agregar todos os outros gêneros, além de ser um testemunho de sua experiência mais radical enquanto escritora.

Palavras chave: Hilda Hilst. Modernidade. Romanesco. Tradição. Extremos. Experiência.

ABSTRACT

This study aims to identify the main characteristics that compose the poetic writing of Hilda Hilst, whether inside or outside the literary space, using the tale *Rútilo Nada* to synthesize and to produce a dialogue with her other texts. By considering the patterns in style and characters, we discuss what is seen as one of her classic poetic texts, which maintains a discussion about the canon of Brazilian literature. This study investigates stylistic features in her poetic writing that have a direct relationship with the other genres in which the author worked (novel, poetry, and drama) and possible readings of the divine, of the father, and of the writer. We will discuss eroticism and love as driving forces of the writing as well as the problems of literary representation in her literature. The extreme is directly linked to the prose as a space capable of bringing together all the other genres, in addition to being a testimony of her most radical experience as a writer.

Keywords: Hilda Hilst. Modernity. Romanesque. Tradition. Extremes. Experience.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO.....	9
2 - UMA LEITURA ERÓTICA.....	12
3 – UMA LEITURA AMOROSA.....	23
3.1 - UMA LEITURA OBSCENA.....	38
4 - PROBLEMAS DA POÉTICA HILSTIANA.....	52
4.1 - UMA POSSÍVEL LEITURA NARRATIVA.....	65
5 - A CONSTRUÇÃO DO MITO E DO ABSURDO: UMA LEITURA DRAMÁTICA.....	72
5.1 - O TERCEIRO CORPO MANIFESTO: ESTÉTICA E POLÍTICA NA FICÇÃO HILSTIANA.....	78
6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS.....	87

1 INTRODUÇÃO

A tarefa mais difícil não é falar da escritora Hilda Hilst, mas como produzir uma crítica que abra possibilidades de leitura e dê à obra certa autonomia de seu autor, embora a escritora seja belíssima e mantenha certo ar enigmático dentro e fora do texto. Complexa, radical e determinada, Hilda Hilst produziu uma obra que podemos chamar de singular dentro de nossa literatura. Ariana, nascida em 21 de abril de 1930, Hilda Hilst formou-se em Direito, publicou seu primeiro livro de poemas, *Presságios*, aos vinte anos, seguido por mais de quarenta títulos que trafegam por todos os gêneros literários. Considerada uma das vozes mais importantes e revolucionárias da literatura brasileira, Hilda Hilst é uma escritora à maneira de seus versos, múltipla e imóvel.

De 1963 até a data de sua morte, em 2004, viveu na Casa do Sol, construída por ela, onde pôde se dedicar integralmente ao exercício da linguagem e onde hoje funciona um centro de estudos. Em 1993, foi publicado um de seus últimos contos, *Rútilo Nada*¹(RN), primeiramente impresso pela Editora Pontes e, posteriormente, incluído em uma das edições intitulada *Rútilos*, da editora Globo, que reeditou toda sua obra. Ao nosso ver, o conto não só resume as principais características da escritura hilstiana como também se comunica com boa parte de sua produção. Podemos dizer, portanto, que *Rútilo Nada* - por todo o arranjo narrativo e por suscitar uma reflexão comparativa, colocando-se em espaço de aventura e consciência da linguagem - é, por sua força expressiva e coesiva, um clássico dentro da poética da autora, singular em nossa tradição literária, abrindo e renovando-a esteticamente. Nossa dissertação desenvolve-se justamente em torno das características que tomam a escritura hilstiana como estando à margem da instituição, ao tempo em que usa e problematiza elementos composicionais do chamado texto clássico e sagrado, colocando em discussão o próprio papel da instituição - seja ela familiar, educacional ou religiosa.

Fui daqueles leitores eleitos pelo texto e, não, o contrário, e peço desculpas por qualquer contaminação que possa aparecer, consequência inevitável de um trabalho movido inicialmente pela paixão e, posteriormente, pelo desafio, por afinidade afetiva e desejo de compreensão. Lembro-me do primeiro contato que tive com seu texto um ano antes de seu falecimento: uma amiga me apresentou o poema *Alcóolicas* e, a partir daí, fui conhecendo outros textos e compreendendo melhor as bifurcações e as constantes de sua escritura.

Nosso trabalho vai, como uma lanterna acesa, tentar iluminar os caminhos pelos quais passei no labirinto hilstiano. Não estou certo se consegui sair, mas algumas passagens já não

¹ A partir desse momento, passaremos a usar a abreviatura RN quando nos referirmos ao conto *Rútilo Nada*.

me são tão estranhas. O trabalho passa pelas principais características de sua obra, naquilo que entendemos como seus afetos fundamentais, usando RN como fio condutor para nossas análises ou, digamos, como ponto fundamental, um centro que nos sirva de ancoradouro para o assentamento das ideias e justificativas de uma obra que tem justamente o centro como problema e dificuldade.

Começaremos por uma abordagem erótica, já que é inegável a sensualidade de seus textos e o desejo como protagonista em muitos deles, contudo, as necessidades do corpo serão abdicadas em detrimento da obsessiva busca pelo intangível – usaremos como base teórica os textos do Georges Bataille, Octávio Paz e Roland Barthes para identificar o que caracteriza o erótico no texto e as possíveis representações do belo. Colocaremos em diálogo elementos afetivos e socioculturais que ora ocupam um espaço exterior ao texto, servindo como uma fotografia das práticas culturais, ora como cerne propriamente dito do fluxo e da ação literária, entretanto, sempre ligadas a aspectos da vida interior do homem que, como nos diz Georges Bataille, “seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, o é na medida em que ela difere da dos animais.” (BATAILLE, 1987, p. 28)

No segundo capítulo, trataremos do amor no que ele tem de literário e fundamental na composição autoficcional da autora, seguindo com a leitura que fizemos da representação da obscenidade em sua produção literária. De qualquer modo, o amor não como um mistério, mas como algo impossível de ser descrito, função descritiva dada merecidamente à poesia. Neste capítulo, percorreremos os limites que diferenciam o amor do erotismo valendo-nos principalmente de *A chama dupla*, de Octávio Paz, quando diz que “o amor é uma atração para uma única pessoa: para um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação.” (PAZ, 1993, p. 25)

No terceiro capítulo, iremos abordar as características que tornam RN um texto clássico, ao tempo em que avança e acolhe fundamentos contemporâneos da literatura e de suas correspondentes teorias, abordando alguns dos pontos recorrentes que compõem sua poética e o porquê de RN ser um texto que funciona como síntese maior dos outros gêneros praticados pela autora, a saber: o prosaico, o lírico e o dramático. Por fim, terminaremos com uma reflexão sobre seu teatro e a representação do heroísmo em sua escritura.

Do mesmo jeito que Hilda Hilst diz que todo texto é uma pergunta, este trabalho também se insinua como uma grande pergunta e nós, ao invés de tentarmos encontrar respostas, iremos apontar possíveis leituras para minimizar a ideia de uma literatura hermética – mesmo que não neguemos que seja uma literatura que poderíamos adjetivar como esquizofrênica e prima da loucura. Usaremos o termo “escritura” muitas vezes, tomando de

empréstimo o entendimento do crítico e teórico Roland Barthes, “alegoricamente sugerido pela oposição entre ciência e literatura, na medida em que esta assuma a sua própria linguagem – sob o nome de escritura.” (BARTHES, 2004, p. 8)

Nem mesmo o primeiro livro de Hilda Hilst poderia ser chamado de ingênuo, pois nele encontramos, mesmo que de maneira mais bruta e jovem, todas as forças que incidirão e se desenvolverão em suas escrituras posteriores. Hilda Hilst é um labirinto, daí a dificuldade da escolha do recorte e o cuidado com a análise metafórica sobre seu bestiário, loucura e paixão. Temos que ter em vista que a obra literária está sempre além da crítica e que estamos tateando possibilidades de leitura e, não, impondo-as. Muitas análises caberiam e devem de ser aprofundadas em um doutorado, principalmente, se tratássemos da relação de sua literatura com *A negação da morte*, de Ernest Becker, afeto assumido e repetidamente referido em seus trabalhos. Tal análise nos daria uma ideia mais adequada do que seria o “herói” em sua literatura - embora, mesmo que não nos detenhamos nisso, seja impossível fugir da criação de seus personagens principais no que se refere a Becker e à psicologia que os formam, mesmo que desdobrados e retorcidos.

Seja através de uma perspectiva teológica ou sob uma leitura mítica de suas relações com a morte, com a ordem e com a literatura inserida entre forças achatadoras e libertadoras, bem como dos limiares do escritor e do personagem, a literatura hilstiana inscreve-se como bem deseja, cria ligamentos e hipertextos, fazendo de sua prosa um espaço para coalescência de seu teatro e de sua poesia, criando em nossa literatura um imaginário avesso a descrições e ao politicamente correto – conquanto seja uma relação de paradoxos e mascaramentos, um diálogo com Deus que, muitas vezes, só é logrado e humanizado através da profanação e do escárnio.

Luminosa e movediça, ao mesmo tempo cruel e amabilíssima, a escritura hilstiana não aceita uma leitura passiva e chama o leitor a adentrar e participar de epifanias e incômodos. É uma literatura perigosa, cruel e subversiva, mas também libertadora, nova e extremamente bela. Muito se tem estudado sobre a escritora, embora os trabalhos sejam direcionados, em sua maioria, à sua fase obscena ou à sua produção lírica. Segundo Alcir Pécora, são quarenta e seis as dissertações e teses sobre a autora, contudo, em nossa pesquisa, percebemos que ainda são poucos os estudos sobre RN. De qualquer modo, nosso trabalho é movido por um desejo interior e vital, deixando-nos extremamente alegres por podermos contribuir e agir sobre uma obra que tende sempre para o deslizamento de todas as coisas, para a provocação dos saberes e comportamentos do homem, sejam eles na vida ou diante de um livro.

2 UMA LEITURA ERÓTICA

“areia anil num copo d água”

Rútilo Nada é uma história narrada por Lucius, jornalista de trinta e cinco anos, filho de uma família aristocrática, que acaba mantendo uma relação de amor e desejo com Lucas, o namorado da própria filha, bonito rapaz de dezessete anos, estudante de história, sensível escritor romântico de poemas sobre muros. A relação entre os dois culmina na morte do garoto e dá início à narração, que é concluída com sete poemas sobre os muros e mais uma declaração de Lucas: “Até um dia. Na noite ou na luz. Não devo sobreviver a mim mesmo. Sabes por quê? Parodiando aquele outro: tudo o que é humano me foi estranho.” (HILST, 2003, p. 103)

Este primeiro capítulo procura conciliar a estrutura textual à criação das personagens enquanto gêneros literários (lírico, dramático e romanesco), discutir o erotismo empreendido na construção da escritura e dos corpos, bem como pensar as interdições e as transgressões nos planos intrínseco e extrínseco ao texto. Apoiar-me-ei basicamente, por ora, em Georges Bataille (1987) e Octavio Paz (1993), com seus estudos sobre o erotismo, e no livro *O prazer do texto*, do Roland Barthes (1987). Minha análise partirá do erotismo para pensar a metáfora dos muros presentes nos sete poemas escrito pelo personagem Lucas.

A concisão e intensidade do texto RN, um texto bem curto, já lhe garantem um caráter erótico. Nele, o Pai, Lucius e Lucas são signos que se corporificam no espaço da escrita, elementos linguísticos que pensam a si próprios enquanto linguagem, são as chaves que promovem a dobra do texto sobre si mesmo, gêneros literários personificados. Assim, podemos dizer, no nível das representações de gênero, que Lucas é a representação do gênero poético, Lucius, do romanesco, e o Pai, do dramático, formando a tríade fundamental da literatura de Hilda Hilst e sintetizando-a nesse conto através dos personagens e conflitos.

A partir do texto RN e de suas relações interiores, pensa-se o mundo. O posicionamento do texto neste lugar que se sustenta por ambigüidades ou por espelhamentos assimétricos é erótico e também moderno – no que tange os embates entre a fugacidade e a perenidade das coisas e as relações entre a vida e a morte no espaço da arte. Os paradoxos são elevados ao extremo e o devir é a via para superar os impasses e as contradições, sejam eles morais ou textuais, e transpor as margens fixas do texto. “Porque já era noite pra mim e aquele era o meu instante de maturação e rompimento. Porque fui atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o peito.” (HILST, 1993, p.88)

Mas o que é a beleza?

Para Georges Bataille (1987), é o próprio sentido e valor do erotismo. É aquilo que aguça, desperta, é o objeto mesmo daquilo que se deseja. Para Charles Baudelaire (1995), é uma dupla composição feita entre o variável e o invariável, entre o relativo e o perene, entre a moda e o clássico. Para Octávio Paz (1993), é um único nome que traz junto consigo a verdade e o bem. Nesse espaço terceiro, no câmbio entre o texto *sensato* e o *móvel*, é construído RN, fruto de uma experiência erótica com a linguagem e com os homens. Georges Bataille ainda nos diz “que o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite.” (BATAILLE, 1987, p. 121). Lucius-Lucas fundidos são um signo que traduz o ser unido a seu objeto de desejo, ao tempo que também são expressão do objeto violado pela violência sexual e vontade do outro. A junção dos signos é um resultado da consciência do homem como ser incompleto e descontínuo, mas também é o princípio estrutural do texto que está sendo comunicado. Dentro da obra da escritora, RN é um texto limite e que pensa os seus próprios limites em uma integração trágica e inescapável.

Lucas é a prefiguração do lírico no texto, não só porque escreve poemas, mas também porque resgata um simbolismo latente na escritura da Hilda Hilst. Lucius é a representação do romance, pois é nele que os devires se apresentam, por ele o texto se constrói e se abre para contaminações inadvertidas. O Pai, a nosso ver, é a própria dramatização da linguagem, o elemento clássico, tanto no que tange à literatura quanto à moral. Juntos, eles formam a tríade do conflito, produzindo um texto polifônico e permutável com outros textos da autora. Tomo a minha fala sobre Lucius-Lucas a partir da definição da própria escritora sobre Riolo-Mora, no conto *Esboço*, dizendo: “Duas fontes. Uma de dois nomes.” (HILST, 2003, p.95) Os perfis se misturam, o desejo é produtor de paradoxos e, por isso mesmo, inevitavelmente conflituoso. O fato de muitos de seus textos serem monológicos não significa que sejam monofônicos, o ser traz dentro de si muitas vozes e vontades ambíguas. O erotismo não nasce da destruição, mas na fundação mesma dessa terceira margem, deste espaço entre opostos; é a própria oscilação entre o claro e o escuro, entre o que há de humano e animal no homem, é transfiguração do desejo, o morde-assopra. O gozo é a transgressão, é própria ação de fissurar, a *rasgadura* da linguagem, como nos diz Roland Barthes² (1987).

O êxito da autora está justamente na capacidade de contar uma história que desmonta as formas tradicionais da narrativa, ao tempo em que se comunica com problemas da

² O que eu aprecio, num relato, não é pois diretamente o seu conteúdo, nem mesmo sua estrutura, mas antes as esfoladuras que imponho ao belo envoltório: corro, salto, ergo a cabeça, torno a mergulhar. Nada a ver com a profunda rasgadura que o texto da fruição imprime à própria linguagem, e não à simples temporalidade de sua leitura. (BARTHES, 1987, p.18)

tradição e do sentido. A maneira como ela articula as linguagens, compõe os caracteres e produz as metáforas lhe garante uma potência poética capaz de dar ao texto o jogo fundamental e de se apresentar enquanto sistema “no qual o significado central, originário ou transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças.” (DERRIDA, 2010, p. 409-410).

Os sentimentos vastos não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons, assim eu nesse instante diante do teu corpo morto. (HILST, 2003, p.85)

Como falar do amor, do desejo, do gozo, da violência e da morte? Não tem nome nem boca que possa pronunciá-los e, talvez, apenas a poesia tenha em parte essa capacidade. Devindo e dividindo-se entre a experiência interior e a realidade exterior, Lucius é um sistema aberto de devires que inaugura na escritura um movimento de liberação poética, é corpo informe formando-se juntamente com a ação da escrita, é trabalho com a loucura e com as potencialidades expressivas e estruturais que o romance oferece. Contudo, as relações são de violência, a contaminação entre os gêneros não é harmônica e RN, conseqüentemente, tem sua composição fragmentada, embora mantenha, no final, a fixidez da forma poética. Por isso, por mais que seja conflituosa a relação, o texto é a apresentação do prazer efetivado e a transgressão mesma comunicada no espaço da literatura. Os deslocamentos sintáticos e as estruturas desviantes fazem com que a ordem seja aparente e fantasmática, mesmo que ela se imponha e dê seu juízo. Uma infinidade de leituras poderíamos atribuir a esse corpo feito de Eu e Tu, este terceiro, heteróclito, quarto pronome relativo “nós”. Se Lucius está para a prosa, Lucas está para a poesia. Rútilo Nada. Numa poética dos corpos, o que era antes do campo transcendental passa a ser corporal e isso é o que lhe garante humanidade e dessacraliza a arte: “o nosso corpo possui muitos atributos que antes eram da alma (...) o objeto erótico é também uma consciência; pela consciência o objecto transforma-se em sujeito.” (PAZ, 1993, p. 35)

Em RN, aquilo que Lucius procura, a beleza, é encontrado em Lucas, que é transformado em seu objeto de desejo, mas Lucius também é a possibilidade de Lucas ir além de seus próprios contornos. O escândalo do incesto, que no conto é do tipo cultural e, não, consanguíneo é, por si só, uma transgressão radical que desequilibra todas as dimensões, sejam elas institucionais, psicológicas, representativas e artísticas e torna o problema de RN algo de natureza moral. A violência da ação incide não só no arranjo narrativo do texto, mas também põe em xeque questões de natureza, da cultura e do amor entre o mesmo sexo.

RN vai se construindo nessa fissura, no interstício, nesse entrelugar comum aos discursos latino-americanos, sobre o qual Silviano Santiago (2000) argumenta e que se constitui como resultado de uma escrita produzida entre a submissão à estrutura e a transgressão cometida nos extremos do ser e da literatura. O texto sabe e encena a impossibilidade de transpor a ordem, ou melhor, se a transpõe, sabe que haverá consequências; o texto, ao mesmo tempo que teatraliza o conflito do homem com as imposições institucionais, avança por conta do espaço que lhe é salvaguardado: o texto é o próprio testemunho da transgressão realizada

entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio que está o templo e o lugar de clandestinidade ocupado pelo escritor latino-americano. (SANTIAGO, 2000, p. 26)

O romance enquanto “gênero em devir”, conceito do Bakhtin³ (1990), permite ser atravessado por outros gêneros, é matéria informe e inacabada, linguagem viva e dinâmica; sempre em processo. Em devir, a estrutura romanesca de RN foge ao cânone tradicional, liberta-se das formas e das estruturas comuns, renova as relações da língua com seu objeto, em suma: é experiência de contato em que “as línguas se esclarecem mutuamente, pois uma língua só pode ver a si mesma se estiver à luz de outra língua.” (BAKHTIN, 1990, p. 404) Contudo, por mais que o poético traduza uma liberação do espírito e dos sentidos e o lírico possua uma historicidade e faça uso da forma fixa do verso, ele não consegue, na poética hilstiana, se afastar da temática do amor e da morte.

Muros intensos
E outros vazios, como furos.
(HILST, 2003, p. 101)

Símbolo, metáfora, lei e prisão, os muros fundam as intermitências e o movimento erótico dos corpos e do texto, são refreadores da violência e mantenedores dos espaços e da ordem de significação. Em um projeto que tem como princípio a diluição das fronteiras estáveis, embora ainda reconhecíveis, os muros são as vigas, a fixidez do símbolo por onde podemos traçar nossa leitura com uma zona limite, embora aberta. Tal limite só poderá ser superado com a morte de Lucas, erotizando-se na linguagem, assumindo no texto uma presença incorpórea e colocando-se como princípio de beleza e de morte, é nele que se

³ O romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da história. (BAKHTIN, 1990, p. 397)

encontra o alcance mesmo da beleza pela linguagem - essa que Lucius tenta, inutilmente, pegar.

Mas o que constitui esse elemento imutável? Lucius descrevendo o movimento do jovem, diz que ele “move-se. Olha os meus livros. O indicador e o médio alisam as lombadas. Vejo-o de costas agora, é sólido, crível, nada de angélico ou inefável.” (HILST, 2003, p. 88) A cena é a ideia que o homem tem da beleza, elemento fundamental de sua procura, no objeto que deseja: beleza “translúcida como se o marfim do jade se fizesse carne, translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus ocres de uma certa escada na eloqüência da tarde.” (HILST, 2003, p. 88) Intacto porque perenizado na ideia, porque não se pode destruir o que já está morto, mas que continua a incidir sobre a linguagem do outro. Por isso, Lucas é linguagem e estrutura fixas, ideia permanente nos delírios do autor, é o motivo que principia a narração. Frente ao cadáver de Lucas, o delírio de Lucius permite que o texto escape da simples representação e chegue ao não representável pela fruição, no intercâmbio entre a perda e a retomada dos sentidos. “Para além da morte, com efeito, começa o inconcebível, que comumente não temos coragem de enfrentar. Este inconcebível é, no entanto, a expressão de nossa impotência: nós sabemos, a morte não apaga nada, ela deixa a totalidade do ser intacta”. (BATAILLE, 1987, p. 131)

Lucius é texto que excede aos seus limites, é o “incessante deslizamento de tudo ao nada” (BATAILLE, 1992, p. 126), uma razão que se dissolve e transparece na própria estruturação desviante do texto e em sua expressão. Se Deleuze (1997) nos dizia que todo devir é mortal, é Lucius quem se deixa trespassar por devires vários e assume a feminilidade no texto. “A vergonha de ser um homem: haverá razão melhor para escrever? Mesmo quando é uma mulher que devém, ela tem de devir mulher, e esse devir nada tem a ver com um estado que poderia reivindicar.” (DELEUZE, 1992, p. 11) Por isso, poderíamos dizer que o romanesco, que atribuímos a Lucius, é o gênero aberto que, feminino por sua natureza, tem a capacidade de criar para si infindáveis pontos de fuga e trazer para seu espaço os demais gêneros literários.

Enquanto Lucas é a decomposição da beleza e da representação do artista moderno, bem como do escritor, seja através do apagamento voluntário de si na ordem das coisas ou como declínio da arte frente à moda e ao modelo, Lucius é “uma margem vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem.” (BARTHES, 1987, p. 11) Mas neste ponto também podemos antever a figura de Lucius, pois, a partir de um determinado ponto, já não podemos separar os dois perfis; o sacrifício de Lucas faz com que o romanesco logre espaço e uma maior força de

atuação sobre a linguagem. Contudo, temos diante de nós um texto que se costura sem mais atender às leis de significância a que, antes, o signo estava atrelado.

O que era antes de ti a beleza para mim? O que era o nojo? Beleza... aquele poema de Baudelaire *Une Charogne*. (HILST, 1993, p. 90)

Na morte da linguagem, os sentidos se desmantelam, o que leva a escrita a imitar a si mesma. Lucius está para o romance, que está para o devir, e esse para o corpo em seu ininterrupto embate com o fim e com suas limitações. Por isso, Lucas, que é representação da poesia, toma a liberdade como causa e a morte como única saída, enquanto o pai é a representação da proibição, do julgamento, assumindo uma presença divinizada e fantasmática sobre a ordem comum e instaurando o drama. O texto está para a paz porque consegue unir em seu espaço tipos, coisas e substâncias aparentemente opostos.

A modernidade acabou por produzir um afastamento da morte, e a cristandade a colocou no lugar da continuidade divina. Ora, nesses movimentos surgiram os paradoxos, em que o fascínio pela morte é também terror e retorno do homem à animalidade de sua natureza. O erotismo é justamente a transfiguração da violência do desejo, enquanto o cadáver é a representação da violência a que todos os corpos estarão sujeitos. A morte também é muro, já que é um limite, mas esse limite está na dimensão do inconcebível e abre para o espaço do corpo e do texto experimentações e sensações inauditas, é a consciência de sua existência que faz com que o homem dê um passo adiante. “Mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida, mas sem sons, assim eu neste instante diante do teu corpo morto.” (HILST, 1993, p. 85)

Na escritura hilstiana são muitas as metaforizações dos muros: o pai, o editor, o banqueiro, a velhice, a realidade, a moral, o general, a poesia, o convento, a igreja, o governo, a instituição, a adequação, a castidade, o jurídico, a sintaxe, a língua e o corpo, todos são obstáculos para a realização do desejo de liberdade e são símbolos que se repetem desde suas peças de teatro. Contudo, o muro também é algo de que não se deve chegar perto, seu acesso não é permitido e muitos são os guardiões que vigiam-no. “Você acha que quem toma conta do muro pode dormir? E além disso existe a cerca que ela mandou fazer. A cinco metros do muro.” (HILST, 2007, p. 112) No imaginário hilstiano, o encontro com o muro e o desejo de superá-lo é o mesmo que encontrar a morte. “É daqui, você pode ver as enormes feridas que ficaram nas montanhas de pedra.” (HILST, 2007, p. 113) Ademais, o muro nos parece a proteção usada pelas instituições e o testemunho das transgressões⁴.

Tanto em seu teatro quanto em sua prosa, os conflitos são do corpo, da arte e da ordem –

⁴ Compreende-se assim que a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos, entre as formas e as significações. (ARTAUD, 2006, p. 42)

já a poesia sempre esteve para o desejo de transcendência, realização do amor e encontro com a morte. “Porque há desejo em mim, tudo é cintilância.” (HILST, 2004, p. 6) Para Barthes (1987), o texto de prazer quer a agressão, fruir é agir, prazer é imaginar e transfigurar as coisas de seu estado comum. Fruição é estranhamento, sensação que temos diante de algo insuspeito, capaz de nos seduzir e apavorar, é a sensação mesma, o gozo em si mesmo depois do prazer da imaginação; é o impacto, o esporro.

O erotismo, para Octavio Paz (1993), mantém uma relação íntima com a poesia, o primeiro sendo uma espécie de “poética corporal” e o segundo, de “erótica verbal”. Já para Georges Bataille (1987) é a “aprovação da vida na morte” e, para Roland Barthes (1987), é a própria intermitência. No erotismo, que é a transfiguração da violência do desejo sexual, desafia o texto naquilo que ele tem de divino, de canônico e de pureza para se chegar ao prazer da transgressão, mas mantendo velada, no caso do texto, a violência da prática sexual pela expressão poética. A morte é também indicação de movimento amoroso, pois “o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte.” (BATAILLE, 1987, p. 39). Com ela, a escritura ganha certa profanação e atinge, através da rasura, a animalidade e a selvageria por uma violação ritual. Georges Bataille (1987) chega a nos dizer que “o sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo.” (BATAILLE, 1987, p. 77)

Seres incompletos que se completam através do romance. Se em um primeiro momento era o desejo e o gozo o que se buscava, em um segundo momento é a posse do corpo, já que a beleza, no texto, indica um movimento de amor e “a aspiração à imortalidade é um traço que une e define todos os homens.” (PAZ, 1993, p. 32) Por isso, o desejo de posse da beleza não é fugaz, pois o transitório deseja para si tudo aquilo que repete incansavelmente a premissa apolínea do *conhece-te a ti mesmo*, e o desejo de possuir a beleza está para além do mero prazer sexual. Em declarações como “Te seguindo sigo apenas a mim mesmo”, o que se estabelece é um teatro de duplicidade e, por mais que haja devires femininos ou travestidos, a narração é masculina. O teatro só pode ser transposto de sua fixidez pela crueldade, ou seja, através do resgate à ancestralidade, de uma metafísica corporal, rasurando a humanidade e retomando uma atitude combativa ante a ordem fantasmática, através da intensidade e do reconhecimento da impossibilidade de se impor margens fixas para a existência. “Porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir.” (ARTAUD, 2006, p. 7)

O hífen, que liga Lucius a Lucas, podemos pensar por diferentes perspectivas: enquanto fissura, ligamento entre os corpos que, paradoxalmente, é de natureza fálica e permanente ou

a grafia mesma do muro que se insinua, bem como a presentificação do pai entre os dois. Nesse espaço entre os opostos, inicia-se um jogo erótico no qual

A beleza é o seu sentido e constitui o seu valor. Com efeito, a beleza é no objeto aquilo que o aponta ao desejo, particularmente se o desejo, no objeto, visa menos à resposta imediata (a possibilidade de exceder nossos limites) que a posse demorada e tranqüila. (BATAILLE, 1987, p. 133)

Como pode a beleza ser capaz de persistir aos poderes de destruição? Para Baudelaire (1993), o belo é constituído justamente por esta dupla face, onde o elemento imutável une-se a um outro “relativo, circunstancial, que será, vamos dizer assim, sucessivamente ou tudo junto, a época, a moda, a moral e a paixão.” (BAUDELAIRE, 1993, p. 219) A beleza, em Hilda Hilst, também está sob representação da juventude, daí surgem os conflitos derivados da velhice e da depauperação do corpo, mas, de qualquer modo, é um relação de duplicidade: Lucius-Lucas, vida e morte, tem seu duplo dramático no pai que representa uma encenação antiga, o que invalida ou confunde, muitas vezes, o princípio de identidade, pois é ele próprio uma das máscaras reveladas na espiral. Os homens amam-se mutuamente por aquilo que não possuem; a consciência de si enquanto ser descontínuo e incompleto faz com que eles se liguem na ilusão de perpetuar-se no outro, na ânsia do gozo e da experiência do amor - reconhecem-se ao mesmo tempo em que se apagam um no outro. Poderíamos interpretar, também, que o artista morre para que o homem social assuma o seu papel ou apague-se frente ao caráter fugaz da arte em confronto com os mecanismos da moda e da coletividade.

Desfigurado meu pai na madrugada, o roupão de seda, listas negras, que elegância meu pai na madrugada, o roupão creme de seda e finas listas negras. Boca trêmula apagada no giz da própria cara: então anos de decência e de luta por água abaixo e eu um banqueiro (HILST, 2003, p. 87)

A figura do pai, *Logos* que garante a legibilidade do texto, é fundamental para pensarmos os arquétipos da masculinidade e da literatura, ou seja, a tensão que se estabelece no movimento de fuga e de retorno a esses mesmos arquétipos, aos seus modelos e repetições. Isso nos serve também, ao mesmo tempo, para identificar as diferenças adquiridas no movimento de afastar-se do centro e dos desvios sofridos pela estrutura. A presença do pai no texto instaura o conflito da ordem dos significantes frente a uma crise dos sentidos. Sua presença é política, icônica e simbólica – o que, no plano da linguagem, segundo Roland Barthes, é quando “a desconstrução da língua é cortada pelo dizer político, bordejada pela antiqüíssima cultura do significante.” (BARTHES, 1987, p. 12)

Se a figura do pai está para a metafísica e a moral, Lucius-Lucas está para uma ética que obedece ao desejo e tem a experiência como única autoridade: não se separam, se fortalecem. Por ser uma autoridade que se afirma sobre qualquer movimento de transgressão e de desvio, pela ordem e pela sociedade, o pai justifica sua transgressão, quebrando-a ou suprimindo-a como, por exemplo, o próprio movimento do assassinio justificado nas ações de guerra. Ademais, o movimento do pai também é de volúpia pela violência com que impõe o interdito, com que viola o corpo de Lucas e o deseja. O desencanto frente à composição do mundo e à fugacidade das coisas só pode ser revertido, inevitavelmente, através da poesia; ou seja, elevando o próprio muro ao extremo.

Muros prisioneiros de seu próprio murar / Campos de morte / Muros de medo /
Muros silvestres de ramagens e ninhos: os meus muros da infância. Esfacelados /
Muros de água. Escuros. Tua palavra: / Um mosaico de vidro sobre o rosto altivo. /
Devo me permitir te repensar? (HILST, 2003, p. 101)

Pelo RN, costura-se um dos mais belos arranjos textuais sobre a poesia moderna, é trabalho estético que pensa a beleza e a morte dentro dos limites da existência e da literatura da autora. Lucas corporifica-se no texto e equilibra a linguagem aos sentimentos e sentidos, contudo, o conhecemos sob a linguagem de Lucius, que é o perfil que funciona como capaz de elevar a beleza de Lucas para além de seus limites, por isso

nunca é mais do que uma contradição viva: um sujeito clivado, que frui ao mesmo tempo, através do texto, da consistência de seu *ego* e de sua queda [...] ficção de um indivíduo (algum Sr. Teste às avessas) que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis, que suportasse mudo todas as acusações de ilogismo, de infidelidade. (BARTHES, 1987, p. 6-30).

Lucius é um espaço necessário para que o jogo narrativo funcione unindo os movimentos opostos ao princípio de unidade, mas ao mesmo tempo buscando a ordem perdida. A coalizão dos caracteres Lucius-Lucas funda outra ordem textual e social, na qual as fronteiras oscilam e as oposições convivem, apesar de desarmônicas, no mesmo projeto. É em Lucius em que a interdição do desejo reside com maior intensidade e, chegando ao extremo do desejo e de si, a transgride, passando da sexualidade envergonhada à animalidade resgatada, conquanto a cena não tenha essa representação e a relação sexual, como dissemos, permaneça velada pela expressão poética, o que significa que permanece fundamentalmente erótica por todo texto. Ademais, há certo platonismo ou ingenuidade quando se reafirma o caráter transgressor da poesia, o que quer dizer que, após a presença de Lucas, as coisas se

reconfiguram e se abrem para o imprevisível, menos porque seja um elemento novo e mais por ser jovem luz que revigora o sistema.

Não podemos perder de vista que a narração é interior e seu limite é a morte. Ora, na morte perde-se a referencialidade, a mimese não está mais para o mundo, mas para a linguagem - a via por onde o mundo se apresenta, por onde ele é resgatado. No espaço interior, as frases formam-se no caos, buscam traduzir as sensações, o pensamento é uma máquina bêbada. Povoam-se o corpo do narrador indelimitadamente. A narrativa hilstiana é espaço, um palco para essa poesia difícil e complexa “que reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar, os de todos os meios de expressão utilizados em cena, como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação.” (ARTAUD, 2006, p. 37-38)

Numa poética da experiência, o tempo passa a minar todos os movimentos, o corpo é espaço de acesso ao novo e ao velho, que se servem mutuamente em função da festa. O motor delira, segue o movimento do desejo, desarticula-se, desconhece-se e dá forma a uma narrativa implacável, em que o leitor é chamado a cada instante para uma experiência na linguagem, para se aventurar nesse campo de imanência em que aparentes opostos se encontram. Fluxo e refluxo, pulsão e repulsão, sístole e diástole, floema. O texto se constrói dessas forças e se costura. Na paixão, a linguagem se desloca e, muitas vezes, na falta do que pegar, agarra o vazio, a morte e o abandono. Fábrica de múltiplas máscaras. Corpo que se alarga sob a voz do outro. Harmonias, ritmos, tudo é trânsito que tem a narrativa, resultado do desempenho, como a comunicação mesma da experiência em si. A poesia é aquilo que se busca, causa fixa, uma das faces de Apolo, um dos rostos do pai. O erotismo é a intermitência entre os pólos e o que vela a violência do desejo sexual.

Entretanto, por mais que o erotismo nos sirva para o reconhecimento dos paradoxos fundamentais, das representações da beleza, bem como dos conflitos entre interdições e transgressões, ele se esvazia quando não é mais o corpo a ditar os impulsos, mas os sentimentos, ou seja, quando o sexo deixa de ser a principal via para o êxtase. É o misticismo que vai passar a exercer essa função, fazendo com que o sexo abra espaço para o amor (principal conciliador das disparidades), assumindo-se como principal força transgressora. Contudo, tal passagem está ligada diretamente ao ponto em que em sua escritura o homem perderá espaço para Deus, tentando atingir pela escrita um extrapolamento de si mesmo. Por essa inversão, o sexo passa a ser um problema do outro, não mais de quem escreve; o que quer dizer que é um problema de Lucius e de Ehad (os que pensam, mas não produzem), não mais de Lucas, Koyo, Hillé e Vitória⁵ (os que perguntam, criam e se desesperam em busca de

⁵ Personagens que se assemelham, na prosa hilstiana, escritores ou perscrutadores que mantêm uma relação

alguma compreensão ou de mudanças). Todavia, o erotismo não deixa de se insinuar nas páginas das escrituras da autora, como se passasse do centro ao secreto. Em um excerto de *A obscena Senhora D*, temos:

Agora vamos, tira a roupa, pega, me beija, abra a boca, mais, não geme assim, não é pra mim esse gemido, eu sei é pra esse Porco-Menino que tu gemes, pro invisível, pra luz pro nojo, fornicas com aquele Outro, não fodes comigo, maldita, tu não fodes comigo. (HILST, 2001, p. 63)

Ehud, que é marido e pai, enquanto morre, sintetiza uma série de outros que Hillé já fora, variações da mesma procura através de Koyo e Amós, enquanto ela, a mulher do vão da escada, em uma leitura recorrente, transmuta-se em porca: prefiguração de Deus, saturação da própria condição de ser humano que atinge em seu anverso a animalidade, reconhecendo-se agora em um estado inescapável. Em um dos momentos de *O erotismo*, Georges Bataille vocifera:

Bem se poderia dizer que deveríamos fazer enfim tabula rasa e voltarmos ao tempo da animalidade, da livre devoração e da indiferença às imundícies. Como se a humanidade inteira não fosse o resultado de movimentos de horror acompanhados de atração, aos quais se ligam a sensibilidade e a inteligência. (BATAILLE, 1987, p. 247)

Por isso, a figuração da porca, a despeito de qualquer interpretação moralista que possa ser feita. A transmutação, paradoxalmente, é anterior ao interdito, ou seja, àquilo que a igreja estabeleceu como pecado, mas também é uma representação posterior a tudo isso sob a figura de um animal que, simbolicamente, principalmente a porc(a), simboliza poder e fertilidade, é sorte e fecundidade para os egípcios e gregos, mas que, sob uma perspectiva medieval e judaica, significa brutalidade, voracidade e ignorância.

3 UMA LEITURA AMOROSA

*“o espírito corroído coexistindo com
a mulher-carne-coxa”*

estreita com a morte e com Deus, seja ela de ordem representativa e verossímil, seja da linguagem ou das adequações morais. Koyo é personagem central de um conto homônimo em *Fluxo-Floema*, Hillé, de *A obscena Senhora D* e Vitério, de *Estar sendo ter sido*, livro que agrega e revive todos os arquétipos e caracteres da autora.

Falar da representação do amor em Hilda Hilst não é das mais fáceis abordagens, não só porque tem ou mantém uma relação direta com a morte, mas porque é o movimento que impulsiona não só seus escritos como também sua própria vida. A consciência da morte e dos sistemas dos homens faz com que a literatura seja uma forma de renovação e seja semeadora de paixões fundamentais para a vitalidade da existência humana e das expressões artísticas. Contudo, perguntaríamos: quais são as características mais particulares desse afeto na literatura de Hilda Hilst? Que amor é esse que, insaciável, perverte a si mesmo? Quais são os elementos que caracterizam essa paixão em seus textos e o que se opõe a ela? Ou ainda, até que ponto o escritor-personagem deixa-se afetar passivamente e o que poderíamos indicar como força ativa desse sentimento? Muitas seriam as respostas, como muitas são as caras do absoluto e das personagens engendradas na prosa da Hilda Hilst. Ademais, a única saída do desejo de morte é a intensidade com que se amam as coisas e os homens. Desse modo, o amor está como um elemento clínico fundamental para que o texto e o escritor continuem ativos e permaneçam extraindo prazer de sua atividade frente a um mundo e a um destino implacáveis e, principalmente, diante das falências do corpo e do cotidiano.

Abrindo a escritura de Hilda Hilst, aos poucos, vamos percebendo que o que parecia hermético é um sistema conciso e consciente e, embora caótico, cria um espaço por onde trafegam personagens e intenções comuns. Se uns textos são mais complexos que outros, a criação da cena e de seus conflitos forma-se, quase como regra, dos mesmos afetos e é tomada do mesmo *pathos* que os movimenta, senão à beatitude, ao abismo. Se o centro escapa a todo tempo em sua prosa, o seu teatro argumenta com transparência o núcleo de seu cosmo e põe às claras os conflitos presentes em sua poética.

Voltando (porque tua volta sinto-a num presságio) acenderei luzes na minha porta e falaremos só o necessário. Terás pão e vinho sobre a mesa. Virás acobardado (quem sabe) como o filho que retorna. Nesse dia, a lamparina de teu quarto deixarás que fique acesa a noite inteira. O amor sobrevive. Seremos talvez amor e morte ao mesmo tempo. (HILST, 1950)

Ora, não há amor que não seja direcionado a um outro. O corpo alheio é sempre recipiente de palavras, afetos, secreções e expectativas. Não há união que não se dê pela consciência de incompletude e finitude do homem, os opostos se unem a fim de formar um corpo potente e pleno, reconhecível em si mesmo. É o amor que, levado ao seu extremo, se aproxima da morte em um acordo tácito de renovação - na literatura hilstiana, o amor é também um ato de comunhão divina. É a palavra que possibilita o milagre. Se Deus não é uma coisa, nem sequer um ser palpável, que palavras serviriam para dizer do amor ou para

descrevê-lo? Na impossibilidade de responder a tal questão, a própria escritura se lança como ato de amor, é Eros atuando no trabalho de unir entes aparentemente opostos. Ao escritor fica a resignação de não poder dizer algo que precisa ser dito, mas que, ainda assim, é registrado por uma linguagem cambaleante e enlouquecida. Desse modo, todo verso, toda beleza transmutada em texto é uma tentativa de alcançar este absoluto ser para onde se voltam todos os olhares e movimentos, uma oferenda que se separa da limitação do corpo e atinge a substância divina.

Tudo, ou quase tudo, em Hilda Hilst, é um canto para Deus, um voltar-se para isso. É como se preenchesse esta falta com palavras e ainda com algum dissimulado gozo. Nesse mesmo ser, fundem-se o pai, o filho e o espírito, a tríplice aliança, em um mesmo afeto posto em texto. A tripartição é uma alternativa para superar os maniqueísmos e as ambiguidades existenciais do homem e dos antagonismos da natureza. Assim, tanto em Deus quanto no texto que tenta alcançá-lo está contido o demoníaco, o humano e o divino. O caos é o movimento primordial e é dele que tudo nasce, ou seja, é a ele que tudo se volta, articulando a linguagem em uma tentativa de ser plural e de se aproximar desse pai enlouquecido.

Quero lhes contar de meu ser a três mas é tão difícil, goi goi é ser de um jeito inteiriço, cheio de realeza, é ser casto e despudorado, é um ser que vocês só conheceriam num vir a ser, é como explicar à crisálida que ela é casulo agora e depois alvorada, é como explicar um vir a ser de um ser que só se sabe no agora. (HILST, 2003, p. 51)

Roberto Machado, em *Deleuze: a arte a filosofia*, diz que a afecção, em uma leitura spinozista, é o estado de um corpo sob ação de outro corpo. Assim, podemos pensar o texto enquanto efeito mesmo da relação de quem escreve para aquilo a que se escreve. Deleuze, em suas reflexões, estabeleceu uma diferença entre afecção e afeto, sendo esse segundo o movimento do corpo após o encontro com a ideia, que é a afecção em si. Não nos deteremos nos conceitos que falam das ideias adequadas e das ideias inadequadas, mas tomaremos nota do aumento e da diminuição de agir, que é próprio afeto.

Se uma afecção é um estado – o estado de um corpo enquanto ele sofre a ação de outro corpo –, o afeto ou sentimento não é propriamente um estado, mas a passagem, o movimento, a transição, a variação de um estado a outro. O afeto é a variação contínua da potência de agir de alguém, determinada pelas ideias que ele tem. (MACHADO, 2010, p. 77)

Por esse viés, podemos pensar que a mudança de perfis é justamente o movimento do afeto, ou seja, o movimento do amor a partir das ideias que o narrador tem sobre o objeto que se ama de uma maneira que, se uma ideia de Deus pressupõe uma integração com seus pares,

os afetos transitarão de acordo com aquilo que se está pensando e agindo no momento. A ação, na literatura, é o escrever e o texto é o resultado da potência dessa ação frente à ideia. Em suma, a potência de agir é diminuída sem uma ideia e fica-se à mercê de acontecimentos externos. “É muito difícil. Mais difícil sem pão. Eu digo a vida. Ah, também muito difícil. Mais difícil sem a ideia. Podes viver sem a ideia? Não. E sem o peixe? Vive-se, mas fala baixo senão te engolem.” (HILST, 2003, p. 72) Em vários outros momentos, em todos os gêneros a que a escritora se lançou, as reflexões sobre a ideia serão profícuas. Em RN, por exemplo, Lucas é a ideia para Lucius e assim se constrói o texto. E muitos serão os retornos à mesma ideia. Tanto em *A possessa* (2008) quanto em *O unicórnio* (2003), temos um mesmo verso repetido que tenta traduzir uma ideia desse Deus, ideia que “seria clara como coisa... se sobrepondo a tudo que não ousa. Seria clara como coisa... sob feixe de luz num lúcido anteparo. Seria... ouro e aro na superfície clara de um solário.” (HILST, 2008, p. 81) E mesmo em RN, Lucas - figuração do anjo, desdobramento daquele mesmo personagem que deixou seu sangue em *A possessa*, que agora retorna na prosa e inscreve-se mais uma vez com o mesmo sangue, reafirma o movimento de giro em torno de si mesmo, da escritora em torno dos mesmos símbolos e expectativas, dos mesmos afetos, reforçando a mesma ideia e o mesmo amor - é descrito por Lucius, elemento transitório e demoníaco, com versos que se aproximam daquela primeira ideia citada acima, “translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus ocres de uma certa escada na eloquência da tarde.” (HILST, 2003, p. 88)

O exemplo acima serve apenas para mostrar o quanto a ideia de Deus está adequada a toda a sua ação. O fato de falarmos tanto dessa ideia é porque, como já dissemos, ela não se separa de uma imagem do amor, mesmo que ele se materialize no corpo sob a forma de um homem. Portanto, uma vez reconhecidos os arquétipos masculinos, tomando a voz narrativa como feminina (mesmo que velada), podemos traçar as relações do amor com os corpos e com a linguagem, tomando como princípio o corpo como linguagem, ou seja, corpo composto por palavras.

O amor tem papel reconciliador, embora contrastivo e obsceno, no qual a causa encontra sítio no poema e a catástrofe reafirma o pacto com a vida. Utópico ou não, o fato é que perpassa por aí certo espírito romântico quando todo canto de amor pressupõe morte em seu final. É o que nos diz Roland Barthes (1985) em *Fragments de um discurso amoroso*, livro que tenta resgatar esse sentimento puído para a literatura: “no romance de amor, o herói é real e aquilo que ele aí deseja é a morte de um homem, é a minha morte.” (BARTHES, 1985, p. 186)

Segundo Octavio Paz (1993), o sentimento do amor é formado de paradoxos, no qual

liberdade e aprisionamento coabitam o mesmo movimento, assim, a liberdade desejada pelo espírito é impedida pelo corpo, que se entrega voluntariamente e, na maioria dos casos, resulta em matrimônio. É por isso que, segundo Octavio Paz, possuir o corpo do amante é também possuir seu espírito. A pessoa torna-se, aos olhos do outro, ao mesmo tempo, alma e corpo, através do mesmo princípio que a servidão aliada ao desejo de liberdade, já que é uma atração involuntária que se transforma em união concedida.

A exclusividade, que é amor a uma única pessoa; a atração, que é fatalidade livremente assumida; a pessoa, que é alma e corpo. O amor é composto de contrários, mas que não podem separar-se e que vivem incessantemente em luta e reunião com eles próprios e com os outros. (PAZ, 2003, p. 95)

O amor em Hilda Hilst não serve apenas para justificar o movimento dos corpos e a união dos contrários, é útil também para que possamos pensar a própria estrutura em que se articula seu texto e a si mesma enquanto escritora consciente de seu papel. A linguagem do amor cria para si uma língua que escapa ao comum (quando também se aproxima do ridículo), como se fosse uma supra linguagem que se vale do que pode, tanto dos diversos gêneros literários, quanto de outras linguagens artísticas. Através de Lucius, acompanhamos uma narrativa que desvia os sentidos coerentes, a norma, e produz, por conta da *loquela*, um retorno às mesmas frases e imagens que resgatam o ser amado, traduzem uma verdade descoberta sobre ele e, assim, retêm a ideia ou o espírito de um corpo.

Loquela, segundo Barthes, é o “fluxo de palavra através do qual o sujeito argumenta sem cansar, na sua cabeça, sobre os efeitos de uma ferida ou as consequências de uma conduta.” (BARTHES, 1985, p. 143) Sem medo de cair em clichês, a cicatriz, muitas vezes, é o que confirma a presença do ser amado, não só no corpo, mas também no imaginário. O fluxo que se constrói no inconsciente flutua e não tem possibilidades seguras de articulações, mas é produtor de um “gozo na fala desdobrada, redobrada, levada até a confusão final.” (BARTHES, 1985, p. 143) Em seu delírio, Lucius encontra uma imagem capaz de dizer do ser amado que, por sua própria natureza mítica, é indestrutível e, por consequência, inapreensível. Se Lucas é objeto de desejo de Lucius, é também linguagem que não se alcança, assim, o fluxo de consciência se desenvolve no desejo de apreender este corpo que não é mais físico, mas, sim, espírito. É a declaração de amor que reverte o ser que é mortal e transitório em algo permanente e imortal, materializado na ideia - particularidade da narrativa de Lucius que faz com que Lucas, apesar de morto, esteja presente em todo o texto e ainda o conclua. Lucius que, mesmo dissimulado ou preso a uma representação masculina, é corpo que se afemina e se aproxima do amado na *loquela* - que é também morte dos sentidos fixos.

Sendo o discurso amoroso aquele que se desloca incessantemente da materialidade do campo linguístico e desarticula as inscrições culturais estabelecidas, a escritura vai estar sempre cambiando, ou melhor, excedendo a si e formando um sistema permutável entre o delírio, que é a morte dos sentidos coerentes, e o domínio adquirido pela prática, atividade em que se inscreve o autor. Contudo, a verdade não é argumentativa, mas estética. A verdade estética estaria manifestada na beleza e na estrutura que formam um conjunto capaz de traduzir aquilo que inicialmente era informe. Logo, é como se o texto traduzisse e fosse o fenômeno da transmutação do espírito e do corpo em um único texto resultante de tal afecção. Contudo, o amor é indizível, por isso tantas voltas e ornamentos textuais que indicam o estado das coisas. Segundo Barthes, “querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo demais e demasiadamente pouca, excessiva e pobre.” (BARTHES, 1985, p. 93) Por isso, o texto amoroso é lançado a um movimento em que ora se ordena e diz as coisas como são, ora se fragmenta e tenta atingir aquilo que escapa da materialidade do corpo, o incognoscível que permeia o plano de imanência do ser que narra.

Porque até agora persigo a quem não vejo, persigo apenas a ideia que tenho de um grande perseguido e suspeito que ele pode estar em cada canto, que ele por alguma razão, em algum momento será submisso a Um instante, e eu devo estar lá quando este tempo solitário e ardente se fizer, tempo de mim colado ao sem-nome, tempo torvelinho. (HILST, 2002, p. 54)

Em meio a análises de nosso tempo e aos objetivos do homem moderno e burguês, Octávio Paz (1993) pergunta sobre o lugar do amor em um mundo como o nosso. Em uma sociedade em que todas as coisas, inclusive as mais imprevisíveis, viram mercadoria, em que corpos se vulgarizam e o amor passa a ser rechaçado frente à máquina social, principalmente, quando ele mantém a literatura como protagonista, o amor é em si mesmo a transgressão e sobrepõe-se ao erotismo em força. “Na nossa época a política absorve o erotismo e transforma-o: já não é uma paixão mas um direito. Ganho e perda: conquista-se a legitimidade mas desaparece a outra dimensão, a passional e espiritual.” (PAZ, 1993, p. 112) É o movimento do corpo ao espírito que, para Paz, se transpõe o obstáculo imposto pela própria linguagem e pela sociedade; é quando se reconhece que ele deixou de ser sexualidade, que não contém o caráter de exclusividade, para ser amor. Transformado em amor, o sujeito direciona-se a um único objeto e sua posse significa acesso ao corpo e ao espírito, unívocos - aliás, foi grande surpresa perceber que tanto RN quanto *A chama dupla* (livro escrito em apenas dois meses, no momento em que o autor já atingira a maturidade) tiveram suas

publicações no mesmo ano de 1993. Coincidência ou não, o fato é que o universo do homem e, principalmente, da literatura, com seus símbolos, critérios, valores e autorreferencialidade, se expande a cada vez que lemos e unimos escritores como esses. Pensar uma poética corporal, que é o erotismo, aliada a uma erótica verbal, a poesia, parece indicar que o pensamento de Octávio Paz não só se afina com a poética hilstiana, mas que com ela copula. “O amor é mútuo e correspondido: nenhum dos dois amantes é um objeto de contemplação para o outro, tão pouco são degraus na escala da contemplação.” (PAZ, 1993, p. 23)

Se amor é intensidade, afeto, movimento, perdê-lo significa abater o vigor daquilo que era vital para que o ser permanecesse vivo ou burlando a morte. Paul Verlaine, em seu ensaio crítico sobre Baudelaire, fala que “o amor, de tanto procurar o ideal, se exila ele próprio para além da morte” (VERLAINE apud BAUDELAIRE, 1993, p. 993), e arremata que “o objetivo da poesia é o belo, o belo só, o belo puro, sem liga de útil, verdadeiro ou justo.” (VERLAINE apud BAUDELAIRE, 1993, p. 996) Belo e vazio compostos pela expressão luminosa de Apolo, tradutor do pensamento e do equilíbrio, da beleza e da ordem. Penso que o fundamento argumentativo de RN perpassa esses lugares, legando ao poema um espaço e um sentido esvaziados dentro de uma sociedade tecnocrática e profundamente marcada por uma consciência e organização masculinas. Ademais, a beleza é tradução clássica de uma verdade estética e o desejo do artista é nada mais que “aspiração humana a uma beleza superior – paixão é a embriaguez do coração e da verdade, que é alimento da razão.” (VERLAINE apud BAUDELAIRE, 1993, p. 997) Poderíamos ainda pensar que a beleza, que também é muro, depois de superada, seria um movimento de transformação ou de degeneração importante para a inserção do homem na sociedade contemporânea, em que plásticas e próteses são as verdadeiras representações da beleza de nosso tempo. Devaneios à parte, o fato é que o elemento divino e sua beleza áurea há tempos deixou sua redoma para assumir o outro lado da moeda, que é o da morte, da beleza que há nas coisas reais e percíveis, na decomposição dos corpos, na transitoriedade dos valores e dos homens, nas ambiguidades da beleza e no surgimento mesmo de uma terceira via. Por isso, furto-me a qualquer análise pós-moderna sobre os contos e a poesia de Hilda Hilst, pois vejo que ela, apesar de traduzir o caos de seu tempo em uma escrita fragmentada e rumorejante, se constrói transitando muito mais entre a modernidade e a média idade, relegando a este tempo de agora a própria tradução do absurdo, do incabível e do intolerável, elementos inescapavelmente trágicos, embora também interlocutores do amor, que é sempre um movimento de errância. E não seria justamente o errante aquilo capaz de unir céu e mar?

O amor é composto de contrários, mas que não podem separar-se e que vivem incessantemente em luta e reunião com eles próprios e com os outros. Estes contrários, como se fossem os planetas do estranho sistema solar das paixões, giram em volta de um único sol. Este sol também é duplo: o par dos que se amam. Continua transmutação de cada elemento; a liberdade escolhe a servidão, a fatalidade se transforma em escolha voluntária, a alma é corpo e o corpo é alma. (PAZ, 1993, p. 95)

Em RN, o amor não é o elemento que salva as personagens de suas errâncias, ao contrário, é ele que as conduz ao limite extremo da existência, que, segundo Georges Bataille, é a morte ou a demência. Hillé, no extremo da loucura, e Lucas, na abdicação da própria vida, representam a inescapabilidade do sentimento amoroso incondicional. “Oi ai. Não há salvação.” (HILST, 2003, p. 20) A única saída nos textos da escritora é o próprio texto e nele é o afeto que age e induz o movimento da mão, a busca de compreensão e, por esse caminho, procura justificar pela beleza qualquer perversão empregada - que é sempre uma problemática moral e um artifício de potencialização do estranhamento. Para o tempo que se apresenta e para a loucura que espreita e, ainda mais, para os obstáculos e necessidades da vida prática mortificada pelos dias, a única saída possível é pela linguagem.

Amar é lançar-se ao extremo, porque é sempre um movimento mortal, ele próprio unindo extremos opostos, como é o caso da poesia, mas também é uma experiência de alegria vivida na intensidade trágica do *pathos* dramático. Ora, se o corpo também é elemento perecível e transitório, envelhece, morre e decompõe-se, somente o elemento “divino”, que é a beleza transmutada em forma, palavra, cor e luz, é capaz de permanecer e superar questões do tempo e do esquecimento. Lucas diz a Lucius:

Há um acúmulo de significados tomando conta das coisas neste instante, as coisas estão crescendo de significado. A pedra prateada em cima da mesa... um amigo me trouxe lá dos Andes... não é só a pedra prateada que um amigo me trouxe lá dos Andes, é um mais sem nome, impossível de decodificar para você. Um livro de poemas de Petrarca, ele pulsa, e o perfil do poeta no centro da capa brilha como a luz da tarde. (HILST, 2003, p. 99)

O amor é o elemento conciliador dentro e fora do texto, mas traduzir esse sentimento é também um trabalho de artifício, de ourives, é labor em algo que aparentemente não serve a nada e não diz nada e, conseqüentemente, o texto acaba deixando à mostra esse aparente esgotamento por uma busca que nunca se consolida. Esgotamento dos sentidos, das intenções, das fórmulas e estruturas. Um voltar-se para a ideia é um voltar-se para a imagem. Contudo, na literatura, ainda citando o crítico Octávio Paz, a imagem é também um conceito que alia coisas díspares numa mesma ideia ou expressão; aliás, o conceito de imagem está bem próximo das suas reflexões sobre o amor que, diante de oposições, é o que mais consegue uni-

las e aproximá-las de um centro que não está contido dentro do texto. Ele diz “a imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem.” (PAZ, 1982, p. 50) O centro está fora e a linguagem movimenta-se, desmantela-se, sempre na tentativa de alcançar o sublime, mesmo que esteja diante de um cadáver. Caráter moderno da poesia e talvez até mesmo de nossa ideia de amor. De qualquer modo, é sempre a reunião entre a terra e o céu.

O amor é uma atração para uma única pessoa: para um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas o amor atravessa o corpo desejado e busca a alma no corpo e na alma, o corpo. A pessoa inteira. (PAZ, 2003, p. 25)

Um amor que não se realiza no erotismo é sublimado na linguagem. Em *Poemas malditos, gozosos e devotos*, passagens como “Abre teus olhos, meu Deus, come de mim a tua fome / Abra a tua boca. E grita este nome meu.” Ou ainda “então me deito sobre as roseiras / Hei de saber o amor à tua maneira” (HILST, 2005, p. 53-59) são exemplos da impossível dissociação do corpo do sentimento amoroso. Se Deus é um corpo inalcançável e uma presença tirana na vida de quem a procura sem descanso, o texto, em seu vir a ser, vai ser sempre um chamamento por “gritos finos de marfim de uma cadela abandonada tentando enfiar a cabeça na axila de Deus.” (HILST, 2003, p. 86) Assim se descreve Lucius diante do cadáver de Lucas, sombra e fantasma na linguagem e no desejo do jornalista. Em Hilda Hilst não temos como separar o amor da mística, quando toda sua procura é por um centro que, por não ser encontrado, aparece sob as representações do patriarca, do pai, do Deus e do homem político, presenças fantasmáticas. É o que nos diz Alcir Pécora, principal difusor da obra da autora em nosso país, quando cita que seu “movimento estilístico, que tende ao sublime, ainda que contraposto a traços de rebaixamento, estabelece as balizas de um desejo de aspiração metafísica, que emula modelos poéticos de erotismo ao divino.” (PÉCORA, 2010, p. 19)

Em nossa leitura, Lucius é o próprio demônio da linguagem. Por ser um elemento transitório, erótico, transgressor e profano, é ele mesmo a quem poderíamos dar a representação dionisíaca a sua presença, que fere a ordem e instaura o caos e a catástrofe. Decaído, ultrajado e ofendido pelo pai, passa o texto todo tentando reter o mínimo da luz de Lucas. Entretanto, distante do valor moral de presença maléfica, é ele mesmo quem representa o que há de mais humano e é por ele que acontecem as maiores transgressões textuais e sociais. Poderíamos até inferir que dentre os três gêneros literários experimentados pela escritora, a prosa seja a configuração mesma do mal. Barthes (1985), em *Fragmentos de um*

discurso amoroso, cita:

Uma força precisa arrasta minha linguagem para o mal que posso fazer a mim mesmo: o regime motor do meu discurso é a roda livre: minha linguagem aumenta de volume, sem nenhum pensamento tático da realidade. Procuo me fazer mal, expulso a mim mesmo do paraíso, me empenhando em procurar em mim imagens (de ciúme, de abandono, de humilhação) que me podem ferir; e, aberta a ferida, eu a sustento e a alimento com outras imagens até que uma outra ferida venha desviar a atenção. (BARTHES, 1985, p. 70)

A narrativa é, por si só, a comunicação da experiência erótica e a ratificação amorosa que une corpo e espírito. Só a pluralidade favorecida pelo elemento demoníaco seria capaz de juntar, em uma única escritura, todos os gêneros literários e unir disparidades numa mesma elocução. De qualquer modo, as contradições e o caos que se instauram são acontecimentos que pedem a presença do pai e a reordenação apolínea do mundo. Os demônios são de linguagem porque a presença deles é justamente o que impede o texto amoroso de ser claro e transparente. A monstruosidade da linguagem é um obstáculo para a sintaxe comum, a causa e a mensagem, a ela tudo se funde, mas nada se prende. É o transitório em sua natureza, o moderno em seu conceito mais terrível, que puxa a arte de sua dimensão sublime e a coloca no meio das coisas dos homens. “Transitório, alguém diz, puro excremento diz o outro, eu tenho nojo de gente. Ah... cara são situações provisórias.” (HILST, 2003, p. 89)

Mas o amor é um nó e o hífen, que liga Lucius-Lucas, é o grafismo que representa a amálgama. Nas leituras mitológicas, o amor é lido como princípio que dá coesão ao mundo, filho do Caos e da Noite, é Eros quem realiza de maneira lúdica, nem por isso menos perigosa, a tarefa de inflamar o coração dos homens e uni-los, ele aproxima, mistura, multiplica, varia as espécies de animais, de vegetais, de minerais, é o deus da união, da afinidade universal: nenhum outro ser pode furtar-se à sua influência ou a sua força. Por ele foi possível que Apolo, o que conduz o carro do sol, pudesse como um sopro estimular Lucius e rejuvenescer o velho lobo que antes vivia uma vida ordinária e burguesa, descobrindo-se “um novo ou talvez um antigo e insuspeitado Lucius” (HILST, 2003, p. 88) que, tomando de empréstimo a metáfora de Silviano Santiago quando diz do narrador pós-moderno (2002), como uma velha planta que se sente atraída pelo jovem sol, persegue o fantasma do efebo que instaurou em seu corpo e em sua linguagem a chaga e o terror da morte. Segundo Paz (2003), “o enamorado vê a presença banhada pela luz da ideia; quer agarrá-la mas cai nas trevas de um corpo que se dispersa em fragmentos.”(PAZ, 2003, p. 149) E a narrativa é o próprio testemunho de Lucius em fragmentos de seu corpo em linguagem destroçada, pedaços alhures de memória. Lucius é o elemento demoníaco ou dionisíaco, enquanto Lucas permanece inteiro de pedra, mesmo que sua imagem material, metaforização do anjo, seja do sangue

espirrado no muro. “Sim! Essas manchas na parede e aquelas outras no pátio são manchas de sangue.” (HILST, 2007, p. 126)

O mito nos alimenta sempre e é dele que tiramos nossa ideia de amor e de beleza, ambas intimamente ligadas à vontade de imortalidade. Em RN, em síntese, um persegue a imortalidade através do texto, e o outro busca-a no corpo e no espírito do amante, enquanto Deus-pai é sempre permanente e fixo, mesmo que fantasmaticamente, apresentando-se sempre igual a si mesmo, sagrado e profanado, lúcido e enlouquecido, transitando entre as margens fixas do arquétipo: o pai nonada, o pai absurdo; intangível, receptáculo de todas as orações e litânias, pervertido pela própria ideia que o homem fez do divino, à maneira artaudiana nas páginas, mas à maneira católica no espírito e na vida do escritor. Digo artaudiana querendo me referir ao grito, à crueldade mesma da ação e da liberação dos significados, já a maneira católica vai em direção à santidade, ao sacrifício e a um certo senso missionário. Hilda Hilst, em entrevista ao Instituto Moreira Salles, sugeriu que revolução, para ela é santidade, mas também afirmava que, profanando, nos tornamos um pouco santos.

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. (HILST, 1999, p. 30)

A mulher aqui se coloca como instrumento divino. As questões são ontológicas, por isso, pensar em Deus é também pensar a natureza do homem e a sociedade que o circunda e o forma culturalmente. Não é à toa que a mesma epígrafe de Simone Weil - “pensar Deus, amar Deus, não é mais do que uma certa maneira de pensar o mundo” - aparece em dois de seus textos: *A possessa* (2008) e *Poemas malditos* (2005). Deus não é uma figura plena materialmente e ocupa este lugar vazio que, com sabemos, é também o da crueldade. O que o resguarda é justamente o texto que, por mais que se embaralhe e tente fugir ao poder do signo, é ainda assim teológico, mas não teleológico. A escritura hilstiana vai estar a todo tempo cambiando entre o representável e a impossibilidade de representar o que nunca se mostra efetivamente. Deus, de descrição impossível, sob uma figuração fantasmática, participa de um jogo estrutural capaz de fazer os afetos transitarem entre os saberes psicológicos, sociológicos, políticos, filosóficos e literários, que se coadunam em uma tentativa sempre frustrada de alcançar este centro. Por isso, a verdade não está no argumento, mas na beleza, no espírito que emana, ou seja, no próprio espectro. Todos os outros elementos da cultura e da sociedade são muros, alegorias fixas, que dificultam o acesso do homem ao divino ou, se preferirmos, à natureza essencial.

O desejo de beleza, próprio do amor, é também desejo de felicidade; e não de felicidade instantânea e perecedora, mas perene. Todos os homens sofrem uma carência: os seus dias estão contados, são mortais. A aspiração à imortalidade é um traço que une e define todos os homens. (PAZ, 2003, p. 32)

É por esse mesmo viés que Martin Heidegger (2005) vai pensar a angústia do homem, em que a consciência do fim funda o *ser-para-a-morte* que, angustiado, movimenta-o e leva-o ao conhecimento do mundo e de si. Georges Bataille (1987) também vai dizer, em seu ensaio *O erotismo*, que é esta mesma consciência que faz com que o homem crie um mundo voltado ao trabalho que se organiza em instituições e interdições. O nada, que é a morte, esse espaço vazio, impermeável, além de todas as outras representações alegóricas, é também o regresso após os perfis se dissolverem um no outro, o depois do gozo, o retorno do corpo ao nada depois da posse da ideia. Os perfis, na ficção hilstiana, experiência mais radical de sua escrita, estão sempre se deslocando, ora fugindo, ora se reapropriando de sua identidade primária, através da repetição de gestos ou de frases, como signos que se desdobram e têm suas fontes e noções comuns sintetizadas sob a forma tripartida. “Vai e vindo. Águas e luas, e sendo. Bem-vindo e eterno rio onde existo e existindo morro sendo.” (HILST, 2006, p. 105)

A voz é sempre a mediadora do sentimento amoroso e a força que movimenta as palavras a seus extremos, pois que só ali poderia se apreender o mínimo do incognoscível, mas, na impossibilidade de alcance, perverte-se também e assume sua fatalidade. O amor pela ideia nova, que está em seu teatro e em sua ficção, é a causa do conflito. A alegria de saber, de possuir um ideia, nos diz América em *A empresa/possessa*, é “como se a gente descobrisse de repente que existe um outro lá dentro da gente” (HILST, 2008, p. 35), assim, a escrita funciona sob a sentença: “quero compreender” que, segundo Barthes, “se dá por flashes, fórmulas, surpresas de expressão, dispersos pelo grande escoamento do imaginário (...) onde a própria consciência dá acesso a visão sem resto do real, ao grande sonho nítido, ao amor profético.” (BARTHES, 1985, p. 50) Por este caráter performático da linguagem, a mão que escreve produz personagens que são lançados, servindo mesmo a autoconsciência da autora em alguns momentos, em busca do novo, da palavra nova, do inapreensível, em um trabalho permanente de surpresa através da linguagem e de criação de novos espaços e imagens poéticas.

Os atos não podem ficar flutuando, fiapos de paina desgarrados daquela casca tão consistente a casca era firme, abriu-se o delicado foi desfazendo, círculos, volutas, assim pelo ares, desfazido. Posso deduzir que escapei da casca consistente, que eu estava encerrado ali, não que meu corpo era fruto da paineira, todo fechado, e num instante abriu-se. Abriu-se por quê? Porque já era noite pra mim e aquele era o meu instante de maturação e rompimento. Porque fui atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o peito (HILST, 2003, p. 88)

Aqui temos um claro exemplo de como Lucius tenta compreender o que aconteceu a si através da própria linguagem, através da figuração da beleza que lhe arrebatou e o abriu para o amor e, por consequência, o levou a cometer todas as transgressões sexuais e sociais. Temos que ter em vista que os três perfis fazem parte de um mesmo rosto ou integram o mesmo corpo que escreve. O amor a que estamos nos referindo, apesar de místico em muitos momentos, nada tem a ver com pureza, ao contrário, é extremamente consciente das alegrias do corpo e de sua materialidade, independente da tetralogia obscena da escritora. Na citação acima, temos não só a construção da *loquela* a que nos referimos, mas a própria linguagem performativa em torno de si, tentando compreender os graus e as transformações provenientes do afeto, que é, em seu princípio, um encontro.

Se há um centro, é o amor. Mas esse amor traz consigo muitas nuances e se mascara em várias situações; por saber-se exposto, muitas delas aparecem sujas, violentas, delirantes, inalcançáveis e traumáticas. Mas, conquanto aconteça tudo isso, ele precisa sempre ser reinventado. O amor pelo mundo, pelo menos esse mundo criado pela palavra, vale sempre ser resgatado e mantido a ponto de a morte não conseguir comer-lhe os ossos. Que seja algo mais que o corpo, algo maior que a política dos homens e a moral familiar. O tempo é sempre curto para quem acorda com a morte, bem como a crítica é sempre muito difícil quando o objeto é fruto de uma paixão. Colocar um *caralho* na boca de uma criança ou de um pai de família é demasiado cruel. Aliás, Hilda Hilst nunca mediu esforços em chocar, em causar mal-estar, em desviar estruturas e embaralhar o senso comum. Poderíamos chamar isso, em sua escritura, de elemento demoníaco, ao tempo em que se martiriza pelo desejo de uma santidade impossível.

Ora, minha santa, a morte é que nos emporcalha, se não fosse a morte não haveria esse túmulo, nem essas flores de plástico sobre ele nem esse mictório no cemitério e talvez em nenhum lugar. (HILST, 2003, p. 178)

Outro ponto interessante a ser pensado e talvez o mais afirmativo em sua literatura é que Deus é sempre um elemento de gozo. É aí que ela encontra suas maiores epifanias, consciência para suas próprias dores, razão para sua fé tão carnal e humana diante de algo que está sempre se expandindo, crescendo, furtando-se. Ela, através do desejo cru, esse elemento tão dionisíaco, macula a presença tão límpida do Deus cristão. O que a constitui enquanto mulher/homem aprisionada pelos próprios muros, homem transmutado, é o desejo pelo sublime que alcança apenas a fugacidade dos acontecimentos, perante esse nada que rutila, presa pelas próprias perguntas e devaneios, amando sua própria estrutura, espantando-se

diante de suas personagens, procurando Deus em todos os lugares, em cada ponto, verso, vírgula, hífen. Deus, que é proximidade com o gozo, canto pra morte, inevitavelmente é sempre a possibilidade ou a pretensão do voo. É o uno que a integra a si mesma e às suas partes, aos duplos do homem, às aberturas da casca em gomos religiosos, filosóficos, amorosos, bravos, indiferentes, tiranos, loucos, poéticos e afeminados.

Temos que parar aqui para pensar que tipo de pai é este que, distanciado dos clichês psicanalíticos ou não objetivamente ligados à sociedade, figura enquanto símbolo literário (instituição literária?). Franz Kafka decerto é uma leitura próxima e afetiva da autora. O estranhamento (caráter da arte?) do inseto e do *unicórnio*, um dos contos do *Fluxo-Floema*, e a consciência de si perante as instituições são bem próximos e, inclusive, admitidos. Poderíamos até pensar que Hilda é kafkiana em muitos momentos, mas ocupando outro lugar, falando de outra dimensão, outro espaço que escapa do plano físico pelo caráter/desejo de transmutação poética. Isso carece de mais apuro e um retorno a Franz Kafka, tempo que não me é dado agora. Mas não é difícil encontrarmos evidências ou analogias entre Gregor Samsa e Josef K com vários personagens e questionamentos da escritora. Numa mítica literária, o pai se expande em Deus e na linguagem e, quando não é repressor, ou um fantasma, é um louco. A diferença é que, enquanto Hilda é seduzida pela loucura do pai e sofre pelo inevitável distanciamento que isso provoca, Franz Kafka nutre uma relação ressentida. Mas, ao modo em que Gregor transforma-se em inseto, metáfora do escritor no seio familiar, a narradora de Hilda Hilst transmuta-se em unicórnio, a besta, frente à instituição religiosa e também por sua extrema sensibilidade.

A generosidade da escritora em *O unicórnio* é, por si, um ato de amor. Digo generosidade porque, nesse texto, temos em nossa frente uma voz que se assume e revela grande parte de seus questionamentos, a criação de suas personas, estrutura, descoberta do mundo pela linguagem. É ela mesma quem nos revela a tríplice aliança, a composição dos perfis, o problema de sua expressão, a incapacidade de contar uma história linear, bem como o uso de símbolos míticos e religiosos.

Tudo isso, todo esse grande amor me estufando as vísceras, todo esse silêncio feito de alfinetes, essa contração dolorosa no meu estômago, esse encolher-se e depois largar-se como um existir de anêmona, essa língua que devora e que ao mesmo tempo repele o meio delicado alimento, esse olho liquefeito, esse olho de vidro esse olho de areia, esse olho esgarçado sobre as coisas, tudo isso em mim simultaneidade, é infinitude, é existência pulsando e convergindo para Deus não se sabe onde, para o mais absoluto, ou o mais vazio ou o mais crueldade, o mais amor, ai de mim expulsando palavras como quem tem um fio de cabelo na garganta. (HILST, 2003, p. 212)

Simbolicamente, o unicórnio representa a união de opostos, bem como o caráter do Deus hilstiano, que é triplo. A literatura da escritora é fundamentalmente simbólica e vai se desenvolver em tensão entre as coisas do corpo e as vontades do espírito, confrontados. Se aquelas traduzem a sujeira e a deterioração geradas pelo cotidiano, bem como os conflitos com a idade e o desejo sexual, a segunda será sempre uma busca pelo inapreensível, por um sentido mais profundo da existência humana e suas relações com as coisas, com a morte e com a natureza – por onde passam problemas de inscrição cultural e políticas de homogeneização do comportamento e do desejo. São muitos os símbolos que transitam na obra da escritora. Sobre o unicórnio, lemos que ele

Ele figura em diversos desenhos contidos nos livros de tratados alquímicos para representar num único ser a reunião dos opostos. Os herméticos, quando estavam prestes a realizar uma grande descoberta, desenhavam um unicórnio como uma espécie de guardião desta informação. Também simboliza com seu chifre no meio de sua frente, a flecha espiritual, o raio solar, a espada de Deus e a revelação divina. (BUONFLIGIO)

Com a figuração de tantos elementos contrastantes, a complexidade é medir os limites em que o leitor pode chegar a uma interpretação sob a perspectiva da moral político-religiosa enquanto identifica, tratando-se de literatura, um olhar que se cria sob uma abordagem ética, ou seja, uma abordagem da forma e do estilo que demarcam uma escolha estética. O afeto hilstiano do amor, mesmo que em alguns momentos se perverta pelas emanções do corpo, é sempre absoluto. Por esse motivo, sua realização quase nunca se alcança materialmente e o texto é o que restou dessa busca incessante e, por vezes, sacrificante. Deus, assim como o homem desejado, são sempre eixos inalcançáveis por meio dos quais o texto se articula e forma uma borda possível capaz de agregar todas as diferenças e contradições do desejo, da vida, da beleza e da morte.

Se a ausência é a alma da pergunta, se a separação não pode sobrevir a não ser na ruptura de Deus – com Deus -, se a distância infinita do outro só é respeitada nas areias de um livro em que a errância e a miragem sempre são possíveis, então (...) a ausência tenta produzir-se a si própria no livro e perde-se ao dizer-se; ela se sabe perdedora e perdida, e nesta medida permanece intacta e inacessível. (DERRIDA, 2009, p. 97)

Não é à toa que Hilda Hilst se pronuncia como uma das vozes mais singulares da literatura contemporânea, embora seja fundamentalmente moderna, pois que a literatura que ela faz não traz consigo nenhuma das características daquilo que costumamos chamar de escola modernista brasileira. Digamos que é um texto que se constrói em diálogo com a teoria moderna da literatura, mas que leva a linguagem àquilo que hoje entendemos como

hipermoderno ou pós-moderno, principalmente, no que condiz à fragmentação e a pluralidade dos significantes, a busca por uma identidade nuclear que, sabemos, se dissolve a cada dia por conta da globalização e da tecnologia. Essa abertura e dissolução só são possíveis por causa do devir: porta para uma dimensão feminina e para as diversas dimensões da natureza. Ou seja, é ele que possibilita, dentro da literatura hilstiana, uma fuga dotada de força suficientemente capaz de fixar uma organização masculina da literatura, da sociedade e das religiões. Embora a escritora/narradora diga que fazer literatura seja uma atividade mais masculina que feminina, em *O unicórnio*, ela assume sua voz feminina, mas reafirma que “a tarefa de escrever é tarefa masculina porque exige demasiado esforço, exige disciplina, tenacidade (...) é preciso dosar virilidade e compaixão.” (HILST, 2003, p. 175)

Ironia ou não, mesmo que afirmações como essa saiam do campo ficcional e habitem suas entrevistas, o fato é que nessa declaração, por mais que esteja autoficcionalizada, se encontra um dos pontos fundamentais para entender os conflitos perante uma literatura que se queira feminista, perceber as construções de seus arquétipos masculinos e as inevitáveis dissoluções desses perfis a ponto de flagrarmos o que há de masculino na prática da literatura e como é a leitura de mundo da própria escritora. Mesmo que sejam ambíguas suas reflexões sobre o homem e a homoafetividade, bem como a posição da mulher no texto, o que não admite uma leitura dupla é sua construção afetiva do amor, que é sempre direcionada a um homem, mesmo que ele seja um tirano, um fantasma ou um deus mítico dotado de beleza apolínea - e mesmo quando quem narra seja uma mulher, com é o caso de *Matamoros*, em que logo é dado saber que ela não é nada mais que uma projeção do homem. Temos, em *Matamoros ou da fantasia*, o melhor exemplo talvez de Hilda sobre a indivisibilidade do amor e da morte na construção da vida e da literatura. “Amei de maneira escura porque pertenço à terra, Matamoros me sei desde menina, nome de luta que com prazer carrego e cuja origem longínqua desconheço, Matamoros talvez porque mato-me a mim mesma desde pequenina, não sei.” (HILST, 2004, p. 61)

Esse texto serve como uma dos mais coerentes e esclarecidos contos da autora, pois nele encontramos não só os principais afetos que se desdobram indelimitadamente, mas questões sobre a comunidade, sobre as relações familiares, sobre as manias eróticas, bem como sobre o amor e o ciúme. O ciúme é que valida o amor e faz com que o movimento inicial e transitório, que era meramente sexual, passe a um desejo de permanência e consentimento. Tanto Roland Barthes quanto Octavio Paz atestam essa característica em suas análises do amor na literatura e na sociedade. O primeiro diz que “ser ciumento é comum. Recusar o ciúme é, portanto, transgredir uma lei” (BARTHES, 1985, p. 47), já Paz nos diz:

A primeira nota característica do amor é a exclusividade (...), é a linha que traça a fronteira entre o amor e o território mais vasto do erotismo. (...) O amor é individual ou, mais exatamente interpessoal: amamos unicamente uma pessoa e pedimos a essa pessoa que nos ame com o mesmo afeto exclusivo. A exclusividade exige a reciprocidade, o acordo do outro, a sua vontade. Assim, pois, o amor único confina com outro dos elementos constitutivos: a liberdade.” (PAZ, 2003, p. 85)

O ciúme é algo característico na prosa de Hilda Hilst mas, em *Matamoros*, esse elemento que poderia desencadear um desfecho trágico acaba por ser superado em detrimento do amor e da harmonia familiar, mesmo que tudo indique que a mãe de Matamoros esteja grávida de Meu, a entidade masculina da história. Em RN, aos poucos, vamos percebendo também que Lucius vai deixando de ver Lucas apenas enquanto objeto de desejo sexual e passa a desejar não só seu corpo, mas também seu espírito. Passagens como “estou inteiro úmido de cólera porque vi que os teus olhos olharam muito o supostamente viril atravessando a rua e que o teu olhar foi de cumplicidade e de desejo” (HILST, 2003, p. 94) ilustram o recorte e lançam conflitos sobre o caráter dos personagens. Ora, ainda nos *Fragments de um discurso amoroso*, Roland Barthes nos diz que o ciúme, sentimento que surge por medo de perder o ser amado, é também indissociável da repartição do amado com o mundo, pois isso seria uma negação de sua perfeição, já que “é próprio da perfeição ser repartida” (BARTHES, 1985, p. 47). Assim, Lucius segue seu passeio com Lucas e vai, ao mesmo tempo em que sente orgulho de possuí-lo, espreitando os olhares de todos na rua, “o sedoso voltar-se das mulheres, a perplexidade desejosa dos homens incrível como te olham, não?” (HILST, 2003, p. 94). Mas Lucas diz que nada vê, assim como Meu, que nem sequer imaginou que a mãe de Matamoros, mesmo que rejuvenescida pela sua presença, pudesse por ele nutrir qualquer desejo sexual. Não só em seus contos, mas mesmo em seus poemas, Hilda Hilst expõe o ciúme como característica inseparável do sentimento de amor: “e plantar no teu peito, prodigiosa/Um ciúme venenoso e derradeiro.” (HILST, 2003, p. 65)

3.1 UMA LEITURA OBSCENA

“Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso.” (HILST, 2006, p. 15) Assim escreve o professor de matemática Amós, em *Com meus olhos de cão*, novela que reúne outra série de seus personagens: Isaiah, Kadek, lógicos, buscando seus contrários, explicações de Deus, compreensões do ser e das coisas. Ao contrário da maioria dos críticos que interpretam o obsceno na obra da Hilda Hilst como acolhimento do pornográfico, do baixo calão e do grotesco, faço uma leitura barthesiana que tem o obsceno como presença e defesa do

sentimento amoroso. Diz Roland Barthes:

Desacreditada pela opinião moderna, a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito apaixonado como uma forte transgressão, que o deixa sozinho e exposto, por uma inversão de valores, é pois essa sentimentalidade que faz hoje o obsceno no amor. (BARTHES, 1985, p. 57)

Barthes ainda nos diz que a transgressão maior acontece quando se substitui o sexual pelo sentimental. Na poética de Hilda Hilst, esse amor levado ao extremo funda personagens como Hillé, amuada no vão da escada perscrutando e esperando a hora em que Deus descerá de seu lugar para tomá-la, ou como Amós, que acaba por transfigurar-se em um cão - momento em que acontece a epifania e o ser já não pode voltar a seu estado anterior e as lógicas deixam de vigorar e de movimentar a vida. Um conflito interior que se apresenta em quase todos os personagens hilstianos, incapazes de compreender ou de se adequar ao mecanismo social, e que escolhem a morte ou a loucura, a solidão e o descaso. O narrador hilstiano é sempre um coitado dirigindo-se a um Deus que nunca responde, atitude “justificada a seu ver por ter compreendido que o universo é obra do Mal e o homem seu discípulo, e em seguida quase assassinado por tentar provar a logicidade de sua compreensão, estava livre.” (HILST, 2006, p. 61)

Entretanto, muitas das mulheres em Hilda Hilst também são sombras e, quando aparecem, são verdadeiras harpias ciumentas, dissimuladas e loucas. A escritora mesma, em entrevista ao Instituto Moreira Salles (1999), chegou a dizer que um de seus primos não gostava de vê-la escrevendo porque parecia que ela se transformava em homem. Por isso, uma série de dissimulações: Lucius como uma cadela ganindo diante de Deus; Lucius-Hilda, preenchendo seu vazio com palavras voltadas a um ser distanciado e intangível, uma porca sonhando Deus linda e delicada que adentrou a casa de Isaiah, homem-mulher. O cão é talvez a referência mesma ao mundo e o diálogo com o cânone. Mundo-cão, desordenado, mas ao mesmo tempo fidelíssimo, e que pode ser violento ou dulcíssimo. O que pensar dos noventa cachorros que a escritora mantinha em sua casa? A porca, nos diz o dicionário, também é uma peça na qual se enrosca o parafuso, servindo de suporte e segurança. O bestiário é, também, como tudo, uma ambiguidade sem resolução. É uma escolha ou, caso você deseje tudo, literatura, mas uma literatura que não se obriga a explicar nada, ela sente mais do que diz, tangencia, flutua em torno de uma ideia – que é a de Deus. Pareceria simples reduzir tudo a esse símbolo que, ao mesmo tempo em que é criador de tudo o que somos e temos, é impensável, infinito, inapreensível e intocável. Deus é escuro e vazio, mas, ao mesmo tempo,

é o maior espaço existente, capaz de suportar extremos do corpo ao espírito, do texto à poesia, da beleza à morte, estrelas e buracos negros – é para ele que se volta a ação do escritor no desejo de absoluto, de integrar em um mesmo fluxo o teatro, o romance e o lírico.

O fluxo é justamente a água que se move entre as margens. Ora, se o movimento é afeto, o fluxo é o amor mesmo possibilitando a dinâmica e a reunião das coisas. Tal fluxo em Hilda Hilst é aquele que conhecemos como de consciência, um texto que desata em palavras anacronicamente, recurso discursivo que se movimenta entre o espaço interior e a realidade exterior. Mas essa consciência, não podemos subtraí-la ao discurso somente, ela tenta antes atingir o incognoscível pela liberação. Se a literatura hoje, a literatura pós-moderna, se aproxima mais do que costumamos chamar de cinematográfico, a escritura de Hilda Hilst permanece íntima do teatro e dos mistérios da natureza. “Digo: olhe aqui, o incognoscível é incogitável, o incognoscível é incomensurável, o incognoscível é inconsumível, é inconfessável.” (HILST, 2003, p. 24) *Fluxo-floema* é um texto que consegue muitos dos movimentos da prosa da escritora. “E vi matéria vasta, e quando digo matéria já te penso pensando na matéria em que pensas.” (HILST, 2003, p. 227) Mais uma vez repetimos, todo fluxo em Hilda Hilst volta-se para Deus. A elaboração do mundo é feita pelo escritor, pela palavra, pelo poeta.

O homem não é o vazio, o homem não é só o excremento, o homem não é só um fornicar, um comer e um cagar, em direção à morte. Não é só isso não. O homem tem um plexo, uma dimensão comovida voltada para o alto, um todo cheio de piedade e amor. (HILST, 2003, p. 213)

O corpo físico nada tem a ver com o corpo de palavras, veste-se de fonemas, sintaxes e figuras de linguagem. Em Hilda Hilst, penso eu, a literatura é um resgate da experiência, diferente dos textos de agora, que são decorrentes muito mais da observação e da imaginação, um alargamento de si, das próprias potências e impotências, através do ato da escrita. Ama-se com o verso, outro amor seria impossível. Hilda é quase clássica nesse sentido, e o que há de verdade é a beleza mesma das coisas ou sobre as coisas. Todo resto são dissimulações de linguagem, o que atesta uma literatura consciente de si. A bandalheira é apenas uma maneira de rir e de levar ao extremo um caráter hediondo da humanidade, uma gargalhada de escárnio para todos, ressentida decerto, que deixa à mostra uma cicatriz.

Por isso / mata-me apenas em sonhos. / Podes dormir em fúria pela eternidade / Mas acordado, ama. Porque a meu lado / Tudo se faz tarde: amor, gozo, ventura. (HILST, 2004, p. 80)

É no poema que as paixões mais fundamentais da escritora transparecem, é o lugar da clareza, da cintilância, “rútilo brilho das alianças” (HILST, 2004, p. 66) e do trabalho. A solidão, o abandono, a loucura, a abdicação dos desejos do corpo físico são as consequências inevitáveis desta relação unilateral. A obscenidade aparece quando todo saber conquistado perde-se diante da indiferença e do esquecimento, quando a profanação é a via para alcançar o sagrado. A porca é apenas um símbolo que caracteriza a materialidade do corpo, uma humanização das coisas divinas reduzidas às necessidades e paixões do homem, bem como a fertilidade e o poder de criar. A derrelição é o caráter fundamental para se atingir essa essência divina, onde a solidão figura como meio para que o homem atinja suas potências espirituais quando o corpo já não tem para mais para onde crescer e evoluir.

Contudo, em vez de apreender esse desencadeamento de si mesmo, um ser detém em si a torrente que o dá à vida, e se dedica, na esperança de evitar a ruína, no medo de glórias excedentes, à possessão das coisas. E as coisas possuem-no quando ele acredita possuí-las. (BATAILLE, 1992, p. 138)

Mas “o baixo materialismo” é, sim, atingido em sua produção pornô-literária. É certo que essa fase não abre mão dos questionamentos metafísicos, nem mesmo de um certo lirismo, contudo, ela se rebaixa provocativamente. Ou seja, apesar do amor, sua literatura conseguiu, sim, atingir camadas mais baixas, cutucar a ferida e chegar às partes mais obscuras do desejo. E isso a escritora faz muito bem, deixando seus leitores atordoados e confusos com relação a valores e meios de expressão. Há um salto significativo em relação à sua obra anterior confrontada com a pornográfica, no que diz respeito à representação interior do homem. Se antes o movimento amoroso arrastava o homem e sua interioridade pela linguagem, em sua tetralogia “obscena” temos uma materialidade e um espaço físico que acolhe a dinâmica e o absurdo das relações humanas.

Contudo, essa construção não é apenas uma característica de sua literatura, se apresenta muito mais enquanto um desenvolvimento de seus heróis, que são decorrentes da afecção que sua obra tem em contato com o livro incansavelmente citado de Ernest Becker. Em *A negação da Morte*, o escritor disserta: “Acho que levar a vida a sério significa mais ou menos o seguinte: seja lá o que o homem faça neste planeta, tem que ser feito na verdade vivida do terror da criação, do grotesco, do ronco do pânico por baixo de tudo.” (BECKER, 2010, p. 336) É a isso que ele chama de heroísmo cósmico. Hilda Hilst, apesar de todas as dificuldades financeiras e todos os esforços para que sua obra fosse aceita em nossa literatura, deixou-nos uma extensa e singular obra com capacidade expressiva de cindir uma estética textual a que estávamos acostumados. Não que não haja nada que se aproxime disso, mas a radicalidade e o

teor de seus temas são praticamente únicos na literatura brasileira. Outra coisa a que temos que nos voltar é à coerência de sua literatura não apenas com os questionamentos sobre o estatuto do cânone, mas com o pacto que faz com a vida e com a mudança constante, com a representação do tempo presente afinada com sua própria literatura, sua formação íntima, causa e ética mantidas e comprometidas até o fim com o poético modulado entre o sublime e o grotesco.

A literatura de Hilda Hilst é sempre uma aventura e, para mim, um ato de coragem. Não há como passar incólume depois de acompanharmos a *Senhora D*, *Lori Lamby* e o *Kadosh* - seus textos mais radicais, em minha opinião. Entretanto, RN é o texto que sintetiza com maestria as principais questões de sua obra, interiorizando e refletindo sobre os próprios elementos intrínsecos da literatura sua e do mundo. O amor, o erotismo, a mitologia, a teologia, o herói, seu teatro, o movimento ficcional e o lugar da poesia, ademais o corpo, a causa, a experiência.

Texto de maturidade que consegue com urdidura trazer para seu círculo todos os outros símbolos da escritura hilstiana. Ouso dizer que RN é um tipo de texto que poderíamos chamar de homografismo, já que apenas personagens masculinos atuam em seu tablado e aumentam sobremaneira as características de suas personas e o espaço logrado e povoado por sua literatura.

Tais grafismos como traços: alguns com seus limites, outros com seus limiares. Por isso duas margens fixas: o poder e a poesia, confrontados e, por entre elas, o fluxo, que é de amor. Um conflito ainda crível, no qual o amor, conciliatório, é o elemento impossível de ser contido: escapa, escorre, esfrega, age por versos, é o elemento mais vital e, por isso, é também jorro violento, esporro e morte. É a heresia lançada, o risco de morte, é uma possibilidade de vida, um grito, o gozo, o corpo existindo, é experiência levada a seu extremo: amor e morte laqueados. Sua alegria trágica, uma ovação à vida até naquilo que ela tem de mais imundo, riso desenfreado e histérico sobre as coisas do homem e a indiferença de Deus. É aceitação da vida naquilo que ela tem de incontido e de inapreensível. É o brilho que as coisas ganham perante a morte, a quimera que esmaga, que deglute cada ser vivo em sua fome intransponível: a natureza agindo plena, comendo os outros e a si, renovando-se e reinventando-se na existência e na experiência humana.

É crua a vida. Alça de tripa e metal / Nela despenco: pedra, mórula ferida. / É crua e dura a vida. Como um naco de víbora. / Como-a no livor da língua. (HILST, 2004, p. 99)

Por isso se estende até o limite e o limite é o muro, sua supressão só se logra com a

morte. Muitas são as caras da morte e muitos são os modos de morrer. Mas o que nos fica é que a vida e a experiência do homem valem mais que todas as interdições levantadas. Todavia, a crueza da vida pede que a cultura apareça como um filtro para refrear a violência da natureza humana. Ora, não seria justamente aí que se inaugura o erotismo?! Já nos disseram Octavio Paz e Georges Bataille: o erotismo é mesmo a transfiguração da violência do desejo sexual. O que seria a religião, então? Um voltar-se natural do homem frente à sua insignificância diante da magnitude do universo? Uma busca repetida por conta do sentimento de incompletude e vazio? O ponto onde se funda um eixo para uma vida fluente e desprovida de um significado seguro? O fato é que o texto faz o trabalho de colocar todas essas coisas em movimento, por isso, toda ação é crueldade, já que a natureza é só ação e não seleciona ninguém para adentrar sua circularidade, todos são mastigados e a morte, a velha senhora, é o que há de mais ativo na criação e movimento da natureza. Contudo, o homem, diante da morte, é só pavor e curiosidade. Assim, reifica-se tudo, constroem-se cidades, livros, casa-se, tem-se filhos, fundam-se instituições, tudo por conta do *ser-para-morte*, aquilo que constitui mesmo o que chamamos humanidade. Só a natureza é permanente, frente a ela tudo não passa de um bojo de coisas transitórias em sua superfície.

Tsunamis, vulcões, acidentes, assassinatos, suicídios, tufões, maremotos, terremotos, enchentes, incêndios, colisões espaciais, doenças. E o homem no meio de tudo criando maneiras de defender-se de acidentes, produzindo formas de resistir ao tempo, textos que permaneçam sobre seus tripés. É nesse ponto que a discussão do cânone e do texto clássico começa a se pronunciar. Quando uma escritura independe de seu autor e de leitores fincados num contexto histórico e permanece a circular e a produzir sentidos, renovando-se, dizendo de um mundo sob um prisma universal e mítico, é um texto clássico por excelência, escritura que dialoga com a tradição, ao tempo em que é realocada sob outras forças e agregando outras leituras.

Mas o que é um texto clássico? O que faz com que uma obra adentre as instituições e passe a vigorar como cânone? O que é um cânone? Termo eclesiástico, o cânone representa uma autoridade que está intimamente ligada a uma divindade, um santo que se integra ao calendário, um ser ou uma obra que se diviniza, canção, linha de medida, padrão de excelência, julgamento e comparação.

Nesse jogo hilstiano, temo-lo representado a partir de um jogo de poder eminentemente fálico, no qual a divindade assume a ideia e o papel do centro. Mas a cada vez que chegamos perto do centro ele se afasta, o uno transforma-se em três e cada uma das tripartições é transformada em mais três; assim, temos um jogo infinito, divino e também idiotizado. “A

transparência inunda corpo e coração, corpo e coração de mim, Amós, animal cavando infinitamente um fosso.” (HILST, 2006, p. 29) Isso nos indica múltiplas possibilidades de arranjo e composição, nada falta em Hilda Hilst, e nos deixamos encantar por seu jogo, muitas vezes, cruel. “Esperanças: Amós Kéres, matemático, expôs hoje aos meios científicos a sua concepção de um universo único.” (HILST, 2006, p. 43)

E aqui estamos nós feito seus cães, não a fim de demonstrar um universo unívoco, mas pelo menos tentando trazer à tona aquilo que se repete, se mostra, se desdobra e se consolida. O cânone aqui se apresenta não só se comunicando com a tradição, mas também como o modelo da literatura configurado pela escritora desde *O unicórnio*, no que condiz ao seu espaço de atuação, à sua maneira de dizer as coisas, enfim, ao que costumeiramente chamamos de estilo.

É inegável que, apesar do fluxo de consciência ser uma característica da literatura desde o início do século passado, a literatura hilstiana leva essa particularidade a lugares inóspitos. Independente do argumento, das descrições ou dos solilóquios em torno de problemas sociais e existenciais, o que mais importa na literatura em Hilda Hilst é o seu valor estético. O ritmo é o fluxo. Entretanto, o maior problema na poética hilstiana é justamente o estatuto do cânone enquanto força motivadora mas, ao mesmo tempo, limitadora. Assim como a cultura, o cânone também estabelece interditos e acaba por validar e julgar o que se estende e serve a uma ideologia, a uma didática, a uma prática homogênea de um determinado povo. Por isso, o primeiro problema na ordem dos escritos hilstianos é: como uma literatura que abusa de sua crueldade, dos desvios e do politicamente incorreto pode figurar entre os grandes textos de nossa cultura?

É muito problemático quando a moral passa a ser um fundamento na escolha do cânone, já que a literatura não serve para obedecer àquilo que o homem e as instituições sociais taxam como certo. Quando é esse o procedimento, tanto o homem como sua natureza e a linguagem perdem potência de ação: o muro como metáfora para todos os interditos, “a empresa, o colégio, o instituto, e logo mais haverá uma só palavra para tudo. Será a síntese, meu amigo.” (HILST, 2008, p. 88) E é em seu teatro que se encontra o que poderíamos chamar de pedra de fundação, pelo menos no que diz respeito à criação dos conflitos e ao drama. Mas a liberdade é uma ideia apenas, muitas vezes vaga, e a cultura está aí para mostrar os limites e limiares que compõem a tradição de um povo. Se chegarmos mais próximos do que entendemos por liberdade, vamos perceber que ela não existe, pois também somos para nós um muro e o corpo também o é para o espírito. E como homem que desejo chegar ao Sol, nunca o alcanço, nem sequer consigo fitá-lo. Não há em Hilda Hilst um conto sequer que nos mostre uma saída

que não seja pelo sacrifício. A realização se dá apenas pela linguagem e é aí que a literatura tem uma função libertadora. Os personagens podem ter perdido tudo, inclusive a razão, mas, ainda assim, dispõem de uma linguagem dinâmica e ampla, suprimindo o autor, “colocando a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor (...) atingir esse ponto em que só a linguagem age, performa, não eu.” (BARTHES, 2004, p. 59)

Se tratarmos da literatura contemporânea frente a um mundo que se organiza em torno de interditos fundamentais para a vida em sociedade, a perda dos sentidos, a oscilação dos significados é por si trágica, quando a comunicação do homem é objetiva, dialética, posicionada politicamente e tendendo à utilidade. O amor incondicional e a defesa da causa ao seu extremo levam também a um desfecho e a uma vida trágica. O destino é implacável, maior de todos os deuses míticos, a ele nada se impõe, é cego e está acima, inclusive, de Júpiter. Por analogia, podemos alinhar o mais fundamental de sua tragicidade com relação ao caráter de seus heróis. O anjo, que encontra seu fim no sacrifício; a mulher, na loucura; e o estudante, no abismo e na transmutação canina. Como em Franz Kafka, não há saída em Hilda Hilst. A plenitude e a felicidade são conceitos que se esvaziam, afastam-se a cada vez que estamos próximos deles mesmo que ilusoriamente, pois, depois da grande histeria do corpo, são a morte e o esgotamento que afirmam sua presença. Mas, por mais trágico que seja, é potente e de impossível reorganização, mesmo que o pai apareça, Apolo para restituir a ordem, mesmo que minimamente, e inscrever sua ação e seu papel sobre/na história. De qualquer modo, um não vive sem o outro. Apolo precisa da ação de Dionísio (Lucius) para que sua organização se imponha e se reafirme, assim como o prazer da transgressão dionisíaca não será lograda se não houver as interdições do efebo (Lucas-Pai). É a partir dessa dualidade que, ao mesmo tempo, teremos as ferramentas para o entendimento e a apreciação estética. Em *A origem da tragédia* (2005), Friedrich Nietzsche esclarece o caráter anti-cristão do Dionísio, elemento primitivo e violento, musical em sua natureza, enquanto Apolo permanece claro, comedido e autociente. Lucius-Dionísio, representação responsável pelo fluxo, pelo ritmo, pelo arroubo, pela loucura e pelas violações mais radicais. É nele que está contida a alegria trágica; em Lucas, está o que parece repetir a todo tempo a máxima “conhece-te a ti mesmo”. Talvez aqui encontremos uma outra tripartição que, apesar da analogia, pode conter os três elementos fundamentais de RN: o mítico, o cristológico e o institucional.

O Dionísio verdadeiramente real aparece em uma multiplicidade de figuras, com a máscara de um herói combatente e, por assim dizer, enredado na rede da vontade individual. Assim como agora fala e age deus que aparece, assemelha-se a ele a um indivíduo errante, esforçante e sofredor e aparecer com tal certeza e clareza épicas é

o efeito de Apolo, decifrador de enigmas, que interpreta para o coro o seu estado dionisíaco por aquele fenômeno comparativo. (NIETZSCHE, 2005, p. 63)

A partir da citação acima, poderíamos até pensar que é justamente o elemento dionisíaco que movimenta toda a prosa hilstiana, e verdadeiramente o é. Por isso temos um fluxo de consciência desmedido, corajoso, transgressor e demoníaco. Lucas, contudo, é justamente o componente que dá clareza à confusão narrativa; por ele podemos identificar os conflitos reais, a tradução das coisas da vida e da morte e, principalmente, o conhecimento organizacional do mundo. Mesmo jovem, mesmo com seus poemas juvenis – que são uma expressão da verdade – Lucas versa precocemente sobre as interdições do mundo e suas próprias limitações. Em uma leitura mítica, como já dissemos anteriormente, Lucas e o Pai são ambos a figuração do mesmo Apolo, ficando para o primeiro a função de traduzir, botar luz às coisas e, para o segundo, a função de ordenar e punir. Ambos são fantasmas no texto. A única coisa real que se apresenta, fala e se move é o homem, o errante, Lucius Kod. Mas nele se acrescenta uma problemática moral: como poderia um pai de família passar a ter um caso erótico-amoroso com o namorado da própria filha? O fato é que a tragédia é bem sucedida, culminando na morte de Lucas, na decadência moral de Lucius e na permanência de uma ordem que esmaga e restringe.

A tragicidade também pode ser pensada no sistema tripartite: sob o viés da tragédia grega, em que o destino é fiador de todos os acontecimentos; sob um viés do absurdo, no qual a linguagem esgota-se diante dos acontecimentos; e sob o viés artaudiano, quando a crueldade é a única potência capaz de fazer agir a linguagem e os corpos fora dos esquemas tradicionais de representação e é capaz de superar as moralizações, a tradição e as interdições sociais. Nem dentro do texto existe uma harmonização frente ao absurdo e à crueldade, existe a sombra do teatro antigo, da influência e da imortalidade. O cânone é uma ferramenta que mede, escolhe, solicita e dissemina aquilo que uma cultura julga enquanto obra perene e capaz de ser relida em diferentes contextos. Mesmo que sejam controversas as reflexões de Harold Bloom, principalmente em se tratando dos pós-estruturalistas, que ele nomeia enquanto escola do ressentimento, há algumas passagens que deixam claras as noções daquilo que entendemos enquanto cânone ocidental.

O fardo da influência tem de ser carregado, se se quer atingir e reatingir a originalidade dentro da riqueza da tradição literária ocidental. A tradição não é apenas um passar adiante ou processo de transmissão benigna; é também um conflito entre gênio passado e aspiração presente, em que o prêmio é a sobrevivência literária ou a inclusão canônica. (BLOOM, 2010, p. 20)

Intrinsecamente ligada à tradição literária, percebemos que esse pai vai ser redimensionado naquilo que ele tem de mais tradicional: poderíamos partir de Franz Kafka e chegar à Hamlet, por exemplo. No campo da cultura psicanalítica, ainda poderíamos incluir Sigmund Freud e Ernest Becker e, sob uma leitura linguística, a força que detém e impõe os sentidos, a razão e a ordem. Mas se se tem a representação de um pai louco, esquizofrênico, como agarrar os sentidos? Hilda Hilst é uma escritora trágica, mais que uma escritora de tragédias.

Pra onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também para lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti. (HILST, 2004, p. 132)

Embora outros livros de Hilda Hilst tenham questionamentos bem mais profundos que RN (*A obscena Senhora D*, por exemplo), é nesse conto que, apesar de suas margens e flutuações dos gêneros, encontramos concisamente os fundamentos de um texto clássico dentro da poética da autora. Ele remete a pedaços da obra da escritora, resgatando símbolos, reafirmando conflitos e dando um passo à frente na representação do lugar da literatura na contemporaneidade.

Não negamos que muitos textos da autora são perigosos e assumo que minha atitude crítica em tentar trazer RN para o espaço da tradição seja um atrevimento frente ao esforço da escritora em denunciar que a literatura do país não é monofônica e não se vale das mesmas cores. Então, como uma literatura que descende do modernismo, ou seja, que “pertence” a geração tardia do modernismo não se aproxima dela? Ponto esse sobre o qual a pós-modernidade já se insinuava sob representações do absurdo, nas dissoluções morais e identitárias, na fragmentação e na oscilação dos sentidos. Pelas epígrafes e entrevistas de Hilda Hilst, podemos mapear os nomes mais importantes que a ajudaram a fundamentar e desenvolver sua obra. Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Ernest Becker, Georges Bataille, Sylvia Plath, Albert Camus, Apolônio (seu pai), Luís de Camões, Tereza de Jesus e, muito provavelmente, autores medievais.

A poesia de Hilda Hilst, por exemplo, é muito mais medieval e nela não encontramos nenhum dos elementos que caracterizam nosso modernismo. Ela está mais próxima daquilo a que chamamos de cantigas de amor e de amigo, à moda dos trovadores, do que dos arroubos modernistas de encontrar, por inversão, a raiz de nosso caráter e de nossa linguagem. Entretanto, podemos, sim, atribuir certa antropofagia e até mesmo uma autofagia em suas escrituras. A complexidade das relações canônicas, apesar das dificuldades de conciliação, é

movimentadora e dá ao texto uma elasticidade monstruosa. O que é cânone no mundo e o que é cânone no Brasil são as duas margens por onde nossa literatura contemporânea se movimenta. Portanto, o que há de canônico na literatura hilstiana não vai apenas em direção à tragicidade grega, ao teatro elisabetano e ao realismo português e brasileiro, ele se encontra na atualidade dos estudos críticos da literatura e na figuração de um pensamento teológico. Mesmo que de modo perverso ou pervertido, o cânone está presente como um compromisso da escritora com a própria linguagem e com a produção circundante. Não há como separarmos linguagem de política, e todo desenvolvimento de sua escrita, inclusive no que concerne ao estatuto dos signos, segue por esse caminho. O empreendimento de Hilda Hilst é corajoso, ambicioso e libertário. Poderíamos perguntar: qual o lugar ocupado pela escritora na formação de nossa literatura? Ora, em *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, temos apenas uma referência ao nome dela. Uma pessoa que escreveu mais de 40 livros com um estilo singular, percorrendo todos os gêneros literários, não figurar na história da formação de nossa literatura deixa-nos, enquanto estudantes e críticos, ressabiados. Talvez esse seja apenas um exemplo da maneira como a sua literatura é relegada. De qualquer modo, Alcir Pécora é o principal responsável pela difusão de suas obras e ideias.

Tal é a sua “liberdade negativa”, para empregar o conceito de Isaiah Berlin, a qual não é apenas a de fazer o que é permitido, mas a de criar as suas próprias escolhas, ainda impensadas ou independentes das alternativas comuns socialmente admitidas. (PÉCORA, 2010, p. 16)

Tomando tal liberdade enquanto pressuposto da literatura hilstiana, fica bastante clara a sua intenção e por onde vai a sua causa, entretanto, isso se complica mais quando confrontarmos essa liberdade literária, que habitualmente costumamos a relacionar no Brasil à expressão modernista, a escritores que não são brasileiros. Antropofágico decerto, mas, noutra lugar, uma tupinambá diferente dentro da tribo de canibais literários. Enquanto os outros comem a cultura estrangeira para dar a ela uma cor local, ela a come para compor sua própria cor que, às vezes, pode até remeter ao Brasil, mas geralmente tem a cor do sangue ou da laranja. “A loucura da Busca, essa feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro, a ilusão encarnada ofuscante de encontrar e compreender.” (HILST, 2006, p. 50)

Mas em um tempo em que o centro se afasta continuamente e conceitos como originalidade se esvaziam, como poderíamos analisar o estatuto do cânone que é, basicamente, o centro gravitacional dos textos escolhidos por uma determinada cultura? Tomemos o original pelo trabalho de produção de uma linguagem, um modo particular e constante de dizer as coisas. É sabido que nenhum escritor escreve do nada, criações provêm

tanto de sua memória quanto de suas leituras e o estilo é, sim, cambiável. Um modo, um olhar é dilatado não só pelo trabalho do cânone, da tradição, como também pela simpatia e pela capacidade de produzir mundos e atrair outros artistas que os mantêm e o transformam.

O estilo, no sentido mais amplo, é um conjunto de traços formais detectáveis, e ao mesmo tempo o sintoma de uma personalidade (...) está longe de ser um conceito puro; é uma noção complexa, rica, ambígua, múltipla. Em vez de ser despojada de suas acepções anteriores à medida que adquiria outras, a palavra acumulou-as e hoje pode comportá-las todas: norma, ornamento, desvio, tipo, sintoma, cultura, é tudo isso que queremos dizer, separadamente ou simultaneamente, quando falamos de estilo. (COMPAGNON, 2010, p. 170-171)

Estilo é uma escolha e um exercício estético. Uma literatura consciente de si exige um trabalho crítico, uma estética adequada àquilo que se propõe a dizer, a mostrar sobremaneira a expressão do espírito. Não há estilo que não se comunique com outro ou que não provenha de outro, isso acontece não só pelo cânone particular (das escolhas individuais de cada um) – o que poderíamos chamar de influências próximas –, mas também pelo movimento da moda. Hoje vivemos uma época de saturação da modernidade e chegamos a um ponto em que a beleza, a originalidade e o trabalho estético vêm se diluindo. Os trabalhos de Andy Warhol e de Marcel Duchamp foram apenas as primeiras expressões de uma dissolução estética que iria permear nosso tempo, abrindo lugar para a ironia e para problematizações do espaço e do público consumidor da arte. Chegamos, talvez, a um grau zero, no qual o rumor, o ilogismo e o vazio estético imperam. As contínuas transformações e o desejo do novo a qualquer custo são sintomas modernistas e decorrem, em sua maioria, da indústria cultural. O termo “original” já é por si mesmo muito problemático e se eleva a graus maiores quando entendemos o original como origem. Se nosso contexto é multicultural, fragmentado, o original acaba por cair no vazio. De qualquer modo, não queremos assumir uma postura conservadora, mas apenas problematizarmos uma cultura cada vez mais estéril. Ficamos muito gratos quando ainda encontramos artistas empenhados em criar, manter e difundir um estilo que com o passar do tempo permanece salvaguardado das fetichizações.

Em Hilda Hilst não se pode desprezar, mesmo que seja num dos seus textos mais radicais, como *Lori Lamby*, o ornamento de suas frases, versos postos em prosa. É aí que está o valor, o trabalho estético sobre a linguagem dinamizada do sublime ao grotesco em um mesmo parágrafo. Harold Bloom, um dos defensores do cânone eurocêntrico enquanto núcleo formador da cultura literária (o que não é uma mentira, mas não se configura enquanto uma verdade em se tratando da cultura latino-americana), em seu controverso livro, diz:

Cânone, palavra religiosa em suas origens, tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica, ou, como eu faço por autores que vieram depois. (BLOOM, 2010, p. 33)

Tratar de cânone é pensar hierarquias. Não é à toa que o masculino, um dos devires mais fortes pelo qual a escritora se deixa trespassar, mesmo que Gilles Deleuze nos diga que o masculino não devém, ainda que se trate de uma mulher, é possível, verificável e afirmado. A masculinidade que ronda a escritura hilstiana é posta em cena, em xeque. Os símbolos se encrostam, o eterno retorno se estabelece e o mundo criado por ela aumenta em substância, em espiritualidade, em posição política, em sacrifício e abnegação, trágica inclinação à poesia e na continuidade de certa tradição religiosa. É do saber comum e da tradição, mesmo que negativa, o lugar da poesia nos saberes e nas instituições sociais, desde Platão. Nômade em sua natureza. Entretanto, acho que esse nomadismo nos poemas de Hilda Hilst só aflora em seus últimos textos. À exceção do poema *Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor* (2003), fica a cargo da prosa representar o fluxo, embora não estejamos certo que o fluxo tenha uma representação.

“Tudo que o cânone Ocidental pode nos trazer é o uso correto de nossa solidão, essa solidão cuja forma final é nosso confronto com nossa mortalidade.” (BLOOM, 2010, p. 46) Harold Bloom diz isso porque tenta destruir o argumento de que todo processo de canonização seja ideológico. Ele, enquanto defensor do cânone, um esteta decerto, ferozmente disserta contra o que diz respeito à inclinação da literatura como uma ferramenta salvacionista, que tem como função a diminuição das disparidades sociais. Ele acerta quando tenta liberar a literatura de qualquer ideal social e a coloca no lugar da apreciação estética. Nessa dialética em que ressentidos e canônicos disputam uma verdade, não sabemos ao certo quem são os verdadeiros ressentidos. O conflito entre os dois se resume em uma palavra: elitismo. O fato é que a literatura de Hilda Hilst traz todas essas questões com agudez, questões sobre os meandros a que a literatura está submetida e o quanto ela, por mais que se esforce, não está livre do domínio e das inscrições do poder.

Mesmo que o Harold Bloom pareça um esclerosado defendendo seu panteão de escritores elitistas, o cânone ocidental como memória de uma nação, o fetiche de uma unidade cultural, a ideia de que os valores estéticos provenham de um mecanismo de lutas entre textos, acerta novamente quando diz que “o cânone é de fato um metro de vitalidade, uma medida que tenta mapear o imensurado.” (BLOOM, 2010, p. 58) Inevitavelmente, quanto mais aprofundamos nas questões do cânone, mais a discussão vai se tornando política... A

literatura, para sair desse impasse, das armadilhas a que foi relegada desde Platão, precisará apelar para o fantástico ou para uma ficção que tenha um estilo suficientemente forte para produzir uma realidade autônoma de nossa realidade denotativa.

4 PROBLEMAS DA POÉTICA HILSTIANA

Determinar a função do autor depois que ele já morreu, foi apagado e agora volta de forma ficcionalizada exigiria uma atenção especial. Não nos deteremos em demasia nesse ponto, mas levantaremos questões que buscam analisar o espaço ocupado pela escritora. Até que ponto ela se afasta de seus personagens ou de que maneira se eleva sua voz poética. Nesse sentido, poderíamos tomar o autor enquanto o centro de uma obra que se propõe ser potencializada por vários saberes e humores. A única coisa que podemos afirmar é que a autora nunca esteve morta, apesar de estarmos o tempo todo de mãos dadas com Roland Barthes, e nos parece que o que há é uma autoficcionalização, um jogo de máscaras, de devires que são permitidos que se manifestem, uma escrita do corpo em diálogo com leituras e afetos pessoais, tomando a memória como matéria-prima, mesmo que transmutada ou inventada, para a sua escritura.

Hilda Hilst nunca escondeu seus amores e fantasmas, temos, a todo momento, informações de suas vivências e de suas dificuldades. A autoficção é uma maneira de nós pensarmos o contexto em que estava inserido o escritor em relação às suas leituras. O hipertexto que encontramos em sua escritura é formado de uma maneira em que os três gêneros literários comunicam-se e, assim, suprem-se ou apresentam-se enquanto método escolhido para confrontar com o sistema teleológico e possibilitar uma coesão maior do universo literário imaginado. Diana Klinger dirá:

Na escrita de si dos anos da pós-ditadura se produz, então, uma inversão, pois a memória não é mais dispositivo ao serviço da conservação dos valores de classe mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores. (KLINGER, 2006, p. 23)

A partir disso, percebemos que as cores locais já não se encontram na literatura de Hilda Hilst, posto que a ditadura incitava todos os brasileiros a assumirem a identidade nacional até as últimas consequências. Assim, a brasilidade havia se transformado não só em um tipo de tradição literária moderna do Brasil, como numa imposição ideológica. Hilda Hilst vai na contramão desse caminho. O Brasil se apresenta sob um contexto violento, ditatorial e incapaz de valorizar o trabalho de arte que não atendessem a esses atributos. O único conto que manifesta claramente a cor local é *Axelrod* e coloca o professor, o poeta, no papel de um ser hermético, um pobre coitado saqueado pelo país.

Ideais palavras abstrações textos dialéticas, impossíveis, beijo-te as nádegas, brasilíssima fundura, teus gordos aparentes, beijo lívido tua escura saqueada rodela, te pranteio me dá tua mão Axel. (HILST, 2004, p. 154)

Clara fica que a condição de Axel é também a própria condição da escritora. Melhor nem falar da enorme dívida nutrida com a falta de recursos para pagar as despesas da Casa do Sol – em 2003, o montante da dívida com o IPTU era nada menos que quinhentos mil reais. “Eu estava muito atrapalhada, só recebia dinheiro da Universidade de Campinas. Não ganhava praticamente nada.” (HILST, 1999, p. 29) Apesar dessas informações, quando tratarmos de autor aqui, falaremos mais nos termos foucaultianos, pois a tal morte do autor, independente de gerar um distanciamento autor/obra, não corresponde à gama enorme dos estudos culturais, memorialistas e tradicionais da cultura universal. Mas como o modo de dizer do autor funciona quando ele mesmo se deixa desaparecer no texto?

É sabido que, em um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um alter ego cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra. Seria igualmente falso buscar o autor do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício; a função autor é efetuada na própria cisão. (FOUCAULT, 1969, p. 279)

Para exemplificar, usaremos principalmente os textos *A obscena senhora D* e *O unicórnio* nas relações autoficcionalis da autora. Aqui o autor e a representação de Deus na poética da escritora se aproximam pela impossibilidade de se chegar a uma identidade unívoca, a uma verdade absoluta, a uma apreensão da intenção fundamental. Há mais uma inversão também em se tratando da vida e da literatura da autora, muito do que parece intangível em sua ficção se torna uma ação real no plano físico; espíritos e extraterrestres dividem o mesmo espaço e, como sabemos, Hilda Hilst dedicou tempo a investigar fenômenos que escapassem do conhecimento científico. Há relatos de aparecimento de ovnis no entorno da chácara onde ela vivia. É inevitável que uma coisa tenha contaminado a outra. A busca metafísica do sentido da vida, do homem e da natureza das coisas é sempre uma pergunta ativa, mas sem resposta.

Eu não quero mais ouvir, eu quero que você me abrace depressa porque daqui a pouco eu não serei mais a tua irmã, eu serei talvez integralmente por uns instantes o meu irmão pederasta, ou aquela outra que desejava santidade e sabedoria, ou essa que é boa, generosa, estúpida e safada. (HILST, 2003, p. 169)

Aquilo que costumamos chamar de identidade é algo assumido pelo devir, apresenta-se sempre no presente e não cessa de tomar outras vozes em seu discurso. Antes de ser uma função, o escritor é muito mais um espaço em que transitam discursos de todas as ordens (material, espiritual, mítica e social) e por onde circularão perfis diversos que, em meio a toda dispersão, encontrarão seu centro no nome do escritor (aqui, sim, adequado à primeira função atribuída por Michel Foucault ao nome), que não é nem uma descrição, nem um nome próprio comum, é antes “um modo de ser do discurso.” (FOUCAULT, 1969, p. 273) No recorte acima, percebemos o jogo que se estabelece entre os perfis e a voz que os manifesta. Inevitavelmente, os textos posteriores de Hilda Hilst vão ganhando mais complexidade. Se começássemos com a pergunta “quem fala?”, provavelmente este tópico não teria importância nenhuma, pois a literatura hilstiana figura plenipotente. A importância, contudo, deste processo são suas escolhas individuais, mantendo, por sua força gravitacional, o que é irredutível, ou seja, o seu estilo, a sua ideia e as suas paixões. Ora, se o autor, conforme Michel Foucault, não para o tempo inteiro de se apagar no texto, pressupõe, inevitavelmente, que há aí uma presença, uma ocupação pelo devir cedida pela identidade.

Só assim se possibilita que a criatividade aja e ultrapasse os limites que compõe a identidade. O discurso é um corpo novo que se desenvolve separado daquele que o compõe. Temos que ter em vista que o próprio ser em Hilda é um obstáculo para si mesmo. “A alma separada de ti vai conquistar a chaga de saltar.” (HILST, 2003, p. 101)

Escrever é “se mostrar”, se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo. (KLINGER, 2006, p. 28)

Mesmo que o trabalho da escrita seja também uma sujeição, é o crítico quem posiciona o autor dentro do cenário e da historiografia e o situa dentro de sua obra. Muitas vezes, o rosto de quem escreve é dado pelo crítico. Por isso, estamos, desde já, violando a escritura, na ação de trazer à tona, mesmo que minimamente, o que o autor trabalhou para que se homogeneizassem os processos no ocultamento dos esquemas fundamentais. É como se olhássemos um quadro e nele, pelas leis que o formam e lhe dão simetria, graduação e estranhamento, já não encontrássemos os pilares que o constituíram: o rascunho, o sketch, o desenvolvimento por meio das técnicas. A autoficção é também um processo de apagamento daquilo que seria o esquema básico de toda escritura, a saber, o próprio autor. O que se constitui é um desfile de máscaras e um processo de fantasiar a própria memória. Ora, é justamente a criatividade que dá coesão à memória, formada por fragmentos, a criatividade é

a amálgama que faz com que todos os pedaços esparsos ganhem uma liga e ficcionalizem um possível contar de si. Mas “a autoficção implica não necessariamente uma corrosão da verossimilhança interna do romance e, sim, um questionamento das noções de verdade e de sujeito.” (KLINGER, 2006, p. 50)

O sujeito se constitui ao mesmo tempo em que escreve. A autoficção é o que comumente estamos chamando de terceiro e se coloca entre o verossímil e o inverossímil, o vivido e o inventado, o verdadeiro e o falso, o lógico e o ilógico. É também um processo de erotização do sujeito, entre o claro e o escuro, faz da verdade apenas um artifício para a ficção que se inventa de si.

Pronto. Agora escreve: dentro de mim, este que se faz agora dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará. Alguns eu os conheço bem. Mostram a cara, assim é que eu gosto, me enfrentam, assim é que eu gosto. Gosto de enfrentar quem se mostra. (HILST, 2003, p. 23)

No primeiro conto de *Fluxo-Floema*, temos um narrador que se divide assumindo a voz da mulher, do filho morto, do editor, dele mesmo e do anão, além dos personagens que aparecem para rir de sua condição. O diálogo é estabelecido, fundamentalmente, entre a mulher (Ruísis), o filho morto (Rukah) e ele mesmo (Ruíska). Esse é um dos textos mais emblemáticos e talvez um dos mais nihilistas de Hilda Hilst: “Calma, calma, também tudo não é assim escuridão e morte.” (idem, p. 19) Em *Fluxo*, temos o primeiro conflito do autor frente às exigências do mercado editorial; “não começa a escrever o de dentro das planícies que isto não interessa nada.” (HILST, 2003, p. 20) A autora coloca-se entre aquilo que lhe é natural, inseparável, e o que transborda simulando possibilidades de encontro, de composição de si e do sonhado. O chamamento é uma constante em suas escrituras. Não poderíamos exigir uma verdade, mesmo que saibamos que a ficção traga marcas indelévels do autor. A verdade, em Hilda Hilst, é estética, nenhuma outra tentativa de explicação ou de encontrar motivos genéticos, de um trauma e de uma falta irão explicar ou conseguir dar conta de seus textos.

A auto-ficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). Reconhecer que a matéria da auto-ficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor, nos permite chegar próximos da definição que interessa para nossa argumentação. (KLINGER, 2006, p. 55)

A saber, esses elementos textuais são frutos de sua experiência, tanto interior (o que podemos entender como metafísica e teológica) quanto exterior (se pensarmos sua vida, o

tempo dedicado à literatura e àquilo que, em termos afetivos, compuseram sua história) e elencam as suas escolhas literárias. Não podemos dizer que em Hilda Hilst o sentido não existe mas, muitas vezes, permanece amparado no rumor e nas possibilidades concêntricas de interpretação (entendendo a interpretação como leitura interessada, crítica e detida). Roland Barthes (2004), em *A morte do autor*, diz que “o texto é tecido de palavras de duplo sentido que cada personagem compreende unilateralmente (esse perpétuo mal-entendido é precisamente o trágico.” (BARTHES, 2004, p. 64) Assim, o narrador, muitas vezes, está em embate consigo mesmo, duelando com suas próprias dualidades: indústria cultural x liberdade artística, sensibilidade e indiferença, abnegação e desejo de poder, bondade e crueldade, amor e morte, feminilidade e masculinidade, profundidade e superficialidade e uma série de outros paradoxos que movimentam os textos e instauram a tragicidade de quase toda a literatura. Por isso, dizemos que o corpo do texto é o fluxo que se coloca entre as margens fixas, como se “desejasse escapar de sua casa que é o rio / e deslizando apenas, nem tocar a margem.” (HILST, 2003, p. 17). Não podemos apontar a verdade de uma identidade de quem escreve, podemos apenas percebê-la como mediadora de uma série de dimensões e intertextos através de uma articulação da linguagem. “A auto-ficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita.” (KLINGER, 2006, p. 24)

O conceito de dialogismo criado por Mikhail Bakhtin diz que a linguagem, inevitavelmente, é feita de palavras que apreendemos e tomamos de outros escritos, assim, o discurso é feito de uma série de empréstimos, “tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência.” (BAKHTIN, 2010, p. 293) Há um outro que fala por aquele que assume a elocução, um discurso exterior que se apresenta. Mesmo quando o movimento é, por vezes, monológico, temos invasões no discurso. “É duro, é duro ser constantemente invadido, nem com a porta de aço não adianta, eles se fazem, se materializam.” (HILST, 2003, p. 34) Embora o narrador se apresente, não sabemos ao certo o que realmente pertence ao seu discurso natural ou o que deriva da “possessão.” Nesses termos, definir o que viria da experiência própria do autor, de sua biografia, do que provém do poder imaginativo e de suas relações com seus cânones pessoais, torna-se quase impraticável qualquer análise que se queira essencialmente psicológica ou memorialista.

O estudo deve de seguir no rastro do que se repete arquetipicamente e o que se coloca enquanto acontecimento derivado da ação da escrita. Lucas era uma repetição, Lucius, uma força, e o pai, uma lei. Os símbolos são extratextos que aumentam a gama de informação de

acesso ao imaginário da autora. Poderíamos até ousar dizer que quem escreve a maioria das histórias hilstianas é América, personagem inventiva que condena a si mesma depois que seu sistema do *eta-dzeta* é incorporado pela instituição. No distanciamento que a ação de escrever possibilita ao ente que a executa, a memória nada mais é que um recipiente de matéria-prima à espera de transformação e ressignificação. O autor passa a ser uma representação do escritor, uma encenação de si mesmo na liberdade de ser outros. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin diz que

O objeto das aspirações do autor não é, em hipótese nenhuma, esse conjunto de ideias em si mesmo, como algo negro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto é precisamente a passagem do tema por muitas e diferentes vozes, a polifonia de princípio e, por assim dizer, irrevogável, e a dissonância do tema. (BAKHTIN, 2010, p. 310)

Muitas vezes, os perfis são definidos e assumem seu lugar no plano físico, mas alguns outros figuram apenas na dimensão simbólica. O diálogo, em Hilda Hilst, é uma questão de tom e, não, de forma. As vozes não respeitam o espaço-tempo, elas simplesmente dividem o mesmo espaço, embora nem sempre falem ao mesmo tempo: a literatura é um efeito do rumor interior. Temos que ter em conta que as vozes ocupam o espaço interno, mas são sempre confrontadas com o plano real, com as leis e com a gravidade. Há sempre alguém dentro do olho que vê. A mão alinhava e dá forma ao fluxo sob signos brutos, o trabalho do estilo dará ao texto o método, mas as vozes ocupam o mesmo espaço na maioria das vezes, e é o corpo que escreve e descreve e sofre todos os efeitos da possessão e da memória. Em suma, no espaço interno, na experiência interior, as vozes e os perfis ocupam o mesmo espaço e podem, sim, coexistir ao mesmo tempo, contudo, o texto e o papel do escritor organizam, mesmo que porcamente, o fenômeno. O texto é o resultado desse fenômeno, que decorre da experiência da escrita.

Hermínia, choro do velho que estou ou que me sinto, choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o quê, afinal? Do meu medo, um medo semelhante ao medo dos animais escorraçados, e pânico e solidão. (HILST, 2006, p. 29)

Amós, Hillé, Vitório, Isaiah, Klaus, são todos uma dobra, uma constante de Hilda Hilst, espaço vazio preenchido por uma série de vozes que oscilam, geralmente, por três forças motrizes. Escrita labiríntica, crua e dissimulada, o espaço por onde transitam os perfis é oco, por isso mesmo livre a acolher todos os tipos de conversas e observações. E por que não dizer que a obra da escritora também se divide em três fases?

A última hipótese é a que mais me convém. Se sou mulher gosto de ficar por aqui; adormecida, sozinha. Se sou homem gosto desta ideia: abandonei-a porque não me servia. Será preciso dar mais detalhes para os pósteros, ninguém se conforma com tal abandono, afinal a mulher ajudou-me a entrar e a sair do labirinto. Por que não me servira? (HILST, 2002, p. 154)

A primeira, ingênua, beata, moralista, a tatear a natureza dos suicidas, a sua própria; a segunda, a violenta, herética, engajada em fazer uma literatura “séria”, e uma terceira, amplamente taxada de obscena, que se configura enquanto um deboche, uma sátira grotesca e radical do comportamento humano - não inserimos nessa última fase *A obscena senhora D*, pois nossa leitura da obscenidade é com relação ao amor e esse é um livros que problematiza o envelhecimento e a perda do desejo sexual, a predição da morte e a loucura.

Mas em *O oco* temos visivelmente um texto que prenuncia uma divisão de sua obra, que retoma os movimentos dos textos anteriores e explica o porquê da escolha de alguns símbolos que percorrem sua literatura. Temos, diante de nós, a representação de um Cristo envelhecido, cedendo a um fluxo de consciência indelimitado, chegando a uma verborragia inútil, cujo movimento de violência é sempre um jogo de forças entre o homem e os regimes. “A minha língua feriu a anca vaidosa da autoridade, se todos tivessem essa minha língua que se fez de repente, o mundo ficaria limpo, e isso não é bom, a anca vaidosa não pode sobreviver no rio de águas clarinhas.” (HILST, 2002, p. 200)

Mas e os muros? São os obstáculos, única metáfora firme e perene, pedra que se afirma a cada passo desses homens, impedimento, muitas vezes, necessário. Nas paredes, uma mancha de sangue. Vitória, velho bêbado e debochado que relembra sua trajetória de escritor e que faz muitas referências aos outros textos de Hilda Hilst em *Estar sendo ter sido*, inclusive a *O oco*, diz: “se bem me lembro mandei a você textos castos, quase teológicos, falo inclusive das dúvidas de alguns quanto à verdadeira natureza do Cristo.” (HILST, 2006, p. 27) Tal metáfora é uma constante na obra da Hilda Hilst. De qualquer modo, os muros são coisas dos poetas:

Mostro o caminho mas já não estou nele, já passei, estou mais adiante e depois de cada passo fez-se um muro. Um muro se faz. Sozinho. De muros entendo. Talvez por isso ele se faça. Gosto da pedra para tal construção. A resistência é importante, a nossa resistência, a dos materiais também, a pedra resiste.” (HLST, 2002, p. 196).

O muro, que também é uma construção pessoal, é uma maneira de combater os muros sociais, uma resistência, uma fortaleza íntima. O paradoxo é o que abre ao leitor possibilidades de leitura e de dinamismo na linguagem. O autor se apaga mais uma vez para que o leitor faça sua escolha interpretativa e decida que lado vai tomar no labirinto. Uma coisa precisa ser dita: o oco serve como metáfora para sensação, e todos os arquétipos acima, os que

prevêem o muro, são homens da sensação, do sentido e, não, do significado, da lógica e da ciência. Por isso, podemos falar da literatura hilstiana, em alguns momentos, como literatura do rumor, uma escrita da sensação. Em *O alto da barca do Camiri*, uma de suas mais belas peças, temos esse homem que vaga a falar o que ninguém entende e que acaba assassinado: “Mas dizem que o homem / Chegou a isso por imposições! Que quem o viu falar / Jamais o entendia. Que aqueles para quem / Ele vivia / Tinham rostos de pedra. / Olhavam-no com espanto!” (HILST, 2008, p. 223)

À semelhança de Cristo, dos cães e dos idiotas, estes poetas, profetas e homens do povo não têm vez e não habitam o centro dentro dos escritos da autora, “um homem fazendo milagre, pura fantasia, que vaidade! Nem lícito seria que vivesse, quem assim vivia...” (HILST, 2008, p. 227). A personagem do ovo refere-se a todo tempo à sua cabeça de ovo, metáfora escolhida pela autora para exemplificar o caos primordial e criativo de seu personagem. Dessa maneira, o texto se articula por forças gravitacionais que ora se desterritorializam – o que quer dizer que o texto escapa de uma função comunicativa e representativa – e ora se reterritorializam – quando volta a orbitar em torno da ideia cedendo ao movimento de ordem. Todos os textos da escritora, pelo menos as prosas-poéticas, vão se desenvolver nesse movimento de afastamento e de proximidade, ora fugindo da ordem dos signos, ora se reaproximando deles. Nessa movimentação, surgem os conflitos, os paradoxos e, inevitavelmente, as forças transgressoras, eruptivas. Por isso a presença do Deus-pai é fixa, ao mesmo tempo amantíssima, infinita e tirânica por conta de sua função. Nenhum dos arquétipos e símbolos escolhidos servem a uma verdade do plano físico, mas apenas à configuração da literatura e do texto, do universo singularíssimo construído pela autora. Entendemos que a ausência da ordem, do pai e do homem não é uma falta, mas, sim, uma presença que se reafirma na ausência à semelhança do autor, que se afirma pelo grau de ausência que consegue produzir no texto.

Quase não falo. Porque tudo se complica. Tenho alguma memória porque me lembro de ter falado uma vez: RESTABELEÇAM A ORDEM. RESTABELEÇAM A ORDEM foi o que eu disse. Isso não me sai da cabeça, e deve ter dado algum resultado senão não me lembraria. Qual foi o resultado? Seria menos infeliz se soubesse? Restabelecer a ordem parece-me um propósito muito louvável, digno até, porque a ordem existe quando tudo fica bem arrumado, as botas todas de um lado, os fuzis de outro. (HILST, 2002, p. 140)

Amigo das ratazanas, como Jozú, Lucas não esperou pra ver e se matou. Reconheceu sua incapacidade de lidar com a ordem dos homens e a com a irresgatibilidade de sua liberdade pessoal. Ironicamente, o nosso trabalho aqui está sendo de ordenar as partes e as

intenções, mesmo que arbitrariamente, embora exista uma certa sensação de que todo texto que foge à representação invariavelmente recai no vazio, no oco. A dialética que se estabelece, dentro da crítica literária e da composição poética, é aquela que é comum aos poetas que se assumem enquanto tal em sua escritura, apesar da liberação que sua prosa empreende. É sempre um confronto e um diálogo com a tradição.

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. (ELIOT, 1989, p. 39)

A relação de Hilda Hilst com a ordem clássica pode não ser tão harmônica assim, contudo, podemos dizer que sua poesia atende mais ao clássico que ao moderno, fazendo da prosa o espaço para o embate dos problemas da literatura e suas liberações. O cânone brasileiro, durante muito tempo, girou em torno de uma palavra e de um problema: o adultério. Porém, a atitude da escritora frente ao seu tempo traz consigo algumas das forças que eclodiram na década de 60, não só no que tange à literatura naquilo que concerne à libertação dos signos de seus significados, como também no que condiz a liberdade dos corpos e das mulheres, bem como a conquista de direitos para negros e gays. Hilda Hilst, por mais que seja uma mulher na literatura, em nenhum momento aparece com fragilidade. O que mais podemos perceber de início é que a mulher, representada sob a figura da autora, assume livremente seus desejos e faz de seu corpo instrumento para realizá-los, como a cadela, metáfora constante, e a porca - liberdade consentida ao corpo e consciência de seu poder criador.

Matamoros se soube duradera na carne do outro, como um gancho que furasse, rica de lambeduras, magoante cadela, sei de mim a saliva, os dedos, horas alongadas revolvendo a terra, alisando minhocas que se tornavam duras, todas em forma de roda, depois toco as salamandras, não aguento o cetim das folhas tão amarelo quanto pode ser o negrume do inferno, aliso com cuidados e a folha ferida de cansaço escurece, uns fios se fazem com a cor das fezes, apesar da ternura. (HILST, 2002, p. 63)

O que queremos dizer é que a ordem, essencialmente masculina, branca, pequeno-burguesa, violenta e política, é revertida em sua literatura. O que não quer dizer que esses elementos deixem de estar presentes, mas que eles significam o que deve ser combatido; guerra perdida, empreendimento falido. Se a mulher figura em uma representação sensível, frágil, permissiva e corrompida pela literatura desde o século XIX, e se pensarmos Machado de Assis como maior representante do cânone literário, perceberemos que é também o

adultério que movimenta os monólogos, os conflitos e a pragmática de seus textos. Em Hilda Hilst, a mulher se emancipa, é certo, mas não consegue lidar bem com isso, o que a faz retornar a Deus e às cantigas de amigo. Profana decerto, quando o encontro com Deus volta a ser uma relação de gozo e o embate acontece frente à autoridade do homem, mas, ao mesmo tempo, ela é antagônica por desejá-lo. Se no realismo/naturalismo as mulheres se encantam e se inclinam por outros homens, em Hilda Hilst as mulheres nutrem um amor incondicional, doentio e obsessivo. Mas a mulher deixa de ser um bibelô, frágil e corruptível e se assume plena em seus desejos corporais, embora o erotismo diminua e seja sublimado em sua relação com o sagrado.

Engolia o corpo de Deus, devo continuar engolia porque acreditava mas nem por isso compreendia, olhava o porco mundo e pensava: Aquele nada tem a ver com isso, Este aqui dentro nada tem a ver com isso, Este, O Luminoso, O Vívido, O Nome, engolia fundo, salivosa lambendo e pedia: que eu possa compreender, só isso. (HILST, 2001, p. 19-20)

Contudo, percebe-se que o logos, que é Deus-pai, é algo que não se pode apreender, descrever e nem sequer alcançar, ele se afirma, assim como o autor, pela capacidade que tem de se ausentar da própria criação, que é o lugar da revelação. Na citação acima, temos não só a consciência de sua criação, que extrapola o corpo, revelando-se morfologicamente, sintaticamente e pragmaticamente, contrapondo-se ao corpo físico. Nesse sentido, há que se pensar a estrutura que, incapaz de conter o poder de expressão, se desmantela ou satura as margens, deixando de corresponder à fixidez masculina, às leis e aos comportamentos estabelecidos, ou exigidos. Como limitar uma expressão que tenta alcançar o inapreensível? Por isso a poesia, que é o meio de se alcançar uma pretensa liberdade, única maneira, mesmo que pequena, de chegar ao grande corpo ou à integração. Chegar a Deus é compreender. A compreensão do ser e do divino só é dada, mesmo que imperfeita, através da ação de escrever, não há outra saída.

É por ser inaugural, no sentido jovem deste termo, que a escritura é perigosa e angustiante. Não sabe aonde vai, nenhuma sabedoria a protege dessa precipitação essencial para o sentido que ela constitui e que é em primeiro lugar o seu futuro (DERRIDA, 2009, p. 14)

A lucidez de Derrida é por si mesma reveladora. Muitas vezes, tanto para o escritor quanto para o crítico, a estrutura se revela depois que eles, separados, distanciados do primeiro impulso expressivo, conseguem vislumbrar o arranjo estrutural e planam sobre o texto com uma visão panorâmica. A verborragia que encontramos em *O oco* nada mais é que a liberdade concedida à palavra, pois assim se atinge uma ideia imprevista, inesperada e ampla. Derrida emenda: “este poder revelador da verdadeira linguagem literária como poesia é na

verdade o acesso à palavra livre.” (DERRIDA, 2009, p. 15) Dessa maneira, podemos entender em Hilda Hilst que o gênero poético, apesar de ser antigo e pedir para si a forma fixa do verso, toma a liberdade concedida pelo espírito fazendo do poético a própria manifestação desse espírito, impedindo um assentamento seguro da estrutura - que não se segura e recai numa zona indiscernível de classificação dos gêneros. Por isso, até mesmo em seu teatro, a presença do lírico se apresenta e confronta o esquema dialético e objetivo do teatro, o que é uma das figurações do trágico em sua escritura. Se repararmos bem, essa é a metáfora central por onde os conflitos e os gêneros tangenciarão, e talvez até a própria estrutura. “Ela me dizia que o corpo muitas vezes parece uma coisa independente da tua vontade.”(HILST, 2008 p. 255)

Não é à toa que a frase acima vai estar na boca da personagem do poeta em *As aves da noite* (2008), representação de sua própria condição, em que a palavra serve para que ele e os outros se mantenham atentos e vivos diante da situação extrema de violência e miséria em que se encontram. Se pensarmos arquetipicamente, ou seja, em personagens que se repetem, poderíamos dizer que a personagem da peça citada é mais um dos desdobramento de Lucas. Em *Agda* (2002), os três dialogam e deitam-se com a mesma mulher – esta que poderíamos pensar como representação que a escritora criou de si, metaforizando-se e revelando os homens que vivem à sua volta.

Apareceu diante de nós com o ventre cheio, toda arredondada, quando pensei em buscá-la ela já estava, enterrei quatro vezes o punhal obedecendo aos ossos mágicos, queria e não queria atravessá-la com a ponta aguçada, queria muito deitá-la sobre a pedra e uma vez mais gozar o do meio das pernas de Agda-lacraia... ai Agda-maravilha. (HILST, 2002, p. 122)

A segunda *Agda* (2002) que se encontra no volume *Kadosh* é também extremamente generosa no que diz respeito à criação de seus perfis, na maneira como se ficcionaliza e cria sua realidade literária. Os homens que adoram gozar com *Agda* possuem consciência dos malefícios e da dissimulação que ela cria em torno de si.

Orto, Kalau, Celônio, o cavalo-três de *Agda-lacraia* é apenas três homens, em quase tudo iguais, três com três credos, os dois peitos de *Agda* e o do meio das pernas. E para quem devo tocar a minha harpa? (HILST, 2002, p. 106)

Lucas, Lucius, o Pai, Rukah, Ruísis, Ruíska; Jozu, Guzuel, Jesuelda, Hiram e Hamat, entre outros personagens que seguem o sistema tripartite, símbolos que se agregam, cuja modulação e o tom dão as características essenciais de cada um, gerando, muitas vezes, um conflito interno, uma luta consigo mesmos. “Constrói infinitas espirais de metal, que sejam

muito maleáveis, que apenas com teu sopro se faça o movimento, e há de ver que o de cima vai para baixo e o de baixo volta à superfície.” (HILST, 2002, p. 106) A escritora sabe que cria armadilhas e que o veneno da lacraia não chega a matar o homem. Essa consciência sobre a própria escrita é também fecunda, por isso - tanto em *A Obscena Senhora D* quanto em *O oco* -, acontece a revelação do sistema e o esclarecimento dos caminhos. A constância do cão não é gratuita, ele não tem consciência ou a abole em prol do diáfano, mas segue fidelíssimo com o coração. “Tenho pena. Pena de ter começado tudo isso com o cachorro, de não ter avançado com sucesso nem em relação ao cachorro, nem em relação a vocês, nem a mim mesmo. São defeitos diários.” (HILST, 2002, p. 144)

A consciência das coisas tira parte do encanto, por isso a estrutura aflora quando a expressão se esgota ou já está distanciada. Mas há texto que não exija pra si uma estrutura? Decerto que não, mas é sabido que a própria natureza do romanesco acolhe em sua forma os outros gêneros literários, sendo o romance um gênero que se forma no instante e no presente.

Então, como poderíamos entender melhor as operações que configuram a prosa hilstiana em diálogo com o teatro e a poesia? O escritor tem como papel criar para si e para o mundo uma língua que, ao tempo em que fala com todos, de si mesmo escapa, estrangeira. Se o ser se conhece na escritura, formando-se ao mesmo tempo em que escreve, esta também forma-se a partir da reflexão do escritor acerca do que escreve, espanta-se diante do que foi escrito, e assim o ser que escreve revela-se e esconde-se e, desse movimento, surge a tensão capaz de transfigurar e superar a realidade material das relações e dos corpos.

Corpo-procissão... já sei, a Virgem na frente, depois os caras graduados, depois os de asa, depois o povo... cada um com sua máscara. E quando ela passa a mão no pelo daquele cão idiota... o jeito que ela olha.. Tu não tomas parte, entendes? O cão é também uma coisa que está dentro dela, a planta (HILST, 2002, p. 104)

No trecho acima, temos, mais uma vez, uma síntese da maioria dos afetos presentes no seu teatro, na poesia e na prosa de Hilda Hilst. Podemos dizer que, nessa escritora, o que é irrepresentável é justamente a força, e as demais partes são dotadas de representação - aliás, sem a representação não seria possível o conflito e a tragicidade instaurados justamente no momento em que os sentidos se dispersam ou que a palavra é insuficiente.

O que denominamos Deus, que afeta de secundariedade toda a navegação humana, não será esta passagem: a reciprocidade diferida entre a literatura e a escritura? Testemunha absoluta, terceiro como diafanidade do sentido no diálogo em que o que se começa a escrever é já lido, o que se começa a dizer é já resposta. Ao mesmo tempo criatura e Pai do Logos. Circularidade e tradicionalidade do logos. Estranho labor de conversão e de aventura na qual a graça só pode estar ausente. (DERRIDA,

2009, p. 15)

É aí onde reside a inversão na escritura que Deus é o centro, mas esse centro não se encontra no texto, está para além dele – e apesar da tentativa de dar ao homem sua imagem e semelhança, só conseguimos alcançar vazio e violência. Entender Deus como espírito da natureza produz o poético, está em tudo e em nada ao mesmo tempo, assim como a presença do autor no texto. “E me pões fogo em todos os lados, sou isto e aquilo, não sou isto nem nada, em nenhum lugar estou, dentro das águas sou esse que nado à superfície, quero sol na cara, espio o lá de fora, guloso, aquejante.” (HILST, 2002, p. 65)

O que escapa ao sentido, à coerência e à teleologia, é a sensação, impossível tradução coerente do afeto. É o que se move, a água, a vida manifesta transitando entre as margens fixas da poesia e do teatro, metáfora vital que se instaura entre os muros, fluxo que corre justamente para o impossível, movimento de transgressão. Deus, o grande paradoxo, o maior dos absurdos, presença e ausência ocupando o mesmo espaço-tempo concomitantemente, é via para que o homem extravase e supere os limites do corpo, da ciência e da cultura: “E SENTIR. Ainda que seja o guilhão de um roxo-encarnado aparentemente sem vivez”. (HILST, 2001, p. 88)

Em suma: energia-transgressão-dionísio-extremo (a força); a estrutura-tradição-apolocontenção (o interdito); o devir-sensação-tradução (o desejo). Por analogia, o primeiro é ativo, o segundo é reativo, o terceiro também é ativo, mas respeita a possibilidade do erro e a falibilidade. A armadilha é o corpo, o texto e suas bifurcações. “Também não compreendo o corpo, essa armadilha.” (HILST, 2001, p.21). E renegar o corpo é uma maneira de atingir, de alguma forma, certa compreensão mítica, essencial e metafísica.

Nada há portanto de paradoxal no fato de a consciência estruturalista ser consciência catastrófica, simultaneamente destruída e destruidora, *desestruturante*, como o é toda consciência ou pelo menos o momento decadente, período adequado a todo o movimento da consciência. (DERRIDA, 2009, p. 5)

Toda literatura forma um leitor imaginado, senão ideal. EHUD também é metáfora desse leitor ou desse homem que acompanha a porca por seus caminhos, desvãos, pacientemente esperando que passem seus arroubos, que calem perguntas, que esqueça Deus e volte à realidade - matrimônio irrevogável quando tudo na mulher passa a ser loucura, tristeza e morte. “Hillé doença, obsessão, tocar as unhas desse que nunca se nomeia, colocar a língua e a palavra no coração.” (HILST, 2001, p. 56) O trágico é a mulher passar a vida procurando uma ausência, uma ilusão, uma compreensão possível, mas sem essa procura pelo logos e pelo

esforço empreendido em se fazer compreender, o texto não vigoraria, a suprarrealidade não ganharia autonomia e o cotidiano mortificaria o ser. A literatura é sempre um combate contra a morte, mesmo que os textos retornem a ela e façam dela uma fonte criativa e potente.

4.1 UMA POSSÍVEL LEITURA NARRATIVA

Na narrativa hilstiana, o olhar que vê não está separado do corpo que experiencia, ver é viver, existir, sentir e imaginar. É uma poética da experiência e um saber adquirido e vivido. É narração da pele, diferentemente do narrador pós-moderno descrito por Silviano Santiago (2002) que “quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante a de um repórter ou de um expectador (...) ele não narra enquanto atuante.” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Silviano Santiago ainda nos diz que o distanciamento dos narradores advém da sociedade moderna, que já não dá o tempo para que as pessoas possam trocar suas vivências; lançar-se à experiência é, sim, também, uma força de transgressão, um risco.

A partir do texto *O narrador*, de Walter Benjamin (2000), Silviano Santiago traça um possível perfil do narrador de agora, sempre em busca de algo que o espelhe, mas o mantenha a uma distância segura. Toda sabedoria é adquirida pela observação, porém, esse saber não é autêntico, porque não foi vivido, e a autenticidade, nesse caso, só é possibilitada pela verossimilhança. Não seria aqui um resgate à representação enquanto modo de transmissão da literatura? Grande paradoxo de Lucius, que, para deixar de viver uma vida rasa, precisou assumir seus desejos e ir de encontro com as interdições. Assim, a narrativa escapa ao tempo e ao modo em que deveria ser composta para fazer parte de um texto mais universal e, por isso mesmo, mais perigoso. A partir do momento em que Lucius passa a ter relações com o genro, ele se desloca e traz consigo uma sensação de inadequação com o tempo, com a instituição familiar e com o modo de transmissão do saber. “Eu não sou o que sou, fico me repetindo, nem fêmea alguma e macho muito menos me colocaram aqui neste tempo onde estou, tempo desordenado, avessos de um rumo, grandes areias negras tumultuadas, cascalhos, brilhos.” (HILST, 2003, p. 94)

Ora, quem poderia tê-lo colocado nesse tempo? Deus, o escritor, o pai, a porca? Todos unívocos. Enquanto Lucius assume o lugar do errante, Lucas permanece fixo, impenetrável, inapreensível por sua natureza clássica e por sua precocidade ética. De todo modo, um não vive sem o outro. Temos, mais uma vez, na figura de Lucius, o escritor que ainda consegue se apaixonar pela beleza, buscando-a em um jorro intempestivo de palavras e imagens, recusando-se a um experiência comum a seu tempo de mera observação. Ter uma atitude vital,

ativa para com a vida é que é a tradução do grande perigo, uma ameaça frente ao fantasma do pai, à ordem e tradição. Ademais, todos os homens estão unidos pela lascívia, seja Lucius, o Pai ou Lucas, enquanto a mulher é apenas uma sombra no mundo deles.

Mas quem era Lucius antes de Lucas? Um jornalista pedante. Enquanto Lucas sempre fora o mesmo desde sempre na ficção hilstiana, representação de um espírito velho no corpo de um jovem, beleza que todos os artistas, desde a antiguidade, procuraram. Jovem, pois, que só a juventude rutila, é “espasmo vivo e grosso, que coisa o corpo vivo e jovem, que rutila lá dentro.” (HILST, 2001, p. 51) Por isso, tantas vezes aparecem reflexões sobre a velhice. Em *A obscena Senhora D* (2001), por mais que o livro *Estar sendo ter sido* (2006) e *Rútilo nada* (2003) só apareçam dez anos depois, temos uma narradora que funciona como alter-ego da escritora, narrando suas experiências, esperas, loucuras, paixões e depauperação da carne. Extrema lucidez sobre sua vida e sua literatura, bem como de sua própria morte. Não há texto em Hilda Hilst em que a experiência não fale mais alto, mesmo que não seja uma vivência no plano físico, é uma vivência com e na escrita, na qual há um trabalho de reafirmação contínua de sua maneira de escrever e de ver as coisas. Por isso a pós-modernidade, com sua dissolução identitária e sua maneira de olhar as coisas, em quase nada se adere à literatura hilstiana – a não ser como conflito e retrato impossível de seu tempo. Impossível porque está em contínua transformação.

Bakhtin pensa o romance como um gênero que evolui no meio dos outros gêneros e tem a capacidade de fazê-los interagir, romancizando-os. “Ao lado dos grandes gêneros, só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros” (BAKHTIN, 1990, p. 397), um gênero em devir, afirma ele. Em *Kadosh*, Hilda Hilst abre o texto com “pacto que há de vir.” (HILST, 2002, p. 35) É nesses termos que entendemos a prosa hilstiana e o porquê da metáfora do fluxo, texto que se cria no meio das pernas, gozoso e inadvertido. Lucius, que se achava pronto, já não se reconhece, constrói-se no tempo em que é levado pela experiência, como o romanesco, que sai arrastando tudo à sua frente.

E cresces pouco a pouco, estás crescendo não deixarás de crescer, nunca estarás crescido, és o tempo que é sempre, tempo-cadela, coisa que não se vê, coisa que É e jamais foi olhada, coisa que o outro sabe que está aí pulsando, viva. (HILST, 2002, p. 68)

A prosa-poética hilstiana é uma escrita do instante, de passado e de futuro fundidos a um presente que nunca se afirma a não ser pela ação que dela mesma é passado. Segundo Mikhail Bakhtin, foi a sátira menipéia a grande responsável pela formação do gênero romanesco, graças a ela o distanciamento épico foi abolido e a seriedade trágica também,

dando espaço à grotesca representação das relações humanas, “no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de um realidade atual, inacabada e fluida” (BAKHTIN, 1990, p. 427). Em Hilda Hilst, isso é traduzido como uma maneira de extrair forças que façam com que o homem aja em um mundo que, criado por ele, paradoxalmente, o impede de agir. Por mais que o romanesco intente contra as margens fixas, não consegue escapar da morte, mas faz prevalecer a experiência e uma atitude vital frente ao desconhecido e ao tempo, embora seja sempre uma relação conflituosa, “pois o próprio cânone está privado desse cânone; ele, por sua natureza, é acanônico.”(BAKHTIN, 1990, p. 427)

Por isso, a prosa em Hilda Hilst tem como fundamento a liberação dos desejos, das palavras e das paixões, enquanto parte da poesia permanece contida. A presença da prosa tem um intuito anarquizante e redelimita o enquadramento e as maneiras de representar as ações do homem; assim o teatro, que antes era fixo e passa a ser também intensivo e cruel, marcando sua presença não só pela representação, mas também pela impossibilidade de representar. Ademais, se pensarmos no modelo da espiral, é como se se cambiassem as características, ora resgatando fundamentos clássicos – que aqui entendemos como universais -, ora se abrindo para o que há de mais atual e móvel, por isso temos uma cena estilizada e fragmentada, quase sempre impossível de ser descrita, posicionada e parafraseada.

Por isso, a romanização dos outros gêneros não implica a sua submissão a cânones estranhos; ao contrário, trata-se de liberá-los de tudo aquilo que é convencional, necrosado, empolado e amorfo, de tudo aquilo que freia sua própria evolução e de tudo aquilo que os transforma, ao lado do romance, de estilizações de formas obsoletas. (BAKHTIN, 1990, p. 427)

O pai, sob essa perspectiva, permanece inalcançável, pois é o único elemento acabado, figuração do teatro clássico, presença permanente e imutável, o que não significa que não seja afetado pela ação do romance, seu filho, e da poesia, o anjo. Contudo, é um limite intransponível, é a ordenação de todas as coisas e o carácter mais frequente e mobilizador de quase toda a obra da escritora. Lucas é o herói e a representação do que há de mais próximo do épico na literatura de Hilda Hilst, “a beleza excepcional, a coesão, a claridade cristalina e o polimento literário desta representação do homem, mas, por outro lado, elas também engendram a sua limitação e uma certa irrealidade nas novas condições da existência humana.” (BAKHTIN, 1990, p. 424) É por esse motivo que a metáfora do muro se afirma. Lucas e Lucius, apesar de suas diferenças, são caracteres inadequados ao seu tempo, de qualquer modo, nenhum dos dois lograria sucesso, nem pela contenção nem pela liberação frente à comunidade. “Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da

inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade.” (BAKHTIN, 1990, p. 425)

Mas ainda poderíamos pensar em RN como em um jogo de máscaras, em que Lucius é o extremo de Lucas e o Pai, o extremo de Lucius, ou seja, Lucas separado de si, do heroísmo e do sagrado, assumindo-se enquanto homem falível, transmuta-se na figura de Lucius que, depois da transgressão e da impossibilidade de permanência de ser daquele modo, livre e permissivo, reassume a figura do Pai e da ordem. É como se, no esgotamento de cada perfil, abrisse-se um espaço para um outro, mas um dependesse do outro para poder extrapolar a si mesmo e permitir que a escritura continuasse. Por isso a lascívia une os três, nos prazeres do corpo, da violência e da morte, cujo texto é o jorro e o nada que retorna após o gozo. O brilho alcançado na experiência da vida e da arte e o nada que é a morte. Tanto Lucius como Lucas são heróis: o primeiro, trágico; o segundo, épico; impotentes para escapar de seus destinos. Em RN, já não temos os excessos do autor. Já não há necessidade de perguntas, não há segredos a serem desvelados – por mais que Lucius seja inacabado por natureza, está concluído por toda experiência anterior no exercício da prosa dentro de sua obra. Por isso o conto começa e termina com a morte, não há fuga da cena; é o conto que mais se aproxima de seu teatro por não dar espaço a monólogos excessivos e expor de maneira coesa o que de fato gerou conflito, sendo o retorno a ele resultado de toda produção anterior. Mas isso não significa que a interpretação tenha se esgotado, funciona como uma zona de contato com todos os outros textos da autora, sejam eles poéticos, dramáticos ou prosaicos, embora também seja ele um texto autônomo com relação a todos os outros, não precisando de resgates para sua interpretação.

RN é um texto que se inscreve no inacabamento do presente, mas consolidado pelas constantes da escritora. O romanescos, representado sob a forma de Lucius, é uma reatualização da prosa hilstiana. “A atualidade, com sua experiência nova, persiste na mesma forma de visão; mas ela não deve penetrar em absoluto no próprio conteúdo da representação como uma força que moderniza e que altera a singularidade do passado.” (BAKHTIN, 1990, p. 419) Então, por esse viés, RN é uma escritura que pensa a si e ao passado constituído, resgata perfis, mas os coloca em outro contexto. É um texto que pensa seus próprios limites.

Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las, ajustar-me digno diante de tanta ferida, teria sido preciso, Lucas meu amor, meus 35 anos de vida colados a um indescritível verdugo, alguém humano, e há tantos indescritíveis Humanos feitos de fúria e desesperança, existindo apenas para nos fazer conhecer o nome da torpeza e da agonia. (HILST, 2003, p. 85)

E poderíamos pensar neste verdugo como o pai mesmo, desdobramento de personagem homônimo em uma de suas peças. Espírito envelhecido, retornando ao mesmo lugar, mas agora cumprindo sua função. Porém, fica indefinido o que realmente está acontecendo com Lucius que, embora viva uma experiência de morte dos sentidos, das coerências e das representações, não revela se é uma morte real ou apenas uma confusão decorrente do terror diante do cadáver de Lucas. Apenas nos é dado saber que ele não aceita uma postura de aparências e “indigno e desesperado me atiro sobre o vidro que recobre a tua cara, e várias mãos, de amigos? De minha filha adolescente? De meu pai?” (HILST, 2003, p. 85)

É belo como corpo de Deus, maravilha rara que perfume na terra me vem desta cara, que altura tão medida, que cabeça de linha coroada, que olhos de pedra escura de ágata, que pele cor sem nome como se misturasses o café ao bronze, escuta-me Maria, é homem-anjo nem deves tocá-lo. (HILST, 2004, p. 88)

Em muitos dos textos da autora há esse resgate de escrituras anteriores, como é o caso de *Matamoros, da Fantasia* (2004). Se em *O visitante* (2008), Maria prefere ficar com a ilusão de que o filho que a mãe espera é de um estranho que aparecera em sua casa, em *Matamoros* ela aceita, ao contrário da tragédia profetizada pela Burra, que sua mãe tenha mesmo engravidado de seu marido – mas há aí uma coisa que se insinua, a esterilidade das Marias que, ressentidas, nutrem um ciúme excessivo das mães. São ressentidas porque não podem engravidar, ficando a cargo da doce mãe o engendramento de um ser que, na visão hilstiana, é divino e, por isso mesmo, independe do ato sexual para ser concebido - mas para as Marias não há concepção possível fora das relações sexuais, por isso, o conflito, a dúvida e o ciúme. E talvez seja essa a própria linha em que se desenvolve a literatura hilstiana, a primeira assentada sobre os desejos do corpo, a segunda, sobre os impulsos do espírito e a terceira, que é a satírica, sobre as baixezas do homem e os avessos morais, inclusive da própria Hilda Hilst, no que concerne à sua escritura. De qualquer modo, a tetralogia obscena se insere entre as duas como uma farta gargalhada sobre as coisas do mundo e suas próprias impotências, deixando para trás todo o distanciamento promovido pelo autor, colocando-se no meio da bandalheira, promovendo, segundo Mikhail Bakhtin:

o deslocamento do centro temporal de orientação literária permite ao autor, sob todas suas máscaras e aspectos, mover-se livremente no campo do mundo que é representado, o qual, na epopéia, era absolutamente inacessível e fechado; este deslocamento coloca, de um lado, o autor e seus ouvintes e, de outro, os heróis e o mundo por eles representados. (BAKHTIN, 1990, p. 417)

Mas se o romanesco é gênero que se desenvolve no presente inacabado, como seria possível que Lucius, possuidor dessa intensidade, já não estivesse engessado pelo exercício repetitivo? Isso acontece porque o autor-narrador aceita uma representação redundante de si e uma reatualização em relação ao seu mundo de representações. Por isso, se a figuração do anjo é uma representação acabada, morta, de atuação impossível, nem por isso cabe a Lucius, ou seja, ao romance, tomá-lo para si e atualizá-lo em seu espaço, expandindo os limites que os próprios gêneros lírico e épico se impuseram. Em outro texto, intitulado *Lucas, Naim*, presente no volume *Rútilos*, há um retorno do mesmo arquétipo, conquanto Lucas já seja um homem maduro:

Existindo porque Lucas existe, meu porque para mim, ninguém mais te verá armadilha dourada tão precisa, tão bem colocada, porque sou eu que te vê e ninguém mais-eu, não há outros tão eu como eu mesmo, meu corpo, coeso com as coisas ou não, este tempo seria o de reflexão, de morte também, porque ainda que eu não esteja totalmente morto, estou à morte há muitos anos, desde que resolvi olhar o que existia além. (HILST, 2003, p. 47)

Nesse conto, Lucas deixa de ser o jovem e assume o lugar de Lucius, que é o vir a ser para depois o muro. De qualquer forma, esse perfil já tem seu destino definido e se mata novamente. Ao longo do conto, temos suas reflexões sobre aquele que fora e sua própria condição de morto. Os papéis se invertem e é ele quem agora mantém um amante jovem e calado que pouco compreende seu palavrório. Assim, em sua velhice, Lucas se aproxima mais de personagens como Koyo e Hillé que dele mesmo em sua juventude. “Então como posso estando morto, articular ingenuidades e como quem vai beber água te dizer: aconteceu que não imagino mais meu existir sem te ver ao meu lado”. (HILST, 2003, p. 48) A configuração é de um perfil duplo, colados, como diz a escritora, eu-você e o morto: “propositada acalmia do teu perfil vago, e ainda espectador recuo para a margem do fosso, depois medroso, medo de que o fundo seja nada” (HILST, 2003, p. 50). Mas em Hilda Hilst talvez haja uma *bosta* no fundo, como em Jozú, ou nas entranhas do corpo de todo homem, líquidos, excreções e palavras dispersas.

Não tinha esta cara, eu, Lucas, tinha outra, corpo e palavras se refazem, tu não és mais o mesmo, tu Lucas, as palavras também adquiriram surpreendentes significados, por exemplo velhice era coisa de longe, de vazio, aderência de outro não de mim. (HILST, 2003, p. 44)

Mesmo na velhice a paixão continua sendo o fôlego de vida para personagens como Lucius e Lucas, aprisionados à loba, que é a paixão, ultrapassando os corolários, mas não a si próprios - mesmo que tenham adquirido outros significados, são seus próprios limites,

representações de si, do sangue, “modelo intemporal nem presente nem passado, posso ser este e outro, posso não ter sido e ser sempre, ainda complexidades.” (HILST, 2003, p. 45) Podemos chegar a afirmar que a tripartição é unívoca, embora respeite os paradoxos naturais da existência, um perfil assume o outro, dois unidos em diálogo com uma sombra ou com a morte, vejamos: se Lucas une-se a Lucius, eles conflitam com o pai; se Lucas une-se ao pai, eles conflitam com o filho Lucius; se Lucius une-se ao pai, eles se distanciam de Lucas e, assim, se Lucas une-se a Naim, compara-se a si mesmo como espírito mortificado e conciso na prosa hilstiana. “O que é um indivíduo? Compacto, eu mesmo, Lucas indivíduo.” (HILST, 2003, p. 45) Uma síntese que vai agregando sentidos e significados, uma beleza que, ao tempo em que irradia sua luminosidade, provoca certo asco por ser também representação da morte, seja dos sentidos ou dos empreendimentos, ou talvez até mesmo do momento histórico. Como Lucius mesmo o descreve, intacto está Lucas, e isso se deve àquilo de que tratamos como composição desse herói hilstiano quando analisamos seu teatro, “e os olhos que sabia de Lucas, já sabiam desse Lucas de agora” (HILST, 2003, p. 46). Podemos dar muitos adjetivos a Lucas, menos o de esboço. Poderíamos pensar que Lucas é o próprio verso que atingiu sua plenitude, metáfora que se desenha em *Ad majora natu sum* (2003): “pena então que os versos consigam vigor e adequação quando enfim já para nada servem” (HILST, 2003, p.37). Brilham e morrem, como a cor laranja, apodrecem diante dos olhos dos homens. Mas algo permanece no ato e na juventude, na força eclodida pelo desejo e nas palavras que a todo tempo intentam vida e liberdade para todos. Em Hilda Hilst, liberdade é espírito: “ah, sim, como me queima o perdê-la / agora que há de queimar-me a vida inteira.” (HILST, 2003, p. 37) A poesia, em Hilda Hilst, é a representação da poesia, daí podemos fazer uma série de interpretações de Lucas e do espaço que ele ocupa no texto e na sociedade, além da própria vida da autora. “Tira o poeta daí. Matou-se repetindo: vida a todos, tão claro, não entenderam é? Quem me vê a mim, vê meu pai, também não entenderam.” (HILST, 2003, p. 37) Não estamos certos que tenhamos entendido completamente essa escritura, há sempre bifurcações, novas possibilidades de leitura quando adentramos no labirinto de Hilda Hilst, mas deixamos nossa contribuição para que o entendimento se abra como a casca de um fruto de uma literatura que tira sua força expressiva de si própria. Esperamos que as principais características de sua estrutura literária e de suas personagens tenham aflorado a ponto de trazer alguma luz sobre pontos mais obscuros dessa literatura intempestiva e enigmática.

5 A CONSTRUÇÃO DO MITO E DO ABSURDO: UMA LEITURA DRAMÁTICA

*No entanto, se faço a soma dos heróis que ele
encarnou e se digo que o conheço um pouco
mais na centésima personagem recenseada,
já se sente que haverá aí uma
parcela de verdade
Camus⁶*

Apesar de sua obra ser predominantemente poética, Hilda Hilst produziu oito peças teatrais em um período curto, entre 1967 e 1969. De cunho político e espiritual, tencionada a comunicar e denunciar o espírito da época - período pós-guerra em que, além da ditadura militar, o fascismo ainda era uma forte sombra -, o teatro traz à cena o drama de conflitos que se repetiam pelo mundo. No Brasil, o poder militar tomou posse em 1964; na Argélia só se conseguiu liberdade da França em 1962; em Portugal, o salazarismo só teve fim em 1972 e o franquismo, na Espanha, em 1976. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, Hilda Hilst disse que o interesse pelo teatro começou na época da ditadura. “Alguém inventou que eu era uma comunista roxa. A polícia foi na casa da minha mãe e queimou todos os meus livros. Era uma coisa muito premente que eu estava sentindo e queria me comunicar mesmo com as pessoas. Eu queria muito ser encenada, para mandar o meu recado.” (HILST, 1968)

O teatro da escritora é moderno, ideológico e reflete não só um pensamento sobre a política do país, mas do mundo. Renata Pallottini, em ensaio esclarecedor, permite-se dizer que o teatro da escritora “é novamente o questionamento da justiça e da misericórdia divinas e a prova irrefutável de que o ser humano, se colocando em determinadas situações extremas, torna-se um joguete do destino, da morte e da dor”. (PALOTTINI apud HILST, 1999, p. 103)

O amor e a política têm uma relação conflitante para o espírito do homem frente às máquinas reguladoras. A mão que esmaga o cidadão comum, a mão que assassina o ser de exclusão. As peças da escritora só vão deixar mais crus e reveladores o caráteres de seus personagens posteriormente desenvolvidos em sua prosa, a exemplo de Lucius-Lucas, Hillé e Jozú. “Será útil à compreensão dos fenômenos que estamos prestes a descrever termos em mente a diferença entre as ondas do mar e a chuva descontínua de balas”. (HILST, 2008, p. 306)

O conjunto de textos para o teatro permanece inédito até 2008, exceto *O verdugo*, que teve seu texto publicado em 1972. *A possessa / a empresa* foi escrita em 1967; em 1968, as peças *O visitante* e *Rato no muro* são encenadas no Teatro Anchieta para exame dos alunos de arte

⁶ Toda a leitura do *Mito de Sísifo* foi feita no endereço eletrônico http://filosofocamus.sites.uol.com.br/camus_sisifo_completol.htm#mito_sisifo

dramática da USP. Nesse mesmo ano, é feito *O auto da barca de Camiri / estória muito notória de uma ação declaratória*, e algumas fontes indicam sua montagem em 1987 por Tom Santos em São Paulo. *As aves da noite* estreia em 1980 e tem nova montagem em 1982. *O novo sistema*, também de 1968, tem direção de Terezinha Aguiar em 1970. Em 1969, Hilda Hilst conclui sua produção para o teatro com *A morte do patriarca* e com *O verdugo*, essa última, considerada a mais coesa, chega a receber o prêmio Anchieta da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo nesse mesmo ano e, em 1973, ela é reencenada por Rofran Fernandes e sofre algumas alterações no texto.

O verdugo, ainda hoje, por seu caráter simbólico universal, é considerada pela crítica aquela que consegue melhor sintetizar os afetos da autora, além de ser a mais bem organizada na composição dos caracteres e das tensões. Por mais que seu teatro seja político e corresponda, no tempo de sua criação, ao momento do país, *O verdugo* trata de conflitos mais universais, abordando a possibilidade do homem de sair do lugar comum através da linguagem. “O homem faz o apelo e quem o vê pode segui-lo e libertar-se do agente por inteiro” (HILST, 2008, p. 220). Assim como em outros contos da autora, a perda da liberdade espiritual do homem frente aos limites da moral e do poder é a causa que estabelece os conflitos.

Fluxo-Floema (2003), primeiro livro de contos da autora, é lançado logo após a composição de seu teatro e, provavelmente, sua construção aconteceu concomitantemente à escrita dele. É inegável que, a partir daí, seu núcleo dramático ganhou outras proporções e diferenças, e a linguagem passa a ser tomada pela crueldade artaudiana⁷ no que se refere à dramaticidade. É através dela que a escritora gritará e deixará exposta a ferida. O que pode o espírito do homem diante das instituições? A performance é cruel, desmantela sentidos, gêneros sexuais e literários. A forma é o conteúdo produzido na experiência: fluxo e refluxo, pulsão e repulsão, floema. O texto se constrói dessas forças, costura-se. Fábrica de múltiplas máscaras. Corpo que se alarga sob a voz do outro. Contudo, suas peças deixam fisgar o princípio motor, a força nuclear que, apesar de todas as mirabolantes desarticulações da escritora e seus delirantes passeios pelo caos, repete, com suas diferenças de experiência, o mito e o conflito que constituem o arranjo dramático e motiva as causas exteriores. Ademais, o teatro da escritora é moderno porque mantém sua unidade espacial, ou seja, invoca uma poética de qualquer época.

Através da metáfora e do símbolo, a escrita furta-se à censura da época e abre o texto para

⁷ Renunciando ao homem psicológico, ao caráter e aos sentimentos bem nítidos, é ao homem total e não ao homem social, submetido às leis e deformado pelas religiões e pelos preceitos, que esse teatro se dirigirá. (ARTAUD, 1999, p. 144)

que se deixe atualizar pelo contexto. As peças têm seu funcionamento fundamentado na linguagem. Embora o teatro seja político e o autor não se ausente do texto, não há uma semelhança com o teatro épico de Bertolt Brecht, em que há a presença do autor-narrador. O que determina o autor no texto da escritora é justamente a composição do motivo e do caráter de seus heróis, se assim podemos chamá-los.

O gesto, o cenário e anindumentária servem como signos complementares à criação da realidade poética a que o texto se propõe. De qualquer modo, a linguagem⁸ preexiste à estrutura cênica, que é criada sob o estatuto do símbolo e da metáfora e tem o absurdo como princípio movedor e movediço. “O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. É, no momento, o único laço entre os dois.” (CAMUS, 1989) O verdugo, o mártir e os juízes são símbolos que comunicam ao público a composição social e o modo pelo qual o homem se forma e se achata frente aos mecanismos de poder. Devido à consciência perante o absurdo, a linguagem exerce uma função revolucionária e criadora. Para Eugène Ionesco, autor dos primeiros espetáculos do absurdo, renovar a linguagem é renovar a concepção do mundo, assim, a linguagem transforma-se em ação transgressora e nega a razão como poder transcendente, criando tensão frente às instituições familiar, jurídica, econômica etc.

A consciência da liberdade impossível do homem frente às instituições dá a ele a liberdade de ação: primeiro absurdo. A impossibilidade de comunicação efetiva pelas palavras, em um teatro em que a palavra é ação, no qual os conflitos se inscrevem pela condenação de um homem que fala de maneira singular, mas que por sua boca nada se escuta, é o segundo absurdo. “O irracional, a nostalgia humana, o absurdo que surge do diálogo entre eles: eis os três personagens do drama que deve, necessariamente, acabar com toda a lógica de que uma existência é capaz”. (CAMUS, 1989)

A revolta da carne, a revolução do espírito, homens espessos, estranhos ao mundo, que têm, por conseqüência, suas vidas esmagadas pelo poder dos agentes reguladores, pelas inscrições sociais de gênero, pelas sintaxes amarradas, são producentes de novas perspectivas e ameaçam a ordem estabelecida. Diferentemente dos preceitos do teatro do absurdo de Martin Esslin, que vai de encontro com o realismo e a teleologia, na cena produzida pela escritora paulista, nós conseguimos encontrar linearidade e construção de personagens objetivos, embora sejam simbólicos e sirvam a uma metáfora. Claro está que não é um teatro *do absurdo*, mas contém o absurdo enquanto princípio na relação do homem com o mundo, até porque muitos dos acontecimentos são críveis e possuem certa historicidade. Há um

⁸ Não é por nada, como se vê, que a poesia se retirou do teatro. Não é por simples acaso que, há tanto tempo, qualquer poeta dramático deixou de se manifestar. A linguagem da palavra tem suas leis. (ARTAUD, 1999, p. 139)

desencanto, ao tempo em que a consciência de impotência frente às máquinas sociais, paradoxalmente, é geradora de encanto e de ação. A linguagem enquanto espaço de resistência, como linha de fuga, causa a que toda produção da escritora está voltada, busca uma ação transformadora frente ao absurdo das relações humanas. “Só quero falar, no momento, de um mundo em que tanto os pensamentos como as vidas estão destituídas de futuro (...) no mundo absurdo, o valor de uma noção ou de uma vida se mede com a sua infecundidade.” (CAMUS, 1989).

“Mas não é você quem vai matar. É a lei que mata. Você é o único aqui na vila que pode fazer o serviço. Ninguém mais. Ora, que besteira”. (HILST, 2008, p. 373). O conflito está em casa. Tudo poderia ser muito simples se não houvesse a escolha absurda da personagem do verdugo, que em nada muda o mundo com sua atitude, mas que permanece decidido até o fim, afirmando seu caráter aos moldes aristotélicos. “O cansaço está no final dos atos de uma vida mecânica, mas inaugura ao mesmo tempo o movimento da consciência”. (CAMUS, 1989). Uma consciência de justiça assoma o verdugo diante da condenação do homem e, assim, tomado por uma nostalgia, se encontra e resgata uma sensibilidade anterior à função de carrasco: “um osso, meu filho. Um osso me comovia. Não só a vida. A morte, a cinza das coisas, o vazio me comovia.” (HILST, 2008, p. 404). Inverte-se o jogo e sua mulher assume a figura do carrasco, movida pela necessidade do dinheiro e pelo desejo de ver a filha bem casada. O que é mais interessante nesse processo é não poder apontar culpados, a não ser os juízes corruptos. Seria o verdugo culpado por não cumprir sua função? Seria a mulher e a filha culpadas por desejarem mais dinheiro e uma vida melhor? Que culpa tem o homem condenado à morte? Pode-se culpar uma comunidade faminta? Pode-se condenar um garoto que dá a mão aos lobos? De qualquer modo, todos têm suas razões e nelas permanecem irredutíveis até o fim.

Seja na figura de Cristo ou na de Che Guevara, os revolucionários; na dos juízes ou dos escudeiros, os vigilantes; todos eles trazem seus emblemas na roupa e no discurso, invertidos às vezes, ambíguos quase sempre. “Por dentro ninguém sabe como ele é. Ninguém sabe como ninguém é por dentro” (HILST, 2008, p. 370). Todavia, só é impossível a apreensão do caráter do homem se tomado pela razão, mas pelo coração ele transparece em verdade e amor.

Aristóteles diz que “é necessário, portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que se formem aos mencionados princípios”. (ARISTÓTELES, 1996, p. 37) Observamos que tanto o homem quanto o verdugo apresentam esse caráter, e o filho também o confirma ao ir com os coiotes após a morte do pai, mas o mundo do absurdo é um mundo confuso e assenta sobre paroxismos de toda ordem. A inação dos coiotes, por

exemplo, deixa antever a consciência de um mártir, inevitável em detrimento da causa; contudo, em uma peça de dois atos, o absurdo se sustenta pela própria ineficácia das ações.

Há uma coisa bonita, de natureza ideológica, que é a de acreditar e confiar uma sensibilidade ao povo. Deixa-se acreditar numa possibilidade, ambigualmente dada à ação dos coiotes. “Ele dizia que os coiotes não costumam viver eternamente amoitados. Que é preciso sair da moita (...) Para que vejam ao menos as nossas caras de coiotes e respeitem a gente. E se nos respeitarem, nós poderemos um dia... (lentamente) achar o nosso corpo de pássaro e levantar voo. (objetivo) Mas primeiro mostrar a cara de coiote”. (HILST, 2008, p. 394-395). O lobo contextualiza a resistência, simboliza homens construtores de uma revolução qualquer futura, diferentemente de *O novo sistema* (2008), em que é tirada do menino qualquer possibilidade de saída. Se em *O auto da Barca de Camiri* (2008) há uma referência à morte de Che Guevara, esse homem condenado também contém em si, numa composição poética, o mesmo homem sem cara e sem voz do *Verdugo* (2008). “A gente deve matar aqueles que nos confundem.” (HILST, 2008, p. 414) Há uma simbologia clara que alude ao homem revolucionário, morto por sua capacidade de motivar a comunidade, na literatura da autora, pelo poder criador da palavra e do amor, além de ser uma ameaça à ordem estabelecida – e podemos pensar em Cristo, pois dele também só temos conhecimento pela boca dos outros. “De repente, ele olha firme, você sabe? Assim como eu te atravessasse. É muito difícil olhar para ele quando ele olha assim. E depois... ele também pode olhar de um jeito... Você se lembra daquele cavalo que um dia te seguiu?” (HILST, 2008, p. 375) No absurdo, os lobos se justificam como uma possibilidade de ternura e nobreza, na qual o homem ou o garoto tiram sua grandeza do “vinho do absurdo e do pão da indiferença”. (CAMUS, 1989)

Em Hilda Hilst, é sempre a experiência que autoriza o narrador e o mito a enfrentarem fronteiras e tabus e, assim, chegarem ao extremo do possível aludido por Georges Bataille (1992). Assim nasce a crueldade, pois para se chegar ao extremo é preciso agir, sair do lugar, e Antonin Artaud (2006) diz que toda ação é uma crueldade, “Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar .” (ARTAUD, 1999, p. 96) Na prosa da escritora, a linguagem desloca-se, performatiza sua própria confusão na confusão dos afetos, busca os nomes, emenda os versos, os inícios, os porquês, numa inversão transformadora. Ética é estética, o corpo poético não é suporte para nada, mas o próprio acontecimento, e seus limites são somente materiais, exteriores a si, pois que “interno e externo só fazem sentido em referência a uma fronteira mediadora que luta pela estabilidade” (BUTLER, 2003, p. 192).

Diante das demais obras da autora, percebe-se que é em seu teatro que se fundamenta

e se constroem, de uma maneira mais límpida, seus heróis, levando em consideração que, em sua ficção, eles são contaminados por outros gêneros, tanto o sexual quanto o literário, e apresentam um discurso fragmentado, deixando transparecer uma impossibilidade de comunicação e de uma verdade capazes de explicar o funcionamento absurdo do mundo e das leis do homem.

É em *Rato no muro* (2008) que Lucas aparece pela primeira vez, se assim podemos dizer, pois que o anjo da história ainda não é nomeado. O muro, metáfora que se repete na obra da autora e se insinua como símbolo universal, não pertence apenas à sua escritura, mas faz parte de uma enorme gama de criações artísticas, sejam elas imagéticas, literárias ou musicais. É aqui que podemos medir a força do símbolo e seu alcance. Já falamos que esse símbolo não só representa as interdições socioculturais, mas também as limitações pessoais, do intelecto e do corpo. “Los rios, las cadenas, la cárcel, o cárcere de si mesma, adeus Hillé, desconheces quase toda tua totalidade.” (HILST, 2001, p. 65) É o que nos diz Renata Pallottini, quem mais se aproximou teoricamente do teatro hilstiano:

O personagem do teatro de cunho lírico dá conta ao interlocutor da sua perplexidade, da sua angústia, da sua impotência; e, claro, dá-se conta disso. Ele mesmo percebe, através de suas palavras, que nada pode. (HILST apud PALLOTTINI, 2008, p. 497)

“É isto: tudo é como uma roda girando há muito tempo. Às vezes estamos no alto, outras vezes não.” (HILST, 2008, p. 418) O teatro hilstiano, como quase toda sua obra ficcional, vai tratar basicamente de repressão, liberdade e morte, cada um desses elementos desdobrados naquilo que já tratamos nos capítulos anteriores. A clausura que os personagens compreendem é o que faz com que eles tentem agir para além de si próprios ou excedendo suas características próprias – aliás, essa segunda hipótese, a meu ver, é a mais constante na prosa hilstiana. Se quisermos ter uma visão mais concisa das personagens da Hilda Hilst é em seu teatro que vamos achá-la, mesmo que seja em seu estado mais bruto, antes do que poderíamos chamar de movimento de transgressão textual dos gêneros literários e dos perfis, cuja função é dada à sua prosa, ao terceiro gênero desenvolvido por ela, o romanesco, o qual tem uma força extrema capaz de tragar tudo à sua volta.

5.1 O TERCEIRO CORPO MANIFESTO: ESTÉTICA E POLÍTICA NA FICÇÃO DE HILDA HILST

Como produzir um corpo que transite entre o interior e exterior, capaz de extrapolar a si mesmo e abrir um campo de possível comunicação e sujeição, onde a linguagem atinja sua crueldade, intensidade livre de representações? Corpo que se inscreve pelos acontecimentos, capaz de ultrapassar os binarismos tão comuns entre mente e corpo, cultura e natureza, interioridade e exterioridade: o estudo do hífen. Corpo de linguagem performativa. No fluxo, o lírico e o grotesco, a profundidade comunicada pela superfície. A linguagem performa, reforma e forma esse terceiro corpo desorganizado, incompleto, que encontra “pedaços esparsos de mim. Ali um braço, beíçola, baço, aqui um laço de fita negra na tíbia, cúbito, rádio da vida.” (HILST, 2001, p. 74)

Para se criar um corpo intensivo, é preciso destruir o corpo social. Na literatura, essa construção só é possível por uma linguagem de proliferação de sentidos, de signos diversos, opostos, que se renovam a cada leitura. Na ficção da escritora paulista Hilda Hilst, o que encontramos são corpos comunicantes, que estão a todo tempo tentando criar um espaço pelas sensações e forças por que se deixa trespassar. É como se o corpo do narrador se desorganizasse por conta das intensidades. Assim o corpo transcende, atinge uma linguagem de superfície que, na obra da escritora, é o empreendimento para se alcançar Deus: corpo incompreensível. Linguagem que desempenha uma função metafísica, como no teatro de Antonin Artaud, entrando nos espíritos através da pele.

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehad, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa? (HILST, 2001, p. 21)

O motor delira, solavanca o espaço, segue o movimento do desejo, desarticula-se, desconhece-se e dá forma a uma narrativa implacável, em que o leitor é chamado a cada instante para uma experiência poética, para a construção desse corpo em formação. As frases formam-se no caos, buscam traduzir as sensações, o pensamento é uma máquina bêbada. Povoam-se o corpo do narrador indelimitadamente. A narrativa é espaço, é tablado, o palco desta poesia difícil e complexa “que reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar, os de todos os meios de expressão utilizados em cena, como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário. (ARTAUD, 1999, p. 38).

Prosa-poética ancorada num espaço flutuante. Na paixão, a linguagem se desloca e,

muitas vezes, na falta do que pegar, agarra o vazio, a morte e o abandono. Fábrica de múltiplas máscaras. Corpo que se alonga sob a voz do outro. Harmonias, ritmos, tudo é trânsito e transe: tudo é radical, inclusive a experiência. E a narração, resultado do desempenho, é ela própria comunicação dessa experiência que também é capaz de produzir um corpo abjeto, resultado das tensões do enlace do amor com a morte, ambigüidade fundamental para a construção desse recipiente esquisito em formação através do discurso político e ético. Não nos enganemos, busca-se a beleza, mesmo que seja abjeto aquilo que se apresenta, arma política investida pela artista contra a moral paralisante e os velhos costumes cristãos. Por isso o corpo abjeto é corpo livre, construção e deterioração: corpo anômalo.

Daniel Lins (1999), em sua investigação sobre Antonin Artaud, nos diz que não é “uma fecalidade que atesta o amor pela escatologia, mas a negação de uma ontologia centrada pelo identitário no uno, no absoluto” (LINS, 1999, p. 7). Na prosa de Hilda Hilst, a unidade nunca diz do uno, mesmo que seja isso o que se busca, mas do múltiplo como consequência desse desejo inviável. Nesse sentido, as oposições são ultrapassadas e a dialética, superada, e o espaço está aberto a uma profusão de vozes e intenções. “Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece”. (BUTLER, 2003, p. 191). Nunca se sabe onde a treva abre espaço à luz. E não seria a literatura ironia?! Pensar o *cu* enquanto passagem entre o interior e o exterior, confundi-lo, encontrar Deus dentro dele. A escritora ri. Pela peste, o corpo individual é destruído para que outro possa surgir e inscrever uma linguagem singular às práticas culturais. “Essa destruição é necessária para produzir o sujeito falante e suas significações. Trata-se de um corpo descrito pela superfície, enfraquecido por um drama único “de dominação, inscrição e criação”. (BUTLER, 1999, p. 187)

O pai, o juiz, a madre superiora, o editor, o general, todos empenhados vigilantes da forma e da ordem, mas incapazes de impedir e de reordenar o que se desestruturou pela performatividade poética, nada fica incólume, embora tenham o poder de obscurecer ou impedir esta realidade que vai se constituindo e consistindo por uma linguagem singular, este “teatro que não está em nada mas que se serve de todas as linguagens – gestos, sons, palavras, fogo, gritos – encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações.” (ARTAUD, 1999, p. 7)

Pronto. Agora escreve: dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará. Alguns eu os conheço bem. Mostram a cara, assim é que eu gosto, me enfrentam, assim é que eu gosto. Gosto de enfrentar quem se mostra. Olhe aqui, Ruiska – Ruiska sou eu, eu me chamo Ruiska para esses que se fazem agora, para os que se fizeram, para a multidão que se fará.

(HILST, 2003, p. 23)

Não há marcações, indicativos na elocução daquele que vai tomar a palavra, dizer, se inscrever no texto; tudo se dá de uma maneira fluida, confusa, como se um corpo fosse invadido, tomado, obsediado por espíritos. A causa é sempre a experiência poética, em que o poeta tenta destituir a representação como interpretação fecunda diante do instante do acontecimento, e o corpo, esse terceiro, sendo produzido no e pelo instante.

Lixo as unhas no escuro, escuto, estou encostada à parede no vão da escada, escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada, winds flowers astonished birds, my name is Hillé, mein name madame D, Ehud is my husband, mio marito, mi hombre, o que é um homem? (HILST, 2001, p. 22)

Numa poética da experiência, o tempo passa a minar todos os movimentos, o corpo coloca-se em um entrelugar de acesso ao novo e ao velho, servem-se mutuamente em função da festa. A linguagem produz um campo de imanência carregado de paroxismos e une os aparentemente opostos: ao tempo em que se pensa a beleza, se vê o cadáver. *Rútilo nada*. Embora saibam dos muros e da impossível transposição, as personagens são “mais raiz de planta do que carne, liberdade de funduras é o que o outro pretende sem poder, vive uma vida de enganos, cercado de poeira da matéria.” (HILST, 2004, p. 89) Paradoxalmente, há um desencanto ao tempo em que a consciência de impotência frente às máquinas sociais é geradora de encanto. Narradores que dão forma ao informe, que usam a linguagem enquanto espaço de resistência, como linha de fuga. Como já fora dito, toda a produção da escritora tenciona a beleza, sua linha de fuga, mesmo que seja através de uma poética do absurdo ou do escândalo.

A própria escritora assume que sua ficção não é senão poesia, resiste. Lucius, em *Rútilo nada*, atinge seu corpo poético respondendo somente ao que é do desejo, sua ética. E isso não é nenhuma novidade, nem sequer a resistência ideológica que aí está. O que nos espanta e comove é justamente a incansável busca pela palavra plena, mas esvaziada, o eco que produz o som desse teatro feito de forças intensas e históricas, cartografia abissal, cruel e inacabada. E digo inacabada porque toda performance só logra desempenho sob o olhar do outro, o leitor que investiga as profundidades ou aquele que se inscreve nos interditos, só a partir daí se é possível criar esse corpo pleno - plenitude que não tem a ver com o total, mas com a ferocidade das possibilidades irrestritas que, muitas vezes, são jogadas ao acaso à espera de uma repetição que lhe agregue e acrescente sentidos. Por esse princípio, a poesia é a

comunicação do espírito sempre vexado pela materialidade e pela ordem a que se está submetido.

A morte induz o artista a travar contra o tempo um terrível embate. O amor como própria negação da morte, *a-mors*, a poesia, fluxo vital que circula dentro e fora desse corpo falante. As representações são incapazes de dar todo sentido à narrativa, assim, revelam-se os côncavos. Na contramão, melhor abstermo-nos de qualquer análise pós-moderna sobre identidade e aliarmo-nos ao desejo e à experiência como as principais forças desagregadoras, máquinas do caos, de onde retiram o sumo que dará sabor e autoridade frente às formas de poder e de mercado.

“Ah, como se faz em nós um contraditório mover-se de felicidade e fadiga, como convivem flores e aranhas, alimentos e tripa, coalescentes coisas desiguais.” (HILST, 2004, p. 118) Jacques Derrida⁹ diz que a contradição exprime a força de um desejo. Aqui se aplica: se não há paradoxo não há desejo, pelo menos não nas personagens de Hilda Hilst. Só se pode transgredir com a língua em que se mira ao mesmo tempo em que se pensa o mundo. Amor e morte, amor e loucura unem-se à derrelição para o melhor desempenho da causa tão comum à escritora, seu grito, sua política do corpo como espaço de liberdade poética e espiritual, delírio que se desorganiza ao deixar-se tomar por outras vozes, caras e luzes. Profusão que cria o teatro, a cena interior - pois o que se comunica é a experiência, nem que seja a própria experiência do exercício da palavra, da criação do livro, do limite, da inação perante o muro. Em Hilda Hilst, é sempre a experiência que autoriza o narrador a enfrentar fronteiras e tabus e, assim, chegar ao extremo do possível. Assim nasce a crueldade, pois, para se chegar ao extremo, é preciso agir, sair do lugar, e Antonin Artaud (2006) diz que toda ação é uma crueldade. A linguagem se desloca, performatiza sua própria confusão na confusão dos afetos, busca os nomes, emenda versos, os inícios, os porquês, numa inversão capaz de transformar uma porca em Deus e a beleza em sombra.

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito. (HILST, 2001, p. 19)

Deve-se ter em mente que o corpo, entendido como o texto, não é um ser, mas uma fronteira variável pela multiplicidade de forças, em que os gêneros literários são apenas estruturas reguladoras dispostas a criar fronteiras estáveis para esse corpo formado por

⁹ “E como sempre, a coerência na contradição exprime a força de um desejo. O conceito de estrutura centrada é com efeito o conceito de um jogo fundado, constituído a partir de uma imobilidade fundadora e de uma certeza tranquilizadora, ela mesma subtraída ao jogo”. (DERRIDA, 2009, p. 408)

estilhaços. Transe que incorpora a imanência em detrimento da representação. A linguagem foge à redução de signo-significado e vai até o fim de suas possibilidades. A experiência é interior, mas a linguagem é de superfície, enquanto o enunciador é “múltiplo, multiplicado e multiplicador”. (LINS, 1999, p. 14)

Engasgo neste abismo, cresci procurando, olhava o olho dos bichos frente ao sol, degraus da velha escada, olhava encostada, meu olho naquele olho, e via perguntas boiando naquelas aguaduras, outras desde há muito mortas sedimentando aquele olho, e entrava no corpo do cavalo, do porco, do cachorro, segurava então minha própria cara e chorava (HILST, 2001, p. 30).

Dessa maneira, o corpo do narrador é formado por acontecimentos puros - pois que no devir não há distinção de tempo -, produzindo o paradoxo que traz consigo o desejo e suas forças opostas e complementares. Gilles Deleuze nos diz que o devir “furta-se ao presente (...) e que o paradoxo deste puro devir, com sua capacidade de furtar-se ao presente, é a identidade infinita.” (DELEUZE, 1997, p. 1) Infinito ser de linguagem que fala por uma boca flutuante: o teatro funciona na ferida. A narrativa vai na direção de “acabar com os moralismos que sustentam as antigas experiências. Por isso a escrita e a ferida. Por isso a violência e o erotismo.” (ORNELLAS, 2010)

Há uma certa urgência que comanda o texto e anuncia a competência e a atualidade em que ele se inscreve enquanto fenômeno cultural. Ética é estética, o corpo poético não é suporte para nada, mas o próprio acontecimento e seus limites são somente materiais, exteriores a si, pois que “interno e externo só fazem sentido em referência a uma fronteira mediadora que luta pela estabilidade” (BUTLER, 2003, p. 192). Instaura-se o drama social, a liberdade do espírito frente às formas reguladoras, destrói-se o corpo eticamente, constrói-se o corpo esteticamente. Transitório e aberto, o narrador da prosa hilstiana, acometido pela poesia, desagrega toda uma estrutura narrativa teleológica. Embora a poesia não seja transitória e tenha a crueldade de uma pedra, ela é flexível e contamina todos os outros gêneros literários. O espaço da performance é esse corpo por que passa o teatro, a poesia, a ficção, tradutores de intensidades e desejos coalescidos. O corpo é uma boca tomada por paixão, é “a boca que pronuncia o mundo.” (HILST, 2001, p. 29)

É horrível comer, não? Tudo vai descendo pelo tubo, depois vira massa, depois vira bosta. Fecha os olhos e tenta pensar seu corpo lá dentro (...) Que coisa a gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui por dentro, violeta, vermelho. Te olha. Onde você está agora? Tô olhando a barriga. É horrível Ejud. E você? Tô olhando o pulmão. Estufa e espreme. Tudo entra dentro de mim, tudo sai. (HILST, 2001, p. 36)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos, enfim, à conclusão, sabemos que pouco dissemos diante da riqueza que a

obra da escritora Hilda Hilst suscita e, por mais que tenhamos nos esforçado para abarcar as variações da escritura, o que mais desejamos é que ela retorne de onde viera, ou seja, para o absoluto vazio que tem a substância das coisas imensas, o que não quer dizer falta de sentidos. Espero que este seja um ponto que tenhamos esclarecido ao menos modestamente na poética hilstiana, que a falta do pai não significa ausência, é antes uma presença que nunca pode ser alcançada por seu tamanho e por sua dimensão, ou seja, na impossibilidade de organizar a loucura criativa, a materialidade pode não ser lograda, respostas podem não ser dadas, mas sua presença é permanente e impulsiona todo seu jogo poético.

RN é apenas um resultado de uma vida inteira de trabalho, texto que poderíamos dizer que dentro de sua poética é aquele esteticamente mais bem acabado. Nele há uma concisão e respeito a si mesmo, o que quer dizer uma menor dispersão, embora ele se esparrame em outros textos da obra da autora. Como dissemos anteriormente, é um texto que consegue agregar todas as experiências anteriores em seu espaço discursivo e poético: símbolos, arquétipos, conflitos e fluxos são contidos com maestria, como se não houvesse mais nada a ser desenvolvido no estilo e descoberto na escrita.

Se em um primeiro momento fomos movidos pela paixão, pois dela acreditamos vir também a força criativa e o impulso primeiro da transgressão e contato com o outro, muitas vezes, quanto mais aprofundávamos a leitura, mais dolorosa se tornava a decodificação, além de todas as vezes que nos perdemos em seus labirintos discursivos e nos chocávamos diante de tamanha dissimulação, crueldade e, ainda que haja uma sedução lírica quase nunca intermitente, neuroses.

Mas o que seria essa neurose? Como dissemos, um estudo da obra hilstiana em paralelo com a de Ernest Becker (2010) seria matéria para um doutoramento. Mas não podemos escapar desse ponto, que muito elucida o lugar em que nos encontramos sobre sua poética, a saber: a escolha teológica, a representação de Deus e do heroísmo, bem como da condição do homem moderno. Becker nos diz que pela religião

Os dois motivos ontológicos da condição humana são atendidos: a necessidade de entregar-se inteiramente ao resto da natureza, tornar-se uma parte dela ao dar à vida inteira um significado mais alto; e a necessidade de expandir-se como uma personalidade heróica individual. Por fim, só a religião dá esperança, porque mantém aberta a dimensão do desconhecido e do desconhecível, o fantástico mistério da criação que a mente humana nem tem meios de abordar, a possibilidade de uma multidimensionalidade de esferas da existência, de céus e possíveis corporificações que zombam da lógica terrena. (BECKER, 2010, p. 248)

Nessa perspectiva, podemos notar o porquê da escolha da autora. Ora, se o homem

moderno substituiu a religião pela psicologia, o desconhecido deixou de existir em detrimento da clínica, do conhecimento do homem pelo homem, pelo diagnóstico científico, e perdeu com isso qualquer possibilidade de ação que o colocasse em torno de comportamentos que minimizassem sua sensação, como diz Ernest Becker (2010), de culpa, de inferioridade e de impotência. Em suma, Hilda Hilst resgata a divindade para fazer de sua neurose algo potencialmente criativo, a mudez de Deus é uma maneira de impulsionar a criatividade do homem e tirá-lo do tipo neurótico moderno e realocá-lo ao lado daqueles que encontram nas pequenas ações da vida algo de heróico.

O neurótico é aquele que sabe tudo, ou melhor, aquele a quem os filtros, as mentiras sociais tão fundamentais para o funcionamento da civilização já não são suportadas e nem negadas. A neurose vem da capacidade do homem de compreender excessivamente aquilo que o rodeia. Assim, a literatura tem o papel de fazer da neurose uma potência criativa e, não, colocá-la em um conjunto de sintomas que reduziriam o homem e sua sensibilidade. Por essa perspectiva há ainda o que ser descoberto, há mistério, há poesia em nossa existência. Nesse sentido, passa-se do neurótico ao tipo criativo.

Uma das qualidades dessa inversão é usar a própria impotência como força criativa, que é uma forma de aceitação de si e de não resignação, daí vem o fluxo como tentativa de compreender a si e a natureza das coisas. Contudo, podemos inferir que a compreensão nunca está ao lado das verdades do homem, aquelas ditas científicas, mas ao lado do mistério da criação que segue no desejo de atingir minimamente um sentido para a existência humana.

Em suma: Deus é um mistério, o homem amado por seu distanciamento também o é, a poesia é algo a ser desvendado e mesmo a morte, que não tem mistério algum, passa, por conta da arte e da mística, a ser a maior representação do mistério da vida. A grande compreensão é que não há saída e mesmo a morte é também um aprisionamento. A existência só se justifica por uma ação do espírito manifestado através da arte e da experiência como supervalorização do tempo de vida. Ernest Becker diz que “se Deus está escondido e é intangível, tanto melhor: Isso permite ao homem expandir-se e desenvolver-se sozinho.” (BECKER, 2010, p. 247)

Isso serve também como justificativa para a transferência, na narrativa de Hilda Hilst, do erotismo ao amor, e do amor a uma obsessão neurótica pelo intangível. A poesia é um impulso incondicional do espírito, mas é também um limite. Poemas como *Alcóolicas* e *Prelúdios intensos para os desmemoriados do amor* são aqueles em que mais podemos perceber a incidência e a liberação que a presença do romanesco provocou em sua escrita. O teatro, como já dissemos, passou a ser integrado em sua prosa e abriu mão de uma

representação coerente para ser assumido enquanto intensidade.

Não há como separarmos o trabalho do criador de seus textos, no que concerne ao distanciamento atribuído ao narrador pós-moderno. Hilda Hilst escreve com o corpo e com a experiência, retira de si mesma os meios e os artifícios para seu universo literário, não há distanciamento seguro. Quando um dos poemas de Lucas diz que “separada de ti sua alma vai encontrar a chaga de saltar”, nada mais é que dizer que, através da literatura, essa possibilidade se afirma no trabalho criativo distanciado da observação de outrem. Na possibilidade de fazer dos próprios impedimentos matéria-prima para algo maior que si mesmo é que se encontra o argumento do heroísmo dito por Ernest Becker, por quem a escritora tem veemente e incontida admiração.

Espero que tenhamos deixado claro que toda ideologia e incidência política na arte são, antes de mais nada, oposições, presenças que denotam um conflito iminente e intransponível. Não há nada que o homem possa fazer frente à organização, frente às interdições que formam a cultura e a prática dos homens, por isso, em Hilda Hilst, encontramos sempre um movimento que busca uma libertação, mesmo que fatal, das práticas que achatam o homem e o adequam a viver em uma sociedade que tem a ordem como fetiche e a violência enquanto prática aceita para essa manutenção, bem como da mentira enquanto modo de estabelecer os contatos sociais.

Por isso falo, para te exorcizar, por isso 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 quando teu nome é paixão. (HILST, 2001, p. 55)

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mimeses*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Editora Hucitec/UNESP, 1990.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRUNEL, Pierre. O Duplo. In: *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUONFIGLIO, Mônica.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: in inscrições corporais, subversões performativas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Ediouro.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.

DERRIDA, Jaques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FILHO, Deneval Siqueira de Azevedo. *Holocausto das fadas*. São Paulo: Annablume, 2002.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo: parte II*. Petrópolis: Vozes, 2002.

HILST, Hilda. *A obscena Senhora*. São Paulo: Globo, 2001.

HILST, Hilda. *Caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004.

HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006.

HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

HILST, Hilda. *Estar sendo, ter sido*. São Paulo: Globo, 2006.

HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da Paixão*. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.

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

HILST, Hilda. *Presságio*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais Ltda., 1950.

HILST, Hilda. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 2006.

LINS, Daniel. *Artaud: o artesão do corpos sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENDES, Cleise F. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

MENDONÇA, Paulo. *Hilda Hilst*. Folha de São Paulo. São Paulo, 4 set. 1968.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. São Paulo: Madras, 2005.

OCTAVIO, Paz. *A chama dupla*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993.

OCTAVIO, Paz. A imagem. In: *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ORNELLAS, Sandro. *O nó de pensamento de Luis Miguel Nava: cenas, alegorias, corpos e memórias*. Crítica Cultural, 2010, v. 5, p. 186-206.

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

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

RODRIGUES, Éder. *O teatro performático de Hilda Hilst*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. São Paulo: IMS, 1999.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

VIEIRA, Yuri. O IPTUzão de Hilda Hilst. Disponível em
<<http://textos.yurivieira.com/cronicas/o-iptuzao-de-hilda-hilst/>> Acesso em 22 jul. 2012,
19:30:30.

