



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Diego Pereira Ferreira

**Imagens aberrantes em Hilda Hilst:
poética das torções**

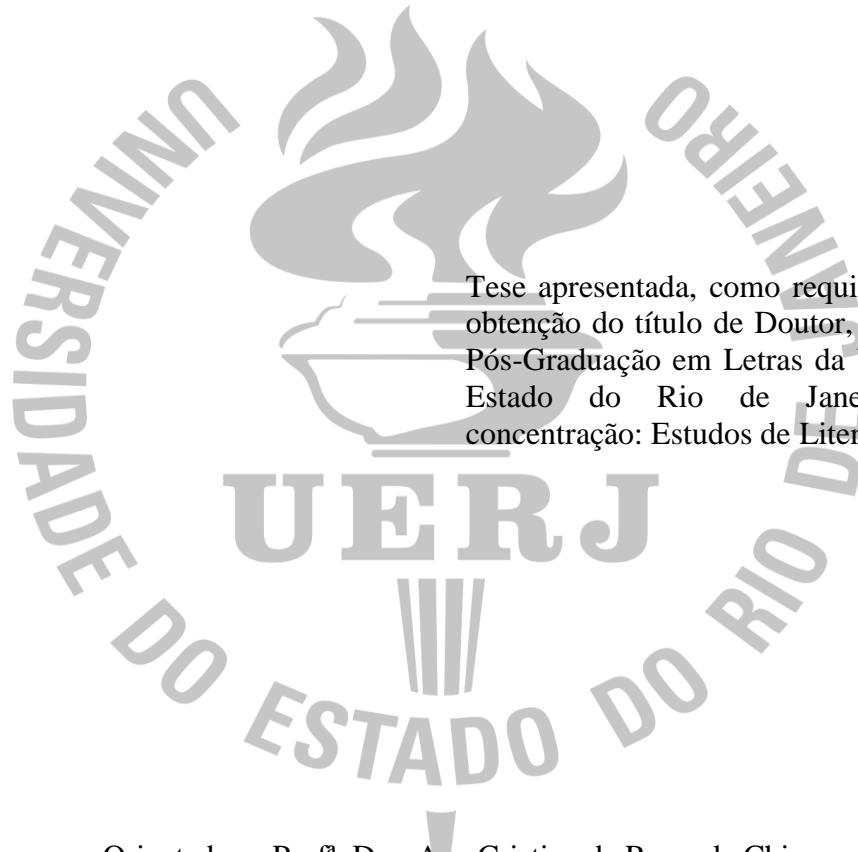
Rio de Janeiro

2021

Diego Pereira Ferreira

**Imagens aberrantes em Hilda Hilst:
poética das torções**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.



Orientadora: Prof^a. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Coorientador: Prof. Dr. Gabriel Giorgi

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

H655 Ferreira, Diego Pereira.
Imagens aberrantes em Hilda Hilst: poética das torções / Diego Pereira
Ferreira. – 2021.
168 f. : il.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara.

Coorientador: Gabriel Giorgi.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto
de Letras.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Imagem
corporal na arte – Teses. 3. Forma (Estética) – Teses. 4. Imagem corporal –
Distorção – Teses. 5. Poética - Teses. I. Chiara, Ana Cristina. II. Giorgi,
Gabriel. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.
IV. Título.

CDU 860(82)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Diego Pereira Ferreira

Imagens aberrantes em Hilda Hilst: poética das torções

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Prof. Dr. Gabriel Giorgi (Coorientador)

Aprovada em 30 de setembro de 2021.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Ítalo Moriconi Junior

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira

Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Helena Franco Martins

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Cristina Henrique da Costa

Universidade Estadual de Campinas

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Aos que acreditam

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço à UERJ e a todas as pessoas que trabalharam arduamente para manter a universidade em pleno funcionamento diante de todas as crises que vivemos juntos.

À CAPES, pela bolsa de doutorado que fez possível essa pesquisa.

À Ana Chiara, minha querida orientadora, uma grande e rara amiga e interlocutora, leitora de almas, que, com toda sua sensibilidade e dedicação, impulsionou meus estudos e meu crescimento pessoal.

Ao Gabriel Giorgi, meu co-orientador, pelas conversas valiosas, todo afeto e acolhimento em minha passagem pela New York University.

A todos os professores e professoras que me acompanharam nessa jornada e que acreditaram tanto em seus fazeres, com tanta pujança e carinho.

À minha mãe, Maria do Socorro, por toda força e generosidade que tem em sua vida, que sempre apoiou meus sonhos e que me mostra diariamente que a vida, essa jornada misteriosa que atravessamos, é repleta de alegrias quando sentimos e compartilhamos amor.

À Hilda Hilst, escritora que é objeto central deste trabalho, por sustentar seus desejos em vida e por me inspirar tanto na busca pelos meus singulares e tortuosos caminhos.

Ao Caio, pelos mais de vinte anos de amor e amizade, pela presença que se faz tão forte e que reconfigura as distâncias, pela ternura de sua escuta, pela beleza de seus movimentos, pela inspiração de todos os dias.

Ao Jefferson, querido amigo, pelo amor tantas vezes redescoberto, pela companhia e coragem ao trilhar, tão junto a mim, um caminho de reinvenção e renascimento.

À Polina, pessoa de outro mundo e que conheço de tantas outras tantas vidas, por desbordar-se comigo, abrir-se com tanta coragem, amar com tanta certeza, e me mostrar que, quando falamos a língua do coração, “sentir, dizer, escutar e tocar” são, na verdade, uma coisa só.

Ao Dani, por tanto carinho sem barreiras, pelo coração lindo que cultiva, pela luz que acende e ilumina tanto, dentro e fora de mim.

A todos os amores que passaram pela minha vida e que souberam se abrir, a todos que enfrentam as ruínas de nossos tempos e os momentos difíceis, a todos que trabalham e acreditam em dias melhores.

Viveria mil vidas para encontrá-los novamente.

Até das pedras lhas ouço a desventura

Hilda Hilst

RESUMO

FERREIRA, Diego Pereira. *Imagens aberrantes em Hilda Hilst: poética das torções*. 2021. 168 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Uma investigação estética das obras de Hilda Hilst, relacionando sua poética à noção de aberração, em diálogo com a perspectiva da filosofia contemporânea da noção de forma. O trabalho propõe um olhar para as imagens aberrantes na escrita de Hilda Hilst e suas relações com o silêncio, com a semelhança e com o corpo, em diálogo com a noção de movimentos aberrantes, de David Lapoujade. Utilizo como estofamento teórico uma constelação de objetos, com a finalidade de analisar como a poética de Hilst produz tensões entre ruído e silêncio, palavra e sentido, humano e animal. Uma literatura que evoca inúmeras imagens que não se deixam reconhecer ou precisar, criando estranhamentos e produzindo linhas de desfiguração. Imagens criadas como uma superfície aberta, propiciando o aparecimento das formas de corpos inacabados, que se abrem ao movimento e desafiam a rigidez dos corpos e a sintetização das imagens. Hilst investe na produção de imagens que se vinculam àquilo que há de mais obscuro e provocador no âmbito das formas: a sua insubordinação à compreensão e clausura. A produção de imagens aberrantes na literatura hilstiana passa pela impressão de que sua palavra se vincula à ausência de rosto, de nome, de reconhecimento. Percorro o tema na busca pelos seus vínculos com os descontornos da forma, com as imagens da falta, com o corpo molecular, com as potências animais, com o mal visto e mal dito, até chegar à uma noção de clarividência e de afirmação das torções. Por esse motivo, me distancio de uma literatura que se construa pela simples e confessa falha nas possibilidades do dizer, para entender como a coisa mal dita pode ser uma força expressiva, produção de atmosfera singular e potente. Assim a produção de uma imagem aberrante seria possível, uma imagem sem acabamento, sem acabamento, vinculada a uma língua que cria linhas de desfiguração, e que nos conduz à percepção de um mundo cuja crueza é movediça, volátil e incerta.

Palavras-chave: Imagem. Aberração. Corpo. Forma. Torção.

ABSTRACT

FERREIRA, Diego Pereira. *Aberrant imagens in Hilda Hilst: poetic of torsions*. 2021. 168 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

An aesthetic investigation of Hilda Hilst's works, relating her poetics to the notion of aberration, in dialogue with the perspective of contemporary philosophy of the notion of form. The work proposes a look at the aberrant images in Hilda Hilst's writing and their links with silence, with similarity and with the body, in dialogue with David Lapoujade's notion of aberrant movements. I use as theoretical material a constellation of objects, in order to analyze how Hilst's poetics produces tensions between noise and silence, word and meaning, human and animal. A literature that evokes countless images that do not allow themselves to be recognized or specified, creating strangeness and producing lines of disfigurement. Images created as an open surface, providing the appearance of unfinished body shapes, which open to movement and challenge the rigidity of bodies and the synthesis of images. Hilst produces images that are linked to obscene and provocative in terms of forms: their insubordination to understanding and enclosure. The production of aberrant images in Hilst literature involves the impression that his words are linked to the absence of a face, a name, and recognition. I go through the theme in search of its links with the distortions of form, with the images of lack, with the molecular body, with animal potencies, with the ill seen and ill-spoken, until I reach a notion of clairvoyance and the affirmation of torsions. For this reason, I distance myself from a literature that is built by the simple and confesses failure in the possibilities of saying, in order to understand how the ill-said can be an expressive force, producing a singular and powerful atmosphere. Thus, the production of an aberrant image would be possible, an image that has no place, no finishing, linked to a language that creates lines of disfigurement, and that leads us to the perception of a world whose rawness is shifting, volatile and uncertain.

Keywords: Image. Aberration. Body. Shape. Torsion.

RESUMEN

FERREIRA, Diego Pereira. *Imágenes aberrantes en Hilda Hilst: poética de las torsiones*. 2021. 168 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Una investigación estética de la obra de Hilda Hilst, relacionando su poética con la noción de aberración, en diálogo con la perspectiva de la filosofía contemporánea de la noción de forma. La tesis propone una mirada a las imágenes aberrantes en la escritura de Hilda Hilst y su relación con el silencio, con la semejanza y con el cuerpo, en diálogo con la noción de movimientos aberrantes de David Lapoujade. Utilizo como material teórico una constelación de objetos, para analizar cómo la poética de Hilst produce tensiones entre ruido y silencio, palabra y sentido, humano y animal. Una literatura que evoca innumerables imágenes que no se dejan reconocer ni concretar, creando extrañeza y produciendo líneas de desfiguración. Imágenes creadas como una superficie abierta, dando la apariencia de formas corporales inacabadas, que se abren al movimiento y desafían la rigidez de los cuerpos y la síntesis de imágenes. Hilst produce imágenes vinculadas a lo más obscuro y provocador en las formas: su insubordinación al entendimiento y el encierro. La producción de imágenes aberrantes en la literatura de Hilst implica la impresión de que sus palabras están ligadas a la ausencia de rostro, nombre y reconocimiento. Recorro el tema en busca de sus vínculos con las distorsiones de la forma, con las imágenes de la carencia, con el cuerpo molecular, con las potencias animales, con lo mal visto y mal dicho, hasta llegar a una noción de clarividencia y afirmación de las torsiones. Por eso, me alejo de una literatura que se construye con lo simple y confiesa fallas en las posibilidades de decir, para comprender cómo lo mal dicho puede ser una fuerza expresiva, produciendo una atmósfera singular y poderosa. Así, sería posible la producción de una imagen aberrante, una imagen que no tiene lugar, no tiene acabado, ligada a un lenguaje que crea líneas de desfiguración, y que nos conduce a la percepción de un mundo cuya crudeza es cambiante, volátil e incierta.

Palabras clave: Imagen. Aberración. Cuerpo. Forma. Torsión.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Autorretrato de Francis Bacon, 1969.....	134
Figura 2 - Autorretrato de Francis Bacon, 1973	134
Figura 3 - Desenho de Hilda Hilst em <i>Com meus olhos de cão</i>	135
Figura 4 - Autorretrato de Hilda Hilst com corpo mesclado ao de uma onça, da série <i>Aquarelas</i>	135
Figura 5 - Autorretrato de Hilda Hilst cavalgando leão	136
Figura 6 - máscara mortuária de Nietzsche	137
Figura 7 - Imagem do Santo Sudário	138
Figura 8 - Página do jornal O Estado de São Paulo, 14 de junho de 1990	139

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	ABERRAÇÃO, UMA IMAGEM POR VIR	18
2	SEM ROSTO, MIL FACES	26
3	UM CONTORNO INCOMPREENSÍVEL	31
4	A IMAGEM DA FALTA (CONCHA VAZIA)	35
5	CORPO MOLECULAR - ONDE O CORPO SE REFAZ	38
6	DE VOLTA AO MÍNIMO (DO CORPO, DOS GESTOS, DA PALAVRA)	44
7	DESLIMITE ANIMAL	49
8	MOBILIDADES	60
8.1	Carne de pedra	61
8.2	Cadela-poeira	64
9	MAL VISTO, OS LIMITES DO OLHAR	68
10	MAL DITO, O ESBOÇO	74
11	BRUMA	81
11.1	O pai	87
12	EQUÍVOCOS	90
13	MAIS OBSTINADOS QUE A ALMA	96
14	LÁZARO, RESÍDUOS OCOS	102
15	CLARIVIDÊNCIA	112
	CONCLUSÃO - SER DESVIO	120

POSFÁCIO - PERCURSO DA TESE	126
REFERÊNCIAS	129
ANEXO A – Ilustrações	134
ANEXO B - Artigo apresentado como conclusão de estágio no exterior, na New York University	140
ANEXO C - NY, breve relato pessoal	158

INTRODUÇÃO

*De cravos e ossos teu saber limitado, e não há nada mais distante
do osso do que a manga, o succulento nos lava até o umbigo e por
fora nos desce até o pescoço, é coisa de carne, estufada, viva*

Hilda Hilst, Tu não te moves de ti

O que pode uma imagem? Uma pergunta que acompanha minha trajetória de vida (para além da academia), e que retorna para fazer abrir os sentidos, colocá-los em vertigem. A inquietação que envolve esse trabalho está vinculada aos deslocamentos provocados na relação com as imagens, no que ela pode contribuir para a transformação e movimento. O efeito diante de uma imagem que escapa do nosso entendimento e compreensão e que deflagra que há algo na nossa relação com as formas estranhas¹ que enfrentam os fechamentos do plano metafísico e os paradigmas condensados. Parto de um sentimento de insuficiência dos sentidos diante das imagens incomprimíveis, insuficiência não por esvaziamento, mas por contestação de suas arbitrariedades. As ideias de mundo que elaboramos através da produção de sentidos podem criar a sensação de que a vida que experimentamos está submetida às lógicas e paradigmas que compartilhamos e assentamos, por isso mesmo arbitrários. Tais imagens serão estudadas na medida em que contribuem não só para o campo dos estudos literários, mas também no que podem como contestação às opressões dos corpos, dos sentidos fechados, arbitrários, ou mesmo do bom senso e dos modos de existência idealizados.

Esse trabalho é, sobretudo, uma maneira de retribuir os esforços de pessoas que, de maneiras muito apaixonadas, foram fortes e corajosas nesse enfrentamento pela abertura de espaços de pensamento e de existência (no campo filosófico, no literário, ou em seus modos de vida). Por isso atravessar aqui a vida e obra de Hilda Hilst, escritora que encarou e defrontou os achatamentos e opressões dos sentidos, que vão desde um olhar meticuloso para as limitações do discurso metafísico e da subjetividade, até no plano social, na própria condição de mulher escritora, em uma sociedade machista e patriarcal. Um enfrentamento que foi feito sobretudo pela produção de imagens, pela força de mostrar através delas aquilo que a

¹ O estranho será aqui estudado sob a perspectiva do que, nas relações com as formas, não podemos compreender, que excedem o entendimento. Distancia-se do Unheimlich (estranho) freudiano, comumente ligado às faces obscuras e repulsivas recalçadas. O estranho não se relaciona necessariamente com o efeito do “que é assustador - com o que provoca medo e horror” (FREUD, 1976, p. 276).

sociedade funcional e moralista não suporta e se esforça por eliminar. Imagens que estão vinculadas às nossas difíceis condições existenciais, à rarefação do sentido da vida e de nossas existências, e que se aliam ao obsceno e baixo, o que é rejeitado e abjetado em nossa sociedade para reencontrar nelas a força da terra. Hilst procura na lama, nos resíduos, no imundo, no pornográfico - em suma, no corpo -, uma via de sublimação e sacralidade, o enfrentamento sobretudo da monumentalização de si, do narcisismo dos sentidos, da representação do real, da pureza sacramentada, do bom senso ou prudências moralistas.

Neste sentido, os artistas apaixonados pelo escândalo da vida, e de sua contrapartida a morte, como Hilda – essas sensibilidades pornográficas - criam em torno da existência uma especialíssima aura de desmedida trágica. A indecência, a vergonha e o lixo não dizem somente respeito à temática sexual que inflaciona a escrita de violência, humilhação, dor, gozo e celebração da vida, mas devem ser procurados na própria compreensão do escândalo da vida a ser compartilhado pela literatura e pela arte anestésica que se inclina ao abjeto como forma provocadora de novas sensibilidades contemporâneas (CHIARA, 2021, p. 12)

O que vincula imagem ao abjeto não se prende apenas à visualidade, essa imagem é uma impressão tão forte dos sentidos que se instaura à medida de um acontecimento, ou seja, um susto diante de uma forma. O susto significa, desse modo, uma vacilação do sentido, como se a imagem produzisse um efeito de estranhamento tal que o sentido não alcança, não dá conta. Busco na literatura de Hilst, portanto, a produção de imagens que se vinculam àquilo que há de mais obsceno e provocador no âmbito das formas: a sua insubordinação à compreensão e clausura. Imagens essas que se abrem para mostrarem-se insubstanciais, que levam à superfície do corpo os vestígios de absurdo e insensatez. O corpo é retorcido, em uma espécie de contorcionismo que faz emergir o estranho ao que se supunha conhecido, no âmbito do hábito e do familiar. Os corpos têm suas imagens desfiguradas e retorcidas ao ponto de não se deixarem reconhecer facilmente. O leitor é então convidado a experimentar relações com formas que não se fecham, que perdem sua natureza figurativa para, ao contrário, produzir linhas de desfiguração. O que não se reconhece e que não ocupa um lugar em nosso sentido, está aberto de novo às potencialidades das torções e deformações, portanto movimento.

A abertura que o pensamento em Hilst provoca, se forma sem encontrar aderência de sentido ou origem de partida, a palavra está deslizando. O pensamento e a forma encontram-se na medida de uma deiscência, e assim produzem um interminável número de imagens. É por isso que insisto em uma noção de imagem que, como nos aponta Kuniichi Uno, em *A gênese de um corpo desconhecido*, “não se define pelo sublime de seu conteúdo, mas por sua

forma, isto é, por sua ‘tensão interna’, ou pela força que mobiliza para esvaziar ou esburacar” (UNO, 2012, p. 127). E lá onde a palavra se fixaria, encontramos seus contornos precíves e transitórios. Para dar conta de tal tensão, utilizo uma noção de imagem esburacada, porque sinto que, em se tratando da poética de Hilst, isolar palavra e forma não satisfaz. Tal noção de imagem é justamente evocada para “aliviar a opressão das palavras, interromper a manifestação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto. A imagem não é um objeto, mas um processo.” (UNO, 2012 p. 127)

As frases, os gestos, os refrãos ínfimos, muito sóbrios, um ritornelo, ou uma imagem pouco antes de desvanecer, produzem uma imagem verdadeira. Essa imagem é desaparecimento, mas também aparecimento, de uma vida fora da vida. A última e penúltima imagem, a imagem daquilo que será perdido, do que não está mais presente, não está mais visível, essa imagem é, sem dúvida, a identidade da vida e da morte (UNO, 2012, p. 128)

Na busca por uma expressão que conjure tanto o estranho, no sentido do que não se deixa assimilar, quanto o abjeto, ao lado do repulsivo e inassimilável, encontrei na noção de aberração tal vínculo dos efeitos das imagens estranhas na literatura de Hilst. Através da leitura de *Deleuze, os movimentos aberrantes*, de David Lapoujade, cheguei a uma noção de aberração como forma que escapa à racionalidade, imagens aberrantes formadas por “lógicas irracionais [que] constituem a mais alta potência do existir” (LAPOUJADE, 2015, p. 13). A aberração é uma força movente de desterritorialização, por isso é, ao mesmo tempo, contestadora e criadora de novas potencialidades. Assim comecei a elaborar, através da noção de imagens aberrantes, o que há de efeito nas torções das formas provocadas por Hilda Hilst. Uma busca pelo que atua na desfiguração, que rompe a continuidade das semelhanças e provoca borrões e estranhamentos. Um procedimento que se assemelha muito aos trabalhos do pintor Francis Bacon, pelas distorções das formas e linhas de seu próprio rosto nas séries de autorretratos (fig 1 e fig 2, p.134).

Parece que na história da pintura as Figuras de Bacon seriam as respostas mais maravilhosas à questão: como tornar visível as forças invisíveis? Esta é mesmo a função primordial das Figuras. Notaremos a este respeito que Bacon permanece indiferente ao problema dos efeitos. Não que ele o despreze, mas ele pode pensar que em toda uma história como a da pintura, os pintores que admira trabalharam suficientemente tal questão: sobretudo o problema do movimento, “tornar” o movimento [tornar móvel; tornar movimento; fazer o movimento??]. Mas se isto se dá assim, esta é uma razão para enfrentar ainda mais diretamente o problema de “tornar” visível as forças que não o são. E isto é verdadeiro para todas séries de cabeças de Bacon, e das séries de autorretratos, esta sendo a razão pela qual ele faz

tais séries: a extraordinária agitação de tais cabeças não vem do movimento que a série seria chamada a recompor, mas antes das forças de pressão, da dilatação, da contração, do achatamento, do estiramento, que se exercem sobre a cabeça imóvel. É como as forças enfrentadas no cosmos por um viajante interestelar imóvel em sua cápsula. É como se as forças invisíveis esbofeteassem a cabeça sob os mais diferentes ângulos. E aqui as partes limpas, varridas, do rosto ganham um novo sentido, pois elas marcam a zona mesmo onde a força está batendo. É neste sentido que os problemas de Bacon são mais da deformação e não de transformação. (DELEUZE, 2021, p.30)

Procuro demonstrar como Hilst se interessou pela produção de imagens do estranho no decorrer de sua vida, tecendo, em inúmeras passagens de sua escrita, a impressão de que sua palavra passa pela ausência do rosto, de nome, de reconhecimento. Percorro o tema da aberração e seus vínculos com os descontornos da forma, com as imagens da falta, com o corpo molecular (que veremos adiante), com as potências animais, com o mal visto e mal dito, até chegar à uma noção de clarividência e de afirmação das distorções. Por esse motivo, me distancio de uma literatura que se construa pela simples e confessa falha nas possibilidades da escrita, para entender como a coisa mal dita² pode ser a força de uma escrita, produção de atmosfera singular e potente. Assim a produção de uma imagem aberrativa seria possível, uma imagem sem cabimento, sem acabamento, produzida por uma língua que cria linhas de desfiguração, e que nos conduz à percepção de um mundo cuja crueza é movediça, volátil e incerta. Desse modo, procuro por uma poética do inacabado, na medida de um trecho, de um pedaço, de uma tralha, naquilo que lhes garante existência material, na escrita e na língua.

A aberração é o sentido que condensa essas intenções em muitas linhas e abre muitas brechas e ângulos no pensamento. Mostra-se, em primeira instância, como uma experiência estética de estranhamento das formas, sobre uma forma que não se fecha, que não produz uma percepção única, que está em constante movimento e deslizamento, porque não cessa de produzir atrito entre o estranho e o familiar. Desde o princípio, tive intenção de trabalhar os textos de Hilda Hilst, já que foi sua escrita a mais forte experiência de leitura que me conduziu para este universo. Há algo em Hilst que excede à nossa compreensão de um mundo organizado, e das formas que se nos apresentam, um radical rompimento com os pactos (sociais ou metafísicos) e lugares estáveis, pelo enfrentamento à uma face crua do real. A

² O mal dizer se vincula ao que Fábio de Souza Andrade descreve como falha na literatura de Beckett: “Enxuta, mas sempre repleta de ecos, [uma literatura que] descarta a leitura habitual, preguiçosa e refém das convenções, da ficção e de sua contraparte, a ‘realidade’. Se desconcerta pela estranheza da aposta (na imperfeição e na falha), ela nos devolve um mundo de fracassos recorrentes e persistência inexplicável” (ANDRADE, 2008, p. 7). Mal dita se difere, portanto, da categoria de poetas malditos e marginais, a qual Hilst é muitas vezes associada. A diferença, no entanto, abre passagem para aproximação ao que Hilst carrega em sua imagem de escritora insubordinável e mal comportada para os padrões de sua época.

minha inquietação parte, portanto, da experiência intensa do estranho, ofertada em sua literatura.

Provocar a estranheza da forma, como o faz Hilst, significa, antes de tudo, uma postura frente à vida, um enfrentamento às limitações dos moldes. É por este fio solto do remendo que a escrita se vincula ao corpo, é por ele que a escrita se confunde com uma anárquica-arcaica recomposição de um corpo - camada por onde se insinua. As aberrações são, antes de tudo, um silêncio que atravessa corpos diversos, organismos, impedindo seus fechamentos. Por isso são diversas também as maneiras de olhar, sentir, perceber e escrever esse corpo. Procuo um ângulo que dê conta de expor a imperfeição das formas, da sua vulnerabilidade, que o entendimento não pode dar conta. A aberração é um corpo aberto a múltiplas leituras porque não pode sustentar uma ideia coesa e bem-acabada. É esse corpo ficcionalizado, de aparições e desaparecimentos que, nas palavras de Ana Chiara, “revelam que este já não pode ser entendido como organismo, não pode ser visualizado como substância, mas sobrevive como suporte de algo que se passa ali e por ali vaza” (CHIARA, 2021).

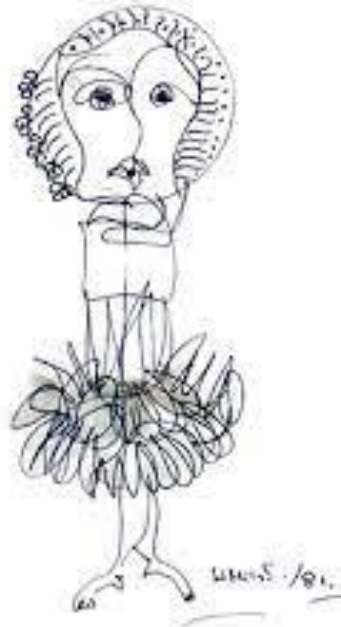
A forma desse corpo não possui um lugar definido nos nossos paradigmas, correspondência familiar, causando tamanho susto, sobressalto, estranheza, isso que chamo de aberração. No entanto, noto que em Hilst a construção dessas aberrações não passa simplesmente pela montagem de um corpo impossível que se apresente já distante de nosso plano perceptivo cotidiano e familiar. Vejo que há um esforço muito grande da escritora em perverter os objetos mais triviais, mais ordinários, conduzindo as palavras a um estado de sibilância (expressão tão usada pela própria escritora) que provoca trepidações em suas linhas, os lança de volta a um estado de estranheza e os obriga a abandonar seus contornos definidos. Sua poética age sobre essas superfícies como se com as mãos provocasse torções na forma. Hilst torce as formas até desfigura-las, até torná-las aberrações, inundando de estranheza aquilo que antes se admitia como mais banal e familiar.

O caminho que aqui começo a traçar quer notar como Hilst nos lança ao desconfortável e pulsante mundo que circunda seus personagens, para mais tarde perceber como esses mundos estão ligados à produção de sua própria imagem. Não raro, notamos em sua obra que os olhos dos personagens vasculham o espaço à procura de algo que possa ser dito, mas que não expressa em uma última palavra. Por isso, sua escrita tantas vezes parece proceder de um gesto de batismo, um nome é tortuosamente pronunciado, rascunhado, como um esboço, demonstrando sua própria imperfeição. No entanto, isso que parece precário, em um primeiro olhar, corresponde ao que eu chamaria de silêncio. Em Hilst, o silêncio atravessa o mais vulnerável, frágil e vulgar: o corpo. Sua escrita não nos abandona a uma

impossibilidade verbal, ou uma impassibilidade. Está aí, ao alcance, ofertada. O sagrado, ousado dizer, arde no mais miserável, ínfimo, torpe e vil.

Por isso, optei por pensar a obra de Hilda de um ponto de vista imagem, traçando paralelos entre a escrita e o corpo. No entanto, no decorrer da pesquisa, senti uma necessidade crescente de dedicar também um capítulo à imagem de Hilst, sua imagem de escritora. Procuo, na mesma medida, um ponto de vista que também não se encaixe nas categorias de entendimento, nas quais muitas vezes nos esforçamos por fazer o outro caber, ao caminhar por suas biografias. Gostaria de olhar para Hilst como a uma mulher forte, que enfrentou o conservadorismo de sua época, que não se submeteu às violências de uma sociedade patriarcal, não cedeu aos modos de vidas da mulher “comportada”, que investiu com pujança, em vida e obra, contra os acabamentos achatadores, e que me faz inevitavelmente devolver a pergunta: O que pode uma imagem? É um exercício de pensamento que se coloca cada vez mais necessário nos sombrios tempos em que vivemos, ao qual não pude me furtar.

Desenho de Hilda Hilst, 1981



Fonte: Disponível em: <http://www.conteudopublicacoes.com.br/hilda/>

1 ABERRAÇÃO, UMA IMAGEM POR VIR

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 neste instante diante do teu corpo morto. Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las, ajustar-me digno diante de tanta ferida, teria sido preciso.

Hilda Hilst, Rútilos

Os corpos que nos cercam produzem imagens que excedem suas próprias existências? Aquilo que, diante da imagem de um corpo não podemos delimitar, estaria na ordem do insondável, do impossível? Tais indagações não significam nem se prestam a estabelecer o que das imagens não seja possível dizer ou identificar, mas que o processo de leitura, que em um laborioso esforço os liga ao verbo, à palavra, não pode responder pela totalidade desse corpo, por sua existência ontológica. Há nesse processo de identificação uma sobra, que permanece inexplicada. Há nos movimentos da natureza, da matéria, e do próprio pensamento, um desconhecido do qual não podemos escapar e que atravessa e penetra nossas experiências vividas. Uma diferença entre o que pensamos e produzimos a respeito de um objeto e o que essa relação produz de sobra, que excede nosso pensar categórico. Quando tal excesso é alçado à superfície da imagem, inserido na forma, nos aproximamos do que, por ora, chamo de aberração. É possível identificar o aspecto aberrativo em tudo o que nos cerca ou que nos forma, se nos atentarmos ao que o pensamento não alcança. O excesso está, em alguma medida, em tudo que nos circunda, pois as relações com as formas não se fecham em interpretações ou representações possíveis. Mas é no momento em que, diante de tal experiência, passamos a produzir formas que expressam os problemas que envolvem esse mistério, que a imagem passa então a provocar ativamente movimentos ou linhas de fuga. Formas que rompem, por assim dizer, com a continuidade epistemológica, forçando-as a uma viagem que se produz através de estranhamentos e sobressaltos, pois resistem à identificação ou à compreensão dos fenômenos que provocam. O contorcionismo da forma insere assim estranheza e mistério no que antes se julgava familiar e habitual.

Embora seja muitas vezes utilizada com conotações negativas, no senso comum, o sentido de aberração que proponho caminha para outra direção, a aberração positivada significa sobretudo um desvio. Há na composição dela uma espécie de um benigno delito contra aquilo que se mostra estável: pensamentos corretos, bom senso, equilíbrio e sensatez

(CASTELLO, 2021). A aberração alia-se à diferença para reivindicar um espaço movente e irrefreável. Qualquer esforço por aproximar a aberração do monstruoso, asqueroso ou indesejável, é tardio, isto é, alia-se à negatividade que o sentido ganha em uma cultura que valoriza a continuidade, reconhecimento e instrumentalização dos corpos e das formas. Como nos diz Paul Valéry em *Para um retrato de Monsieur Teste*:

The term aberration is taken often enough in a bad sense. Its usual meaning is “a departure from the normal toward the worse,” a symptom of deterioration and disintegration of the mental faculties, whether in the form of perverted taste, extravagant speech, or strange, even malicious practices. But in certain branches of science this same word, while retaining a shade of pathological meaning, may point to some excess of vitality, an overflow of internal energy, resulting in an abnormal development of certain organs or of physical or psychic activity. (VALÉRY, 1973, p. 66)³

A aberração, no sentido que aqui trabalho, é sobretudo a reivindicação de um movimento, que os elementos das imagens possam ser infinitamente deslocados e reinterpretados, esse é o excesso de vitalidade decorrente de sua manifestação. Esse movimento se dá, sobremaneira, pela via do que da forma emana de mais incapturável, irrefreável, incontível. Através desse espaço, os seus possíveis sentidos não cansam de se refazer, seguindo, desse modo, seu movimento. É como se a forma não cessasse de produzir sentidos deslizantes, sem aderência, fosse então um grande agente produtor de diferenças. Tal movimento vai de encontro à desnaturalização das formas, ou seja, perturba o que na percepção entendemos como costumeiro ou ordinário. A aberração não significa, desse modo, a superação da forma, mas a inserção na forma de um elemento disruptivo, que sabota a síntese de uma imagem, que frustra seu reconhecimento, e que fere a sua possível plasticidade paradigmática. Dar aparição a essas superfícies, fazer com que suas formas venham à tona, é dar existência de discurso à sua criatura, é formar planos que se tornam uma ruptura de paradigma, que quebram a continuidade de uma identidade e de um corpo, em suma, imagens. Criam assim linhas de fuga, que são também linhas de desfiguração. Em *Deleuze, os movimentos aberrantes*, David Lapoujade descreve o esforço de Gilles Deleuze de estabelecer uma lógica da diferença e repetição. Através de Lapoujade, observamos que Deleuze se engaja na criação de planos que não se confundem “nem com um abismo indiferenciado do

³ Tradução livre realizada por mim: “O termo aberração é muitas vezes mal-interpretado. Compreende-se como um afastamento da norma que vai na direção do pior, e que é um sintoma de alteração e de desagregação das faculdades mentais, que se manifeste por meio de perversões do gosto, de propósitos delirantes, de práticas estranhas, por vezes delituosas. Mas em certos ramos da ciência, a mesma palavra pode designar algum excesso de vitalidade, uma espécie de transbordamento de energia interna, que leva a uma produção anormalmente desenvolvida”.

qual não sai nada, nem com um mundo diferenciado de onde tudo já saiu, já se distinguiu. Ele reside inteiramente no intervalo entre o indistinto e o distinto” (LAPOUJADE, 2015, p. 37).

Ao se debruçar sobre a produção filosófica de Deleuze, Lapoujade descreve o que seriam os movimentos aberrantes em sua filosofia. Para ele, a diferença está em tudo, participa de todo processo de representação, e as formas nunca se ajustam a uma representação única e fixa. O papel dos movimentos aberrantes, para Lapoujade, é, de maneira sintética, tornar a diferença visível, construí-la sobre um plano, uma superfície, produzir uma diferença que emita seus sintomas em um plano estético. Imageticamente fundada, a aberração aparece introduzindo uma imperfeição na semelhança, como se a fissura em um busto de argila nos revelasse um fundo oco, uma imagem por vir e que nunca se completa ou termina. Há, no entanto, maneiras de insinuar a diferença nas formas, e fazer com que a própria forma provoque e produza tais deslocamentos. Para tanto, é necessário que o sem-fundo, aquilo que vai para além do fundamento, alcance a superfície. O sem-fundo nos chegaria através das rachaduras da superfície, mas sem tomar forma, se insinuando entre as formas sem rosto, sem base formal. A superfície penetrada pelo sem-fundo provoca o que Lapoujade descreve como movimentos aberrantes:

Ocorre que, “sob” o mundo da representação, ressoa e nunca deixou de ressoar o sem-fundo, o mundo das diferenças livres e não vinculadas. Não se trata da história do “esquecimento”, mas sim de uma desnaturalização da diferença, de uma conjuração ativa de suas potências, confundidas com as do caos. (Ibidem, p. 47)

Deixar assomar o sem-fundo à superfície e fazê-lo ressoar é, desse modo, demonstrar como a forma pode sabotar sua síntese ou a representação, e produzir um sem número de interpretações e sentidos possíveis. É como se a superfície pudesse desvestir os sentidos sem fixá-los, porque os aderem de maneira imperfeita, provocando assim constante deslocamento. Se afasta também da representação articulada, porque os sentidos moventes não aderem à forma. A imagem também rompe com um ciclo de semelhanças, ou seja, provoca rompimentos e dessemelhanças e, por conseguinte, deslizamento. Nesse sentido, para Lapoujade, o sem-fundo não estaria mais nas profundezas inalcançáveis, mas atuando na superfície dos planos, na pele das coisas, revelando, por assim dizer, suas próprias imperfeições. As formas atuam como se expõem o simulacro, os mecanismos que fazem possível sua aparição.

Sob a aparente conformidade ao modelo - aquilo que supostamente o torna semelhante, embora de maneira muito imperfeita -, o simulacro na realidade se constrói sobre uma disparidade essencial, uma dissimilitude interna que não só o leva

a contestar a legitimidade da Ideia, mas também o círculo que ela forma com os pretendentes legítimos. (...) O simulacro é a aberração que mina subterraneamente o platonismo. Ele não se deixa representar. (Ibidem, p. 52)

A aberração não significa, portanto, o aniquilamento da forma, mas quer frustrar a expectativa de uma forma “bem-acabada”; não significa a supressão da forma por uma categoria abstrata e desencarnada, mas desenhar no corpo os vestígios de sua transitoriedade. O tempo é um fator fundamental para a exposição do sem-fundo, para o acontecimento da aberração, através dele as imagens se desfiguram, encontram seus movimentos. O tempo garante seu deslocamento, porque é precisamente também no tempo que se constrói o hábito, o senso comum e o bom senso, assentando as repetições e formando paradigmas; ao passo que é também no tempo que se insinua a ruptura, fazendo emergir, das formas estáveis, um outro de si mesmo. É também através do tempo que a atividade molecular dos corpos acontece, animando as imagens e abrindo-as através de toques e torções. A aberração se coloca, neste sentido, como sintoma de que as formas não existem senão investindo contra outras formas, deslocando-se, remodelando-se, erodindo e enxertando, devorando-se, em um processo que nos sugere “aberturas concretas contra clausuras abstratas, insubordinações materiais contra subordinações à ideia” (Ibidem, p. 29).

Por isso o sem-fundo não significa o profundo escondido e inalcançado, o invisível ou o indiferenciado, mas o que do fundo se “descola”, se insinua nas formas, abrindo-as, e assim produzindo diferenças. Tal construção de imagem - que se aproxima ao que Lapoujade descreve como aberração -, aparece também transfigurado no que Georges Bataille, em *A experiência interior*, descreve como palavra escorregadia, ou deslizante. Tais palavras investem contra seus próprios sentidos, produzindo uma espécie de contradição àquilo que elas mesmas buscam significar, gerando um efeito de implosão, ou, nas palavras de Deleuze, desterritorialização. As palavras deslizantes nos colocam sob tensão com a própria palavra, questionando o gesto que as antecede, seu batismo. É o exemplo da palavra silêncio, “ela já é, como disse, a abolição do barulho que a palavra é; entre todas as palavras é a mais perversa, ou a mais poética: ela própria é a garantia de sua morte” (BATAILLE, 2016, p. 48). Com efeito, temos diante de tais manifestações, o sentimento de inconclusão, de uma palavra que não consegue vestir o sentido ao qual ela própria se dirige. Como se ela revelasse o artifício de todas as palavras, não para diminuir sua força, mas para justamente rebelar-se, enquanto palavra, retorcer e deformar a si mesma e àquilo a qual ela própria se dirige, como se fossem

dois corpos a tocar-se, um invariavelmente deslocando o outro, fazendo deslizar, liberando-se de um sentido e uma forma imóveis.

O silêncio se dá na dilação doentia do coração. Quando o perfume de uma flor está carregado de reminiscências, demoramo-nos sozinhos a cheirar a flor, a interrogá-la, na angústia do segredo de sua doçura nos entregará num instante: esse segredo é apenas a presença interior, silenciosa, insondável e nua, que numa atenção sempre voltada para as palavras (para os objetos) nos furta, que ela nos devolve, quando muito, se a voltarmos para o mais transparente dos objetos. Mas ela só a devolve inteiramente para nós se soubermos desprendê-la, no final, até mesmo desses objetos discretos: o que podemos fazer escolhendo para eles como que um lugar de repouso onde acabarão de se dissipar no silêncio que não é mais nada. (Ibidem, p. 48)

Quando nos voltamos à obra de Hilda Hilst, objeto central desta pesquisa, notamos como tal procedimento toma forma em sua literatura. Quando seus personagens nos acusam, por exemplo, a ausência de nome daquilo que eles pretendem expressar. A ausência desse nome é invariavelmente substituída por uma expressão que carrega em si o sentido dessa ausência. Como em *Kadosh*, conto presente em livro homônimo publicado por Hilst em 1973, que nos é apresentado através de um fluxo de consciência dialógico conduzido pela voz do personagem. Estamos diante de uma existência estilhaçada, que vive um tipo de dissociação entre o sentido e o corpo, buscando o diálogo possível entre o verbo e o silêncio. Essa tensão produz o diálogo interior entre as partes fissuradas. De um lado *Kadosh*, “o queixoso, o reticente, o sibilino” (HILST, 2002f, p. 62), o “homem-pergunta” (Ibidem, p. 86), que investiga a própria existência, enquanto se afunda nesse espaço insondável e sem garantias; de outro, uma voz que com ele dialoga e não possui nome fixo, mas flutuante (por vezes *Cara Cavada*, *Cão de Pedra*, noutras *Tríplice Acrobata* ou *Corpo Rajado*).

És alguém que incomoda durante os licores falando de um outro sem nome, de uma luta entre dois ninguéns, um, tu mesmo, *Kadosh* soturno delirante, inapreensível, outro esse alguém imoldável, centro de um círculo que apenas tu desenhaste, círculo de uma folha gigantesca que desdobras, e levantam-se sonolentos, dizem onde? onde? (Ibidem, p. 69)

Enquanto *Kadosh* pergunta, o outro de si, nome flutuante, sabendo do grande buraco onde se mete *Kadosh*, o adverte e o assombra, por vezes até debocha, e quer fazer calar as perguntas, o advertindo sobre o sofrimento que a ausência de respostas provocaria. É na falta de um nome para essa camada “silenciosa” do personagem, que Hilst produz (apropriando-me do conceito de Bataille) uma série de nomes deslizantes, dentre eles *Sem-Nome*, *Mudo-Sempre* ou *Grande Obscuro*. Estamos aqui diante também de um exemplo da manifestação do

sem-fundo na superfície, quando tal aparição desse “estilhaçado” Kadosh reivindica sua existência no silêncio, expressa-se no inexpressável: Kadosh presente sua existência insondável, sente seu silêncio e o preenche com uma série de nomes. Nomes que corporificam sem aderir e deslizam, como o corpo, e excedem a linguagem, como o corpo.

Tendo renegado a passividade das vivências uniformes, impossibilitadas de serem narradas em enredos mais ou menos tradicionais, delimitadas ou definidas, as personagens hilstianas emergem e desenvolvem-se absolutamente fragmentadas e dissolutas, sempre próximas demais da chama e a ponto de queimarem-se. Não há contorno possível, subjetividade ou corpo que as compreenda, de modo que seu “grito de existência dilacerada” ecoa por todas - ou a mesma garganta. (BARBOSA, 2017, p. 84)

A escrita cria um corpo de articulações livres, que segue sem aderência, que vai “entulhando” o espaço com formas que expressam as suas incertezas e imprecisões. Assim Hilst recorre a uma narrativa que encontra na escassez de sentido a sua própria força, a “miséria do possível”, onde os impasses diante do que é mal compreendido produzem o caminho errante e mal acabado dos corpos e imagens. Por isso o texto vai vestindo um sentido que escapa de si mesmo, sentido aberto, como se um corpo-vácuo sustentasse o seu tecido literário. Algo que muito se aproxima do que Helena Martins descreve a respeito de Samuel Beckett, de quem Hilst era leitora afínca:

São escritas que, entre muitas outras, nos *dizem-mostram* um estranho: contaminam reciprocamente o dizer e o mostrar, sublinhando sua natureza igualmente performática. E isso em plano que, em certo sentido, promete resistir à intelecção. O estranho, o inexplicável, o incompreendido não são agora *descritos* – não mais convocam revelações, pois nada está oculto, ou se reduzem a expressões, pois nada a expressar: deixam-se reconhecer no comum, sem se deixar compreender. (MARTINS, 2021)

O que chamo por aberração, nesse sentido, não é o inominado que antecede o batismo, mas o próprio nome enquanto estrutura deslizante, como inacabamento. Um nome que mantém aberta a passagem para o movimento próprio da busca, que acusa a ausência do nome e faz de si uma possibilidade imperfeita. Sem o nome, o silêncio não seria convidado à forma, estaria assim como se não existisse, não encontraria possibilidade verbal de manifestação ou imagem que o expressasse. Aquilo a que a palavra silêncio se refere está para o Sem-Nome, tal qual o Sem-Nome está para Kadosh. O interessante da possibilidade que Hilst nos apresenta, é que ela se dê, como veremos, em forma de uma tralha, um objeto que está ali cumprindo uma função imperfeita, evidenciando a fragilidade da função referencial que é

também atribuível de qualquer palavra, verbo. O Sem-Nome alude um procedimento que em vez de nos remeter simplesmente a um dado inexplicável, grandioso e inalcançável, reduz a busca até o fundo infinitesimal do qual ele procede e que não pode ser dado. Em outras palavras, se o próprio nome de uma camada do personagem Kadosh se mostra ausente - esse que seria o começo de tudo, fundador da narrativa -, se ele nos é apresentado como uma tralha, em sua imperfeição, como seguir costurando as tantas palavras e expressões que dele provém? Estariam, a partir desse momento, todas as palavras em constante deslize? Colocam também elas em tensão com a própria tarefa de dizer? Não obstante, tal redução não significa uma contração da forma, mas, ao contrário, uma expansão que o sem-fundo provoca na superfície fazendo com que ela se dilate. A produção de diferença que do sem-fundo provém, abre tantas possibilidades que se materializam e emergem através das manifestações do Sem-Nome, Mudo-Sempre, Tríplice Acrobata, e assim em diante.

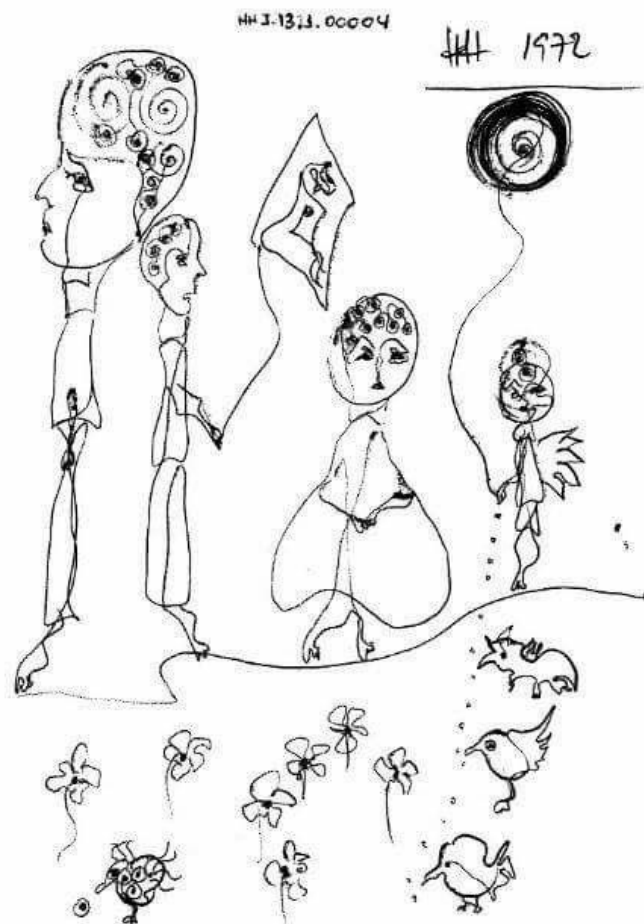
Desse fundo sobem todas as diferenças, elementos diferenciais e relações diferenciais que não são mais recalcados nas profundezas do Ser, mas afirmados por si mesmos num plano autônomo. Chega-se a um oceano de dissemelhança onde fervilham pequenas diferenças infinitesimais que, a cada vez, “se” fazem, não porque tendem a zero mas, ao contrário, porque entram em relações diferentes que a distinguem do zero. O sem-fundo não é o informe ou o indiferenciado, mas o que sobe do fundo para dele se distinguir, para construir a cada vez “sua” própria diferença. (LAPOUJADE, 2015, p. 55)

O que acontece na relação da palavra com o sentido está na ordem do que Georges Didi-Huberman identifica em Bataille como laceração - da palavra ou imagem. Há um paradoxo assim apresentado como tensão (por exemplo, entre as palavras “sujeira” e “sagrado”, “imundo” e “límpido”) bem como um movimento transgressor de colocar dois corpos em contato e fazê-los expressarem seus estados inacabados, justamente porque um deforma o outro e impede seu fechamento, abre passagem, lacera o outro: Kadosh e Sem-Nome. É como uma palavra-antítese, que ao contato com outro corpo, o deforma, com ele transgride. A laceração é, portanto, uma transgressão, na medida em que se faz tocar o que se considera da ordem do contraditório e do impossível, como o Sem-Nome que se torna, assim, nome e ao mesmo tempo nome e a sua ausência.

Pois o que surge de uma operação como essa, é que o dilacerar (...) não pode ocorrer sem que façamos com que se toquem conceitos, palavras ou aspectos que as conveniências consideram justamente contraditórios ou inacessíveis uns aos outros. A laceração, em Bataille, começa sempre por um acesso, por um contato. Aqui é o tato que dilacera, é a transgressão de um tabu do tocar que, quase sempre, acaba por abrir os conceitos ou as palavras. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 49)

Tal gesto de fazer corpos e palavras distintas tocarem-se está presente de muitas maneiras na escrita de Hilst. O que Didi-Huberman, no entanto, chama de laceração, eu identifico em Hilst como deformação ou torção, um gesto de aproximar elementos que se distorcem uns aos outros, e dificultam seus reconhecimentos, ou seja, a tarefa de situá-lo dentro de um paradigma. Essa zona de indeterminação criada a partir desse encontro é própria da aberração. A aberração surge de um desvio, de uma deformidade ou irregularidade, ela desestabiliza os sentidos e as formas, não quer se deixar reconhecer e capturar. É uma criatura que reivindica um espaço de existência móvel, porque não pode se cristalizar em um sentido único, tampouco pode se fechar em uma representação.

Desenho de Hilda Hilst, 1972



Fonte: Disponível em: <https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2018/07/casa-hilda-hilst-apresenta-desenhos-ineditos-da-autora-na-flip-2018.html>

2 SEM ROSTO, MIL FACES

A fascinação está vinculada, de maneira fundamental, à presença neutra, impessoal, do Alguém indeterminado e imenso, sem rosto. É a relação que olhar mantém, relação intrinsecamente neutra e impessoal, com a profundidade sem olhar e sem contorno, ausência que se vê porque ofuscante.

Maurice Blanchot, o Espaço Literário

A aberração é também trabalhada em Hilst a partir de grandes temas, como Deus ou a morte. Eles não tem um rosto que os identifique, não podem ser conhecidos, localizados ou alcançados. São, paradoxalmente, fonte de uma angústia fervorosa e via de arrebatamento, mas são também, ao que parece, o ponto onde a escritora retorna para criar - inúmeras faces possíveis diante daquilo que não tem contorno, não tem definição. Como em Lapoujade, é desse lugar de indeterminação que minam fontes inesgotáveis de formas e palavras.

Em poema publicado em *Da morte. Odes mínimas*, nos idos de 1980, Hilda Hilst se encontrava com a ideia da morte para fazer deste grande tema - a inalcançável experiência da morte - fonte de inspiração. É então que uma efusão de imagens surgem a partir da inquietação diante de uma experiência que só pode ser imaginada. A Morte, então, essa com letra maiúscula, se torna uma grande imagem da inserção do sem-fundo na forma. A Morte, como palavra que se dirige a uma experiência-limite, que é um mistério em vida, nada mais pode expressar que uma máscara modelável, e que veste um rosto que não se mostra. Não há um rosto da Morte por trás da palavra, não há um sentido da Morte por trás da máscara, o que faz dela, na perspectiva hilstiana, também uma imagem aberrante. É possível sonhá-la, é possível se dirigir à Morte enquanto categoria abstrata, mas é a própria ideia de morte que se furta a qualquer síntese de sua experiência, ela a implode de antemão. Assim, da imagem da Morte surgem inúmeros sentidos e palavras que se recriam e se deslocam. A palavra morte em si é apenas uma de suas possibilidades. Se ela não pode dar conta da experiência à qual se dirige, não pode guardar em si o sentido de sua própria experiência, é ela também transitória e precíval, um sentido que, em alguma medida, também desfalece e se refaz.

Te batizar de novo.

Te nomear num trançado de teias

E ao invés de morte

Te chamar Insana

Fulva

Feixe de flautas

Calha

Candeia

Palma, por que não?

Te recriar nuns arco-íris

Da alma, nuns possíveis

Construir teu nome

E cantar teus nomes perecíveis.

Palha

Corça

Nula

Praia

Por que não? (HILST, 2003b. p. 29)

A profusão de imagens diante da morte anuncia o conceito de imagem aberrante, ou seja, nos mostra seu caráter residual, o que tem em si de resto (sintomas de seu inacabamento). Imagens que se descolam do fim, lá precisamente na morte, no limite, de onde poderíamos esperar o fim de qualquer imagem. Os nomes (Insana, Fulva, Feixe de flautas, Calha, Candeia, Palha, Corça, Nula, Praia) se aproximam do corpo por aquilo que têm de perecíveis, transfigurando a imagem da morte. O que permite a aproximação entre os nomes e as imagens aberrantes é precisamente o movimento, quando despojam-se de seus acabamentos, seus fechamentos semânticos, abrindo espaço para a existência de outro nome, igualmente perecível. O movimento de batismo, iniciado por Hilst é, portanto, uma metáfora poderosa do seu procedimento de escrita, de sua construção poética. É exatamente nesse limite, onde a coisa não tem rosto nem nome, que ela faz colidir as palavras e os sentidos. Dessas sem rostos e sem-nomes - a Morte, Deus, ou o pai ausente - o movimento se reconstrói e se refaz.

Enterrar uma imagem era ainda produzir uma imagem. Seria a imagem aquilo que *resta visualmente* quando a imagem assume o risco de seu fim, entra no processo de se alterar, de se destruir ou ainda de se afastar até desaparecer enquanto objeto visível? E para tanto não é suficiente elaborar a falta, *dar forma ao resto*, fazer do “resto assassinado” um autêntico resto contruído? (...) Toda imagem poderia ser dita, não apenas estruturada como um limiar, mas também estruturada como uma cripta aberta: cripta que abre seu fundo, mas retirando-o, retirando-se, e atraindo-nos a ele. E nele fazendo juntar-se, no exercício do olhar, um luto e um desejo. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 254)

A imagem em Hilst é trabalhada no seu limite, aproximando-se do sentido que Didi-Huberman nos apresenta, do risco de seu fim, porque está contato com o seu silêncio, naquilo contra o que a linguagem se lança e paradoxalmente toca, porque não pode recobrir o vazio da forma da coisa a qual se dirige. Pode sim confrontá-la, deformá-la e ser por ela deformada, nesse grande encontro de corpos. É então que as relações e associações mais livres e plurais são estabelecidas, e a morte, por exemplo, pode transfigurar-se na calha, na palha ou na praia. As imagens não estão mais conduzidas no sentido da coerência ou da harmonização. São portanto associadas a elementos improváveis que perecem e se renovam, porque não há debaixo da máscara rosto algum identificável. Isso significa que podem se mover e criar novos vínculos e novos rostos moventes, se retorcer e mutar, se estranhar, por que não?

Em *Estar sendo, ter sido*, último livro em prosa publicado por Hilda Hilst, em 1997, encontramos uma imagem importante para a transmutação de formas, para essa torção das formas que procuro demonstrar: o corpo de Deus. No romance, somos apresentados ao personagem Vittorio, que vive o drama do envelhecimento e proximidade com a morte. Em diálogo com seus interlocutores, Vittorio se questiona sobre a forma do rosto de Deus, sua aparência, seu semblante, como se essa aparência pudesse revelar-lhe algo, perante a morte - a última das respostas. Se a narrativa de Vittorio nos aparece através da perspectiva de uma visão turva, de olhos envelhecidos e doentes que limitam o reconhecimento das formas, o rosto de Deus torna-se a imagem do inalcançável e se mistura ao mais baixo e simples objetos que o circundam: “Só vejo o dorso de Deus, Vittorio. tem listras. nunca lhe vejo o rosto. certa vez tentou acariciar-me, e fez-me uma ferida.” (HILST, 2016, p. 85). A ausência do rosto de Deus encena o limite da imagem, que se desancora do reconhecimento e da identidade. O ausente rosto de Deus nos liga ao limite do que Didi-Huberman descreve como experiência de ruminação, imagens que ruminam através de um inelutável devir, de um constante desfazer e refazer próprio das imagens:

A semelhança parte de um rosto: dizer isso é dizer também que ela dele se separa, e mesmo dele se arranca. O rosto que nos apareceu e que ressoa em nós – rosto de uma pessoa amada, por exemplo – torna-se, na experiência da ruminação e da fascinação propriamente dita, o rosto de ninguém, um meio de semelhança sem ninguém a quem se assemelhar definitivamente. (DIDI-HUBERMAN, 2017)

O impossível rosto de Deus evoca o limite da experiência das imagens, em contraponto à ideia de um rosto que produza vínculo e identidade. Segundo Giorgio Agamben, o significado de *Genius* se traduz, para além da sexualidade, no princípio que gere

e exprime sua existência inteira. A expressão corporal de Genius consagra-se na fronte. Mas Genius é também aquele que forma uma espécie de duplo com o ser, como uma fratura que se confunde com uma ideia de “si”, “devemos conceder tudo o que nos pede, pois sua exigência é nossa exigência” (AGAMBEN, 2007, p. 17). É ao mesmo tempo aquilo que há de mais íntimo e pessoal em nós, mas também impessoal porque nos supera e excede. “É essa presença inaproximável que impede que nos fechemos em uma identidade substancial, é Genius que rompe com a pretensão do Eu de bastar-se a si mesmo.” (AGAMBEN, 2007, p. 18). Deus é um limite da imagem do rosto, porque não há identidade ou substância da qual proceder. A ausência do rosto de Deus o liberta de tais ancoragens, e por isso, na instância da aberração, pode encenar, como a morte, imagens e formas aberrantes.

Ausência do rosto de Deus aparece também em uma série de *Poemas malditos, gozosos e devotos*, conjunto de poesias publicadas 1984, onde Hilst se direciona à imagem de um Deus sem rosto. A sua presença preenche um “cheio de dentro” sem, no entanto, é sentida sem cristalizar-se:

Se some, tem cuidado.
Se não some é fardo.
Cuida que ele não suma

Pois ficará mais pesado
Se sumir de tua alma.

É de uma ideia de Deus que te falo.
Pesa mais se ausente
Pesa menos se te toma

Ainda que descontente
Te vejas pensando sempre
Num alguém que está aí dentro
De quem não conheces rosto
Nem gosto nem pensamento.

Cuida que tal ideia
te tome. Melhor um cheio de dentro
Que não conheces, um fartar-se
De um nada conhecimento

Do que um vazio de luto
Um casca sem os frutos
Pele sem corpo, ou ossos
Sem matéria que os sustente. (HISLT, 2005b, p. 55)

Diante da impossibilidade de ver rosto de Deus, também Vittorio fabrica imagens dessa ausência, e passa a nomeá-lo, Deus, “rosto-mínimo”, “Sem-forma” ou “polígono de mil

faces”. Mais uma vez, o silêncio que se insere na forma, esse sem-fundo, é a força-motriz da escrita de Hilst, que colide e tensiona a presença e a ausência, escreve em atrito. Deus, desse modo, pode ser entendido como um limite, que, na ausência de uma imagem única que o expresse, se abre nas mil faces de um polígono. A imagem não é superada por um Deus ausente, sua ausência é, ao contrário, tanto uma fonte de angústia quanto profusora de inúmeras imagens. As imagens de Deus se formam pela falta elaborada, “e para tanto não será suficiente elaborar a falta, dar forma ao resto, fazer do ‘resto assinalado’ um autêntico resto construído?” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 254). Deus não é mais uma imagem inalcançável, ele está, como descreve Jean-Luc Nancy, em contato com as formas. É um agente modelador, que atua como o silêncio no ruído, ou a morte na palavra.

O que garante a encarnação de Deus é justamente a escrita, na medida em entendemos a “criação” não como a produção de um mundo a partir de uma matéria obscura, mas o fato de que a matéria, que garante a forma, essencialmente se modifica. “Que Deus tenha criado o barro, e que do barro tenha modelado o corpo, isso significa que Deus se modaliza e se modifica (...), não é mais do que a extensão e expansão indefinida dos modos” (NANCY, 2000, p. 60).

A escrita de Hilst quer progressivamente dar forma à ascensão e declínio dos corpos, não na busca pelo esgotamento desses movimentos, ou na busca do a que esses movimentos se destinam, mas pelo próprio mover-se, na afirmação das deformidades. Portanto, tudo que se destina à putrefação ou conservação dos corpos, à letargia ou à ardência, à languidez ou à vitalidade, quer fazer emergir esse agente invisível que transforma o barro, que inclina a forma novamente ao movimento. Talvez por constatar que ali nada mais há que oco, nenhuma força milagrosa unindo toda aquela carne, nenhuma substância nas entranhas. Mas também como gesto afirmativo dessa massa, esculpida no silêncio, bem ali, no preciso lugar onde tudo parecia falência, ruína, decadência. A escrita-crua de Hilst surge diante do atrito do olhar, do dissoluto abjeto, objeto escavado, letra por letra retorcida, que não se conforma com o dito. Dessa fresta, desse buraco aberto no coração da literatura, resta também tocar as paredes internas desse oco; desalmá-las e encarnecê-las, as palavras. Em sua superfície, esse olhar, esse toque, não cansa de performar.

3 UM CONTORNO INCOMPREENSÍVEL

Era, assim, mais eficaz, mais transgressivo e pertinente, que o mundo se assemelhasse a *algo*, algo ignóbil ou miserável, do que não se assemelhasse a nada.

Didi-Huberman, A semelhança informe

Na busca por se fundar a imagem, dar nova forma ao visível, Hilst volta ao corpo e à experiência terrena, vasculhando o absurdo de nossa condição existencial, para expressar a ausência de substância nas formas. Entre as inúmeras expressões, chamo a atenção para a palavra Derrelição, usada por Hilst para suprir a ausência de nome de uma personagem, que, embora também conhecida por Hillé, se encontra em estado de profundo luto e abandono. Refiro-me ao romance *A obscena Senhora D*, publicado em 1982, onde caminhamos em uma espécie de fluxo de consciência da personagem em questão. Somos apresentados a um universo de incertezas e incompreensões de Hillé, que, diante de seu envelhecimento e da morte de seu amante Ehad (com quem a voz se confunde em seus diálogos internos), passa a dar forma e palavra para esse estado limite que beira a incapacidade de dizer, de verbalizar, expressões de seu drama. Então o percurso da personagem se inicia pela procura de um nome, não apenas um nome próprio, mas a possibilidade de nomear e tomar a vida por palavras. E assim segue como que “afundando os dedos na matéria do mundo” (HILST, 2001, p. 24) e dela arrancando “um contorno incompreensível” (Ibidem, p. 33). A Senhora D, como lhe chamava Ehad, significa justamente esse estado de desamparo, derrelição, de um luto que antecede e excede sua morte, porque é um luto diante da impossibilidade de encontrar um sentido último das coisas. Hillé tem um sentimento de insuficiência perante a vida, o seu desalento é a interminável e impossível busca pela compreensão.

Desamparo, abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehad. (Ibidem, p. 17)

O drama de Hillé parece mais uma vez figurar aquilo que venho descrevendo como aberração e a relação do sem-fundo com a superfície. Porque é justamente diante desse impasse, da impossibilidade de fazer as palavras responderem sobre a existência das coisas, que se desprendem uma profusão de nomes e palavras, máscaras e formas imperfeitas que

questionam a si mesmas, suas ausentes ancoragens de sentidos. Esse é o plano do possível que Hillé encontra em sua narrativa de fluxo e que não está, como quer nos fazer crer a própria personagem, no plano da escassez e da impossibilidade, mas, paradoxalmente, da abundância e profusão de formas. Ainda que esses nomes estejam acusando a ausência de nome, não faltam materializações da derrelição e do sem-nome no texto. O romance inteiro, diria, está em tensão com o próprio ato de dizer, esse é o luto através do qual Hilst escreve, e a aberração está presente nas inúmeras camadas da insuficiência, do que não está completo e reconhecido, onde o resto participa do dito como um silêncio ruidoso e através dele dispara e libera um sem número de imagens.

Compreende-se, então, que a dialética não consiste mais em pensar o Todo como unidade sistemática das partes que o compõem, e sim como o Fora do Todo, o Todo como um Fora que fissa o pensamento, dissolve o ego, desfaz a unidade do mundo e provoca a morte de Deus para liberar as multiplicidades aprisionadas nessas formas. (LAPOUJADE, 2015, p. 109)

Aqui não se trata mais de compreender ou produzir pensamentos que saciam o desejo de entendimento do mundo, mas de criar tais imagens laceradas, imagens-limítrofes, em um caminho que invariavelmente esbarra no silêncio (Fora do Todo) e dirigem a si mesmas as perguntas sem respostas. Não está em jogo responder, mas caminhar diante da ausência de sentido último. Assim acontece quando Hillé tenta contato com Ehad, uma possível comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos. As perguntas são dirigidas em uma tentativa de contato entre esses dois mundos, do silêncio e do ruído, do invisível e da forma, procurando por frestas entre as passagens: “que um dia talvez venha uma luz daí” (HILST, 2001, p. 40)

Como é o tempo Ehad, no buraco onde te encontras morto? como vive o Tempo aí? Escuro, e derepente centelhas de cores, como é o Tempo do inchado, do verme, do asqueroso? O que é asqueroso? Como é o tempo do úmido do fosso? Pergunto ao Menino Louco: estás aí Ehad? (Ibidem, p. 39)

A tentativa de comunicação entre Hillé e Ehad, após sua morte, figura a penetração do silêncio na escrita, como se ela se fizesse também a partir desse outro por vezes inaudível. Então Hillé se esforça para compreender o que a alma de Ehad pretende comunicar e, nessa tarefa, falha. Mas essa falha dá lugar a uma pergunta, uma interjeição, que pode ser enxergada como uma metáfora da escrita hilstiana. É como se a escrita de Hilst se construísse em

movimentos de indecisão e expressasse constantemente um ruído que está na ordem da interjeição, que expressa um mal entendido. É uma metáfora da busca por “escutar do silêncio” as palavras que nos interpelam. Esse possível da palavra, a escuta dessa voz outra (a que muitas vezes chamamos de inspiração), encontra nas interjeições de dúvida, como “hum? hein? hã?”, a sua possibilidade material. A comunicação entre Hillé e Ehud é permeada desses parcos entendimentos, a passagem da vida à morte é o limite. Ao cruzar tal fronteira, a mensagem do morto não consegue se traduzir na dimensão do vivo, produzindo sensações de distância e estranhamentos entre as vozes.

procura compreender, Hillé, agora que estou morrendo
 compreender o que, Ehud?
 nomeia as ilusões, afasta-te da vertigem
 hen?
 loucura é o nome da tua busca. esfacelamento. cisão.
 derrelição (HILST, 2001. p. 56)

A tentativa de comunicação entre os vivos e os mortos parece em Hilst em forma de uma metáfora para a busca da palavra. O árduo trabalho da escrita hilstiana se realiza pela dificuldade de dizer, de sacar “de dentro” essa coisa sem rosto e dar-lhe uma forma, uma expressão. Enquanto Hillé tenta escutar e compreender a língua dos mortos, traduzi-la para o mundo dos vivos, as interjeições, como “hen?”, na citação anterior, tornam-se sua possibilidade material, criando um sintoma de que algo não foi plenamente compreendido no processo. O caminho de difícil entendimento é justamente o que se torna expressão literária, criando uma língua mal dita e mal compreendida, avançando aberta sobre as páginas. Por isso a própria escrita insere no seu corpo o ruído, a sua fragilidade perante o dizer, sua incompletude.

Hillé, nada em mim é extensão em ti
 Não fizemos um acordo?
 O quê?
 Não és pai?
 Nem sei de mim, como posso ser extensão num outro?
 Não houve um contato?
 Quê? Estás louca. Vivo num vazio escuro. Brinco com ossos, estou sujo sonolento num deserto, há o nada e o escuro

Não te escuto

Digo que durmo a maior parte do tempo, que estou sujo

O quê? O que, meu Deus? Não te escuto

Que um dia talvez venha uma luz daí

Quê? (HILST, 2001, p. 40)

Aqui vemos um diálogo entre os vivos e os mortos, Hillé e Ehud, gesto que acompanhou Hilda Hilst na jornada de sua vida, de uma busca que atravessa sua literatura figurada na tentativa de contato com esse Outro mais além⁴. Isso porque a escritora nos demonstra que esse Outro é algo que se encontra também no âmago do pensamento que violenta e participa e dos corpos em intensidade (como o morto participa da complexidade do vivo). Uma espécie de vão, de fissura ou de buraco onde o pensamento se forma. É como se do pensamento participassem uma mistura de corpos que, em relação, se deformam e se deslocam, uma vasta física, mas que dela não subtrai o buraco, o incorpóreo. Dessa relação, ou da mistura entre tais corpos e lacunas, surge a aberração. Uma aberração porque não quer saciar a compreensão de uma estrutura, e assim libera-se em associações, exprime o que pode, sua “miséria” e se alia ao possível, sem se preocupar com apoiar-se em pressupostos ou proposições que a sustentem.

Mas se é verdade que não há nada fora da linguagem, em Deleuze, entretanto, há *um fora da linguagem* que constitui o seu limite e ao qual corresponde o uso transcendente que se pode fazer dela, numa espécie de metalinguagem (...), uso da linguagem inteiramente voltado para o que *só* pode ser dito. Não o inefável fora de qualquer proposição, mas sim o exprimível como fora ou avesso da proposição. (LAPOUJADE, 2015, p. 123)

⁴ Aqui faço menção às experiências de Hilda Hilst com gravadores de som, quando, inspirada pelos experimentos do físico sueco, Friederich Jungerson, passou a captar sons e ruídos que associava a vozes de pessoas mortas. (FOLGUEIRA, 2018, p. 116)

4 A IMAGEM DA FALTA (CONCHA VAZIA)

O gesto de produzir a imagem daquilo que será perdido, ou seja, incluir na imagem um certo luto ou sentimento de perda, se insinua em todo o percurso da personagem Hillé, a Senhora D. A morte de Ehad, seu amante, pode ser um disparador desse sentimento, mas a narrativa nos mostra como esse luto excede a figura do amante morto. Ao caminhar por estilhaços de sua memória, notamos o quanto Hillé passa por uma espécie de tormenta metafísica, misturada a um sentimento de irrealidade perante as coisas. As imagens que se formam nos caminhos da consciência de Hillé estão, de tal modo, em contato constante com essa falta, é a partir dela que essas imagens se formam e se mantêm abertas, em processo, quando Hillé “sente às vezes o irreal desses ires e vires, o ininteligível de todos os passos” (HILST, 2001, p. 78). Hillé se aproxima do que Jean-Luc Nancy descreve como imagem, o inacessível que participa do olhar:

A imagem é o vestígio de uma vista que tem em vista e vislumbra a cada vez o impossível: o inacessível “sob o olhar do mundo”, onde o mundo me olha olhar. É sempre o olhar que embaça de si mesmo. O olhar que se recompõe do inacessível fora, onde foi se perder. Meu olhar retorna para mim como a minha visão de um outro que sustenta, na verdade, a visão fora da minha própria vista: como ela se abre, se escancara, se ofusca, se cega. (NANCY, 2015, p. 33)

Há algo então de insuficiência ou imperfeição que se insere na experiência, e essa falta inabordável permanece sentida como uma intuição silenciosa, mas presente. Assim como outros tantos personagens de Hilst, Hillé não pode simplesmente ignorar esse luto e lançar-se à vida do cotidiano pequeno. A tormenta metafísica que a acomete é a forma de sua existência, de onde partem inúmeras perguntas e questionamentos perante à vida. Hillé, assim como outros personagens de Hilst, é advertida muitas vezes sobre o sofrimento causados pelas perguntas que se faz, a própria parece se advertir quanto a isso. Está consciente, no entanto, que não há volta nesse caminho, essa não é uma opção. Então Hillé tenta preservar sua filha de um sofrimento semelhante, provindo de tais perguntas, e diz que para tal é necessário clarear a casa e evitar as sombras. O gesto de Hillé, diante do peso de sua investigação existencial, é comparado à tentativa de abrir conchas em busca de pérolas, e uma das imagens que surge, nesse movimento, é novamente a da falta: uma concha vazia.

cuida. não deixa que faça as mesmas perguntas, a casa deve ficar mais clara, casa de sol, entendes? na sombra, Hillé se faz mais sábia, pesa, mergulha em direção às

conchas, quer abri-las, pensa que há de encontrar as pérolas e talvez encontre, mas não suportará, entendes? te falo ao ouvido, não há coisa alguma dentro delas (HILST, 2001, p. 69)

A ideia da concha vazia trabalha então o elemento que aqui entendo por aberração, porque ainda que se admita que a expectativa do encontro da pérola foi frustrada por sua ausência, o que sobra disso não é o nada, mas uma concha vazia. É importante pontuar que a concha está em tensão com a ausência da pérola, como Hillé está em tensão com a ausência de Ehud e de uma própria subjetividade - também como Kadosh e o Sem-Nome. A imagem da concha vazia é uma desarticulação no coração de Hillé, uma desorganização no desejo e expectativa e, por isso, uma aparição. Não há pérola, não há preenchimento, mas há sua ausência, no entanto, e essa é uma falta tão positiva que se articula ambigualmente com a presença. Também assim se formam as palavras perecíveis de Hilst, pois elas próprias acusam a oquidão de si mesmas e assim reafirmam a palavra com estatuto de concha ou casca, e nelas podem transitar e transmutar. A estrutura se esvazia e se transforma, torna-se ela um corpo moldável e produtor de diferenças:

Quando a questão do fundamento, por sua insistência, se abre sobre o sem-fundo diferencial do Ser, é todo sistema de juízo que se vê revertido. A terra criada pelo fundamento é substituída pela “nova terra” desterritorializada; a forma de identidade do fundamento é substituída pelas diferenças livres do sem-fundo; as cópias e representações como figuras da semelhança são substituídas pelos simulacros e “apresentações puras” da diferença. (LAPOUJADE, 2015, p. 63)

As incursões existenciais das personagens de Hilst são guiadas pelo sentimento de falta, ausência de ancoragem e respostas frente ao caos e ao insondável da vida. Isso não quer dizer que o corpo tenha perdido sua materialidade ou, nas palavras de Hilst, suas “geometrias e luzes” (HILST, 2006b, p. 86). O poder do corpo e da palavra não está mais na garantia de sua existência ontológica, mas naquilo que há de mais frágil e, no entanto, potente de sua aparição. A superfície material não é, desse modo, penetrada na busca de um sentido mais profundo vinculado à sua existência, mas na tentativa de demonstrar como não há substância que o sustente. Desse modo, não há sentido inerente a ser extraído, as possibilidades abertas nos corpos em Hilst estão nas suas próprias e “silenciosas” formulações e articulações corpóreas. Por isso as lâminas aparecem como figura de linguagem, como instrumento que corta e abre os corpos - como quem abre uma concha à procura da pérola -, e com ela é possível vasculhar seus interiores. Tal corte é uma expressão de crueldade, menos pela ferida aberta do que por aquilo que a abertura, de substância, não nos pode revelar. Produz o

assombro na visão insuportável de um corpo que não responde mais que à sua absurda materialidade. A crueldade é o choque diante do aspecto mais aberrativo de tal imagem, um choque que a palavra não contorna, enquanto o interior se exterioriza abrindo ainda mais suas pontas, revelando-se ainda mais inacabado e insuficiente. Nesse sentido, as perguntas e inquietantes indagações presentes nas vozes criadas por Hilst, estão atuando como lâminas, abrindo e deformando, produzindo um outro-exposto, um corpo-fora, aberto às flutuações de imagens e sentidos deslizantes.

Assim surge a imagem da pétala de carne, tantas vezes trabalhada em *Kadosh*: uma delicada pétala que a lâmina extrai, esse pequeno e frágil pedaço de um corpo figura o que de mais violento a imagem do corpo pode. Há uma crueza nessa imagem, de uma fina pétala em que se pode observar e tocar suas faces. É aquilo que se desprende do corpo e da existência e volta ao que pode o corpo e a existência, no mais ínfimo pedaço da matéria, para onde retornam sem se deixar acabar.

Por isso segue o inconforme e estilhaçado *Kadosh*, que assim como a Hillé, a Senhora D, tateia cada coisa como se desconhecendo, como se encontrando nelas as estranhezas que o olhar habituado neutraliza. Se Hillé é, por sua vez, tantas vezes convidada por Ehud a deixar seus dramas metafísicos de lado e concentrar-se em uma tarefa cotidiana como, por exemplo, fazer um café; ou se *Kadosh* não consegue olhar para o próprio corpo e achá-lo “muitíssimo natural”, é porque Hilst está justamente chamando a atenção para um olhar que se descola de qualquer esforço de produção de normalidade, ela a confronta. São novamente dois corpos distintos que se encontram e se deformam, e por isso produzem, por efeito, a dose de aberração presente nas coisas mais ínfimas e simples.

Livra-me de ti, Cara Cavada, que eu beba a água da fonte sem procurar o ouro, que eu atravesse as manhãs imaculado e torpe a um só tempo, olhando sem perguntar, tateando a mim mesmo sem perplexidade, olho vazado, olho-vidro-limite, que eu seja igual a todos que caminham pelas manhãs e se dizem palavras, rápidas, amenas, bom-dia, dormiu bem, que tala noite, as panquecas estão prontas, com creme ou com açúcar o café? (...) Que eu olhe para os pés e para as mãos e ache muitíssimo natural ter unhas, e pelos no peito se eu olhar para o meu peito, e pelos nas axilas, e pelos ao redor de todo esse volume do de baixo, que eu não interroge mais, Cara Cavada (HILST, 2002f, p. 78)

5 CORPO MOLECULAR - ONDE O CORPO SE REFAZ

O que é escrever um corpo? Dar a forma e os limites que o circundam? Separá-lo do espaço onde o corpo não é mais? Se dissermos que possuímos, na instância do corpo, mãos, cabeças, membros, peitos, umbigos, sexos, estamos nos referindo a que corpo, precisamente? O que há na insistência desse corpo que, por mais que se desloque e se movimente, não desarranja sua forma? Mas e se a imagem de um corpo sofre uma interferência, é acometida por um choque de formas, um acidente que refaz suas linhas, uma intervenção que o remodela, que o retorçe e o desfigura? Não estariam esses inúmeros pedaços que se unem e insistem, que se agregam e se mantêm, e que compõem a imagem, produzindo uma lógica do corpo que pode ser recriada? O corpo que se conglomera em inúmeras partículas, incontáveis moléculas que estão sempre a se renovar e se manter, em ininterrupto movimento de nascer-morre. Corpo que ainda assim preserva uma anatomia, mantêm sua forma e sustentação, vértebras e músculos, matéria que insiste em sua consistência, uma força de atuação estranha, desconhecida, mas que produz o que no corpo é repetição. Olhar para o corpo, enquanto imagem de uma matéria, observar a força que une todas as partículas que os formam e atuar nelas, deslocando-as, torcendo-as, obrigando-as a outras composições, é um dos movimentos que procuro na poética das torções de Hilda Hilst. Ao longo de seu extenso trabalho, em sua enorme trajetória de escritora, Hilst parece por vezes atuar como essa força nos corpos que escreve, criando uma energia própria de atração dessa imagem-matéria e, conseqüentemente, gerando novas composições. Também reinstaura a lógica do corpo humano: aquilo que faz com que uma forma seja vista e reconhecida como humana, de suas partes, de sua textura, consistência, porosidade... A aparência antropomórfica do corpo é constantemente perturbada, porque a energia que mantêm elementos unidos não se submete a regras doutrora, podem possuir agora uma outra forma e aparição, um outro comportamento molecular. Também as mãos e os instrumentos de corte, possuem um papel fundamental, porque são elas que também alteram a forma desse corpo ao retorcer, repuxar ou dilacerar. Por isso, não raro vemos em Hilst a construção de corpos absurdos, porque os elementos que se ligam e formam um corpo não obedecem aos paradigmas antropomórficos, deformam as nossas referências anatômicas. O corpo já não é mais preservado pela antiga força plástica e já não precisa permanecer. Se fragmenta, decompõe e se dispersa, para assim recompor, agregar, e se rearranjar.

A força integradora dos elementos que dispõem os corpos é sobretudo uma energia de composição. Está ligado ao mais elementar gesto criador, quando partes antes inconciliadas se unem na composição de um outro e renovado corpo-imagem. Como efeito, a aparição desse outro corpo nos devolve um sentimento de estranheza, de indefinição, diante daquilo que não conseguimos reconhecer e que é produzido pela diferença. São criaturas híbridas que expressam o absurdo de si mesmas, mas que demonstram também o estranho que é próprio de qualquer corpo. O que faz precisamente a anatomia do nosso corpo parecer natural é sobretudo o olhar habituado, de uma repetição disfarçada, um olhar ausente de perguntas. Na medida em que essas indagações - como é possível? - são provocadas através dessa nova imagem, podem ser também deslocadas para o corpo que se inscrevia antes no espaço da normalidade e do hábito.

Uma das criaturas que surge da atividade molecular dos corpos, em Hilst (e que é também uma metáfora para sua própria condição de escritora), o unicórnio, parece provocar justamente o efeito do susto diante de uma aberração. *O unicórnio*, o título de um capítulo de *Fluxo-Floema*, primeiro livro em prosa publicado por Hilst nos idos dos anos 70, descreve a transformação da personagem em tal criatura imaginária. A metamorfose presente na narrativa se inicia, tal qual em outros escritos de Hilst, em uma crise, um processo gradativo de desentender das coisas. O percurso da narradora é atravessado por uma frase de Demócrito, que através de uma investigação sobre o real, descreve os corpos como uma composição de “átomos e o vazio”⁵. Ao que parece, a transformação que se inicia nessa camada da subjetividade atinge e violenta também os átomos que compõem a imagem do corpo da personagem, seu comportamento molecular, fazendo-os reorganizarem-se, rearranjarem-se, na forma de um unicórnio. É precisamente o vazio que acompanha os átomos (mais uma vez, o sem-fundo), que permitem tal rearranjo do sistema do corpo enquanto imagem:

“De acordo com as convenções há doce e amargo, há quente e frio; de acordo com as convenções, há cor. Mas, na realidade, são átomos e o vazio. Os objetos de sensação se supõe reais e usualmente se consideram como tais; mas em verdade não os são. unicamente são reais os átomos e o vazio”. Preste atenção, meu querido amigo: átomos e o vazios. Não tenha medo, vamos, ÁTOMOS E O VAZIO. (HILST, 2003c, p.166)

⁵ Hilda Hilst demonstrava um grande interesse por conceitos da física, por isso não raro utilizava expressões que dialogam com esse universo. Também conviveu com os físicos Mario Schenberg e Cesar Lattes. Hilst chegou a escrever que “a física do futuro, daqui a alguns anos, será toda virada do avesso, e dimensões desconhecidas e invisíveis (e nem por isso menos reais) para nós hão de se fazer nítidas e matematicamente rigorosas e belas.” (HILST, 2007, p. 94)

No momento seguinte, ao indagar-se sobre a possibilidade de trocar de corpo - “se eu pudesse trocar esse meu corpo por um corpo de lobo” (HILST, 2003c. p. 167) -, a personagem narra sua transformação através da dor e da violência. Seu rosto é desfigurado pelos golpes, uma agressão que acontece principalmente em seu “interior”, enquanto espaço subjetivo, criado pela narrativa em fluxo. A ação das mãos e os golpes desferidos e provocados pela dor esculpem e remodelam esse corpo, até chegar à aparência e consistência da criatura unicórnio, onde supostamente terminaria o ciclo das metamorfoses. Há aqui também uma dissociação no coração da personagem, quando ela, em crise, se divide e performa essa outra que a violenta. Mais uma vez a personagem parece estilhaçada, dessa vez em múltiplas vozes, cada vez mais numerosas, e entre essas tantas vozes se inicia um confronto, uma luta interior, como se esses corpos se encontrassem e se provocassem até tal ponto de criarem um outro, que se conduz à imagem do unicórnio.

eu sinto dor e por isso existo com esse meu contorno. Eu sinto dor e todos os dias recebo vários golpes que me provocarão infinitas dores. Recebo golpes. Golpeio-me. Atiro golpes. Existir com esse meu contorno é ferir-se, é agredir as múltiplas formas dentro de mim mesmo, é não dar sossego às várias caras que irrompem em mim de manhã à noite, levante-se, comece a ferir esse rosto, olha, é um rosto que tem uma boca e essa boca está lhe dizendo: não se esconda de mim, olha como você é torpe, torpe, olha a sua boca escura repetindo palavras, gozando palavras, olha como as tuas palavras existem infladas de vento mas só pra você, olha o caminho que elas percorrem, batem de encontro a teu muro e ali mesmo se desfazem. (HILST, 2003c, p. 169)

As várias caras que irrompem e que se remodelam através dos golpes imitam o olhar que as personagens de Hilst lançam para a matéria e para as palavras. São elas também golpeadas e remodeladas nesse intenso encontro de corpos, até o ponto de criar uma imagem que dê conta da transformação causada por esse movimento de trombar: o unicórnio. A forma que encontra uma síntese no corpo do unicórnio o faz porque é o unicórnio precisamente uma criatura fabulosa e imaginária. A fabulação é o que permite que o corpo humano seja rearranjado sem a necessidade de prestar contas ao real, mas tal transformação é também um processo que excede a fabulação, e que em Hilst está presente como provocação em cada corpo e cada palavra. A escolha desse animal mítico para representar uma crise das formas, se dá pela via do que a aberração provoca de rejeição ou desencaixe, que é também um confronto e, portanto, segue deformando. Quando diante dos olhos do povo, o unicórnio é interpelado e inspecionado, gerando reações de espanto e desaprovações, diante do que é diferente e distante da imagem, tanto do corpo humano, quanto de um real idealizado:

O barulho é infernal, a vizinhança começa a aparecer, estou quase morta de vergonha, meu Deus, já sei que todos vão me examinar, começo a ouvir as primeiras exclamações: OH... AH... NOSSA... que bicho é esse aí? É melhor chamar a polícia! Os bombeiros! O conselheiro-chefe diz: não vamos chamar ninguém, afastem-se por favor, é simplesmente um unicórnio que está aqui. (...) Eu nunca vi um bicho desses! Deixa eu olhar um pouquinho, seu moço, hein? Ele tem um corono, você viu? Nossa! Que animal medonho! (HILST, 2003c, p. 189)

O que me parece no horizonte de tal gesto de deformação, de tal atuação morfológica, é sempre a reconhecibilidade, ou seja, afastar os objetos da forma que os identifica e os captura. A escrita de Hilst imita constantemente o esforço de distorção e desarticulação. A busca pela insinuação de uma diferença no estado dos corpos que paire sobre o distinto e o indistinto, o semelhante e o dessemelhante. Alçar o corpo à tal linha de perturbação, a ponto de não poder se fixar ou estabelecer, emulando a força que o faz interminavelmente movente, dilatado e contraído, no ininterrupto movimento e deslizamento de suas matérias, até condensar-se na imagem que é, por si só, fabulação e irreabilidade. A perturbação pública que gera a aparição da figura do unicórnio é a continuação do processo de movimento e desencaixe (tão recorrente na obra da escritora), e que agora confronta o comum e o ordinário. Se essa forma atinge uma estabilidade metamórfica, só a alcança quando ela mesma, a seguir seu curso, continua a provocar, dessa vez ao contato com os olhos dos outros, estranhamento e repulsa. Assim se inicia então um outro confronto entre as formas, pois o unicórnio é cada vez mais empurrado, sob os olhares dos transeuntes, a um estado de aberração negativa (carregando o fardo da sua própria diferença), enquanto os observadores, que representam a organização dos valores da sociedade, são cada vez mais agentes reforçadores e controladores desse status quo. O confronto acontece pela via do estranhamento e pela repulsa à diferença (que encarna o unicórnio), a censura se justifica pela perturbação da ordem pública. Por isso não estão, nem os transeuntes, nem o unicórnio, ilesos às transformações que se insinuam no contato entre os corpos.

Quanto mais sólida e fixa uma relação, menos consistente ela é. Inversamente, quanto menos estável e menos fixa é uma relação, mais é suscetível a se transformar, mais tem consistência. Segundo tal critério, compreende-se que, de todas as relações possíveis, a síntese disjuntiva inclusiva é a relação mais consistente na medida em que faz manter juntos os termos mais heterogêneos da maneira mais instável (LAPOUJADE, 2017, p. 197)

A perturbação dos corpos se dá, sobremaneira, com as recorrentes ações visuais e táteis que trabalham juntas na linha do texto. Ainda que não estejamos diante literalmente de um esforço dos olhos e das mãos, tais movimentos são constantemente emulados pelo desejo,

plano onde os personagens e narradores atuam, atuação permeada de falhas, fragilidades e imperfeições. As mãos, em primeiro lugar, não parecem entender o sentido final de suas torções, à medida que retorcem, produzem mais estranhamentos e perturbações que compreensões e entendimentos. Desfigurar para desconhecer. Os olhos, agora diante dos objetos deformados, já não procuram qualquer visão essencialista, não podem perceber as coisas tais quais elas seriam, portanto falham em revelar, porque estão sempre diante do esboço e do inacabado. Isso não quer dizer que estejamos diante do absoluto caos, há uma materialidade e consistência nesse plano do encontro, que garante um espaço de reformulação. É um lugar de anomalia e multiplicidade, de onde proliferam formas que abalam o território seguro do sentido e da ordem, movimento atômico, sem entretanto perderem-se nas impossibilidade do caos de onde provém.

É, portanto, justificado que o plano seja chamado de plano de consistência, pois sua matéria obedece ao princípio da disjunção inclusiva. Por mais instáveis, precárias e cambiantes que sejam essas relações, o plano que traçam não se confunde com um caos, mas com o que dele emerge e dele se distingue. Se não podemos traçar nenhum plano a partir do caos, é justamente porque ele desfaz toda relação. Nesse sentido, o caos não é o indiferenciado, mas o inconsistente. (LAPOUJADE, 2017, p. 198)

O confronto que garante a aparição e transformação das formas nos espaços acontece, em *O unicórnio*, no plano do encontro entre os seres de diferentes naturezas: os humanos e o animal fabuloso. Mas tal acontecimento-unicórnio só é possível por uma disjunção importante que acontece entre os planos do sensível e das possibilidades de expressões do corpo. A primeira fragmentação da narradora é justamente aquela que opõe o corpo ao espaço subjetivo, onde as coisas são percebidas e sentidas em um lugar pré-linguístico. Tal afirmação não pressupõe um distanciamento entre os planos descritos aqui, mas essa duplicidade e embate entre o sentir e o expressar é o que, num agitado confronto interno, torna possível a metamorfose da personagem. Ela torna-se outra, quando separa o sentimento diante das coisas e as possibilidades de expressá-las na linguagem. O corpo, lugar de existência que recebe todas essas impressões do mundo, não pode expressá-las sem fabulação. Mas a fabulação é imperfeita e produz inúmeros equívocos. A narradora, enquanto unicórnio, fracassa constantemente nas suas intenções de expressão, e por isso é constantemente incompreendida. Ela diz: “mas tudo tem sido tão difícil, tentei tantas coisas como meios de expressão, tenho me confundido várias vezes, quero sempre me explicar sem que os outros se ofendam, e chego à conclusão de que sempre me saio mal” (HILST, 2003c, p. 196). E por isso confronta

o corpo como veículo dessas expressões, chegando a citar São Francisco quando diz que o corpo nada mais é que seu “irmão burro” (HILST, 2003c, p. 205).

Mas o que torna esse espaço literário de Hilst especial e singular é o fato de que as descritas crises provocam uma espécie de convulsão na garganta, de uma agitação dos nervos, que atravessa todos os seus personagens. Há uma coragem enorme na atitude de cada um deles, que, diante desses impasses, expressam essa ruína existencial na qual se encontram e que não podem evitar. Esse impasse se materializa na palavra, na forma de um mal dizer. A palavra surge em um espaço lusco-fusco atravessado pela incompreensão de seus universos existenciais, experiências que excedem a linguagem mas as contaminam. O caos alcança a língua, faz o espaço da escrita e as manifestações dessas vozes ser quase sempre convertida em uma vertiginosa expressão comovida diante do absurdo da existência. O que me faz crer que a literatura de Hilst não parte de uma escrita das distâncias, mas da proximidade e do contato, não está procurando um mais além inalcançável, mas o encontro com cada elemento da terra. Pois isso há um gesto de coragem em casa palavra escrita, nesse corpo se sabe imperfeito e frágil, baixo e terreno.

Tudo isso, todo esse grande amor me estufando as vísceras, todo esse silêncio feito de alfinetes, essa contração dolorosa do 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 mais delicado alimento, esse olho liquefeito, esse olho de vidro, esse olho de areia, esse olho esgarçado sobre as coisas, tudo isso em mim é simultaneidade, é finitude, 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 as palavras, como quem tem um fio de cabelo na garganta. (HILST, 2003c, p. 209)

6 DE VOLTA AO MÍNIMO (DO CORPO, DOS GESTOS, DA PALAVRA)

Deixar por um instante os grandes temas, as inabarcáveis experiências da morte e de Deus, para voltar ao mínimo, ao plano da fisicalidade do corpo, dos pactos sociais, da linguagem cotidiana e percebê-los sob um novo prisma. Talvez esse novo ângulo que se encontre não só na materialidade do corpo, mas também da escrita; um distinto olhar provocado pela abertura do silêncio nas formas mais ínfimas e baixas. O que chamo de mínimo, no corpo, são os pequenos elementos que o compõem: os dedos, os pelos, as dobras da pele, o volume e a consistência, o peso e a leveza. O mesmo caminho também percorrido na linguagem cotidiana: os cafés, os olás, os modos de relação, o trabalho. Temas que versam com o mínimo e o pequeno, que estão em jogo em uma cena cotidiana. Pequenos pactos que envolvem o nosso fazer diário, nossa relação com os corpos, e que encontram uma outra perspectiva e ângulo através do que proponho como aberração. Pactos que, de certa forma, precisam ser implodidos para encontrar nesses mesmos gestos o silêncio que deles também emanam.

Em entrevista filmada para o projeto *Ocupação Hilda Hilst*⁶, Alcir Pécora chama a atenção para o rigor do trabalho poético de Hilda Hilst, onde todos os temas se encontram em uma reflexão sobre a própria escrita e o fazer poético. Uma poesia que pensa a si mesma incessantemente, uma atenção e rigor à materialidade da escrita, de uma constante reflexão sobre o fazer poético. A experiência poética volta sobretudo a esse mínimo, o da escrita, abrindo passagem para “uma experiência brutal e dura de fazer a poesia”, “nela se manifesta a crueldade superior como uma crueldade pensada divinamente” (PÉCORA, 2021). Para perceber a crueldade que envolve o fazer poético, é preciso um olhar sobre a matéria da literatura, pensar as palavras como rastros que alteram radicalmente o percurso da escrita. Isso se manifesta quando Hilst, por exemplo, reflete sobre as palavras que escolhe, as mesóclises ou os gerúndio, e, através da observação de sua materialidade, a narrativa muda de percurso:

E ele ficava muito contente, ele colocava a grande cruz de rubi sobre o meu peito e ir-se-ia. A mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre. E não é só isso, a mesóclise vem e você fica parado diante dela, pensando nela, besta olhando pra ela. Leva muito tempo pra gente se recompor. (HILST, 2003c p. 25)

⁶ Depoimento gravado para a Ocupação Hilda Hilst, em fevereiro de 2015, em Campinas/SP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c02AHXw5-w0>

Ao refletir sobre a materialidade da escrita, sobre as escolhas das palavras, Hilst lança um olhar que não é somente crítico sobre o fazer literário, um olhar que também demonstra a dimensão de superfície das palavras. A mesóclise que está ocupando um lugar no discurso, que sai, assim, quase acidentalmente no percurso, e que diz sobre a forma de envolver o silêncio do qual o texto parte, que a ele está aliado. Mudar o percurso da narrativa para refletir sobre o fazer, demonstrar o “contorcionismo do sentido” (CHIARA, 2021, p. 12) pelo qual se realiza o dizer, é uma maneira de pensar esse corpo de contornos imprecisos da palavra. O rigor da escrita, assim exposto e refletido, demonstra de maneira “crítica e sardônica” como a escrita se constrói por “um enfrentamento com o que a boca não consegue dizer, com a inadequação da palavra, com a experiência do acontecimento falto” (ibidem, p. 12). Tal atenção à materialidade nos coloca em contato direto com os gestos implosivos de Hilst, quebrando um primeiro pacto da escrita ao demonstrar suas estruturas e articulações e expôr o simulacro, implode então a produção de um efeito de real na narrativa. Então pensar a superfície das palavra é, sobretudo, colocar a própria palavra em vertigem e sob suspeita, que há algo no caminho da escrita e da leitura, em seu corpo, de imperfeição e superficialidade (sem negar o superficial como potência, o caminho que vincula a superfície ao silêncio): “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” (HILST, 2001. p. 21).

Para pensar a poesia de Hilst, Pécora reflete sobre o que seria a poética da implosão hilstiana. Ao refutar uma perspectiva temática, Pécora descreve como a ideia de Deus em Hilst é indissociável do fazer poético, que fora da ação poética não haveria sentido uma perspectiva metafísica própria. O que ele nos diz está conectado à materialidade em Hilst, que esse Deus distante que tentamos alcançar em pensamento para elaborar teorias, estaria, no trabalho da escrita, no plano da ação, se inserindo em uma literatura que pensa a si mesma incessantemente. Essa atenção e rigor à materialidade da escrita, bem como a compreensão da insubstancialidade desses “universos interiores” (dos personagens e da escrita, em suma, vozes), abre uma perspectiva de pensamento de um Deus que participa da ação na matéria, como um limite. Para tanto, é preciso voltar ao mínimo do corpo e da palavra, olhar para esse mínimo e perceber como Deus e a aberração, em certa medida, se confundem.

A poética de implosão hilstiana estaria ligada, sobretudo, a uma experiência de “perda sucessiva dos pactos” (PÉCORA, 2021) que sustentam os fazeres pequenos e cotidianos, que tornam a vida suportável, formados por uma composição de acordos: a família, o trabalho, um lugar na sociedade, os códigos sociais ou os fazeres cotidianos. À medida que essa implosão

acontece, levando a abalos profundos nesse modo de experimentar tais acordos, a poesia hilstiana volta aos estados mínimos, já despedidos desses pactos, encontrando neles o absurdo, uma face da crueldade. Isso se manifesta de inúmeras maneiras na poética de Hilst, quando, por exemplo, Kadosh lamenta não ser “igual a todos que caminham nas manhãs e se dizem palavras, rápidas, amenas, bom-dia, dormiu bem, que tal a noite, as panquecas estão prontas, com creme ou açúcar o café?” (HILST, 2002f, p. 78); quando Tadeu, em *Tu não te moves de ti*, diz que “a noiva, a família, desabam suas redes de gosma endurecida sobre as nossas pobres cabeças” (HILST, 2004b, p. 24); ou quando Hillé indaga se “suportaria o estar viva, recortada, um contorno incompreensível repetindo a cada dia passos, palavras, o olho sobre os livros, inúmeras verdades lançadas à privada, e mentiras imundas exibidas como verdade, e aparências do nada, repetições estéreis, farsas, o dia a dia do homem do meu século?” (HILST, 2001, p. 34). Todas essas manifestações de implosão dos pactos abrem outra dimensão para a relação com os sentidos, os corpos e as palavras, como se fosse a superfície das ações e dos dizeres uma “crosta calosa” (HILST, 2001, p. 33), implodida dos pactos que ficcionalizam a si mesmos, encenam a naturalização desses movimentos. Sem a estrutura e o preenchimento na normatização desses elementos, que conferiam consistência às formas, nada mais pode ser enxergado como natural, as formas estão abertas novamente a um contorcionismo, de uma modulação através do contato, das ações das mãos na superfície.

O olhar das vozes hilstianas se expressam por uma perda, pelo rompimento “de uma atitude natural para ter acesso a uma consciência renovada do fenômeno” (LAPOUJADE, 2017, p. 46). São narradores que expressam essas perdas e fazem delas o movimento de suas vozes, criando uma perspectiva de um mundo povoado por imagens aberrantes, mundo de uma realidade cruel, desmontado de seus automatismos. É como se na narrativa se instaurasse um dispositivo ótico de uma realidade mais manifesta. Os elementos e estruturas tidos como mais comuns e triviais são vistos agora através da dimensão do inabarcável, incontornável. Uma redução, um voltar-se ao mínimo “que torne possível a percepção de novas entidades” (LAPOUJADE, 2017, p. 48). Hilst se lança em tal movimento para fazer ver o não visto, fazer sentir o silêncio que atravessa as cenas, empurrando “para fora do plano todos os pressupostos”, “empurrar para fora do plano qualquer forma de identidade ou interioridade preexistente” (LAPOUJADE, 2017, p. 50). Como descreve Lapoujade, a partir da leitura de Souriau, em *As existências mínimas*, a literatura de Hilst se faz também através da perda dos pactos que terminam por abalar a percepção de um mundo comum:

Trata-se sempre de atingir uma experiência pura, mas, desta vez, aquilo que desaparece é a preexistência de *um mundo exterior comum*. Esse é o novo pressuposto do qual precisamos nos desfazer. Isso não quer dizer que não há mais mundo, ou que a existência do mundo é colocada entre parênteses, como no *epochè* fenomenológico; significa que o mundo se torna interior às perspectivas e decresce através disso. O que desaparece não é mais o mundo, mas uma ideia de mundo *comum*. (LAPOUJADE, 2017, p. 57)

Com o desaparecimento de um mundo comum, com a perda sucessiva dos pactos, somos conduzidos ao mínimo do corpo para sacar deles suas estranhezas. Voltamos ao pequeno do corpo e da palavra para notar como, em Hilst, somos constantemente lançados a essa espécie de “lugar nenhum”. A perspectiva sai do comum, não para criar outra perspectiva que disfarce as diferenças, mas para demonstrar a própria e radical experiência da perda do comum. Hilst demonstra em sua literatura que não há alicerces, sustentação existencial, mesmo no mais ínfimo do corpo. Por isso Kadosh volta constantemente à pergunta “eu quem sou?” (HILST, 2002f, p. 52), enquanto os olhos se comovem com um “nada que te persegue, um nada que se agarra às tuas babas” (ibidem, p. 55). A perplexidade diante do mínimo, que acompanha Kadosh, se faz pela ruína das garantias, dos pressupostos que normatizam o corpo e as ações. As mãos, as unhas, o pelos do peito, as axilas, não podem mais ser enxergadas como “muitíssimo naturais” (Ibidem, p. 78) e a escrita se constrói ao redor desse inalcançável muitíssimo natural, dizeres que expressam a falta de lugar comum, relacionando-se a uma face indigesta do real, fazendo dele matéria da escrita.

Esta literatura representa estados do excesso e da privação nos limites da crise de representação. Ou seja, indaga o como ou se a linguagem pode expressar esses estados, perguntas que aparecem como pano de fundo. Vai e volta obsessivo de uma pergunta sobre a transmissibilidade (compartilhamento) desse tipo de experiência e do modo como a língua busca compartilhar a experiência do “trauma”. As indagações de Freud e de Benjamin sobre a dificuldade de se transmitirem experiências traumáticas surgem, na escrita de Hilda Hilst, de uma programada desorganização da linguagem (insuficiência para transmitir o cheiro da morte ou o excesso erótico) suscitando efeitos grotescos para situações extremas. Mesmo o cotidiano ralo das personagens aparece sempre como situação de alarme. As correlações foram roídas, a “natureza carnal”, a fisiologia, excreções, fluidos, vulnerabilidade e força ultrapassam o domínio da representação do real – do realismo em arte - para criarem um corporal reinventado. Por outro lado, atua sobre estes estados a inaudita percepção da escritora de modo a sugerir que a experiência, no momento mesmo em que atinge o sujeito, não pode ser percebida nem em sua totalidade, nem de forma contínua. (CHIARA, 2021, p. 13)

A dimensão crua do real surge de um ponto de vista que busca, no mínimo, a fragilidade dos pressupostos que os sustentam. Como se Hilst tocasse na base de um castelo de cartas e desmontasse a pirâmide que sustenta as noções de realidade. Por isso um processo

de redução se inicia, numa busca pelas condições fetais, pelo pequeno símbolo da crueza dos corpos. Diminuir a carne até o fruto, o cálice, a pétala, para ver através dessa pequena materialidade a “miséria da carne” a face indigesta do real; olhar para o que não conhecemos e que está na base do próprio movimento de conhecer: o corpo. Um corpo que, por si só, denota o silêncio do qual procede e que, em sua máxima fragilidade e potência, desconhece o mundo que o circunda. No entanto, é também através desse mínimo do corpo de onde vemos surgir a escrita, nascer palavras.

PACTO QUE HÁ DE VIR, sombra pastosa, uma coisa se impondo corrosiva, eis aqui o vestibulo desse todo-poderoso, devo ter sido guiado, a coisa de peso gigantesco sobre as omoplatas, vai vai, a lâmina no mais fundo desse todo-poderoso, atravessa as três salas, evita aspirar o conturbado dele, tudo isso ordens de um miolo exuberante, lucidez acentuada pensei quando ouvi tanta palavra dentro da minha pequena pétala de carne, essa convulsiva, essa que se diz atenta, toda torcida. (HILST, 2002f, p. 37)

O mínimo coincide com uma redução do corpo não para diminuir sua força expressiva, não cabe na literatura hilstiana uma ótica da vulgaridade do corpo que signifique uma miséria no sentido de uma miniaturização estéril. É precisamente a redução ao mínimo, que encontramos encontramos a expressão do silêncio da carne, e, paradoxalmente, de onde surgem as vozes. O silêncio e o ruído não estão separados, eles se encontram na língua vertiginosa. Assim também os elementos mais baixos (a terra, a lama, a sujeira) estão ligados ao sagrado, porque Hilst busca justamente nesse “pequeno” a expressão das forças que o excedem e se amplificam. As palavras se erguem desse fundo, e cavam, fazem caminhos, buracos, transformações. É desse lugar, onde nada está dado, que se quebra o vínculo dos pactos e das convenções, é a partir dele que tudo se reinventa. Através das palavras e sentidos inacabados que de lá emanam, outros modos de expressão e existência ganham superfície. Procurar nesse “grão da carne” uma fisicalidade que exige ser amplificada, aumentada, enfim, tornada mais real. Ver em tais existências o que nelas tem de inacabado é fazer com que elas “existam mais”, aumentando suas dimensões, quebrando assim a solidão desses contornos, fazendo extensão com a escrita, com as vozes.

é fruto de carne que deve ser comprimido junto ao coração, se esse fruto-futuro se colar à tua carne, vão nascer palavras aí dentro, extensas, pesadas, muitas palavras, construção e muro, e adagas dentro de pedra, sobretudo palavras antes de usares a adaga, metal algum pode brilhar tão horizonte, tão comprido e fundo, metal algum pode cavar mais do que a pá da palavra, e poderás lavar, corroer ou cinzelar numa medida justa. (HILST, 2003d, p. 33)

7 DESLIMITE ANIMAL

A máquina antropológica suspende a imagem do corpo humano, posicionando-o entre “uma natureza celeste e uma terrena, entre o animal e o humano” (AGAMBEN, 2017, p. 51). Essa categorização edificante do corpo humano, idealizado e separado dos animais, “é, sobretudo, uma máquina ou um artifício para produzir o reconhecimento do humano” (Ibidem, p. 48). Ideias que procuram estabelecer as formas do corpo e alçá-las a um lugar de destaque na estante, produzindo separações e distinções entre o corpo humano e as espécies animais. A distinção, que se constrói pela articulação da linguagem, enfatiza a anatomia comparada, estabelecendo recortes. Mas se é a própria materialidade da linguagem que está sob desconfiança, na vertigem da experiência, se entendemos que ela é, linguagem, uma articulação que se difere dos corpos, produzindo um outro corpo em contato, então estaríamos prontos a contestar os limites antropomórficos estabelecidos também em linguagem? Se refutamos a crença em um *lógos* único e suficiente, capaz de explicar todas as coisas, estamos prontos a nos abrir a outras maneiras de sentir e pensar? Estaríamos mais perto dos animais pelo que nos mostram os restos desses corpos, também os nossos em desbordamento?

A literatura de Hilda Hilst faz aproximação entre o humano e o animal contestando as bordas dos corpos e as separações pela via “do excesso e da privação dos limites da crise de representação” (CHIARA, 2021, p. 13). A passagem do animal ao humano é produzida por meio da abertura trabalhada na linguagem, que, ao se distanciar da representação, libera diferentes articulações entre o humano e o animal, entre o corpo e a coisa, o falante e o vivente. Por isso, para pensar o animal na poética de Hilda Hilst é preciso vê-lo sob o ângulo da produção de escritas-imagens que animam e deslocam as linhas definidas de um corpo. Pensar o animal interessa na medida em que perturba a estabilidade dos limites que contornam, especificam, e que, por vezes, até monumentalizam os corpos (sejam este o corpo humano ou do próprio animal, enxergados como espécies). Hilst recorre invariavelmente aos animais para produzir imagens que encontram sua força na estranheza, naquilo em que não se deixam reconhecer, fechar, precisar. O animal se insere nas imagens provocando um deslimite, produzindo imagens na escrita que abalam a estabilidade de formas que correspondem a um projeto humanista que monumentaliza e separa o corpo humano dos corpos animais, pelos contornos do indivíduo na modernidade, pela construção antropomorfa do corpo. Um abalo aos limites do corpo, mas também ao “sujeito que diz”, contesta os limites dos corpos e também da enunciação. Nessas escritas, o animal se apresenta como

corpo daquilo que não está inserido nestes modelos civilizatórios, que deles destoam, abrindo linhas de fuga. Os animais aparecem como intrusos em um corpo em que as inscrições antropomórficas querem separar, operam pela via do apagamento das linhas do ser que está na base do biologismo do século XIX e da psicanálise, cuja efeito é uma “monstruosa antropomorfização” do animal e uma correspondente “animalização do humano”. Encontro que produz, pela via do estranhamento, excessos nas imagens que fabricam, aproximando-se do que a aberração nos traz de assombro diante de uma forma que não se pode precisar.

Os animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa à nossa compreensão. Radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, fascinam-nos ao mesmo tempo em que nos assombram e desafiam nossa razão. Temidos, subjugados, amados, marginalizados, admirados, confinados, comidos, torturados, classificados, humanizados, eles não se deixam, paradoxalmente, ser capturados na sua alteridade radical. Como diz John Berger, “quanto mais julgamos saber sobre eles”, “mais distantes eles ficam”. Mas essa estranheza, por outro lado, provoca o lado animal que trazemos dentro de nós, lá onde não conseguimos definir com precisão. (MACIEL, 2011, p. 85)

Os animais não serão aqui estudados, portanto, como um limite divisório arbitrário que os diferencia dos humanos, tampouco os humanos aqui serão entendidos como aqueles que limitam-se a uma categoria ou espécie. Através da leitura dos animais hilstianos, procuro demonstrar como as imagens que produzem outras vias de percepção e escrita, em contrapartida ao pensamento binário, que identifica, classifica e especifica os corpos e as matérias observáveis. Para tanto, é preciso observar como os elementos animais podem ser inseridos na escrita, que agitam seus corpos moleculares para criar imagens que não se deixam fechar, que escapam a uma percepção acurada, que esburacam, por assim dizer, o pensamento metafísico (ao menos na medida em que se constrói através de um sistema de oposições).

Pensar, imaginar e escrever o animal não deixa, portanto, de ser uma experiência que se aloja nos limites da linguagem, lá onde a aproximação entre os mundos humano e não humano se torna viável, apesar de eles não compartilharem um registro comum de signos. E, ainda que sempre falhe tal experiência de traduzir esse “outro mais que qualquer outro”, que está fora e dentro de nós mesmos, a poesia deixa sempre um resto, um rastro de saber sobre ele. (MACIEL, 2016, p. 47)

Os elementos animais que se inserem na obra de Hilst serão pensados através de seus investimentos contra os limites de um corpo humano ou contra os contornos de formas bem definidas. Procuro aqui por uma cisão das formas, por gestos que perturbem a acuidade do ver, a síntese da imagem, a eficácia de um objeto (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 62).

Busco por um gesto de abertura das imagens dos corpos, vasculhando pelo que neles é inquieto e sem repouso, movente e vibrantes imagem, em contrapartida às cristalizações e sínteses que servem ao modelo civilizatório, busco entender como a inserção do corpo animal pode ferir sistemas de expectativas, ou como podem enfrentar os paradigmas, os sentidos fechados ou uma circunscrição corpórea, que é também linguagem.

O animalesco em Hilda Hilst aparece diluído em toda a sua obra, poesia e prosa, produzindo muitas vezes um grande número de imagens de corpos híbridos, por outras amplificando sua intensidade epifânica à “vida experimentada como pura vivência animal” (PÉCORA, 2006, p. 9), como em alguns casos em que o narrador relata a experiência de ver através dos olhos de um bicho. Os corpos humanos em Hilst são também muitas vezes figurados pela mescla com corpos de animais ou objetos de uma paisagem. Os animais sugerem a criação de formas por cruzamentos improváveis, como os entre o homem e o porco, o pássaro e as genitálias ou o cavalo e o desejo. Essas inúmeras imagens sugerem corpos que enfrentam o paradigma do antropomorfismo, criando imagens de corpos absurdos que insurgem contra as delimitações do que é um corpo humano. As imagens as quais me refiro aparecem em distintas obras de Hilst e exploram os limites dos corpos, as bordas que antes dividiam e separavam os corpos agora são espaço de encontro: como o bicho-ninguém ou a cadela-poeira, em *Estar sendo, ter sido*, o porco-menino, em *A obscena senhora D*, ou o homem-sapo, em *Com meus olhos de cão*. Estas são imagens que investem contra a estabilidade dos corpos e, acima de tudo, a condensação da imagem de um corpo. As formas aqui estão em constante movimento, a devorarem-se umas às outras, em movimentos que sugerem transgressões às formas seculares do antropomorfismo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 50).

Na grande redes de metamorfoses, os animais representam um suporte transitório, submetendo-se aos jogos de equivalências que repudiam a permanência das formas. O protótipo do animal monstruoso precipita o intenso processo de deformação que está na origem das formas híbridas. A atividade combinatória realiza, com nenhuma outra, a intenção de aproximar realidades distantes. Delas resultam os híbridos por excelência - exemplo das “moscas-mulas” de Aragon, das “sardinhas-borboletas” de Péret, dos “morangos-rouxinóis” de Eluárd ou dos “ursos-folhas” de Masson - que concretizam a definição da imagem poética do movimento. (MORAES, 2012, em *Capítulo VI*)

Os animais hilstianos estão muitas vezes transgredindo os limites dos corpos de um projeto humanista, sobretudo no que diz respeito ao corpo humano e o antropomorfismo. Há, portanto, um embate criado na transversalidade das relações entre o homem e o animal, em

um esforço para que expressão poética desobedeça à demarcação de fronteiras entre animalidade e humanidade, mas também apontam em que âmbitos a animalidade se manifesta como faceta ou como horizonte da experiência dos humanos. O uso da figura do animal subverte esses limites, construindo “vias criativas de acesso ao outro lado da fronteira que nos separa do animal e da animalidade” (MACIEL, 2016, p.99). É possível notar em Hilst um esforço de aproximação e indistinção de corpos, abertura e passagem entre as bordas. Para além dos corpos e da racionalidade postas em questão, o jogo de imagens que os animais sugerem nestas escritas estão a perturbar uma distinção normativa, moderna e civilizatória entre o humano e o animal, investindo na instabilidade dessa distinção. Há um esforço em Hilst para construção de uma poética que contesta a posição ontológica entre humano e animal, que foi a matriz de muitos sonhos civilizatórios do humanismo, impugnando uma norma do humano como figura estável. O animal, neste sentido, é aqui trabalhado como uma linha de desfiguração, onde o animal simboliza um corpo de contornos difusos e que conjuga linhas de intensidade, de afeto, de desejo:

O animal parece exceder e eludir toda figuração estável – tornando-se uma instância que, a partir da corporalidade mesma, protesta contra toda figuração, forma e representação, e reclama modulações e registros estéticos que permitam captar e codificar isso singular que passa entre os corpos e que resiste a toda classificação e lugar predefinido (GIORGI, 2016, p. 31)

Em Hilst, notamos um esforço de criação de uma porosidade no corpo animal, quando a umidade, textura e fibrosidade de tais corpos são exatamente as vias pelas quais esse corpo aceita outro, onde ocorre passagem e transmutação. A extremidade do corpo do animal, seu couro ou pele são lugares de contato, extremidades que cedem às pressões de outros corpos e com eles se fundem. Esses corpos são muitas vezes figurados pela passagem entre estados líquidos e sólidos, onde a matéria aceita o toque e o molde da outra, que deixa uma “afundar os dedos” na outra, sobretudo corpos que se confundem e se mesclam. Essa é a consistência de um corpo que pode ser violado ou penetrado, e é justamente nessa abertura que reside a passagem entre corpos, é precisamente aí, em uma líquida passagem, que os corpos humanos e animais se confundem.

Meu corpo de terra
Mergulha no gozo
E te pensa

Em líquida quimera.
 O corpo do peixe
 Olho abismado
 Hiato
 Guelra sem grito
 Morrendo. (HILST, 2001, p. 80).

Nessa abertura criada pela indistinção dos corpos encontro a medida sob a qual reflito a ideia de animalidade na poética de Hilst⁷. Mas é preciso notar também que o limite aqui não é mais precisamente a linguagem, mas o próprio corpo - e nessa mescla de corpos que Hilst atua em seus limites. Essas imagens são evocadas para figurar o que a animalidade pode servir à noção de aberração. Uma escrita que surge da necessidade de descoberta de uma outra língua. Não a língua monumental dos humanos, mas na atuação do que na língua pode ser de mais irreal, dissonante e animal, uma língua que tem a ambição de “explorar uma linguagem, no curso de uma espécie de exercício de quimera experimental ou de teste de um testemunho” (DERRIDA, 2002, p. 64). Está em cena nessas narrativas devires que atuam no nível molecular das potências e multiplicidades, um corpo animal que vem “do fora” para quebrar o encadeamento dos clichês da humanidade e da linguagem. O devir é sobretudo colocar multiplicidades em relação, que, movido por uma percepção que se lançam aos limites das divisas da razão, pode conjugar animais e humanos. Como descreve Lapoujade, “um devir-animal não coloca em relação a díade do homem e do animal., tomados individualmente, mas conjuga as potências que compõem o animal, de um lado, com os afetos que o homem sente subir nele diante do animal, do outro” (LAPOUJADE, 2017, p. 272). E segue:

[No devir] um corpo não é mais definido por sua unidade orgânica, mas pelos processos de individuação momentâneos de que se torna capaz, por sua capacidade de fazer corpo com outros corpos, em função dos órgãos que o corpo cria, das relações de velocidade e lentidão, de movimento e de repouso das multiplicidades que o compõem. Ele devém um corpo coletivo. Deixa de ser um corpo organizado ou um

⁷ A linguagem, que foi uma das matrizes de separação entre humano e animal, já não pode ser considerada como faculdade unicamente humana, diante das descobertas e avanços da etologia contemporânea. Segundo Maria Ester Maciel, em *Literatura e animalidade*, os animais também seriam capazes de articular linguagem: “linguagem, fala, pensamento, riso, nudez, consciência da morte, uso de utensílios, capacidade de responder, mentir e apagar os rastros são alguns desses ‘próprios do homem’ que, Segundo Derrida, serviriam não apenas para estabelecimento de uma radical cisão entre homem e animal, humanidade e animalidade, como também para a legitimação de práticas humanas de violência e assujeitamento dos animais vivos. Além disso, são propriedades que, como evidencia o filósofo franco-argelino, já não se sustentam mais diante dos extraordinários avanços da etologia contemporânea (e suas descobertas científicas relativas à complexidade das habilidades e linguagens animais), nem dão conta das diferenças que há entre as inúmeras espécies animais existentes, incluindo a humana” (MACIEL, 2016, p. 37).

corpo vivido, devém-se um outro corpo ao fazer corpo com outras potências, animais, vegetais, sociais, políticas, cósmicas. (LAPOUJADE, 2017, p. 273)

Vemos em Hilda Hilst um esforço por aproximar toda animalidade de uma experiência de desrazão, mas, acima de tudo, de uma desintegração dos pilares e crenças que sustentam o pensamento cartesiano. A capacidade dos personagens de perceber e entender o mundo é posta à prova na medida em que seus olhos percebem o mundo circundante, como com os olhos de um cão. Assim, os traços humanos vão se diluindo, se desintegrando, à medida que são rebatizados no cruzamento com animais de outras espécies, como se observa nas imagens de um homem-sapo, um homem-cão ou a porca-deus.

Com meus olhos de cão paro diante do mar. Trêmulo e doente. Arcado, magro, farejo um peixe entre madeiras. Espinha. Cauda. Olho o mar mas não sei o seu nome. Fico parado em pé, torto, e o que sinto também não tem nome. Sinto meu corpo de cão. Não sei o mundo nem o mar a minha frente. Deito-me porque o meu corpo de cão ordena. Há um latido na minha garganta, um urro manso. Tento expulsá-lo mas homem-cão sei que estou morrendo e jamais serei ouvido. (HILST, 2006, p. 65)

O encontro entre o narrador e o animal é, como em *Com meus olhos de cão*, o encontro entre dois corpos que perturbam a fronteira opositora “que encarnam duas posições ou dois lados da nação dividida no processo modernizador: escrito/oral, língua maior/língua menor, mundo civilizado/aliança humano-animal, etc” (GIORGI, p. 63). É como se a imagem do animal, em sua aliança com o indisciplinado e selvagem, conjugasse também outro espaço de subjetivação, outro uso dos corpos, outras configurações do comum, e outras linhas de linguagem e expressão:

Não há passagem modernizadora de um lado para o outro, mas, ao contrário, torna-se choque, enfrentamento e sobretudo ininteligibilidade: o narrador não consegue se tornar inteligível ante seu interlocutor; é puro estranhamento, opacidade, barulho na língua. A aliança humano-animal, a comunidade potencial que expressa, a ordem do comum que constituem, não são traduzíveis à língua e ao modo inteligível do visitante. (GIORGI, 2016, p. 64)

Por isso a escrita de Hilst se vale não apenas da criação da imagem animalisca mas também da incorporação de um ponto de vista animal no seio da narrativa, no seio da poesia. Como se sugerissem um espaço de leitura que se constrói no olhar de um bicho-leitor, que se vê obrigado a criar outras vias de relação com a leitura, distantes de uma proposta representativa e racionalista. Esse olhar se trata, antes de tudo, da produção de lacerações e

torções do espaço, abrindo os corpos para passagem e provocando deslimites. Olhar através dos olhos de um cão traz à tona a indistinção entre o humano e o animal, abrindo uma perspectiva de um olhar-bicho. Olhar que se distancia da explicação, do entendimento, da faculdade de conhecer o mundo, admitindo a fragilidade da razão perante os mistérios da vida e excessos das experiências.

O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. Aqui o olho defronta constantemente limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, fragmentado e lacerado. Assim, trinca e se rompe a superfície lisa e luminosa antes oferecida pela visão, dando lugar a um lusco-fusco de zonas claras e escuras, que se apresentam e se esquivam à totalização. E o impulso inquiridor do olho nasce justamente desta descontinuidade, deste inacabamento do mundo: o logro das aparências, a magia das perspectivas, a opacidade das sombras, os enigmas das falhas, enfim, as oscilações das significações, ou as resistências que encontra a articulação plena da sua totalidade. Por isso o olho não acumula e não abarca, mas procura; não deriva sobre a superfície plana, mas escava, fixa e fura, mirando as frestas deste mundo instável e deslizante que instiga e provoca a cada instante sua empresa de inspeção e interrogação (CARDOSO, 1994, p. 349)

A ênfase que Hist dá ao movimento da matéria sem repouso, o movimento ininterrupto das imagens, como se deslizando o tempo todo, nos lembra a morte como paroxismo de um corpo animal, na medida em que nada pode se reter em um sentido, e o mundo é figurado em apenas movimento e desabamento. O olho do animal faz passagem para as imagens aberrantes, não acumula, portanto, deixa rastros de sua passagem, de uma procura que imita o farejar do cão. Distancia-se assim das equações de Amós Kéres, no romance *Com meus olhos de cão*, seu universo matemático e cartesiano, não quer fundar um pensamento fechado, ou produzir uma máxima, mas escrever errante e aberto, frágil e imperfeito, procurando no baixo da terra de lama, uma possibilidade de narrativa floemática. O focinho do cão se aproxima da mão que escreve para abrir os contornos da escrita e do sentido, e fazer da palavra também um traço, um rastro, no que tem de mais rasteiro e ínfimo.

Assim a imagem do cavalo se repete em Hilst como aquela que sugere movimentos intensos do corpo, em suas galopadas, mas também provocam uma leitura que passa pelo corpo do desejo, por isso estão geralmente associados à escuridão, à noite e a um denso azul: “Vi as águas da noite galopando entre vinhas/ E buscando meus sonhos. Eram soberbas, altas./ Algumas tinham manchas azuladas/ E o dorso reluzia igual à noite” (HILST, 2004, p.29). A água, em Hilst, está associada a estados oníricos da consciência, “night-mare” que

aproxima a égua do sonho, como se um devir a arrastasse para a sensação de um mundo que se distancia das certezas e contornos do dia e da razão.

A égua também empresta seu corpo à imagem de um unicórnio, isto é, em seu movimento aberrante, a égua pode tornar unicórnio - ser que, na escrita de Hilst, aproxima ainda mais o corpo animal de uma imagem absurda, fabulosa. Um animal que representa o impossível, que só é cabível em uma espécie de “bestiário” sendo utilizado por Hilst como metáfora para o próprio gesto de escrita. Em *Fluxo-floma*, o corpo de um unicórnio é percebido por uma multidão que exclama diante da imagem do incabível. O texto é então atravessado por interjeições: “oh, ah, nossa”. É, portanto, o gesto de espanto diante de uma figura animal que demonstra o esforço da escritora por sinalizar aquilo que o corpo animal pode nos expressar de descabido, e como eles podem confrontar a construção de um corpo ideal humano. Também o espanto causado pela aparição do animal se confunde à ojeriza diante de uma imagem de um bicho que significa desvio, rompimento com os padrões. O que a razão não alcança torna-se facilmente objeto de desprezo, gerando comentários de repulsa e aversão.

O zelador. Abre a porta de ferro: EEEEEEE, BESTA UNICÓRNIO, hoje resolvi varrer tua imundície, que fedor! Não! Por favor! Agora não! Mas um unicórnio não sabe dizer. me aproximo dele, reviro os olhos, encosto meu focinho no seu rosto, o zelador empalidece, começa a varrer com rapidez e diz meio encabulado: EEEEEEE, BESTA UNICÓRNIO, está querendo me foder? Por favor, senhor zelador, nem pensei nisso, não, não, mas por favor, não destrua a minha palavra, não apague a minha palavra, não, não leve embora minha palavra (HILST, 2003c, p. 214)

A transgressão dos corpos passa então por um gesto de susto, de espanto. O gesto de ver um corpo sem que ele conceba um lugar ou uma categoria. Fazer o corpo voltar às forças que impedem sua síntese, que o impedem de caber em uma forma conhecida, que violam sua geometria. A figura humana abre passagem para o corpo animal e com ele entra em processo de dissolução. Uma desintegração não somente do que pressupõe o corpo, mas também do sujeito enquanto categoria estável, pressupondo uma perda subjetiva, visão de um outro lado. Disso surgem formas aberrantes e absurdas, que aliadas à animalidade, criam “‘faces infinitas’ e incompletas do incontestável” (CHIARA, 2021, p. 12).

Ora, o que o texto sobre a “Figura humana” também nos permite compreender é que a principal forma dessa substancialidade não é senão o antropomorfismo, que poderíamos aqui nomear um “antropomorfismo da forma”. (...) Transgredir as formas seria, em primeiro lugar, transgredir as formas seculares do antropomorfismo. As semelhanças do mesmo, poderíamos dizer. (DIDI-HUBERMAN, 2017)

É por essa via que o corpo da escritora se torna aqui objeto de reflexão, na medida em que se compreende a escrita como essa passagem de formas, como o rastro de um corpo em “carne viva”, como se a escrita de Hilst fosse objeto de uma desintegração e movimento, um resto de um corpo, vestígios de uma presença.

As imagens dos animais nas escritas de Hilst surgem de maneiras distintas e produzem diferentes forças nos trabalhos. Mas é possível perceber um esforço para conferir ao “animal-escritor” poder na escrita, fazer com que seu corpo participe do texto e através dele produza traços. São muitas e distintas referências à maneira que o animal pode aparecer no texto como aquele que escreve, à medida de um animal-observador ou um bicho-escritor. Os animais, portanto, se inserem não apenas como imagem-força das escritas, mas também como aqueles que deixam rastros. Na medida que tingem os papéis e as superfícies, são os corpos dos animais ou seus olhares que levam a escrita a uma fisicalidade, produzindo a matéria-escrita (chamando atenção, inclusive, para o quanto esses elementos são indissociáveis).

Em Hilst, esses animais aparecem muitas vezes produzindo um ângulo de visão, uma perspectiva animalesca do mundo. Por isso opta muitas vezes por mostrar as fragilidades de um corpo que percebe o mundo, a imprecisão dos aparelhos sensitivos que “recebem” as suas impressões. Não raro, esse mundo “mal visto e mal dito” põe em cheque os corpos dos animais e demonstram como a incerteza das formas atuam numa zona de indistinção entre espécies. É o caso do que acontece ao personagem Vittorio, em *Estar sendo, ter sido*, que aos seus 65 anos de idade passa a descrever um mundo de inexatidão, que chega através de seus “olhos gastos”. Ao ver um animal na praia, Vittorio se pergunta inúmeras vezes, no decorrer de toda a narrativa, se esse seria um corvo ou um frango negro. As falhas do corpo do personagem são então a força da escrita, e é justamente através desse corpo é animal (e que envelhece e adoce) que a narrativa acontece. Esse corpo envelhecido produz a imagem de um mundo de inexatidão, de confusões causadas por entrelaçamentos de formas e corpos. Os ruídos produzidos pelos aparelhos sensitivos são a escrita, escrita-rastro, onde Hilst encontra a força de um animal que escreve, que mancha:

ainda estou sóbrio, há um vento polpudo lambendo as bochechas, não há mais ninguém na praia só um frango negro (ou é um corvo?) e um cachorro mais triste do que a tal fita preta, ele olha igual a mim o horizonte, tento fazer com que ele se aproxime, vem, vem cachorro! ele sai correndo, teme os humanos, os pulhas que se dizem feitos à maneira Daquele, nós os imundos, os grotescos, e as palavras sempre entupindo as arcas armários cestas... (HILST, 2006b, p.60)

De uma maneira ainda mais explícita, vemos Hilst, em *Com meus olhos de cão*, produzir uma narrativa que conduz seu personagem, Amós Keres, um matemático que aos 48 anos se lança em uma jornada que vai de um mundo extremamente matemático e metafísico à toda força poética e simbólica de uma paisagem percebida através dos olhos de um cão. Essa perspectiva é incorporada gradativamente ao seio da narrativa, ao passo que o corpo humano, seus traços e geometrias, vão se abrindo e se mesclando ao corpo animal. Os corpos dos animais são então os que motores da escrita em devir, se inserem na escrita criando imagens que de atravessamento dos corpos. Hilst acentua essa percepção, demonstrando a todo o tempo como a escrita se vincula a um corpo, e como ela está constantemente sujeita a sua matéria, à sua vulnerabilidade e inexatidão.

Os movimentos de devir-animal que vive Amós se abrem em um testemunho sem garantias, que busca na experiência e nos gestos do corpo o limite da palavra e das imagens. Ao final do romance, Amós volta à sala de aula, agora com o corpo de cão que se confunde também com o corpo de um peixe. Ele é inspecionado pelos alunos, com “olhos que encostam seus narizes” (HILST, 2006b, p. 64). Estão separados por um vidro de um aquário, enquanto Amós, do lado de dentro, descreve “cambalhotas, afago, peixe, sedas na cauda, água, rebuliço de nuvens nesse aquário”. Um animal que entra em uma sala de aula, rompendo um sistema de expectativas, o animal em um lugar unicamente destinado aos humanos, animal-professor. O paradigma de uma sala de aula, que compreende o espaço de produção e troca de conhecimento, é invadido por um elemento intruso, o animal. Fora do seu habitat, em uma sala de aula, o animal desobedece as demarcações de fronteiras, desorientando os alunos “aquele é o professor?” (HILST, 2006b, p.64), evocando “perguntas [que] são nós de um extenso barbante inconclusivo” (HILST, 2006b, p. 64).

O impreciso espaço que compõe a cena, rapidamente passa de sala de aula ao mar, assim também a narrativa vai se decompondo, passando de prosa à poesia terminando com o risco: a assinatura de Amós Keres, e o desenho de um cão (ver fig.3, pg 135). Então vemos a passagem da palavra ao traço. É, portanto, nos traços de um desenho que Hilst se lança a buscar um novo limite da linguagem, abandonando a palavra e lançando-se ao risco. Um desenho que insere a imagem do corpo de um cão, mas que também nos mostra, nos faz lembrar dos rastros, da tintura, parte de qualquer escrita. É precisamente nesse limite que a escritora performa a experiência animalesca, aproximando-se ainda mais de um bicho-escritor. Por isso vai de encontro aos traços, da busca por uma escrita primitiva, encontrar o excesso dos sentidos na história animalesca de nossos corpos, no mais ínfimo grão da escrita. Deixa nos desenhos um transbordamento à palavra, procura na imagem os deslimites dos

corpos, alia-se ao excesso que produz a imagem, precisamente onde vai encontrar o animal. Hilst abre as linhas dos sentidos através da palavra e do desenho, do encontro entre esses corpos.

O corpo em ação, o corpo que risca, é aquilo que parece mais figurar o gesto de escrita de Hilst. Ela se aproxima do corpo como um gesto afirmativo do animal: é através do animal que escreve, e é o corpo desse animal o limite e o toque da escrita. O corpo é um lugar de passagem, é ele quem deixa rastro e cria riscos - ou seja, cria formas abertas. Com isso, Hilst insere em seus trabalhos pinturas e desenhos que trabalham os corpos animais mesclados a paisagens e corpos humanos. No entanto, para além da presença do animal nessas imagens, é possível notar um gesto de procura por uma escrita do rastro. Vemos o texto passar da palavra à arte visual, figurativa, como nas pinturas que trabalham a junção dos corpos animais e humanos, em série chamada *Aquarelas*, publicadas em *Da morte, odes mínimas*, junto a poemas que também aludem a construção de corpos híbridos.

Hilda Hilst, por sua vez, cria também autorretratos em aquarelas onde aparece com seu corpo fundido ao corpo de um animal. Em uma das pinturas, seu dorso se mescla ao corpo de uma onça (ver fig.4, pg 135), em outra, aparece cavalgando um leão (ver fig.5, pg 136). Hilst investe também no cruzamento entre espécies, tal qual do rinoceronte e do elefante. Seus desenhos também investem, portanto, nessa linha de indistinção entre as espécies. O corpo de um animal, que é aqui um deslimite, investindo na metamorfose e na passagem a outros corpos, com eles se confundem e se mesclam. Esse deslimite é um trabalho sobre corpos absurdos, ou o absurdo de viver através do corpo de outro, mesmo que essa conjugação seja feita entre animais.

Assim também os textos e desenhos de Hilst transfiguram essa passagem entre corpos, criando uma relação entre a poesia e o traço, como se a escrita pudesse se aproximar de uma experiência-limite, uma escrita movediça, pronta a entregar seu corpo ao movimento e à transformação. Essa passagem é, portanto, de um corpo ao outro, da letra ao traço, da palavra ao leitor. Porque o limite da experiência não é mais a língua, a escrita, o poema. O deslimite da experiência é corpo do outro.

8 MOBILIDADES

Das inúmeras imagens criadas por Hilst que poderíamos associar ao caráter dual das ideias de plano e sem-fundo, aqui trabalhadas, e que se confundem na imagem de uma aberração, destaco a ênfase que a escritora dá aos estados da matéria. Hilst trabalha os estados aéreos do corpo como uma metáfora para o inconcebível, objetos que se esfumaçam diante dos olhos, se dissolvem, se desfiguram. Por outro lado, também esculpe, por vezes, seu oposto: uma espécie de escultura, cratera, crosta, imagem de uma dureza, de resistência à ação do tempo. No livro *Tu não te moves de ti*, do qual o próprio título sugere imobilidade, Hilda utiliza a imagem da “carne de pedra”. Esta carne que se apresenta diante dos olhos, que quer triunfar como objeto reconhecível, aponta, ao contrário, para estados de incerteza:

Os olhos de todos de matéria igual, mas a carne do que eu vejo, a envoltura, o espesso que meus olhos atravessam, nada igual, ainda que seus olhos se mantenham na mesma direção do meu desejo, lâmina de ágata colocada à tua frente, transparência plúmbea, carne de pedra eu digo, e a palavra me distancia no mesmo instante em que repito carne de pedra e não estou mais ali, nem sou, nem vejo, porque o vínculo se quebra quando repito língua intumescida: carne de pedra. Tadeu comungado no mesmo existir duro da pedra. E ainda assim Tadeu distanciado, te vejo, nos vemos, mas tudo é absolutamente desigual, e repito e repenso porque parece maldito o meu olhar. (HILST, 2004, p. 27)

Em contrapartida, a escritora nos oferece também a imagem da cadela-poeira, do livro *estar sendo, ter sido* (onde o gerúndio sugere, ao contrário do exemplo anterior, mobilidade, ação do tempo). A cadela-poeira se desfigura, não consolida uma imagem como a pedra, escapa com o vento, produz uma animosidade irrefreável:

Não. Sou ninguém não. Sou apenas poeira. Poeira que às vezes se levanta e remoinha e depois sobre e levita, procurando o Pai. sou apenas cadela-poeira, às vezes fareja o que não vê, ficou cega e velha e nem sabe do existir desses muitos porquês. cadela vinda de lá: de uma esteira de luz que se desfez na terra. (HILST, 2006, p. 112)

De ambas as imagens, da rigidez da pedra e da animação da poeira, notamos um aspecto de irreconhecível, um jogo entre estar e não estar, de tangibilidades, de presença e escapamento. Ora, trata-se de questões pertinentes ao próprio corpo, já que, como em Nancy,

o corpo estabelece em um “sistema” de circulação de sólidos, líquidos e gasosos, uma “circulação aberta”, uma constante metamorfose.

O corpo é tão fluido e gasoso quanto sólido. É gasoso no intercâmbio rítmico da respiração; das narinas e dos brônquios, um incessante intercâmbio do impalpável com o palpável, a infraléve suspensão no mais volátil estado da substância (a natureza, a coisa, o real). No coração desse intercâmbio, é fluido, fluidez de veias e artérias, circula por todos os lados, impregna e embebe a carne, os tecidos. (NANCY, 2006, p. 21)

Antes de me concentrar exclusivamente em uma possível dualidade entre gasoso e sólido, proponho uma leitura da “diferença” em Hilda Hilst, “expressão dialética exemplar capaz de ‘substituir’ a falsa oposição da presença e da ausência” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 204). A proposta deste trabalho é, portanto, desdobrar essas faces de um mesmo prisma ao passo que se analisa uma plasticidade, a estética trabalhada pela escritora para “esculpir” sua voz sobre esses impasses: da matéria, do tempo, do reconhecimento.

8.1 Carne de pedra

De tantas imagens a que recorrerei, criadas pelo universo “perversor” de Hilda Hilst, começo pela análise de duas antagônicas, carne de pedra e cadela-poeira, que serão observadas aqui como síntese de um manejo de imagens que quer provocar na matéria os estados de dissolução e condensação. Hilst, nesse sentido, atua agindo sobre a matéria para incitar uma transmutação, que se dá muitas vezes através de um repuxar, de um distorcer, de um diluir ou um concentrar. As imagens aqui tratadas se encontram nesse limite, se pensarmos a pedra, por exemplo, como imagem de uma hiper-condensação e a poeira como imagem da decomposição. Em ambos os casos estamos falando de matérias parecidas, isotrópicas, em estados distintos. Como fosse a poeira erosão da pedra e a pedra a calcificação da poeira.

Do mesmo modo que a aberração, a erosão não significa o aniquilamento da forma e a calcificação não significa o seu triunfo. Ambos aparecem tensionando e frustrando a expectativa de uma forma “bem-acabada”. A carne, que se imagina de consistência macia e gelatinosa, dá lugar à dureza e concretude da pedra, sugerindo imobilidade, enquanto a cadela

tem seu corpo erodido e esfarelado. Ambas imagens sugerem os limites do que, no corpo, entendemos como permanência e transitoriedade. Por isso nos servem tão bem, para efeito de comparação, as reações físicas e químicas que promovem mudanças na estrutura da matéria, como a corrosão, por exemplo. Nos serviria também uma tal definição dicionarizada: *cor.ro.si.vo* - “que desorganiza pelo contato os tecidos vivos”. Volto ao tema do informe em Didi-Huberman para entender o que os deslocamentos da matéria têm a ver com o informe:

Um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz (...). Dizer que as formas “trabalham” em sua própria transgressão é dizer que esse “trabalho” – debate tanto quando agenciamento, laceração quanto entrelaçamento – faz com que formas invistam contra outras formas, faz com que devorem outras formas. Formas contra formas, e vamos rapidamente constatá-lo, matérias contra formas, matérias que tocam e, algumas vezes, comem formas (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29).

Para tal reflexão a respeito das formas e suas relações com a ideia de aberração, proponho a leituras de dois dos romances de Hilda Hilst, *Tu não te moves de ti* (1980) e *Estar sendo, ter sido* (1997). Os títulos dos livros, aliás, não estão aqui por efeito de decoração, mas por começarem a sugerir uma tensão entre estagnação e movimento, inércia e fluidez. O primeiro livro citado evoca a imagem de clausura, a impossibilidade de mover-se de si, como na epígrafe “*e ainda que se mova o trem / tu não te moves de ti*” (HILST, 2004, p. 9). Trata-se de um romance dividido em três capítulos: *Tadeu*, *Matamoros* e *Axelrod* (que poderiam ser lidos também como contos, embora as narrativas se cruzem justamente através da noção de mobilidade). Em um primeiro momento, para ilustrar o efeito mórfico da escrita de Hilst, sugiro a imagem da “carne de pedra”, surgida a partir do monólogo interior do personagem Tadeu, no primeiro capítulo:

Como se um rio grosso encharcasse os juncos e eles mergulhassem no espírito das águas, como se tudo, luta repouso dentro de mim se estranhasse, como se pedra fosse a minha própria alma viva, assim minha vida, olho espiralado olhando o mundo, volúpia de estar vivo (HILST, 2004, p. 27)

O jogo de olhares entre Tadeu e sua esposa, Rute, recria a sensação de uma aparente concretude do corpo, da pedra, que não se liquefaz, não se movimenta, se repete. Mas tal garantia de permanência do corpo não é suficiente para que Tadeu feche a imagem de sua esposa, Rute, e a reconheça pela via de um “sentido endurecido”. Algo em seu corpo, nessa crosta, nessa imobilidade, evoca uma violência de abertura e do estranhamento, próprio do

movimento do corpo e também do sentido – Ao olhos de Tadeu, Rute desempenha o papel enrijecido da mulher casada, incorpora a banalidade às coisas que toca, “BANALIDADE INSUSPEITA das coisas sob os dedos de Rute” (ibidem, p. 33). As tensões surgidas a partir do conflito dos personagens forçam o pensamento do corpo e da escrita, do corpo da escrita, porque Hilst segue relacionando seus aspectos corpóreos. Se o corpo não se fecha, também a escrita o acompanha. Como fosse de carne e sangue a literatura de Hilst, como estivesse a palavra batizando esse corpo pulsante, lançando também para ele um desconfiado olhar: “chamam de carne isso que nos recobre, mas posso pensar como seria o nome da minha carne se eu efetivamente quisesse nomeá-la, pensar a carne longe das referências, pensar a carne como se quiséssemos mergulhá-la na pia batismal” (ibidem, p. 32).

Percebe-se, de imediato, que Hilst associa a solidez do corpo à uma espécie de escassez – a priori, de movimento. Tadeu parece lamentar essa imobilidade, essa letargia. Esses tantos olhares, sugeridos em monólogos interiores, atuam com a violência de quem deseja incessantemente reabrir esse corpo, fazer jorrar para fora, aleijar, incorporar. A presença da ideia do corpo como abertura a um lugar de estranhamento nos aproxima também do gesto de olhar como toque. Afinal, como reagir, corroer, violentar, se não pudermos tocar? O toque é, portanto, também condição desse gesto, de um olhar que atinge e é atingido, chegando por vezes a devorar e ser devorado, algo que Bataille sugere como um contato violento, que dele pode nascer “não apenas o conhecimento das relações entre os diversos objetos, mas também tal estado de espírito decisivo e inexplicável” (BATAILLE, 2008, p.21). Isso quer dizer que há algo nessa interação com as formas, nesses aspectos (termo que já inclui o olhar), que sobra, excede “os signos inteligíveis que permitem distinguir elementos diversos” (ibidem, p. 21). Lacerar a semelhança é perturbar o que liga a aparência de um objeto a um sentido determinado. A corrosão participa, colore o ferro em cobre, se faz presente, na medida em que o olhar se aproxima dessa “inexpressável presença”, presença aberta, desmantelando “como um absurdo pueril certas tentativas de interpretações simbólicas” (ibidem, p. 21).

É essa dimensão do olhar que persegue Tadeu, no decorrer da narrativa. Uma tentativa de livrar-se da cola pegajosa que o estanca da vida: o casamento, a empresa, o dinheiro, o sucesso. Retirar a coisa dos lugares, colidir-se contra elas com violência, é o que busca o olhar de Tadeu. “Dentro e fora da paisagem, qual seria o mundo palpável das evidências? (...) Em que plano se solidificam e paisagens? É certo que eu vejo o dourado da tarde, o céu manchado de pequenas estrias branquicentas, mas isso é o real?” (HILST, 2004, p.51). O percurso de

Tadeu se confunde ao de uma luta para livrar-se da “cara de todas as manhãs”, desmanchar o peito sob o peso do mundo, aproximar-se da matéria do infinito:

Sim, fiz a cara de todas as manhãs, mas por um instante ainda tentei visualizar o impossível, magia compaixão descanso no teu rosto, ou que visses em mim esse outro, os olhos afundados noutras águas, escapando, Rute, escapando de uma ferrosa draga, uma que construístes nesses anos tantos. (HILST, 2004, p. 46)

Todas essas são imagens que nos sugerem passagens, penetrações, movimentos, relações, mais do que como se simplesmente o espaço estivesse ali agindo, tocando os corpos, mas através da ação dos olhares algo decisivamente se deslocasse. Segundo Le Breton, “‘devorar com os olhos’ não é só uma metáfora. Algumas crenças assumem ao pé da letra. Ver é uma porta aberta sobre o desejo, uma espécie de raio fulminante sobre o corpo do outro, segundo a antiga teoria da visão, um ato que não deixa incólume nem o sujeito, nem o objeto do desejo” (BRETON, 2016, p. 75). Aproximo-me, portanto, do que Didi-Huberman chama por transgressão da forma, de que “o ato de transgressão não era apenas dos limites ultrapassados, mas também o dos limites tornados móveis, deslocados, rebaixados, ‘recolados’ e unidos em ‘alguns pontos precisos’, precisamente ali onde não eram esperados” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 53). Para voltarmos à condução de Tadeu, nas palavras de Hilst:

Em todos há uns ares de pequeno disfarce, alisam simultâneos o dorso do cão, será porque a pergunta traz no corpo, mergulhadas, as palavras Tempo e Duração? Eternidade e seu corpo de pedra e dentro desse corpo o tempo procrax, insolência soterrado na carne, ai Rute, se o tempo no teu rosto te cobrisse de rugas, se tivesses a dura e adocicada comunhão com as coisas, talvez sim tu serias mais bela porque o rosto adquire refulgência se dor e maravilha e matéria de tudo o que te rodeia te penetra. (HILST, 2004, p. 40)

8.2 Cadela-poeira

O segundo livro supracitado, *Estar sendo, ter sido*, escrito por Hilda em 1997, 17 anos após *Tu não te moves de ti*, surge aqui como um interessante complemento à ideia de mobilidade do corpo, por explorar uma imagem antagônica à rigidez da pedra. A escolha pelo gerúndio, no título, já fornece o tom desse deslocamento. Aos 65 anos de idade, o personagem principal, Vittorio, se confronta com as transformações do seu corpo na velhice. Conforme o romance é narrado, em um texto construído a partir de entrecruzamento das consciências dos

personagens, vemos surgir em Vittorio uma angústia crescente a partir da proximidade com a morte. Percebe que, com o passar do tempo, o mundo não se mostrou mais compreensível, palatável. Ao contrário, o cenário sensível de Vittorio é nevoado, atravessado por rajadas de poeira, pela dificuldade de vislumbre e entendimento. “Ando cheio de nós de angústia, de tormentos, por pertencer a um corpo que não entendo, nem entendo o mínimo, nem as unhas, sem o dedo mindinho” (HILST, 2006, p. 47).

Vittorio nos conduz a um caminho mais de perdição e sem-lugar que propriamente de compreensão e solidez. Encontra nesse efêmero fonte de angústia, mas também potência – espécie de sagrado pelo qual a vida se abre. Somos conduzidos, então, em um processo semelhante ao da decomposição. Também a escrita vai se moldando, gradativamente, da prosa à poesia, enquanto vemos Vittorio desmontar, pouco a pouco, o aspecto engessado que dos sentidos, do corpo, da figura humana. A escrita de Hilst, nesse sentido, vai repuxando essas imagens, desfigurando, ou, como quer Didi-Huberman, lacerando a semelhança.. Para um exemplo figurativo: só notamos em uma forma semelhanças com o corpo humano na medida em que nos apoiamos em um original “corpo humano” que serve de comparação. A decomposição da carne, passar do estado de pedra à poeira, vai soltando também esses nós, se aproximando do informe, e além, sugerindo que surge de uma provocação, de uma inquietação tão grande no peito desses personagens que os olhos já não poderiam mais alcançar pedra angular, apoio, das bengalas que sustentam ainda ideias fixas

nós os imundos, os grotescos e as palavras sempre entupindo arcas, armários, cestas... se entendêssemos o grande buraco escuro onde nos metemos, tudo seria silêncio, e só haveria boca para molhar a língua. ahhhh! mas estou longe de entender o funil, apenas ouço silvos, às vezes um apito, e me remexo lânguido, até me entorneço, porque o Sem Forma e esses sons ainda me dizem que estou vivo, vou dançando no arame, alguma piruetas, sou exímio, enquanto danço sei que estou chorando, sem lágrimas, esgares na cara, torcidas de boca, um passo em falso e agora, caio de lado e quase rompo o baço. (HILST, 2004, p. 60)

Desse modo, a palavra de Hilda corporiza, esculpe rosto desfigurado ao Sem Forma, como se sua escrita não tivesse um ponto de partida, mas fosse sempre um repuxar e deslocar o que antes parecia inerte, escrita feita de movimentos causados por golpes. No entanto, percebe-se uma inquietude quanto à origem irrealizada (das palavras, dos sentidos, das imagens). A ruína, em Hilst, consiste no sentimento de que é preciso ver melhor, na busca vã pelos motivos das animosidades, em que os personagens são confessos fracassados em desvendar. Atuam no mundo como se colidindo nos espaços, desequilibrando-se, sem destino

específico. Quando algo aparece diante dos olhos, uma névoa insistente embaça-lhes a vista, por isso Vittorio se pergunta muitas vezes, indeciso, sobre o que vê, se seria aquilo “um corvo ou um frango negro” (HILDA, 2006, p. 60). Nos cenários construídos pelos olhares dos personagens se apresentam sempre como dúvida, como houvesse um aspecto fugidio na aparência das coisas, algo que escapa ao olhar. As imagens aberrantes são produzidas nessa reação, lembra-nos a transitoriedade das formas e da matéria. A aberração é um processo que nada desvela, apenas desloca, estranha, renova, se afastando da cola dos olhares habitados (é só uma cadeira, é só um corpo, é só um bicho-ninguém, é só um céu sobre nossas cabeças), desloca, desse modo, a matéria de um suposto estado de preservação, quebra o protocolo perceptivo. É, portanto, a emergência das formas, como destaca Didi-Huberman, a “capacidade de se decomporem mutuamente, de se tornarem formas desconjuntadas cujo aspecto ‘contunde’, por tabela, fará delas, para quem as olha, formas deslocantes” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.217). A escrita de Hilst, nesse sentido, fabrica “imagens da decomposição da imagem (...), dupla superação dos pontos de vista óptico e estético tradicionais” (Ibidem, p. 219).

É importante ressaltar que ambas as imagens construídas por Hilst, da rigidez da pedra (carne de pedra) e da animação da poeira (cadela-poeira), notamos um aspecto de irreconhecível trabalhando no olhar dos personagens, um jogo entre estar e não estar, de tangibilidades, de presença e escapamento. São questões pertinentes ao próprio corpo, já que, como em Nancy, o corpo estabelece em um “sistema” de circulação de sólidos, líquidos e gasosos, uma “circulação aberta”, um constante deslizamento. E é o transcorrer do tempo, precisamente, que o desvincula de qualquer semelhança acabada, que sugere ao olhar, diante do rosto de pedra, a imagem não se interrompa por qualquer barricada simbólica. É um corpo gasoso, que escapa. “É gasoso no intercâmbio rítmico da respiração; das narinas e dos brônquios, um incessante intercâmbio do impalpável com o impalpável, a infraleve suspensão no mais volátil estado da substância” (NANCY, 2014, p. 21). É então que essas imagens se complementam na ideia de um corpo, da solidez da pedra ao pueril, sugerindo uma mudança de estado da matéria, de aparência, sua aglomeração e esfacelamento.

Não. Sou ninguém não. Sou apenas poeira. Poeira que às vezes se levanta e remoinha e depois sobre e levita, procurando o Pai. sou apenas cadela-poeira, às vezes fareja o que não vê, ficou cega e velha e nem sabe do existir desses muitos porquês. cadela vinda de lá: de uma esteira de luz que se desfez na terra. (HILST, 2006, p. 112)

O pensamento da estranheza, isso que excede o reconhecimento, o momento no qual um dado objeto se dissolve no olhar, encontra aqui sua máxima potência. Porque deste objeto erodido não retornaríamos senão como “flor de carne”. Deste lugar silencioso do qual parte o olhar, desse “silêncio profundo bem dentro dos olhos”, tudo o que se pode tatear, o que ainda se alcança com a ponta dos dedos, se aproxima mais e mais da abjeção; a aberração encontra a abjeção, a abjeção é uma possível imagem dessa sobra. Segundo Julia Kristeva, a abjeção é “essencialmente diferente da ‘inquietante estranheza’, e também mais violenta, a abjeção se constrói sobre o não reconhecimento de seus próximos: nada lhe é familiar, nem mesmo uma sombra de recordação” (KRISTEVA, 2006, p. 13).

A abjeção, portanto, ganha um sentido com mais contornos que puramente pensá-la como um corpo ejetado, torna-se, numa expressão radical, o seu próprio corpo ejetado de si. E a este si estancado, rarefeito, “lugar-nenhum”, resto somente ser nada mais que um trapo, o corpo, abjeção. Como se aquilo que se julgava segredo, silencioso e inacessível, íntimo e indivisível, estivesse nada menos que ali: adiante, presente, ejetado, pulsante, fibroso, corpulento, pedra, poeira. Presentifica-se assim, como um vertiginoso segredo, muito bem guardado bem diante dos olhos dos outros.

Surgimento abrupto e massivo de uma estranheza que, mesmo que me tenha sido familiar numa vida opaca e olvidada, agora me acedia como radicalmente separada, repugnante. Não eu. Não isso. Mas tampouco nada. Um “qualquer coisa” que não reconheço como coisa. Um peso de sem sentido que não tem nada de significativo e que me esmaga. Na beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se eu a reconheço, ela me aniquila. (KRISTEVA, 2006, p. 9)

Por caminho semelhante, o texto de Hilst se constrói sobre esse “além das palavras”, da palavra que não reconhece a coisa dita, que reluta, nesse oco, sobre a dificuldade de ver. Seria essa uma alusão de Hilst à figura de um corpo fora dos limites, que nos aparece em um texto-corpo que aponta para esse lugar de infinito, mas em muitas nuances, que vão desde a construção de personagens inumanos, até, de modo mais radical, a uma “escrita orgástica”, para aludir a ideia de “orgasmo-fogo”, de Hélio Oiticica, “o saber do corpo e uma aproximação a própria vida em que se aproximam o gozo, dor e autodestruição” (AGUILAR, 2016, p. 27). Escrita orgástica seria a que produz um fogo que consome formas, mas também imitando o ânimo do fogo e da poeira, atravessando uma estética da animosidade.

9 MAL VISTO, OS LIMITES DO OLHAR

Começemos com um exercício sobre o olhar e o que compreende ver, a visão como sentido mediador da nossa relação com o mundo. A princípio, imaginemos que estamos diante de um objeto, como uma pedra. O olhar pragmático, aquele que calcula as distâncias e estabelece contornos, é a forma pela qual sua existência nos chega. Mas podemos também, a partir da visão, inferir a presença da pedra, e comunicar: há aqui uma pedra. Na medida em que o outro percebe e reconhece ali também o objeto referido, criamos um sentimento de partilha dessas percepções individuais. Se eu vejo e você vê, podemos juntos atestar e admitir a sua existência e, por efeito, cristalizar um sentimento de comunhão (ao menos no sentido do que percebemos e atestamos). Estamos de acordo com sua existência e poderíamos facilmente estabelecer uma rota que desvie da pedra, podemos juntos tocá-la e senti-la. No entanto, até que ponto poderíamos expressar o que faz essa pedra ser única, o que a difere de todas as outras e que portanto excede as categorias? Até que ponto essa pedra que nossos sentidos atestam é a mesma percebida pelas partes? Ou mesmo poderíamos afirmar que o objeto que estava um segundo antes diante de nós será o mesmo presenciado no segundo seguinte?

A pedra sempre esteve ali. Eu vou andando e passando frente à pedra, estou na primeira reentrância, estou na segunda, na terceira, de repente estou passando pela última reentrância da pedra, agora sim atravessei a pedra em toda a sua extensão, deixo de existir mas a pedra continua lá, onde sempre esteve. E apesar, apesar da existência incorruptível da pedra, sinto que alguma coisa flui, e a fluidez dessa coisa me assusta. (HILST, 2002f, p. 160)

O que nos faz crer na partilha, e que de certa forma nos protege do plano do caos (que é sobretudo o plano do tempo e das transformações), é o hábito, a acentuação da repetição do mundo, até mesmo sua instrumentalização. Quero dizer, com isso, que não é da visão consolidar o sentido das coisas, esse sentido é sempre tardio, ou até ágil demais para se sobrepor ao que de mais estranho e inexpressável pode haver numa existência qualquer percebida. Partilhar este sentido configura um desdobramento daquela presença na linguagem, no entanto quando nos atemos à linguagem instrumentalizada, podemos distraidamente ignorar o que da presença desse corpo excede. Não quero aqui afirmar que seja possível nos despojarmos da língua e toda a carga psicocultural que se converge na visão, para que vejamos uma pedra desnudada de sentidos impregnados, em um estado de “pureza”, por assim

dizer. Mas seria possível nos despojarmos dos sentidos pré-concebidos para olharmos para as coisas em busca do mais misterioso e insondável de suas existências? Ao descrever as relações entre o ver e o saber, em *Antropologia dos Sentidos*, David Le Breton nos demonstra o caráter ingênuo da visão. Salvo a falha dos olhos, naquilo que o olhar não pode alcançar, por limite, os olhos estariam ligados ao universo das aparências:

A visão projeta o homem no mundo, mas ela é apenas o sentido da superfície. Só se vê as coisas que se mostram, do contrário faz-se necessário inventar maneiras de contorná-las, de aproximar-se ou afastar-se delas para colocá-las enfim sob um ângulo favorável. O que foge à visão frequentemente é o visível diferido. O nevoeiro se eleva ou o dia desponta. Um deslocamento qualquer modifica o ângulo da visão e uma nova perspectiva surge. A acuidade do olhar tem limites. Nem tudo se oferece ao olhar, o infinitesimal ou o longínquo se subtrai, a não ser que instrumentos apropriados intervenham. Às vezes as coisas são demasiadamente longínquas ou próximas demais, vagas, imprecisas, cambiantes. A visão é um sentido ingênuo, já que aprisionada às aparências, contrariamente ao olfato ou à audição que desalojam o real das tinturas que o dissimulam. (BRETON, 2016, p. 69)

Os limites aqui descritos da visão, daquilo que na relação com a imagem sensorial é vago, impreciso, cambiante, nos demonstra como a visão, quando instrumentalizada para o conhecimento do mundo, pode ser ruidosa e imperfeita. Por proximidade ou afastamento, as imagens dos objetos que nos chegam colocam empecilhos ao nosso esforço por compreensão. A imagem dos objetos se embaçam quando aproximamos nossos olhos em demasia e o que se impõe nessa relação é um limite físico, produzido pelas limitações de nosso aparelho sensitivo. Se porventura estendermos a discussão para campo filosófico, do ponto de vista da imagem e da percepção, a problematização da visão ganha novos e mais profundos contornos. Porque a impossibilidade de conhecer os objetos do mundo tal qual eles são, ou seja, sua essência, pode se estender para o campo da visão como metáfora de uma miopia metafísica. É justamente essa impossibilidade que produz a fonte de angústias e inquietações que em tantos momentos encontramos na literatura de Hilda Hilst. Não há em sua poética nenhuma garantia que possamos entender a realidade das coisas, e isso começa muitas vezes na relação com o visão, porque o olhar é imperfeito, é o sentido que, antes mesmo de assegurar as existências (do objetos, do corpo), as perturba a tal ponto de criar um plano hesitante de ação e percepção. Uma angústia que está relacionada à condição existencial humana, na medida em que não encontramos resposta última à nossa existência.

Se aquilo que podem os olhos, esses finos aparelhos sensitivos, está sujeito às suas limitações - limitações que são físicas, do corpo -, o olhar pode ser gesto de procura e desdobramento das inquietações. Quero dizer que a acuidade do olhar pode estabelecer

determinado grau de atenção que transcende os esquemas e as preocupações práticas. O olhar não precisa se ajustar à economia da vida corrente, assim não satisfaz a ideia de um olhar que somente emule interpretações pragmáticas. “Os olhos não são somente receptores da luz e das coisas do mundo, eles são criadores enquanto o ver não se resume num decalque vindo do exterior, mas da exteriorização de uma visão do mundo” (BRETON, 2016, p. 94). Essa visão de mundo é então recriada enquanto processo de produção de semelhanças e diferenças. Ou seja, a linguagem está trabalhando em um outro plano (de uma infindável busca) e “deformando” o olhar. Esse é mais um dos encontros entre corpos que descrevo em Hilst, das deformações provocadas por esses encontros: os olhos e as paisagens. Por fim, não há um real a ser encontrado ou produzido, mas saturação daquilo que a palavra pode como encontro desses mundos: a imagem, tocar é o seu limite.

Em *Estar sendo, ter sido*, último livro em prosa escrito por Hilst, Vittorio, “um homem que, ao completar 65 anos, descobre que não tem nada de mais urgente ou relevante a fazer do que se preparar para a hora da morte” (PECORA, 2006, p. 7). As suas angústias e inquietações diante do absurdo da vida e a proximidade do fim de sua jornada terrena são intensificadas pelos atravessamentos de um corpo que envelhece e falha. A relação de Vittorio com o mundo que o cerca é marcada pelo testemunho de uma vida em ruínas, acompanhado de um sarcasmo cruel e niilista. É mais um personagem em colapso, dessa vez acompanhado de um corpo frágil e envelhecido. Os olhos de Vittorio são importantes elementos para a produção do que chamo de uma poética aberrante, porque os olhos doentes falham nas percepções do espaço. Se antes existe um processo de profundo desconhecer do mundo, as limitações dos seus olhos acentuam ainda mais o que é o caráter mais inapreensível da visão. Os olhos falham em revelar agora não só a existência inerente das coisas, mas até mesmo no plano mais prático e ordinário da visão, aquilo que é função mais básica da olhar, de nos auxiliar a reconhecer os corpos ao nosso redor.

Há apenas a névoa agora
e uma luz naranja - laranja
e unos amarillos
e um fosco brilhoso num canto
olha aquele canto ali
como um espigão de milho prodigioso... (HILST, 2006b, p. 20)

Há assim um encontro entre os dramas do envelhecimento e a crise do real que atravessam Vittorio, ao ponto de afirmar: “somos todos assim esgarçados, os sentimentos se diluem na velhice, não, não é isso, os sentimentos tendem a alastrar-se, procuram os inícios,

os ‘como era mesmo?’” (HILST, 2006b, p. 25). A busca pelos inícios, descritos por Vittorio, tornam-se muito semelhante a das palavras e dos nomes, ou seja, o gesto de procurar a expressão para o Sem-Nome, aproxima-se do que Vittorio aqui imagina como início ou fim, pois inalcançável e por isso inesgotável. Olhar e sentir o corpo envelhecido, após uma longa jornada de vida se relaciona à contemplação das tantas folhas de papel escritas. Tomar a imagem dos olhos doentes e aproximá-la também da miopia das palavras. Esse drama insolúvel é menos do lamento pela decadência do corpo do que dos limites que o sentido coloca sobre as experiências.

e eu choro, Hermínia, choro de 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 escoraçados, e pânico e solidão, e tantas mesas e tantos livros tantos objetos... esculturas, cerâmicas, caixas de prata... aliso-me e minha pele está cheia de manchas e amarela. (HILST, 2006b, p. 29)

A lamentação de Vittorio encontra-se profundamente vinculada ao seu olhar, também à ruína dos seus olhos envelhecidos. Dá-se conta, na velhice, que a escuridão que agora assola sua vista em enfermidade é também uma escuridão existencial. A ausência de luz se aproxima do que a noite nos coloca como experiência, sobretudo visual. Aquilo que a luz ilumina e que nos coloca diante do olhar na claridade de em um dia ensolarado, as distâncias perceptíveis, os contornos definidos, e os horizontes observados, imitam a força diurna da clarividência. Já a noite ofusca o espaço, torna-o um campo de incertezas. Sem lâmpadas ou fogo, o breu é experienciado duplamente: na dupla angústia do ver e do olhar. Esse “encurtamento” da visão que a noite nos coloca é em Vittorio uma amplificação de sua voz. Ainda que as frases sejam acompanhadas do drama de um dizer precário e precívél, ou que talvez, como relata o personagem, as palavras tenham pouca importância diante de sua decadência, é essa mesma angústia que o faz continuar a dizer, a vociferar ininterruptamente e fundar esse espaço que, na literatura, é narrativa.

a descoberta de ser desprezado, de não ser, de ser apenas um corpo envelhecendo, uma boca vazia agora silenciosa, não neste instante silenciosa mas uma eternidade silenciosa, e isso também de não ter entendido nada, isso soa penoso e sinistro mas não e... e um grande pudim de cenoura, não ter entendido nada insossolaranjaaguado, pior teria sido ter entendido tudo, é escuro e comprido apesar de parecer mais claro e curto. (HILST, 2006b, p. 37)

A dicotomia entre conhecer e olhar é então inaugurada como força expressiva de Vittorio. A ambiguidade da escuridão e da palavra é sobretudo as portas da noite e do mistério, onde Hilst parece também enxergar seus universos místicos. É precisamente dali onde não ver e não reconhecer, colocados pelos limites da penumbra e do escuro, que emergem uma infinidade de formas e corpos em movimento. A ponto de encontrar nesse limite - o do claro e curto - o brilho de suas palavras, do possível. Assim a noite é uma experiência que “desapossa o homem na faculdade de ver, mergulhado-o num caos de sentido. Ela o envolve e neutraliza as práticas perceptivas, desconectando-as da identificação de suas fontes” (BRETON, 2016, p. 122). Por isso, Vittorio vive uma noite interior, perdendo o caminho do de dentro de si, enquanto “só via girassóis e sombras” (HILST, 2006b, p. 38). Por isso anda “cheio de nós de angústia, de tormentos” (HILST, 2006b, p. 47).

A noite é um mundo eminentemente ambíguo. E se em tais circunstâncias alguns provam a sensação de mergulhar numa paz nada ameaçadora, outros se sentem impotentes face à ausência tranquilizadora do murmúrio das atividades diurnas. A singularidade sonora da noite presta-se à emergência do pior ou do melhor. Ela confere ao silêncio um poder potencializado ao eliminar os contornos do mundo, e ao reenviar provisoriamente (mas quem poderia saber sua duração na presença da angústia?) todos os limites reconhecíveis ao informe, ao caos. O mundo assim se subtrai e mergulha numa obscuridade que encobre todas as ameaças aos que se sentem mergulhados no pavor. O silêncio e a noite reenviam-se mutuamente, privando o homem de qualquer orientação, remetendo-o à terrível prova de sua liberdade. Eles lhe impõem uma consciência de seu inacabamento. (BRETON, 2016, p. 122)

A indecisão de Vittorio diante de um espaço fosco, sem nitidez, é decorrente da forma como o mundo se lhe aparece. Os olhos varrem os espaço em busca das formas que se oferecem, mas não podem identificá-las, pois adoeceram e agora falham, comprometida anatomia ocular. Então por vezes o narrador descreve estar solitário em uma praia, onde não há mais ninguém, “só um frango negro (ou é um corvo?)” (HILST, 2006b, p. 60). A situação se repete inúmeras vezes no decorrer da narrativa, a indecisão permanece. O corpo do animal não identificado, o estado indefinido de seus contornos, expressa no nível mais sensível o que venho chamando de imagem aberrante.

Também o envelhecimento e as conseqüentes aparições das doenças oculares se encontram aqui para criar esse espaço de indefinição, que é tanto físico quanto de ordem metafísica. A fisicalidade dos corpos não se subtraem de seus dramas existenciais, ao contrário, os acompanham. Por isso o envelhecimento de Vittorio é um drama que excede a ruína ou a decadência do corpo, porque se encontra com as indagações mais profundas dos inúmeros porquês sem respostas. Seu corpo e sua alma envelhecem na medida em que sofrem

pelo descolamento da linguagem, pela consciência das aberrações, que chega assim de forma tão declarada, tão ambigualmente nítida, nas suas limitações visuais, assim acentuado pelas consequências do envelhecimento.

10 MAL DITO, O ESBOÇO

O corpo envelhecido, as complicações dos olhos, vêm imitar o que Hilst chamou de *Esboço*, em capítulo de *Rútilo Nada*, publicado em 1993. O *Esboço* é firmado com letra maiúscula no capítulo porque significa a consciência de uma precariedade possível, a possibilidade mais nítida da experiência, uma “nitidez esboçada”, “um ponto luzoso no vazio do espaço” (HILST, 2003d, p. 24). Tal passagem reflete sobre as realidades nas visões e sentires, demonstra a “turvez” das imagens a partir de uma narrativa que luta por afirmar o rascunho, o inacabado de toda experiência, não para enfraquecê-la, mas para perceber o tamanho do labirinto na qual se inserem, imagem e percepção:

Riolo, o em ti, o para os outros, nos outros, na treva da tua víscera, no que denomina luz ou seu avesso, apenas isto, Riolo, Esboço. Torci-me de muito gozo assim que compreendi, mas aos poucos fui emitindo um grunhir quente, pesado, um ranger de todos os Riolos, dementes alguns e muitos outros feitos de eloquência e bem por isso mais loucos, cegos alguns, surdos, outros de córnea matutina, de bom labirinto, ah que perfeito labirinto o deste ouvido, nem por isso menos cegos menos surdos esses de boa córnea, de ecoante labirinto. (HILST, 2003d, p. 25)

Em *Fluxo*, primeiro capítulo de *Fluxo-floema*, somos introduzidos ao universo de Ruiska. Através da narrativa, em uma espécie de fluxo de consciência dialógico hilstiano, acompanhamos as questões metafísicas que envolvem as vozes que se cruzam no texto. Hilst cria máscaras ficcionais em vez de narradores tradicionais, e as coloca em diálogo, criando um jogo metaficcional. Ruiska que é um escritor e coloca em questão seu próprio ofício por saber que as palavras não podem responder às coisas impossíveis:

estou pensando como é possível que esses que se fazem em mim, que se fizeram e que se farão, não compreendam a impossibilidade de responder coisas impossíveis. Ora, vejam so, existo apenas há alguns minutos, essa ninharia de tempo, e é claro que não posso responder o que sou. Porque não sei. Até que eu gostaria de dizer, por exemplo: olha, meu amigo, é tão simples responder o que sou, sou eu. (HILST, 2003c, p. 25)

Ruiska escritor, aquele que só sabe “escrever as coisas de dentro” (HILST, 2003c, p. 20), está como Vittorio, envelhecendo, e por isso acompanhamos na narrativa a interlocução com médicos que cuidam de seu corpo e tratam doenças. De uma maneira semelhante a Vittorio, Ruiska sofre com uma doença dos olhos, úlcera na córnea, e por isso seu médico

estranhamente recomenda que ele escreva coisas de fácil digestão. A ligação entre a doença dos olhos e a escrita simples se estabelece em uma associação entre os dramas espirituais de Ruiska e a decadência de seu corpo. A atitude do médico sugere que o tratamento para a visão afetada pela úlcera a fizesse deixar de lado suas questões existenciais. Se a doença é causada por tais questões, é porque o corpo, em Hilst, não está dissociado dos dramas existenciais dos personagens, não há separação entre a doença dos olhos e os seus dramas metafísicos. O mal ver é atravessado pela enfermidade, ele se amplifica. Agora não é simplesmente uma metáfora da relação entre a linguagem e o real, é um acometimento físico, a ponto de uma coisa estar intimamente ligada à outra. Não há diferença entre alma e corpo, por isso a aberração atravessa os sentidos.

E todos os dias, o rugido: você está com úlcera na córnea, e por isso te aconselho a escrever daqui por diante coisas de fácil digestão, coisas que você pode fazer com pouco esforço, acaba com a coisa de escrever coisas que ninguém entende, é por causa dessas coisas que você tem agora uma úlcera na córnea. (HILST, 2003c, p. 30)

Entretanto é interessante voltarmos ao que nos diz o conceito de aberração, em sua origem etimológica, para associá-la também à noção de doença dos olhos. Sabemos que o termo aberração deriva do latim “aberratio” e significa “sair do caminho” ou “desviar”. Esse fenômeno é explicado também do ponto de vista da física, para designar o que a medicina entende por aberrações oculares. Afirma-se, então, que cada frente de onda de luz que passa através do sistema óptico é comparada com o raio principal que cruza o centro da pupila. A magnitude dessas diferenças se denomina aberrações de frente de onda de um olho. Por isso as aberrações oculares, ou seja, os desvios, são entendidos pela medicina como erros refrativos. As aberrações são funções que caracterizam as propriedades de formação de imagem em qualquer sistema ótico, inclusive no olho humano. No entanto, a própria noção de erro vinculada à formação dessas imagens no olho humano, apoia-se em uma ideia de visão ideal, sem desvios. O que é enxergado como aberração é, portanto, classificado como doença em decorrência de um modelo de visão. Entretanto, entende-se que o olho não é um sistema opticamente perfeito. Assim, a ideia de corrigir aberrações oculares nos leva à noção de uma visão superior, assim idealizada, uma supervisão.

Para entender el valor que las aberraciones tienen a nivel ocular, es importante visualizar el ojo humano como un sistema aberrado que produce imágenes en la retina que no son tan o perfectas como podrían llegar a ser. Un sistema óptico perfecto genera un frente de onda esférico sobre la pupila de salida. Sin embargo, cualquier sistema óptico presentará ciertos defectos que producirán que el frente de onda no sea

completamente esférico y por lo tanto la imagen generada no sea perfecta. (OLARTE, 2021, p. 106)

O interesse em pensar os desvios do ponto de vista da medicina é justamente por levantar a questão de que as imagens que nos chegam do mundo através desse fino sistema óptico passam por inúmeras interferências e ruídos. Tais imperfeições físicas não estão dissociadas do drama diante da proximidade da morte, da compreensão da vida, da diferença que é a própria linguagem, e as limitações que são - para além dos olhos no contexto físico, do sistema ocular - do gesto de olhar. A imagem perfeita, até do ponto de vista sensível, é impossível. Por isso, tudo o que caracteriza desvio e aberração é uma quebra de padrões, como os que ocorrem no coração das personagens de Hilda Hilst. A aberração pode ser observada como um desvio, uma quebra de uma suposta continuidade entre a experiência e a linguagem. Portanto, dizer que tais desvios são doenças, apoiados em um modelo e um padrão, é arbitrário. No fim das contas, o que tais personagens parecem notar é que não há nenhuma garantia de que a experiência sensível, e que nos chega não somente, mas também através dos olhos, não é garantia de nenhum real, nenhum perfeito entendimento dos que são os corpos e as matérias.

Por isso Vittorio vai se tornando gradativamente esse “bicho-ninguém”, ou ao menos percebe em instantes que há uma dimensão do olhar que dissolve até mesmo os contornos estáveis de suas formas e sua existência. O olho que vê, que procura e que quer compreender, mostra-se por ora um fardo. Desejar a luz é um sofrimento, um terror. Vittorio passa então, com todas as suas forças, a entregar-se ao pequeno, ao vil, buscando palavras e sentidos nessa dimensão da vida. Assim surge mais uma voz no coração do personagem, conhecemos um fragmento de sua alma (chamado às vezes de Jeová ou cornudo), com quem busca interlocução. Essa voz quer que Vittorio continue a busca pela luz e pela clarividência. Esse incansável embate produz um terreno fértil para o surgimento de formas inacabadas, porque são duas partes de um mesmo que, em conflito, não se deixam resolver.

sou um bicho-ninguem olhando para o alto, talvez um sapo, um cão pelado, alguém me espanca as patas as costas, salto, encolho-me nos cantos, vem Jeová aos berros: Vittorio! Vittorio! ama-me! é para o teu bem o sofrimento! É luz sofrer! dou bengaladas no ar; estou furibundo: sai cornudo nascido do nada, é porque és incriado, sem mãe, é por isso que odeia os que tiveram o ventre como casa, é porque nem casa tens que sobrevoas teus pântanos para ver se encontras um irmão-alguém, porque és único, sem aparência, um olho-terror, um olho-abismo, um dissoluto olho-ígneo, um olho condenado à eterna solidão... Sim, porque ninguém quer ser o medo de si mesmo. e não podes morrer. a cada dia sugeres aos homens as mais

torpes invenções, tudo isso para ver se tu mesmo caís morto, e contigo o imundo que inventaste. (HILST, 2006b, p. 68)

A busca pela imagem última das coisas, da luz a que se refere Jeová, em muito se aproxima à busca pelo rosto de Deus. Em algumas passagens, o narrador descreve que de Deus consegue ver o dorso, apenas o dorso, sem nunca lhe ver o rosto: “só um dorso, imagine, eu andando por aí e só vendo isso” (HILST, 2006b, p. 93), Deus é apenas um “dorso sem cara, um chifre negro, um olho azul azul” (HILST, 2006b, p. 102). A imagem do dorso simboliza o possível que se oferece ao olhar, de todas as faces que o narrador busca nas coisas só lhe é oferecido o dorso. O mistério que envolve a existência da cada coisa não mostra sua face, portanto a inquietação sentida pelos personagens de Hilst estão sempre em relação com o limite, o indizível, o rosto de Deus. Por isso Deus não é em Hilst uma categoria abstrata, está no baixo e próximo, no mais simples objeto, porque não resolvem os mistérios de suas existências. Assim o Deus hilstiano pode ser entendido como mais uma imagem aberrante, pois expressado entre a luz inalcançável do fim, do rosto, e o pequeno do agora, o dorso.

A relação entre Deus e a matéria é construída sobre o plano da energia potencial, plano onde a matéria é pensada, porque só pode ser pensada, e potencial pois justamente nesse tecido do pensamento eclodem infinitesimalmente. O pensamento da matéria é um disparador de dorsos, porque encontra na linguagem não a realidade física da matéria, mas aquilo sobre o qual o pensamento se debruça e desorganiza. Há uma diferença importante entre a matéria e o pensamento, e essa diferença me parece bem próxima ao Deus hilstiano. O corpo observado existe para o sensível e no espaço do mal ver, porque não se vê a matéria, mas sua aparência deslizante, mas nunca decalcada de sua existência das diferenças que a própria produz, em suma, um dorso (no que significa multiplicidade e infinitude).

A matéria não existe, e no entanto é real, tem uma realidade física; é um grau ou uma parte da potência (como em Espinosa); ou ainda, é uma energia potencial (como em Simondon), embora não exista sob esta ou aquela relação característica determinada; ainda não tem forma individual, embora seja intrinsecamente distinta enquanto grau de potência. Por isso ela só pode ser pensada. E compreende-se que a maneira pela qual deve ser pensada não pode de modo algum ser decalcada da existência de um corpo ou de uma existência empírica, seja ela qual for, pois nesse plano não se encontra nenhum corpo organizado. Isso não impede que ela seja real e que, como tal, obedeça a uma lógica, justamente enquanto ideia. Pois essa matéria não é informe; pelo contrário, é diferenciada em si mesma, animada pela lógica de uma diferenciação interna, ainda virtual. (LAPOUJADE, 2017, p. 111)

Perder o rosto é uma espécie de redenção, se entregar à inevitância da matéria. Nos movimentos de dissolução vividos pelos personagens de Hilst, o mal ver é o início de um processo de entrega, que se confunde com a busca do sagrado nesse sem rosto e sem nome. Essa espécie de sofrimento metafísico por que passam os personagens é o caminho para alcançar a dissolução. Assim acontece também a Vittorio, que em um enredo difuso e em fluxo, termina com a afirmação dessa existência em “resíduos ociosos” (HILST, 2006b, p. 126). Vittorio se entrega ao sentir e pensar, que se confundem ao movimento, “de mim, do rio, vai e vindo. águas e luas, eu sendo. bem-vindo e eterno rio onde existo e existindo morro sendo” (HILST, 2006b, p. 105), ao passo que se confronta com a concretude das coisas, dos Issos e Aquilos: “e onde é que está essa nojenta-louca-Aquilo-Iso para eu lhe arrebentar a cara? Porque se faz invisível?” (HILST, 2006b, p. 105). O caminho percorrido encontra justamente essa indissociação, porque o sentimento vinculado ao pensamento não o deixa terminar. Por isso “estar sendo, ter sido” ganha a expressão do mal olhar, afirma a dissolução do rosto das coisas, até mesmo de seu próprio rosto. A fisionomia é deslizamento e inconcretude, tudo passa pela imagem e pelo olhar sem que deles se arranquem preenchimento, as imagens são ocas e moventes. Também o corpo envelhecido, à beira da morte, é imagem e potência do mal ver. “De agora em diante, o que importa são elementos assignificantes e seus acoplamentos (...). Isso é tanto mais real precisamente porque não quer dizer mais nada; o objetivo imanente não é mais significar, mas produzir” (LAPOUJADE, 2017, p. 143).

estou sem rosto. desnudado e frio, este mesmo corpo foi um, agora é outro. como pôde ser isso? menino era um intenso, e não sabia. o que é intenso? comendo o dia. sopro, cinzas, gosto. sou alguém de pernas finas. estreito de torso. o cavalo bufa. sacode a crina. sou cavalo, a luz se espalhando pelo dorso, as narinas, o úmido-viscoso lá dentro, amo ser eu-menino-cavalo-luz-trememente inteiro, gritam lá da varanda... menino Vittorio! rolo pela terra, o que é ser morto? e um aparato de fitas flores coroas toma corpo, minha mãe deitada e um amarelo-aquarela escorrendo dos dois pequenos buracos, o nariz de louça arrebitado, não sou mais o cavalo e seu brilhante viscoso, sou tão sem ninguém, sou um menino de estreito torso e pernas finas, sou de novo um nada-ninguém, só sinto, quero dizer só penso, é o mesmo. (HILST, 2006b, p. 104)

O nada-ninguém é um sujeito aberto às potências da diferenciação, é o agente transformador de Vittorio. O corpo envelhecido se desterritorializa em relação ao corpo jovem, vigoroso e ideal, tornando-se então o que Lapoujade chama de “corpo larvar”. Na velhice Vittorio encontra-se despossuindo-se da rigorosidade das formas, e mesmo diante da proximidade da morte, faz de tal momento mal ver e mal dizer: “Então me visto do finito que me pensas/ E me desfaço/ Da fome do infinito que desejas” (HILST, 2006b, p. 116). Os

movimentos aberrantes de Vittorio surgem do “não sentido que só tem sentido” (LAPOUJADE, 2006b, p. 125), dessa oquidão, das coisas sem preenchimento ou da matéria que só pode ser pensada, desmaterializada de si. E por só ter sentido, está liberto do entendimento ou da coerência, aquilo que confere às coisas uma existência imanente.

O sujeito das metamorfoses é sempre um “sujeito larvar”. É apenas nesse nível que as potencialidades da Ideia podem nele se atualizar; em seguida, quando o organismo está formado, quando o pensamento adquiriu uma forma pessoal, subjetiva, é tarde demais. Nada acontece ao corpo organizado nem ao pensamento articulado. *Nunca é nesse plano que se passa alguma coisa*. Só podemos ter Ideias se voltarmos a nos tornar embriões ou larvas, seres sem ego nem Eu - pelo menos enquanto os lampejos diferenciais da Ideia nos conduzem alhures, lá onde nos tornamos “videntes” e gogos, mal vistos e mal ditos. Nesse nível morfogenético, não se lida nem com o indeterminado nem com o determinado, mas com a passagem de um ao outro, no processo informal de determinação. (LAPOUJADE, 2006b, p. 116)

Os olhos que não compreendem mal veem, no entanto são alçados à força contempladora que nada quer responder. *Estar sendo, ter sido* vai das angústias mais profundas diante do caos e do absurdo para se libertar do ser permanente, do ideal e do imortal. A dissolução dá lugar a um olhar e uma escrita contempladora. Mesmo a forma da escrita de Hilst se dilui gradativamente da prosa à poesia, como se a própria escrita estivesse acompanhando o olhar de Vittorio, porque já não há diferença entre olhar e pensar, portanto expressar e escrever. A poesia se aproxima do que Jean-Luc Nancy descreve como a Visão dos Mistérios, e assim a força contempladora que assume o ser-ninguém e com ele caminha. Aquilo que não é para ser visto, aquele absurdo que é sentido em sofrimento, é por instantes sublimado, afirmação da poeira, afirmação do irreconhecível como espaço de existência. Isso que não pode ser visto, na medida de um sem-fundo, se insere no olhar como gesto, e dele saca as formas moventes das paisagens e das palavras. As palavras e os olhos não se agarram às coisas. A visão não penetra, as fendas, os orifícios não se dão a ver. “É um tocar que não absorve, que se move ao longo dos traços e contrações que inscrevem e excrevem um corpo” (NANCY, 2000, p. 45).

Ver os corpos não é desvendar um mistério, é ver o que se oferece à vista, a imagem, a miríade de imagens que é o corpo, *a imagem nua*, pondo a nu a aeralidade. Essa imagem é estranha a todo o imaginário, a toda aparência - assim como a toda a interpretação, a toda a decifração. De um corpo, não há nada a decifrar - a não ser o fato de que a cifra de um corpo é o próprio corpo (não cifrado, mas extenso). A visão dos corpos não penetra em nada de invisível: é cúmplice do visível, da ostentação e da extensão que o visível é. Cumplicidade, consentimento: aquele que vê *comparece* com aquilo que ele vê. É assim que se distinguem um do outro, segundo a medida infinitamente finita de uma justa claridade. (NANCY, 2000, p. 46)

Quando diante de um corpo queremos desvendar-lhes os mistérios, estamos num plano de equívocos. No entanto, a busca, a insaciável energia por perceber e extrair das coisas algo dizível, nunca produzirá mais que uma imagem que não sabe de si mesma. A produção de imagem que se liberta desse desejo por conhecimento e compreensão alça o olhar ao status de contemplação. Assim a noite amanhece, e Hilst encontra associação entre “terra e claridade”. As matérias que vemos afirmam as suas indecisões, são como névoas, brumas, ou doenças dos olhos. Tudo isso aqui fisicamente se encontra, imagéticamente convergem. Embora no “centro escuro de todas as coisas” (HILST, 2002e, p. 113), “a visão é larga como um grito que se abrisse a abrangesse o mar (HILST, 2002e, p. 113).

Não haverá um equívoco em tudo isto?

O que será em verdade transparência

Se a matéria que vê, é opacidade?

Nesta manhã sou e não sou minha paisagem.

Terra e claridade se confundem

E o que me vê

Não sabe de si mesmo a sua imagem (HILST, 2002e, p. 45)

11 BRUMA

o mal visto do ponto de vista dos olhos, da falha dos aparelhos sensíveis, ou, para além, o que compreende o olhar, enfatiza o efeito do mal ver na perspectiva do observador. Se por um lado a visualidade se apresenta nessa região turva pelos fatores físicos e aspectos cognitivos que compreendem nossa percepção, há ainda aquilo que na paisagem, no “exterior” do corpo, se produz e que embaça as imagens, dificultando o reconhecimento das feições e formas. Se estamos diante de um espesso nevoeiro, se a paisagem é tomada por esse fenômeno, o faz ao ponto de muitas vezes não conseguirmos reconhecer o lugar em que estamos e os objetos que nos circundam. Assim, evoco a imagem da bruma, no que compreende a dificuldade que nos coloca diante do reconhecimento das formas. A bruma como elemento que atua na imagem criando ruídos e desfazendo contornos. Esse lugar do difícil reconhecimento muito interessa à discussão sobre as imagens aberrantes, porque atuam como agentes deformadores da imagem, produzindo desvios e estranhezas. Se o olho mal vê, a paisagem agora mal se mostra - abrindo uma conexão entre esse dentro e fora. Se estamos em uma paisagem tomada pela névoa, os corpos ali presentes são envoltos e esfumados por essa camada ruidosa que ativa as potências da aberração. Por isso, esse elemento que se insere na paisagem, comprometendo a nitidez das imagens, a clara delimitação de suas bordas, nos ajuda a pensar do ponto de vista da imprecisão dos limites entre o interior e o exterior do corpo. Assim também a doença dos olhos aproxima o corpo e a alma, porque as inquietações existenciais se ligam ao drama do envelhecimento. Quero dizer, com isso, que para Hilst essas fronteiras não estão firmemente estabelecidas, por isso o diálogo com esse elemento me parece tão importante. Não é somente a bruma que se coloca diante da visão, são também os personagens que se sentem abrumados: se a alma é ejetada, as paisagens são incorporadas, criando esse lugar de passagem e indeterminação. Assim ocorre também uma passagem de *Estar sendo, ter sido*, quando Vittorio, em crise diante do corpo envelhecido e da morte, se reconhece bruma e abrumado, abismo e abismoso:

eu sufocando, eu engolido pelo abyssus, pelo avisso, pelo abismo, por algum abexim lá da Abssínia, ó grande abismus! ando abismoso, encolhido lá no fundo, estou tão abrumado, bruma bruma. ela diz, a rábula: quem é bruna? Começo a rir como quem grasna, tusso e me afogo. (HILST, 2006b, p. 89)

Afirmar a bruma é pensá-la não somente como um efeito, mas também como um elemento, que interfere e compõe a paisagem. Tal elemento pode ser aqui também pensado como metáfora de seu fazer literário, do que emulam as palavras de Hilst. Porque há uma inquietação em sua escrita decorrente de uma espécie de desajuste a respeito do que podem as palavras. O corpo da escrita não pretende fabricar a ilusão do real, ou seja, não quer disfarçar as artimanhas da ficção, tampouco do dito. É uma escrita que constantemente derruba os pressupostos e alicerces da palavra que quer descrever as coisas como ela seriam, como se ela pudesse nos fazer verificar uma experiência. Por isso Hilst expõe constantemente a imperfeição das palavras, mostra um desencontro entre o sentido e o real, ou seja, mostra na escrita que seu dizer é uma tarefa imperfeita, que não pode perceber tampouco dizer as coisas tais quais elas são, não há um caminho reto que ligue a as palavras e as coisas. Se a linguagem se descola da realidade e deforma aquilo que se supõe real na experiência, são as próprias palavras também abrumadas. Por isso a bruma é uma metáfora não somente para a condição existencial dos personagens, mas também para o fazer literário de Hilst, está como imagem presente em sua litosfera. E através das brumas que vivem as almas hilstianas, suas existências literárias são afetadas, portanto abrumadas. Colocar a bruma diante dos olhos do leitor não significa sobremaneira um encurtamento do dito, ou um apagamento da palavra como força, ao contrário, quer fazer do dito pulsante aberração. Nesse jogo de estranhamento e incertezas, a palavra nasce e reivindica uma existência incompleta.

Empoçada de instantes, cresce a noite

Descosendo as falas. Um poema entre-muros

Quer nascer, de carne jubilosa

E longo corpo escuro. Pergunto-me

Se a perfeição seria o não dizer

E deixar aquietadas as palavras

Nos noturnos desvãos. Um poema pulsante

Ainda que imperfeito quer nascer.

Estendo sobre a mesa o grande corpo

Envolto na sua bruma. Expiro amor e ar

Sobre as suas ventas. Nace intensa

E luzente a minha cria

No azulecer da tinta e à luz do dia (HILST, 2004, p. 60)

A palavra que nasce imperfeita é uma interessante expressão para o que há de mais inapelável no universo de Hilst. Uma grande atenção à materialidade das palavras atravessa sua poética. Elas não oferecem um lugar preciso onde o leitor vá deleitar-se de sentidos perfeitos. Há uma hesitação no fazer literário, nessa relação com a palavra de “carne jubilosa”, que aproxima a carne-palavra ao que há de mais impreciso e precário que é próprio do corpo. Isso porque o corpo não se oferece como um enigma, que, ao passo de desvendá-lo, um mistério se resolva. Nem o corpo, nem a palavra são lugares que se oferecem para o reconhecimento. Eles podem, no entanto, criar em si as condições da imperfeição e através delas existir. Hilda Hilst deixa uma marca na palavra de sua insuficiência, é como um rasgo no sentido, uma laceração na semelhança. É precisamente isso que faz seu trabalho literário tão singular, uma maneira muito distinta de fazer a palavra-corpo como potência de um inacabado. Portanto a bruma é um dos elementos que se inserem para abrir esse lugar de inexactidão, para não fazer do imperfeito uma falha negativa. Porque é onde a imperfeição acontece, o tatear esse lusco-fusco que produz um lugar impreciso, que a leitura é convidada a se realizar. Aquilo que não está claro, nítido ou perfeito é também para onde nos conduz as imagens de sua literatura. Uma leitura que não é feita somente pelo barulho das palavras, mas também pela escuta do silêncio que de todas elas se propaga. Essa escrita de “carne jubilosa” mostra o que na palavra é corpo e letra, abre essa dimensão corpórea da leitura, onde encontramos o silêncio, e ao menos nos conduz a atenção àquilo que, nas palavras de Jean-Luc Nancy, “de uma escrita, não é para ler”:

Só há excrição através da escrita, mas o escrito resta esse outro bordo que a inscrição, mesmo continuando a significar sobre um bordo, se obstina em indicar como o seu outro-próprio bordo. Assim, de toda a escrita um corpo é o outro-próprio bordo: um corpo (ou mais do que um corpo, uma massa, ou mais do que uma massa) é portanto também o traçado, o gesto de traçar o seu rasto (...). De toda escrita, um corpo é a letra, e todavia nunca é a letra, mas, mais recuada e mais desconstruída que toda literalidade, uma “letricidade” que já não é para ler. Aquilo que, de uma escrita e propriamente dela, não é para ler, eis o que é um corpo. (NANCY, 2000, p. 85)

Essa outra dimensão que se insere na escrita, e que em Jean-Luc Nancy vai ao extremo do que chama por “letricidade”, é uma síntese daquilo que participa da escrita produzindo tais formas nebulosas. Hilst nos convida muitas vezes a experimentar esse corpo abrumado na

dimensão do que dele não é para ler. A própria bruma, como elemento, vai atuar deformando as espécies e os elementos que se encontram em um cenário e nos convoca a perceber o que em tais elementos não se oferece à leitura. É no silêncio que o leitor encontra os buracos do texto, e é ali, precisamente nesse lugar de toque, que também se confundem o dentro e fora do texto, o livro e as mãos que o seguram. A bruma é esse lugar de passagem, que abre os campos para a flutuação do imaginário. Ao fim resta um corpo, uma massa, um frango ou um corvo negro, sem decisão, sem precisão, portanto corpo, em sua instância mais indefinida e plural.

Mas as fendas, os orifícios, as zonas não dão nada a ver, não revelam nada: a visão não penetra, antes desliza pelos interstícios, acompanhando as separações. É um tocar que não absorve, que se move ao longo dos traços e contracções que inscrevem e excrevem um corpo. Carícia móvel, instável, vendo ao ralenti, de forma acelerada ou parando a imagem (NANCY, 2000, p. 45)

A bruma é o elemento que despoja os olhos do olhar. Isso não significa que os olhos se distanciam do olhar, que o desacompanham, nem que se insira entre ambos uma fissura. O que a experiência da aberração nos mostra é que nesse lugar de indeterminação se encontram as grandes potências do ver. A imagem se dissipa em favor do aparecimento do que Lapoujade chama de matéria intensiva, uma espécie ativação do “delírio das moléculas” para formar outros corpos. Através desse lugar de indefinição, do lusco-fusco e da bruma, as imagens podem formar-se a partir das “poeiras do deserto”. É dessa poeira da percepção que se deve partir para conjugar as forças do ver. Assim a bruma não significa somente uma dificuldade da percepção das formas circundantes, mas, ao contrário, dela sobem figuras e formas. São formas que mostram o sem-fundo obscuro e dele se distinguem. Por isso Lapoujade evoca a leitura de Deleuze, de T. E. Lawrence, para falar sobre essa ativação das moléculas e liberação de formas que provoca a bruma. O deserto seria o cenário de tal ativação de moléculas “para formar outros corpos, outros seres, a criança, a mulher, pássaros moleculares” (LAPUJADE, 2017, p. 299). Assim, procura um sentido de dedução, e verifica que ela é comparável a uma percepção alucinatória que não tem objeto preexistente.

Tudo parte de uma perturbação da percepção, como uma suspensão de mundo. De início, há efetivamente a luz como transparência pura - a Ideia -, mas essa luz se opacifica, torna-se brumosa. A bruma é o campo molecular no qual a percepção se exerce. Doravante, toda percepção é percepção de um campo molecular. “A bruma é o primeiro estado da percepção nascente e compõe a miragem na qual as coisas sobem e descem, como sob a ação de um pistão (...). Ver brumoso, ver turvo: um esboço da percepção alucinatória, um cinza cósmico.” Na bruma, as percepções não

mais se detêm nos objetos, mas exploram o cromatismo das cores a partir de uma espécie de cinza primordial. “Do cinza ao vermelho, há o aparecer e o desaparecer do mundo no deserto, todas as aventuras do visível e de sua percepção.” É disso que é preciso partir, dos estados gasosos, brumosos, dos movimentos moleculares dos quais os corpos serão deduzidos. (LAPOUJADE, 2017, p. 299)

Aquilo que a bruma provoca no olhar, não está portanto somente vinculado a limitações e escuridões perceptivas. Há uma ambiguidade própria da bruma que serve de passagem para uma inumerável produção de formas. É a palavra de Hilst que quer nascer a partir deste lugar. Perceber a bruma antes de escrever, perceber a noite para começar a dizer. Por isso a ambiguidade da escrita de Hilst se faz de uma maneira iluminada. É uma escrita que definitivamente procura a luz, e que encontra seus momentos-relâmpagos em uma noite escura. Os atritos, as torções que Hilst realiza na forma, colocam muitas vezes o sentido em transe, criando uma via de leitura outra, que não se ajusta aos esforços por um entendimento apressado. Aquilo que o corpo estremece no sentido e o que, em contrapartida, o sentido estremece no corpo atravessa toda a sua obra. Para tanto, é preciso fazer bruma, fazer noite, porque assim as relações ordinárias são transformadas, transportadas para um lugar que fere o sentido: em suma, a aberração.

A noite é o tempo da desconexão do sentido. As relações ordinárias com os outros e com as coisas se desfazem. A obscuridade libera as significações, as desvia de sua ancoragem habitual, as enlouquece. Privado de sua superfície de sentido, o mundo faz-se espessura insondável. O princípio de realidade torna-se frágil. Meia-noite é a hora do crime, ou dos pesadelos, assim como o mundo do lusco-fusco diz justamente o mal-estar de não mais situar-se nele (BRETON, 2016, p. 124)

A noite e bruma têm parecidos efeitos sob o olhar, são aproximadas para pensar também um descontorno das matérias e dos nomes. O que se esconde na penumbra, e que outrora foi iluminado pela luz do dia, perde seu lugar de reconhecimento. Por isso a noite se confunde também com um perder das certezas, mas abertura para um imaginário de sonhos e ilusões, uma “noite de fomes” (HILST, 2004, p. 34). Em *Da noite*, Hilst cria uma série de poemas que trabalham o tempo da noite e da perda de contornos. Ela anoitece o corpo para sonhar, abrir o imaginário e a fabulação, sem no entanto deixar de perguntar “o que é?”. Uma dúvida que inaugura um novo corpo, agora noturno, que não pode responder mais que sua materialidade, da pergunta resta a carne, o *Isso*:

O que é carne? O que é esse Isso

Que recobre o osso

Este novelo liso e convulsivo

Esta desordem de prazer e atrito

Este caos de dor sobre o pastoso.

A carne. Não sei este Isso.

O que é osso? Este viço luzente

Desejo de envoltório e terra.

Luzidio rosto.

Ossos. Carne. Dois Issos sem nome. (HILST, 2004, p. 34)

A noite é ativação das potências de dissolução, as formas anoitecem e não sabem mais de si. À noite as formas diferem-se do preciso e delimitado, isso não quer dizer que estejam no plano do nada e da ausência. A noite acusa a existência de uma intensa massa, abre formas, e se confunde com o espaço das emoções. Os objetos mal iluminados se despojam de uma superfície de inscrição que grava os significados. A borda dos corpos é animada de uma dessignificação, escreve um signo anatômico que é passagem e indeterminação. A massa aqui não é um conceito físico, mas lugares de densidade, é a perda do corpo-do-sentido, mas abertura para corpo-do-corpo. É preciso portanto imaginar uma outra forma de atribuição de signos na escrita, que se faz pela via da noite e do silêncio. Olhar para os corpos em Hilst é caminhar pelos símbolos, imagens e sentidos imperfeitos até uma espécie de abismo convulsivo, onde a força de sua literatura toca e se vincula ao sagrado. Ela apavora o sentido, não de um pavor que signifique o extremo do medo, mas no que dele convulsiona o corpo e alma, que se encontram e encarnam, produzem ânimo.

Quando a forma das coisas são dissolvidas na noite, a escuridão da noite, que não é um objeto nem a qualidade de um objeto, invade como uma presença. Na noite, quando estamos presos a ela, não lidamos com coisa alguma. Mas esse nada não é um puro nada. Não é mais *isto* nem *aquilo*; não há ‘alguma coisa’. No entanto, esta universal ausência é, por sua vez, uma presença absolutamente inevitável. Esta não é o correlato dialético da ausência. E não é por um pensamento que a apreendemos. Ela está imediatamente ali. Não há discurso. Nada responde. Mas esse silêncio, a voz desse silêncio é ouvida e apavora como o ‘silêncio desses espaços infinitos’ de que fala pascal. (LEVINAS, 1998., p. 68)

O anoitecer para Hilst é uma porta de imagens, é “quando entramos nessa penumbra que uma imagem é verdadeiramente imagem” (UNO, 2012, p. 13). A noite é uma disjunção

entre dentro e fora, noite proliferante, uma imagem pouco antes de desvanecer. “Essa imagem é desaparecimento, mas também um aparecimento, de uma vida fora da vida. A última e penúltima imagem, a imagem daquilo que será perdido, do que não está mais presente, não está mais visível, essa imagem é, sem dúvida, a identidade da vida e da morte.” (UNO, 2012, p. 128). Mas a noite se confunde também, sobretudo para Hilst, com a aparição de deus (assim, com letra minúscula, pois é deus que se abre e desce, não Deus que se esquivava e se esconde):

A solidão tem cor, é roxo escuro e negro. é como se você fosse andando... uma vasta planície, vai andando vai andando é tardezinha, há até uma certa euforia, um vínculo entre você e aquela extensão... de início parece areia brilha um pouco, vai anoitecendo... que dor, Matias... onde? não, não, é isso de ir anoitecendo, e você vê rostos na amplidão, vagezas, máscaras, umas se parecem... não umas desmancham-se assim que aparecem, perfis também... flores também, você conhece uma flor cor-de-rosa. Mas vai ficando escura... agora ele vem vindo. quem? deus, Matias. (HILST, 2006b, p. 32)

11.1 O pai

Um detalhe biográfico importante que liga Hilst à imagem da bruma é seu próprio pai, que apesar de chamar-se Apolônio de Almeida Prado Hilst, assinava muitos de seus poemas com o pseudônimo de Luis Bruma. É preciso lembrar que Hilst foi criada pela sua mãe, que se separou de seu pai quando ela tinha ainda cerca de 2 anos de idade. Por isso cresceu distante de seu pai, que mais tarde foi diagnosticado com esquizofrenia. Por tal afastamento, a figura paterna se torna uma imagem recorrente em sua poética, quase sempre localizado num lugar de difícil conceitualização, uma imagem do inalcançável, muito próximo a outros grandes temas que envolvem sua obra, como Deus e a morte, por exemplo. Interessa que assim como Deus, que não revela seu rosto mas apenas o dorso, a bruma aparece como elemento que muitas distorce as feições do próprio pai, também impedindo a construção de uma imagem nítida de seu rosto, haja visto a condição psíquica de Apolônio e a consequente despersonalização. A ausência paterna durante a sua vida fez Hilst construir uma imagem também muito nebulosa no imaginário da escritora. Por um lado, a admiração pelo pai, que também era escritor, a levou a escrever e construir uma vida literária, por outro, o trauma da visita a seu pai, quando o reencontrou aos 16 anos de idade, parece ser um motor de

dissociação que se encontra muitas vezes em sua poética. O pai-imagem e o pai-real colidem e não se resolvem, um envolve o outro de névoa e opacidade.

Aos 16, e pelo menos dez após ver seu pai pela última vez, Hilda recebeu um convite dele para visitá-lo na fazenda em Jaú. Ao chegar, Apolônio pediu à filha que lhe mostrasse seu documento de identidade. Devidamente identificada, foi tratada pelo pai de maneira diferente. Com ela, ele não se tornava agressivo. Mandava que lhe servissem café pela manhã.

Hilda saiu de lá um pouco atordoada. Apolônio, talvez pensando ver Bedecilda, pediu à filha três noites de amor. Hilda contava ter passado três dias com o pai. Embora não desse detalhes do que aconteceu durante esse tempo, ela se mostraria assombrada pelo episódio a vida inteira - falando constantemente sobre o assunto para amigos e em entrevistas, e tendo sonhos edipianos muitos anos depois. (FOLGUEIRA, 2018, p. 34)

O trabalho sobre o inalcançável é um grande motor da escrita hilstiana. Mesmo o ato de batizar, dar palavras às coisas ou as coisas às palavras, sempre performa um movimento de agonia diante desse infinito. O que não se alcança, no entanto, participa das imagens, se inserindo nelas como uma perturbação. Assim a imagem de seu pai, essa das tantas às quais Hilst se direciona, se presentifica em seus textos abrindo as formas e os sentidos. As palavras se debatem sibilantes, enquanto se movimentam através desses limites, os inalcançáveis. Por fim, não há na experiência literária de Hilst porto ou ancoragem, mas agonia e fascínio, que realizam essas presenças na falta (como Deus, a morte e o pai). Em entrevista, Hilst falava abertamente sobre a influência de seu pai em sua obra, em uma literatura feita de uma busca incessante por algo que não se realiza, portanto se realiza em falta:

Sempre me pergunto por que Freud privilegiou Édipo e não Myrra, a incestuosa, que embriagou o pai e engravidou dele, parindo Adônis. Sempre procurei meu pai. Era um homem culto, poeta dos anos 20, e chegou a corresponder-se com Mário de Andrade. Entreguei ao Pinotti uma linda carta de Mario ao meu pai. Luís Bruma era o seu pseudônimo. Enlouqueceu quando eu tinha três anos de idade, ficou internado, e eu só o conheci realmente aos dezesseis anos. Sempre quis ter alguma semelhança com meu pai. A distância e a loucura criaram um tipo de fascínio, a porto de alguns personagens meus retomarem aspectos de sua vida, como Amós, que levava livros para o bordel. Meu pai reunia as qualidades que permaneceram para mim como modelo de virilidade: a intensidade, a força física, a inteligência, o talento. Referiu-se a mim certa vez, dizendo: “minha filha é uma fantasia”, e se perguntava o que acontecia com a alma na loucura. Acho que minha literatura até certo ponto é um modo de procurar meu pai. (HILST, 2017, p.)

Os breves momentos vividos com Apolônio dão vida a algumas passagens de sua obra, onde se escancaram o toque proibido de movimentos incestuosos. Assim Hilst retorna ao momento em que Apolônio supostamente a confundiu com sua mãe e a pediu três noites de amor. A imagem do seu pai parece então ter sido violentada por tal acontecimento, pois insere

uma confusão no lugar que se reserva ao pai. Aproprio-me aqui de tal acontecimento, não para antever a maneira como isso afetou Hilst emocionalmente, não é esse o meu objeto de análise, mas pensar no pai como imagem esfumada e abrumada, muitas vezes composta através de tal acontecimento.

Tocaram-me sim, meu pai tu me tocaste, a ponta dos dedos sobre as linhas da mão, o dedo médio sobre a linha da vida, dizias Agda, três noites de amor apenas, três noites tu me darás e depois apertaste o meu pulso e depois olhaste para o muro ao nosso lado as velhas cochichavam filha dele sim a cabeça é igual, os olhinhos também, bonita filha toda branca... Meu pai, o banco de cimento, os mosaicos, as seringueiras, os enfermeiros afastados. Sorriam. Eu digo: sou eu, Agda, a mãe não veio mas te manda saudades, sou eu, Agda, Agda, pai, ela virá, se não veio é porque não passou bem todos esses dias, sou eu, tua filha (HILST, 2002f, p.)

Desenho de Hilda Hilst



12 EQUÍVOCOS

A partir do mapeamento das imagens aberrantes recorrentes na poética de Hilst, notamos o quanto as inúmeras aparições desses elementos, que se inserem nas narrativas, nas vozes e eu-poéticos, criam um sentimento de insuficiência. Tais manifestações se direcionam muitas vezes à relação com o insondável e à afirmação da estranheza, que as formas abrem diante dos olhos do leitor. No entanto, Hilst se mostra muito atenta às possibilidades de, diante de imagens aberrantes, surjam diversos enganos e equívocos, emulando inclusive esses desencontros, jogando inúmeras vezes com o mal-entendimento. A sua literatura é permeada de situações onde o mal entendido, que ocorre também na comunicação entre os personagens, é exposto ao leitor. Cria como uma camada da qual nós leitores testemunhamos e participamos, julgando as ocorrências na escrita e percebendo o engano, sem que muitas vezes os próprios personagens se deem conta. Há, portanto, uma espécie de dimensão teatral aberta em cenas onde vemos realizarem-se os equívocos. A dimensão mais imediata do equívoco poderia nos levar a crer ser ele uma simples circunstância das relações encenadas. Mas nos interessa aqui também a leitura de tais acontecimentos em camadas, porque o que está em jogo nessa série de equívocos não é somente a relação entre os personagens, mas algo que é próprio da linguagem, e portanto também da leitura. Os leitores são então convidados através das cenas a enxergar a imagem da própria leitura, o quanto somos cúmplices na produção desses equívocos. Importante notar que o equívoco a qual me refiro não remete a uma noção propriamente de erro, mas de diferença. Se fazer compreendido não é uma tarefa simples para Hilda Hilst, e nunca alcança o pleno logro, assim ela sabe o quanto as leituras são feitas por desvio, que resta sempre um mal entendimento, ainda que em diferentes medidas. Se há um mal ver e um mal dizer, há também um mal compreender, e isso significa produzir distorções. Por isso a falha é encenada, coloca em cena os ruídos que se inserem nas mensagens ou nos canais que se abrem entre dois ou mais personagens.

Compreende-se então que falar, que escrever, só sejam possíveis desde que se deforme a língua, que a faça sofrer torções que a desarticulem. Não se trata de superar nem de derrubar coisa alguma, trata-se de *revirar*. Não se trata de “sair” da linguagem invocando uma experiência dos limites que seria silêncio, grito ou música - como se eles estivessem fora da linguagem -, mas sim de ver que eles constituem o *fora* da linguagem, um fora que a trabalha por dentro. Eles são a outra vertente da linguagem, um material não linguístico cujas variações intensivas, cromáticas, a trabalham por dentro e a desarticulam. (LAPOUJADE, 2017, p. 284)

Tais deformações da língua produzem por efeito o que aqui chamo de equívoco, que em Hilst às vezes são construídos de uma maneira jocosa, sem que isso signifique um esvaziamento do mal entender. Hilst trabalha a linguagem no sentido de demonstrar, fazer vir à tona, essa massa modelável que compreende o dizer. Não quer disfarçar sua maleabilidade, como quem entrega o sentido em uma caixa, mas quer trabalhar e expor sua organicidade, sua consistência moldável. Assim ocorre quando, em *A obscena Senhora D*, Hillé não compreende o que diz a alma de Ehad, quando ele tenta se comunicar com ela através do mundo dos mortos. Apesar de não compreendê-lo, Hillé sente o contato, percebe uma intenção de comunicação, escuta sua voz que ressoa distante. Embora esse contato não se realize do ponto de vista da compreensão, já que ela não entende o que foi dito por Ehad, ocorre no plano dos toques. O toque é um sintoma do contato, é acusado por frases como “não te escuto”, “O quê? O que, meu Deus?” (HILST, 2001, p. 40). Portanto, isso que chamo de equívoco, é consequência do contato que retorce a imagem, e que produz um outro, um corpora, que não responde a nenhum original, uma ideia originária de onde tudo parta. As vozes dos personagens de Hilst constantemente demonstram isso, confessam que não são fluentes na língua das coisas (coisas essas que podem ser tanto os corpos, no que há de mais bruto na materialidade, quanto as vozes dos interlocutores). Assim se recria uma espécie de babel bíblica onde os corpos não falam as línguas uns dos outros, sem que isso signifique separação ou alheamento. Há, ao contrário, intenso confronto entre esses corpos, que só são possíveis, inclusive, pela diferença que produzem entre si.

O desentendimento é uma marca hilstiana, aparecendo muitas vezes em sua poiesis. Alguns momentos aparece de maneira sutil, noutras em passagens marcantes de sua literatura. É o que ocorre em uma cena com estrutura teatral, em *Estar sendo, ter sido*. Após um diálogo sobre a noite, que ocorre entre os personagens Vittorio e Matias, somos conduzidos gradativamente à cena onde o corpo de uma velha estirado no chão, supostamente morta, é observado pelos passantes. Vozes de transeuntes são emuladas, elas se indagam a respeito de sua morte, e sobre algo que estaria em sua boca. A cena é passagem para alguns equívocos, que começam a ser produzidos quando os andantes passam a afirmar que haveria um pau em sua boca:

ola só, cara, uma velha morta

o que ela tem na boca?

num tô identificando não

Montes

de gentes

ao redor

da velha

morta

uai, engoliu uma coisa
meu jesus santíssimo, é aquilo
o que?
aquela coisa do homem

um pau?
chiii... que horror
e cadê o cara?
o cara já foi
- deitou a coisa lá

polícia

alguém

outro

cirulando... circulando
a mulher engoliu uma picanha
inteira
mais parece um peixe assim sobre
o amarelo

mais um

todo mundo

se

aproximando

o que hen? que é isso na boca? é
aquilo é? uma cobra? ela é
ianonesa

todo mundo

gritando e

indo embora

é um pau, meu deus, é um

Um cara
 que fica sozinho
 olhando: gente... é só uma

A velha
 levantando-se e
 recompondo-se meu deus, acho que engasguei com
 a banana...

(HILST, 2006b, p. 34)

A cena aqui reproduzida é montada ao redor de inúmeros e incorrigíveis equívocos. A multidão que se amontoa em torno do corpo produz uma série de observações que assimilam como “verdades” e que levarão consigo. O leitor é convidado a testemunhar o engano dos transeuntes, quando afirmam que a velha estaria morta e com um pau na boca. O povo deixa a cena convicto de tais afirmações, eles seguem o passo antes de verificar que a mulher seguia viva e o que havia em sua boca era apenas uma banana. Somente uma pessoa decide ficar na cena e, ao analisar cuidadosamente, entende que todos estavam equivocados. Ou seja, o equívoco que havia se instaurado seguirá como uma verdade no imaginário de cada passante que ali esteve. A passagem coloca em cena, apesar de cômica, nos serve como metáfora da relação que se abre entre o leitor e a literatura de Hilst, assim como coloca em cena as condições do mal ver⁸. É sabido que Hilst se dizia mal compreendida, e que poucos leitores de fato entendiam sua obra. Também se rebelava em sua crônicas, publicadas no jornal diário *Correio Popular*, contra a imagem de um leitor de caricata mediocridade. No entanto, a cena não se trata apenas de uma acusação à leitura apressada e desleixada, ainda que essa seja também uma das possibilidades de leitura. O que está em cena é o equívoco, que Hilst demonstra saber ser uma consequência própria de qualquer leitura. A deformação faz parte do toque entre o texto e os leitores, esse encontro produz diferenças, as deseja. Por isso o equívoco e as deformações aparecem também nos fluxos dialógicos entre personagens. Portanto, chamo a atenção para essa outra perspectiva da desfiguração, que não está no

⁸ O jogo dos equívocos relatado na passagem coloca em cena também uma transferência de obscenidades, quando os passantes confundem uma banana com um pau. Como relatado, a passagem está presente no livro *Estar sendo, ter sido*, de 1997, publicado após a repercussão escandalosa de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de 1990. A confusão criada entre os elementos pode ser enxergada também como uma metáfora para a recepção de suas obras pornográficas.

desentender produzido pela ignorância, mas da consequência do toque, do gesto de afundar as mãos na matéria.

O equívoco se difere do erro por ser próprio da linguagem, é uma dessemelhança produzida por contato. O corpo que diz, o faz através de cruzamentos complexos de histórias, memórias e afetos, e sobretudo através das fragilidades intrínsecas do ser, que aqui vimos nas limitações que nos colocam os olhos e a bruma. Para Lapoujade, toda relação com a linguagem é desarticulação e desterritorialização. Esse é um modo de falar sobre o que em Hilst vai às últimas consequências, nas inúmeras torções que provoca nos seus dizeres, e na consciência muito atenta e trabalhada dessas diferenças. Fazer a escrita se aproximar do corpo, da carne, do há de mais material na própria expressão é entregá-la a essa dupla desarticulação: do dizer, produzir um corpo-fora, e entregá-lo ao leitor. Para usar as palavras de Lapoujade, essa seria uma abstração bem fundada em Hilst, pois estaria exposta à fragilidade da enunciação dos fatos.

Desde Lógica do sentido, sabe-se que a linguagem não é separável dos corpos que fala. Ela não dá forma aos corpos (os corpos têm sua forma própria); transforma-os incorporalmente através dos sentidos que lhe atribui. De certa maneira, “intervém” sobre eles. “a dependência das duas formas, a de expressão e a de conteúdo, não é contradita, mas ao contrário confirmada, pelo fato de que as expressões ou os expressos vão se inserir nos conteúdos, intervir nos conteúdos, não para representá-los, mas para antecipá-los, retrocedê-los, retardá-los ou precipitá-los, destacá-los ou reuni-los, recortá-los de um outro modo.” A linguagem não só codifica, mas está sempre desterritorializando e reterritorializando os corpos sociais. (LAPOUJADE, 2017, p. 220)

A luta constante pelo dizer, presente em Hilst, a busca incessante pela palavra, não pode nunca encontrar a perfeição do dito, mas o movimento que aqui descrevo. Essa luta deixa inúmeras marcas nos corações dos personagens. Ela é muitas vezes produtora de sofrimento psíquico e traumas, noutras ela é a via pela qual a pedra se torna poeira, em outras palavras, é por aí também que o movimento do sagrado acontece via dissolução. Quando acompanhamos o percurso de alguns dos narradores em sua literatura, notamos um primeiro movimento de contração e luta, que geralmente instaura uma profunda crise (que é tanto da escrita quanto do eu poético). Um segundo movimento acontece quando, geralmente de maneira gradativa, os personagens parecem viver um processo de dissolução, que geralmente começa ao abandonarem o desejo pela coisa dita, uma entrega ao fluxo. É o que acontece com Tadeu, em *Tu não te moves de ti*, ou com Amós Kéres, em *Com meus olhos de cão*. Neste último exemplo, há uma passagem que retrata o que pretendo demonstrar. Como já descrito, Kéres é um matemático, com a vida marcada pela busca por um pensamento extremamente

pragmático. Essa busca ferrenha pela expressão matemática irrefutável, um modelo de equação incontestável, o faz colapsar. Professor, fica em silêncio por minutos diante de seus alunos, quando uma mosca pousa em sua mão. Um dos motivos que o levaram ao colapso é reproduzido em tal passagem:

Tivera ilusões? Jovem, desejou uma não evidência demonstrada, uma breve e harmoniosa equação que cintilasse o ainda não explicado. Palavras. Essas eram teias finíssimas que jamais conseguira arrancar perfeitas inteiriças de massa de terra dura e informe onde jaziam. Não queria os efeitos enganosos, nem sonoridades vazias. Criança, nunca soube explicar-se. Um furacão de perguntas quando o passeio tinha sido um nada. (...). Depois, furioso, quando lhe perguntavam sobre sentimentos. Como formular as palavras exatas, várias letras unidas, encadeadas, pequenas ou extensas palavras, arrancar de dentro de si mesmo as teias finíssimas, inteiriças que ali repousavam? Estavam ali, sabia, mas como arrancá-las? Tudo se desmancharia. (HILST, 2006, p. 21)

Perceber o equívoco, que é intrínseco à linguagem, parece o propulsor de inúmeras crises nos seres hilstianos. Como consequência, suas línguas em fluxo entram em processo de intensa desterritorialização e desarticulação. Então vemos o texto passar de prosa à poesia, às vezes em repetições que imitam marteladas, noutras signos e desenhos se unem na tentativa de dar conta dessa transformação que vive não só Amós Kéres, mas a língua, aproximando-se ao que é a materialidade da linguagem. Testemunhamos uma gradativa passagem de um corpo humano para um de cão, com isso a linguagem também convulsiona, se metamorfoseia. O equívoco vai abrindo lugar à crescente libertação das amarras do sentido. Essa é uma das vertentes de agenciamento apontadas por Lapoujade:

O fora da linguagem não remete mais à exterioridade dos corpos, mas à variações intensivas imanentes que fazem a língua tender para o seu limite, como se ela entrasse num devir musical. Assim como a língua tende a perder sua sintaxe e sua gramática (expressão) em benefício de linha contínuas, também os corpos tendem a perder seus contornos e suas formas (conteúdo), a se desorganizar para se tornarem graus de potência de uma matéria ideal. É que a língua não remete mais aos corpos exteriores organizados, mas a variações intensivas que passam entre esses corpos ou aos graus de potência que eles envolvem. “Assiste-se a uma transformação de substâncias e uma dissolução das formas, passagem ao limite ou fuga dos contornos, em benefício das forças fluidas, dos fluxos, do ar, da luz, da matéria,, que fazem com que um corpo ou uma palavra não se detenham em qualquer ponto preciso.” Os corpos se desorganizam ao mesmo tempo em que a linguagem se desarticula. (LAPOUJADE, 2017, p. 223)

13 MAIS OBSTINADOS QUE A ALMA

Procuro em Hilst seus incessantes gestos de produção de estranheza, seu olhar ruidoso para a matéria, a ponto de fazer os corpos se moverem e ruírem. Busco também notar que sua literatura aponta incansavelmente um aspecto fugidio na aparência das coisas, um desvio à banalidade e hábito. Passei a perseguir, portanto, o que chamei em um primeiro momento de “aberração”, porque os olhares lançados por Hilst sugerem um corpo absurdo, com o impossível atravessado ao coração, produto de um desvio profundo na “normalidade”, um desvario, uma perturbação. Assim, gradativamente, apareciam formas grotescas, personagens cujos corpos dissolviam ou se petrificavam, mas que encarnavam os próprios desabamentos e aberturas, uma aparência que flertava com a ideia de um corpo em constante movimento, um corpo irrefreável, que desliza e desmorona e não para de se refazer. No entanto, para que esse corpo se refaça, algo nessas imagens devem provocar uma espécie de reação, talvez como uma reação química pela qual a matéria sofre as transformações de sua aparência com o contato de outra substância. Como se dois corpos então se encontrassem para atuar ali como um agente deformador - produzindo o que chamo de imagem aberrante, que em Hilst se mostra em atos de transgressão, onde as linhas dos corpos são violadas e pervertidas.

Há nas imagens aberrantes a inserção de algum elemento que desorganiza pelo contato os tecidos, as formas. O que está em jogo nessas atuações é um enfrentamento às bordas do corpo, à topia das formas, à familiaridade gasta. Esse movimento quer reabrir o corpo a uma dimensão que é por vezes mágica, delirante, mas sobretudo cruel (crueldade no concerne o ataque às peles protetoras das existências individuais, da crença de que, ao nos separarmos do mundo, existimos e decidimos como sujeitos soberanos). Por isso a ferida aberta nos corpos hilstianos não nos querem conduzir a um corpo real e tópico, mas, ao contrário, mostrar como o corpo se funda sobre o irreal. Se o corpo em Hilst é também utopia, o é no sentido mais foucaultiano do termo. Ou seja, não trato de uma utopia que seja um apagamento dos corpos, tampouco de uma utopia que supere as existências materiais em direção ao universo incorpóreo da alma. Entretanto, há, tanto em Hilst quanto em Foucault, um corpo que causa desordem nos tecidos e nas formas, “corpo que não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos” (FOUCAULT, 2013, p. 10).

O corpo em Hilst se aproxima do que Foucault chama de corpo utópico pela via do que insere de resto na sua forma, ou seja, em vez de se aliar a uma forma estática, abre o corpo incansavelmente ao que ele não pode ser com instância imanente, que venha o sustentar, fazer permanecer. Por isso, o “vazio do de dentro” retorna contra o corpo através da carne, ao mesmo tempo, pelo que consegue suportar de visível e invisível, de grito e silêncio. Naquilo que o corpo mostra para investir contra si mesmo, contra seu acabamento.

Não, verdadeiramente não há necessidade da mágica nem do feérico, não há necessidade de uma alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa: para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo. Todas aquelas utopias pelas quais eu esquivava meu corpo encontravam muito simplesmente seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, encontravam seu lugar de origem no meu próprio corpo. Enganara-me, há pouco, ao dizer que as utopias eram voltadas contra o corpo e destinadas a apagá-lo: elas nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele. (FOUCAULT, 2013, p. 11)

O corpo hilstiano preserva em si o insondável, seu “vazio preenchimento”. O que nasce do próprio corpo e retorna contra ele é o que Hilst descreve como oquidão. A imagem de um corpo oco interessa aqui por se tratar da inserção de um “vazio” por dentro das formas. Não obstante, é importante notar que o vazio não significa o nada, mas é uma camada que perfura a linguagem, por isso os narradores que descrevem a oquidão, sobretudo nas prosas hilstianas, demonstram saber da difícil conceitualização desse “buraco”. Em algumas passagens notamos os esforços para criar imagens dessa camada oca da existência, o que invariavelmente ocorre com a produção de formas que não dão conta de uma explicação clara e inteligível. Talvez sejam esses os momentos mais herméticos da escrita de Hilst. Isso que venho a chamar de hermético não significa um esvaziamento de sentidos, mas a procura nas palavras pela expressão daquilo que é de uma outra ordem da percepção, a tradução na linguagem de algo que a própria linguagem não suporta. Por isso a explicação do que seria o oco, produz outro corpo com oquidão, mas que quer deflagrar esse espaço aberto no de dentro, “para que existam assim exatos como estão, encharcados de oco, oco sem o eco vitorioso das descobertas” (HILST, 2003d,p. 27).

Notar o oco nas formas, abri-las do avesso para mostrar seu vazio, oquidão interior, significa demonstrar também o aspecto aberrativo de tais imagens, fazer a carne incorporar e deflagrar essa coisa que o entendimento não alcança. No último capítulo de *Kadosh, O oco*, acompanhamos um narrador que se esforça por demonstrar a oquidão que está presente em todas as formas e elementos. A percepção da oquidão coincide com o apagamento da imagem

de um Deus que preencheria os vazios. Ao dialogar com um menino, o narrador gargalha diante da observação do espaço oco no qual se insere, do qual tudo provém. Sabe o quão difícil é explicar a oquidão que percebe, mas tenta demonstrá-la:

Olho para cima e dou grandes gargalhadas, o menino pergunta por que, digo que dou gargalhadas porque lá em cima é oco. OCO? OCO? E arregala os olhos amarelos. Eu repito oco, sei que ele quer explicações, então falo bem devagar oco é uma coisa que não tem nada dentro, ele junta as mãos magras e eu meto o meu dado na concha da mão e digo oooco. Ele diz AH, e olha pra cima. (HILST, 2002f, p. 132)

O esforço por demonstrar esse vazio no de dentro dos corpos reflete também o que a escritora trata como geometrias e vazio, como poço e claraboia, imagens que são recriadas para dar conta dessa inserção do vazio nas formas. Isso amplifica o sentimento de um corpo-tralha, por estar ali sempre pendendo entre esse vazio e a materialidade. Guarda o que há na tralha que não se preenche de uma funcionalidade, um corpo sem função, um objeto que não responde à uma instrumentalização, esvaziado de uma operação prática, que preencha os muitos porquês de sua existência material. Assim o corpo oco também se sabe esvaziado de um sentido inerente de sua existência, e por isso se torna uma tralha, porque o Deus cristão não oferece sua face e preenchimento. A tentativa de criar imagens para esse espaço interior insondável, faz do oco uma possibilidade imperfeita, uma imagem que não pode produzir mais do que um outro corpo, portanto outra oquidão, à medida de um labirinto ou espiral, onde sempre retorna ao corpo sem preenchimento.

Algures estará o espírito. Move-se ubíquo. Move-se múltiplo, melhor, porque o dois sempre cerceia, estou aqui estou lá, e isso não é verdade, estou aqui lá acolá muito perto muito longe dentro. Fora também. Enfim, não é nada fácil, creia-me, até o oco tem os seus mistérios. Deve ter um centro oco naturalmente, e com vagar vou convergindo. Círculo, roda de carroça, raios. Não os de cima, fumegantes. Os raios da carroça. Vou atravessando vagorosamente os raios, começo num ponto, já estou mais abaixo, assim por diante, cada vez mais perto do centro oco. Depois mergulho no oco infinito. Se eu tivesse lápis e papel mostrar-vos-ia. O desenho se parece a uma teia, não, esperai, a um caracol. (HILST, 2002f, p. 188)

O corpo oco muito tem a ver com a morte, quando a questão do vazio, da falta de preenchimento dos corpos se coloca inelutavelmente a nosso olhar. A questão do vazio dos corpos remete ao túmulo, ao corpo despossuído de essência, uma imagem penetrada por uma espécie de esvaziamento. É um simulacro que expõe seus próprios mecanismos de aparição, que já não pode ludibriar ou criar o sentimento de uma realidade que o sustente. A oquidão é uma imagem do limite desse esvaziamento, sem que deixe de apresentar sua borda aberta. A

pele que reveste não se entrega ao completo vazio, faz apenas ele aparecer por suas frestas. O corpo oco é como um túmulo, em seu poder de nos angustiar ou nos tomar as respostas, “angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, se abrir” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38). Em vez de tapar os buracos deste corpo, e suturar a angústia que se abre nos narradores hilstianos, vemos esses personagens enfrentar os buracos, expô-los, em vez de recalá-los, protegendo-se em uma razão miserável que já não podem sustentar. Tais vozes recusam o volume visível, querem fazer aparecer o vazio e encará-lo, ao contrário de “postular o resto como inexistente, rejeitar o resto ao domínio de uma visibilidade sem nome” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38).

Notar-se-á que há nessa atitude uma espécie de horror ou de denegação do *cheio*, isto é, do fato de este volume, diante de nós, estar cheio de um ser semelhante a nós, mas morto, e deste modo cheio de uma angústia que nos segreda nosso próprio destino. Mas há também nessa atitude um verdadeiro horror e uma denegação do *vazio*: uma vontade de permanecer nas arestas discerníveis do volume, em sua formalidade convexa e simples. Uma vontade de permanecer a todo custo no que vemos, para ignorar que tal volume não é indiferente e simplesmente convexo, posto que oco, esvaziado, posto que faz receptáculo (e concavidade) a um corpo ele próprio oco, esvaziado de toda sua substância. Essa atitude - essa dupla recusa - consiste, como terão compreendido, em fazer da experiência de ver um exercício da tautologia: uma verdade rasa (“essa tumba que vejo não é senão o que vejo nela: um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento...”) lançada como anteparo a uma verdade mais subterrânea e mais temível (“a que está aí abaixo...”). O anteparo da tautologia: uma esquiva em forma de mau truísmo ou evidência tola. Uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar, na afirmação fechada, congelada, de que aí não há nada mais que volume, e que esse volume não é senão ele mesmo. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38)

Apesar de nos mostrar a oquidão, em toda sua crueldade, Hilst não nos oferece completamente vazios, tampouco volumosos. A escritora nos mostra que a procura pelo preenchimento desses corpos - ao falar sobre a oquidão, por exemplo, na tentativa de dar alguma forma a esse vazio que compõe todas as formas - não precisa vir de encontro à substância. Ao expressar essa camada oca do corpo, inevitavelmente forma-se um novo corpo, que é também oco, e esse incansável movimento de abrir o corpo e mostrar o vazio, produzir outro corpo através desse vazio que de novo se relaciona ao vazio dele mesmo (corpo), é um procedimento de escrita. Está presente na obra hilstiana como uma compulsão, disso se criam inúmeros personagens e narrativas que querem dar conta desse inacabado.

Mais do que ocos, os corpos estão livres de um preenchimento um acabamento que os encerre em si mesmos. Aquilo que é oco, sem uma solidez centralizante, pode se mover e refazer indefinidamente. Um corpo oco afirma sua superfície, e como condição de superfície

pode transmutar-se, não precisa mais dar conta e forma a um preenchimento prévio, pode ser remodelado pelos toques das mãos e dos olhares. Um corpo oco é um corpo do esboço, um corpo dos processos, corpo de seres que se abrem a inacabáveis maneiras de existir. Como descreve Lapoujade, em *As existências mínimas*, a partir do perspectivismo de Souriau tais corpos encarnam a imperfeição, serão “atos, mudanças, transformações, metamorfoses” (LAPOUJADE, 2017b, p. 61). Se aquilo que vemos e notamos nos corpos se refaz a partir das perspectivas, se a pele que cobre as coisas é sempre um encontro, é sempre circunstância de um lugar por onde se vê, é porque essa coisa vista já não deve nada a um centro de permanência. O corpo oco já não é só uma expressão dessa mudança de perspectiva, mas também a exposição desse vazio de onde as coisas partem, mostra que há uma perspectiva, portanto incompletude, através de seu avesso.

Quando Souriau introduz os virtuais no inventário dos modos de existência, tudo muda. Não podemos mais nos ater ao atomismo inicial, segundo qual cada existência é perfeita em si mesma, definitivamente concluída na sua ordem. Com os virtuais, toda realidade se torna inacabada. Isso não vale apenas para o arco quebrado de uma ponte ou um esboço, mas para qualquer realidade, até mesmo a mais acabada, a mais “concluída”. O grande fato, diz Souriau, é “a incompletude existencial de todas as coisas. Nada nos é dado de outra maneira, nem nós mesmos, a não ser em uma espécie de meia-luz, em uma penumbra onde se esboça algo inacabado, onde nada tem plenitude de presença, nem evidente patuidade, nem total realização, nem existência plena”. (LAPOUJADE, 2017b, p. 61)

O ponto a que quero chegar, nesse momento, e que se vincula intimamente à própria imagem de Hilst (suas escolhas, seu modo de vida, sua obra, em suma, também construções de imagens) é que quando não há essência, nenhum ponto que prende a aparência das coisas ou a vida dos personagens a um centro dominador, há criação. Essa criação acontece justamente nesse espaço do inacabado, do esboço, do oco... É como segue nos dizendo Didi-Huberman, quando, ao pensar a obra de Bataille, chama a atenção para a “forma espacial da experiência” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 97), uma espacialidade atacada e transformada, um processo de escrita que não renega “a verdade risível do espaço” que se abre. É de um espaço agônico, que nos fala Didi-Huberman, fundado sobretudo pela angústia de perder de vista.

Ele seria o que permite “devorar com os olhos” as imagens mais dilacerantes e dizer ao mesmo tempo (...) A ‘forma espacial da experiência’ seria, finalmente, o que dá acesso a uma onipresença - fatalmente cruel - da desproporção, como se as palavras “forma espacial da experiência” equivalessem exatamente a essa *espacialidade atacada* (a esse ataque à espacialidade familiar) de que eu falava acima. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 98)

A espacialidade atacada se relaciona com os corpos e os sentidos na dimensão de suas oquidões. Atacar a espacialidade, na qual os corpos se inserem, significa cavar neles o sentimento de familiar que o preencheria. Tornar uma coisa familiar, no sentido da banalidade que provoca, seria como o olhar da tautologia para a tumba - que aqui é apenas uma imagem-limite, mas que pode ser expandida para as existências em geral. Atacar o espaço, portanto, seria desproteger os corpos dessa cápsula da normatividade, que nos invade, se apropria e protege facilmente os nossos corações. É cruel o gesto de abrir, porque é necessário sobretudo muita coragem para encarar o oco de todos os corpos. Que tudo é um grande corpo oco, que a pele do universo, do espaço, é oca, essa é a perspectiva que aqui proponho e que ganha muitos diferentes contornos nas palavras de Hilst.

Foto de Hilda Hilst, por Maurício Nahas



Fonte: Disponível em: <https://www.mtsagencia.com/hildahilst>

14 LÁZARO, RESÍDUOS OCOS

Tu que me vês
 Guarda de mim o olhar.
 Guarda-me o flanco.
 Há de custar tão pouco
 Guardar o nada
 E seus resíduos ocios

Hilda Hilst, *Estar sendo. Ter sido*

Para dar conta do vazio que “preenche” os corpos, para não negá-lo, é preciso construir formas que se relacionem com ele, que o incorporem (isto é, criem superfícies abertas ao sem-fundo). Uma imagem que muito interessa à discussão sobre os corpos hilstianos, está presente em *Lázaro*, capítulo de *Fluxo-Floema*, primeiro livro em prosa de Hilst. Em referência à passagem bíblica de Lázaro de Betânia (personagem que vive a experiência da morte e da ressurreição), Hilst cria mais uma interessante camada de superfície de um corpo que não pode ser preenchido pela substância. O capítulo se inicia com a narrativa de um morto, é Lázaro morto que nos conta, através do fluxo em primeira pessoa, que seu corpo se encontra enfaixado, velado por sua irmã, Maria. Ao relatar os procedimentos que envolvem a sepultação de seu corpo, ele nos conta que primeiro Maria retirou a sua roupa, e segue dizendo que “tirar a roupa de morto é colocar outra” (HILST, 2003c, p. 111). Essa roupa outra, que aparece através do corpo morto desnudado, e que é nada menos que a pele, não pode significar um desnudamento. Na sucessão de camadas que revestem os corpos, poderíamos pensar, nessa ordem, os tecidos que vestem o corpo, a pele que reveste a carne, a carne que reveste os ossos, e dentro de todas essas camadas do corpo, em seu lugar mais interno e calcificado, o quidão. Somente Lázaro despossuído de uma “alma” ou “anima”, pode enxergar isso. Maria segue embebendo as faixas em essências para enfaixar o corpo de Lázaro, que observa o espaço como se estivesse em outro plano, um outro tipo de percepção do espaço, uma percepção desencarnada, desvinculado dos aparelhos sensitivos do corpo falecido. É por outro olho que Lázaro percebe o espaço e tenta descrevê-lo. Aqui há mais uma fissura: a pele que veste a experiência, e torna possível relatá-la, é a linguagem... Lázaro morto ainda recorre às palavras para dar conta de uma experiência que excede a linguagem. E o corpo segue em cena, vestindo nada, morto, desencarnado, separado, estancado do narrador: assim como a linguagem, é um corpo fora.

É estranho, vivo, se deveria ver melhor do que morto. Vivo, eu consegui ver uma única vez do jeito de um morto. Foi aqui na minha aldeia, depois das grandes chuvas. O ar fica numa transparência azulada, tudo se cobre, ou melhor, se descobre, é assim como se você pegasse a pele de uma gazela e distendesse lentamente até... até ver o que eu vi dum jeito de morto: Ele estava parado. Ele pousava. Eu também estava parado mas havia uma enorme diferença entre a minha maneira de estar parado e a DELE. (HILST, 2003c, p. 113)

ELE é o próprio Lázaro, mas um Lázaro de carne oca, apartado de outro Lázaro igualmente oco, que se abre em camadas na narrativa, enquanto nos relata suas experiências de passagem. Algo entre eles de desassemelha, a voz e o corpo, embora os dois estejam igualmente “parados”, como “irmãos gêmeos”. Essa é uma fissura que não aparece nunca apaziguada na escrita de Hilst, muito pelo contrário, ela retorna inúmeras vezes a esse lugar de tensão onde as formas não se resolvem. Nunca se sabe onde um começa e outro termina, que parte de cada um aparece por vez na narrativa, qual deles é o narrador. Essa nebulosidade em torno da voz narrativa é algo que mantém um justo diálogo com uma noção de informe, aquilo que é o limite do discurso, que não se deixa capturar ou localizar. Informe que se oferece por uma fissura, quando um corpo se separa de outro: isto é a voz, isto é um corpo. Essa é também uma confusão de formas intencionalmente provocada, algo que retorna inúmeras vezes na estética hilstiana, que nos desorienta na narrativa, criando um efeito através da dificuldade de reconhecer quem é narrador, a que corpo tal voz pertence. Cria, portanto, imagens para o “escancaramento dos corpos”, isso é, lugar onde os corpos se abrem e se perdem, por isso difícil de situar, um deslocamento constantemente dos corpos dos personagens e também da narrativa, impede que eles paralisem, que sejam encapsulados.

O que se nota, a partir disso, é que Lázaro, esse que experimenta a morte e vê tudo sob o ângulo do morto, em outra dimensão, tenta dar conta desse espaço de experiência interior que garante a sua própria existência, no entanto desencarnada. Mas a linguagem, as palavras que Lázaro precisa como instrumentos, para comunicar tal experiência de pós-morte, é também um corpo. Ele sabe que este é um limite, pois comunicar a visão do morto lançando mão de palavras já pressupõe uma tradução de uma experiência que não envolve a palavra, um morto que fala e comunica. Sua visão se diferencia da do vivo porque consegue experienciar os corpos em inúmeros ângulos e dimensões, consegue, por exemplo, ver os corpos “de cima, dos lados, de frente” (HILST, 2003c, p. 113), de um jeito que nunca havia visto, “jeito de ver de um morto”. O acontecimento de sua morte, a separação entre a alma e o corpo, o faz experimentar o espaço de um jeito sobrehumano, que não se traduz em linguagem porque é indescritível:

Ao redor de mim, esse ar que descrevi, transparência azulada. Ao redor DELE... ao redor DELE, um espaço indescritível, perdoem-me, na morte seria preciso encontrar as palavras exatas, porque na morte vê-se em profundidade, mas ainda assim não sei de uma palavra que qualifique o espaço que vi em vida ao redor DELE. (HILST, 2003c, p. 113)

Neste momento me aproximo da noção de semelhança de Georges Didi-Huberman, que, em seu artigo, *De semelhança a semelhança*, pensa a ideia de imagem através de diferentes esculturas de bustos e rostos. A semelhança é descrita por Didi-Huberman como uma espécie de digladição de formas, onde não há um original ao qual a cópia se assemelha, mas constante embate, atrito, que impede que qualquer forma se feche: “é preciso entender a semelhança como o que desconjunta o rosto da vida” (DIDI-HUBERMAN, 2017). Assim se pensa a “semelhança dessemelhante”, como Lázaro e seu duplo, seu outro ser, um toca o outro, um deforma o outro, e, por isso, se desconjuntam. É como se cada um tivesse sua própria pele, seu próprio corpo, onde um lacera incessantemente o outro, sobretudo na tentativa de descrevê-lo: “Eu acredito, porque Ele é alguém feito de mim mesmo e de um Outro. O Outro, eu não lhes saberia dizer o nome. Talvez tenha, mas é impossível pronunciá-lo” (HILST, 2003c, p. 114).

Como uma narrativa que se abre em camadas, há sempre um outro dentro do outro. Esse espaço da oquidão das existências é irremediavelmente substituído por alguma imagem ou expressão que tenta dar conta desse lugar-nenhum, mas que produz uma nova oquidão. Ou seja, primeiro há o corpo de Lázaro morto, depois um Lázaro narrador que transcende o próprio corpo, um outro Lázaro que é ele mesmo, mas outro. As camadas desse ser então vão se abrindo gradativamente e dando lugar a outros corpos e imagens, até a chegada de Rouah, essa camada mais interior da existência é assim descrita: “tosco, olhos acesos, o andar vacilante, as pernas curtas, parecia cego, apesar dos olhos acesos, as mãos cumpridas, afiladas, glabras, eram absurdas aquelas mãos naquele corpo, todo ele era absurdo, inexistente, nauseante” (HILST, 2003c, p. 116). Rouah guarda um silêncio dentro do olho, senta com as pernas abertas, expondo seu sexo peludo e volumoso. Essa última camada parece querer romper qualquer capacidade de expressão linguística, Rouah tem um corpo elástico, pousa os pés sobre a cabeça, se lambe constantemente, sente o cheiro dos corpos ao seu redor. Ele é um ser de afluência sensorialidade, que parece transcender o entendimento metafísico e que tem, portanto, uma outra percepção do espaço ao seu redor. É como se fosse um bicho que existe dentro de cada ser e que cria coisas do nada, do nada cria “uma flor

gigantesca, as pétalas redondas, no centro uma rosácea escura e latejante" (HILST, 2003c, p. 118). Rouah, contente depois de criar a flor, a afunda no ventre de Lázaro. “Amas o teu corpo, Lázaro? Rouah também o ama” (HILST, 2003c, p. 119).

Há jogo de oquidões em Lázaro, onde as camadas imprimem suas marcas umas nas outras. Elas não estão sozinhas, isoladas, elas se comunicam. A flor que é criada do nada, do invisível, pelas mãos de Rouah, é a imagem primeira do vazio interior, porque antes dela não havia nada de substancial. São as mãos de Rouah que as criam, e tal ato causa nele um sentimento de contentamento, ou seja, a flor causa impressões em Rouah, que por sua vez a insere no ventre de Lázaro. Também um cálice de carne é criado e inserido em seu peito. Assim, uma camada vai tocando a superfície da outra e dando forma a elas, deformando, é como se a tinta da superfície de um corpo se imprimisse no outro, até chegar ao próximo, ao corpo morto, ao cadáver de Lázaro, ou à escrita. Também as faixas que envolvem o cadáver de Lázaro são impressas por sua anatomia. Inúmeras camadas que estão sempre preenchendo um vazio que as antecede, sempre se refazendo em imagens. O esforço por criar uma imagem para esse vazio são como as flores de Rouah, criadas do invisível. Esse é o labirinto da oquidão, sua espiral. É de onde parte Hilst em sua escrita, esse absoluto nada que agora se imprime em um “sem-nome” e que tem uma existência material como a da própria escrita, um cálice de carne, porém penetrado por esse silêncio, aberto ao insubstancial.

Volto às reflexões de Didi-Huberman, a partir dos escritos de Maurice Blanchot, a respeito da imagem e da semelhança. A imagem seria para ele justamente essa impressão de uma coisa na outra. Isso significa que ela se distingue do nada, ao passo que se distingue também da coisa. Ela está entre, como a tralha hilstiana, entre a coisa e o nada. Didi-Huberman segue nos diz que “a imagem não é, portanto, o outro do neutro. Antes seu *antropo*, no *entre* da coisa e do nada”, um “ponto de contato entre os possíveis do imaginário e do real” (DIDI-HUBERMAN, 2021). A imagem aberrante de Hilst, nesse sentido, está suspensa entre esses extremos e por isso pode se revelar oca. Entretanto, essas imagens não produzem como efeito somente a “entrega do nada”, mas também, como descreve Didi-Huberman, “o olhar do nada sobre nós”.

Se o mundo das semelhanças pode ser dito "vasto como a noite", é antes porque nunca se consegue acabar com uma semelhança: ela envia sempre para uma outra, ao menos. Mas é também por um conjunto de razões mais antropológicas (que constituem sistema ou, melhor, "versões" de um mesmo fenômeno). De um lado, a semelhança interroga o vivente e sua genealogia, o desejo e sua força; nesse sentido, dirá Blanchot, a imagem "é uma felicidade" inesgotável. "Sim, a imagem é felicidade, mas perto dela permanece o nada, em seu limite ele aparece, e toda a potência da imagem, tirada do abismo no qual ela se funda, só pode exprimir-se apelando para

ele". A semelhança questiona-nos, portanto, também desde a morte: a *imago* é sempre a imagem daquele ou daquela que não existe mais. Ora, a própria morte é inesgotável e interminável para os viventes. (DIDI-HUBERMAN, de sem a sem)

Assim a semelhança se cria em encontros, em superfícies que se tocam e se imprimem, passam de forma a forma, da pétala, para Rouah, para Lázaro, para o corpo defunto, para as faixas embebidas em essências, para as mãos de Maria, para o espaço. A semelhança é o que coloca em prova a separação e a proximidade, o imaginário e o real. Já não podemos falar sobre organismos separados, porque tudo se toca o tempo todo. Tampouco a proximidade desses corpos é algo circunstancial, é no entre os corpos que se forma a imagem. O que Hilst trabalha em sua obra é, de certo modo, o fascínio diante de tal percepção, ainda que isso envolva também crueldade e sofrimento. Porque se as imagens se criam a partir desse devoramento, se os narradores hesitam, tremem, vibram diante de tal consciência, a partir de tal consciência, dizer é sempre um trabalho de produção de semelhanças, naquilo que há de mais precário e potente da imagem, se desprendem das categorias de entendimento e reivindicam um espaço, que é também o espaço literário.

Se o reino da imagem pode ser dito "*vasto como a noite*", é, portanto, sobretudo em razão desta perpétua remissão ruminante de semelhança a semelhança. Traços remetem a outros traços e criam, pouco a pouco, e depois por intervalos, uma superfície indefinidamente dobrada, desdobrada, redobrada. Nessa rede interminável, os aspectos passam ao pano de fundo das relações. Depois, as relações proliferam e passam ao pano de fundo de um efeito de *meio*, daquele "*meio absoluto*" invocado por Blanchot para descrever o tornar-se-imagem da linguagem na literatura. A semelhança é vasta como a noite, ou seja, como um meio impessoal, fluido mas opaco, espécie de intangível drapeado que envolveria todas as coisas e não teria mais fim. (DIDI-HUBERMAN, 2021)

O choque e encontro que pressupõem a semelhança, acontece também entre Lázaro e Rouah. A impressão perturbadora e nauseante da imagem de Rouah é negada por Lázaro. Entretanto, há um encontro entre esses corpos, eles se formam e deformam. Lá onde está o ínfimo da existência, aquele grão mínimo que o anima, a força que o sustenta e que garante sua vida é justamente esse encontro, embora esse toque seja também repulsa. O confronto diante desse ser delirante ou demente, que representa Rouah, é um choque diante da insubstancialidade. Rouah é como um pai de todas as existências, e os corpos asseguram "tempo justo de vida aos filhos de Rouah" (HILST, 2003c, p 119). No entanto, Rouah é sobretudo uma imagem para aquilo de insubstancial não teria imagem alguma, ele surge do "invisível". Isso é a força fundadora das palavras na literatura hilstiana, procurando no

silêncio insubstancial uma imagem para encarnar. Não é mais o real, tampouco o delírio, mas um tralha, um trapo, um cálice de carne, o possível.

Estamos frente a frente, Levanto-me. Ele faz círculos diminutos ao meu redor. Procura aproximar-se. Procura tocar-me. Estaca. Escute, Lázaro, ele ainda te parece nauseante? Sim. Não vês nenhuma claridade ao redor dele? Claridade? Não. Não vejo. Ele é todo repulsivo e obsceno? Sim. Todo? Não: as mãos têm muita coisa dos humanos: compridas, afiladas, glabras. São iguais à tuas mãos? Não: a minha mãe é escura, sombreada de pelos. É verdade que as tuas mãos completariam o corpo de Rouah? Não, por Deus. Tens medo? Muito, muito, é assim como se de repente eu soubesse que a carcaça de um réptil é também a minha carne, como se de repente aqueles filhos de Rouah fizessem parte de mim, desde que nasci. (HILST, 2003c, p. 119)

A dessemelhança que participa da semelhança, o faz por produção de diferença, o corpo do Lázaro, que o recebe mais tarde reencarnado, se distingue daquele narrador Lázaro desencarnado, entretanto, recebe suas impressões. Entre um corpo e outro há distinção e toque. Por isso volto ao que Didi-Huberman nos diz através da análise de máscaras mortuárias. Tais máscaras são feitas através de moldes retirados do rosto de um defunto, então preenchidas por gesso para “recriar” seu molde. Atenho-me agora especificamente ao que diz sobre a máscara mortuária de Nietzsche (ver fig. 6 p. 138). É possível notar o formato do rosto de Nietzsche desfigurado por um borrão na altura da boca, tal deformidade é criada na região onde os existiam os pelos de seu bigode, que impediram de fixar o formato de seus lábios no gesso. Ela produz, nesse sentido, algo semelhante ao que descrevi como equívoco, não pode reproduzir o seu suposto original, os lábios de Nietzsche. No entanto, a escultura tem como finalidade, por ser máscara mortuária, produzir semelhança, fixar as formas do rosto de Nietzsche. Os pelos que impedem a identidade dessa semelhança são agentes deformadores, que inserem imperfeições. A máscara alcança, desse modo, sua própria superfície, se desassemelha aos moldes do rosto de Nietzsche, criando estranheza ao invés de familiaridade e reconhecimento. É o que Didi-Huberman chama de imagem-arrancamento, dada a impossibilidade desses pelos serem moldados, “impossíveis de serem erigidos em efígie e que, na máscara, desencorajam e desfiguram qualquer veleidade do retrato: ali onde reinavam os pelos (no rosto), aqui fatalmente reina o arrancamento (na imagem)”. (DIDI-HUBERMAN, 2017)

Neste momento voltemos à figura de Lázaro enfaixado. Um processo semelhante à da mumificação, que quer ali reter a imagem e semelhança do defunto, preservá-la. No momento em que o personagem reencarna e descreve a sensação de estar morto, isto é, a possibilidade

de viver a morte como uma experiência da vida, entendemos que esse jogo de duplicidade, entre a experiência e a linguagem, produz uma relato à medida de uma máscara mortuária. Há uma visível diferença entre a experiência da morte e o seu relato, que Lázaro demonstra conhecer. Há também uma diferença entre as camadas, de Rouah ao corpo de Lázaro. São por isso também imagens de arrancamento. Hilst demonstra sistematicamente que essa consciência, ou seja, essa experiência do informe, de arrancar as palavras do silêncio, produzida por esse (des)encontro. O resultado da experiência é invariavelmente a infirmitude, que é também a força motriz de seus textos, e que atravessa sua obra. Lázaro teria, portanto, a quem se assemelhar? Quem seria Lázaro, afinal, e onde localizá-lo? Todas as camadas criadas por Hilst não acabariam por criar a imagem com uma nova e própria oquidão?

Por isso se abre um enorme processo de transferência entre uma superfície e outra. E é na superfície do próprio corpo dos personagens hilstianos que aparecem esses borrões imperfeitos e inacabados. A presença dessas manchas dialoga com este lugar da superfície, não cobra um interior, não preenche o corpo com uma essência, ou como nos diz Jacques lacan, não quer que “toda a demonstração seja sustentada para demonstrar o imaginário que ela implica” (LACAN, 2007, p. 19). Como se algo na forma apontasse apenas para sua possibilidade superficial, no que há de mais precário e incompleto. Tal precariedade é a forma se liberando de um preenchimento, se tornando assim um corpo ejetado. Corpo esse que, com sua existência espacial sempre em relação, está aberto aos equívocos que a interpretação opera, e por isso ressoa. “*More geometrico*, por causa da forma, cara a Platão, o indivíduo se apresenta como um troncho, como um corpo. E esse corpo tem uma potencial de cativação que, até certo ponto, os cegos deveriam ser invejados.” (LACAN, 2007, p. 19).

O espantoso é que a forma só libera o saco ou, se vocês quiserem, a bolha, pois é alguma coisa que incha. (...) Nem por isso um saco vazio permanece um saco, ou seja, isso que só é imaginável pela ex-sistência e pela consistência que o corpo tem, de ser pote. É preciso apreender essa ex-sistência e essa consistência como reais, ponto que apreendê-las é o real. (LACAN, 2007, p. 19)

O corpo visto como superfície oca, como o saco lacaniano, excede o reconhecimento e o aprisionamento de suas formas. Sem o preenchimento, ele pode ser infinitamente deformado, receber as impressões dos leitores, observadores. O momento no qual um dado objeto aceita tais impressões, encontra aqui sua máxima potência aberrante. Porque ao passo que esse objeto se aproxima do informe, pensando Rouah como imagem desse limite, retorna

como “cálice de carne”. Deste lugar silencioso do qual parte o olhar, desse silêncio profundo bem dentro dos olhos, uma superfície se oferece a tatear. Tal superfície, que ainda se alcança com a ponta dos dedos, se aproxima do corpo ejetado e da abjeção, a abjeção é a imagem dessa sobra, desse resto. Segundo Julia Kristeva, a abjeção é “essencialmente diferente da ‘inquietante estranheza’, e também mais violenta, a abjeção se constrói sobre o não reconhecimento de seus próximos: nada lhe é familiar, nem mesmo uma sombra de recordação” (KRISTEVA, 2006, p. 13).

Desta forma, a abjeção ganha um sentido mais profundo, de encontro a um corpo ejetado. A abjeção torna-se, numa expressão radical, o próprio corpo ejetado de sua substância. E a este si estancado, rarefeito, “lugar-nenhum”, restou somente ser nada mais que um trapo, o corpo, abjeção. Como se aquilo que se julgava segredo, silencioso e inacessível, íntimo e indivisível, estivesse oferecendo-se apenas como possibilidade de superfície: adiante, presente, ejetado, pulsante, fibroso, corpulento. Presentifica-se assim, como o vertiginoso segredo, bem diante dos olhos dos outros. E é assim que Rouah reivindica seu próprio espaço de existência e oquidão, imprimindo-se em Lázaro, chegando à sua superfície para não deixá-la se reconhecer.

Surgimento abrupto e massivo de uma estranheza que, mesmo que me tenha sido familiar numa vida opaca e olvidada, agora me acedia como radicalmente separada, repugnante. Não eu. Não isso. Mas tampouco nada. Um “qualquer coisa” que não reconheço como coisa. Um peso de sem sentido que não tem nada de significante e que me esmaga. Na beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se eu a reconheço, ela me aniquila. (KRISTEVA, 2006, p. 9)

O lugar de Rouah não é o da intimidade, nem a morte revela a Lázaro este lugar. Quanto mais se aproxima dessa outra dimensão da existência, mais encontra silêncio e nebulosidade. Há, entretanto, uma busca pela exposição dessas camadas, criá-las é afirmar de seus aspectos brumosos, afirmar a superfície. A experiência da morte de Lázaro que excedia a linguagem, esse indescritível vivido, só chega ao “mundo dos vivos” como expressão outra, exposição outra, como corpo outro. Ela não pode responder pela experiência silenciosa da morte, porque volta sempre às potências do corpo, no que ele tem de retraimento.

A “exposição” não significa extrair a intimidade do seu retraimento, levá-la para o exterior e pô-la à vista. O corpo seria então uma espécie de exposição do “si”, no sentido de uma tradução, de uma interpretação, de uma encenação. “Exposição” significa, pelo contrário, que a expressão é ela própria a intimidade e o retraimento. *O a si* não se traduz na expressão, nem aí se encarna, mas resta aquilo que é: este vertiginoso retraimento *do si* que é necessário para que se abra o infinito retraimento *até si*. O corpo é uma partida de si, a si. (NANCY, 2000, p. 34)

À medida que o capítulo avança, a história de Lázaro vai ganhando novos contornos, novos interlocutores que, em fluxo, abrem outras dimensões e camadas. Assim vemos surgir um novo interlocutor na narrativa, que por vezes aparece também como narrador, e nunca se materializa em um personagem fixo, está sempre se remodelando. Esse que muitas vezes lança perguntas a Lázaro, e que, pela forma como o diálogo é construído, nunca se situa em lugar preciso. Contudo, em determinadas passagens, notamos o surgimento de um interlocutor referido como escriba. Esse personagem parece obcecado por Lázaro, ele quer que Lázaro descreva a experiência morte para que ele possa escrevê-la, essa experiência única. Por isso o interpela o tempo inteiro, lança perguntas provocadoras, como se estivesse tentando arrancar um testemunho, uma imagem, de seu interlocutor. Este personagem aparece como uma das tantas camadas, das tantas formas que se confrontam no texto. Poderia ser, inclusive, uma dimensão escritora de Lázaro, aquela que quer fazer aparecer um corpo literário. Pensemos novamente no corpo enfaixado de Lázaro e o que significa essa transferência de formas, o escriba quer os contornos das palavras. Muitas vezes parece que os acontecimentos se imprimem uns aos outros, que essas camadas se friccionam, por exemplo, de Rouah ao Outro, do Outro ao Lázaro, de Lázaro ao escriba. E como a narrativa não se constrói revelando suas imperfeições - muitas vezes parece duvidar de si própria -, cria um efeito de deformidades, através do que chamo de equívoco, nessa passagem de camada a camada. É um efeito de Sudário, de mortalha que envolve um cadáver. Tal qual as máscaras mortuárias, o Santo Sudário (ver fig.7, p. 139), a mortalha que supostamente seria de Cristo, revelaria as marcas de seu rosto através do sangue que cobria sua face. Na ausência do corpo de Cristo, ela é uma expressão de si mesma, diferindo-se do rosto “original”, que aqui utilizo como metáfora da insubstancialidade. É como se ela estivesse colhendo a forma de substância ausente, levando o informe à superfície, se moldando do invisível (como as flores de Rouah). E que nos aparece como sintoma dessa experiência é um trapo, um pedaço de pano assim parecido com o que pode a palavra e a escrita, marcado pela forma de corpo que o abandonou e que é irrecuperável, aproximando-se do que Didi-Huberman descreve como desconjunção da semelhança:

A semelhança desconjunta: ela cria a relação, mas não a unidade. Ela cria a relação para melhor escavá-la. Ela divide o ser. Ela impõe o desvio no momento mesmo em que propõe o contato. "Tornada imagem, instantaneamente, ei-la [a coisa] tornada a inapreensível, a inatural, a impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento." É preciso então compreender a semelhança como o que desconjunta o rosto de sua vida. Colocação à distância - à estranheza - que constitui

para acabar, aos olhos de Blanchot, a própria caracterização da imagem: "Talvez a estranheza cadavérica fosse também a da imagem." (DIDI-HUBERMAN, 2021)

Para reforçar a imagem dessa passagem, da semelhança residual e desconjunta, de camada a camada, pensemos que Lázaro, na narrativa bíblica, era um leproso, uma doença que afeta toda a camada da derme, doença que aparece em sua superfície, para os olhos dos outros, se faz visível. Soma-se a isso o fato de que Lazaro, na escrita de Hilst, andava de joelhos, arrastava os joelhos no chão, subia as escadas de joelho como em penitência, deixando por onde passasse um rastro de sangue. Regando a terra com sangue, como descreve o próprio personagem. Sangue, esse elemento do corpo que está guardado sob a pele, se ejeta, perfura, aparece e deixa rastros. "Meus olhos estão sempre assim, cheios d'água, eu sou uma fonte, um veio que emergiu das raízes do mais alto, eu me ponho de joelhos, não lavro mais a terra, só ando no caminho para poder sangrar os meus joelhos" (HILST, 2003b, p. 122).

É neste ponto que encontro uma imagem potente para dar conta da estética aberrante histiana, quando revela no corpo o seu próprio silêncio: um pano, um anteparo, um sudário, que revela apenas o rastro de um corpo, um vestígio. Como se o borrão da escrita fosse produzido por contato, por esse atrito. Como se colhesse de seu próprio corpo, ou de seu corpo invisível, corpo-rouah, uma forma possível, e que essa tal forma fosse a própria afirmação de sua existência - em outras palavras: corpo-fora.

15 CLARIVIDÊNCIA

Consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo

Merleau-Ponty

Se dizer é tarefa árdua e inapelável, se o dito até agora fez-se em atrito, contatos e deformações, seria possível imaginar uma expressão que transcenda as forças intencionais do dizer? É possível pensar uma linguagem que se liberte do visível para existir sem suas garras? É possível criar uma língua que não queira prestar contas a nenhum real, nem que a ele queria se opor? E como seria fazer a língua movente e com ela embarcar, em fluxo? Seria um devir linguístico ou um estado líquido da língua, que procuro? Tais perguntas evocam um outro uso da língua, pela via da “solaridade”, diferente dos trabalhos analisados até então. Não se trata aqui de estabelecer uma língua que não produza deformidades, mas de descomprimir a língua entre o dizer e o dizível. Essa língua que se expande, que se faz poeira, é, sobretudo, a materialização de estado fluído da consciência, onde as coisas se dissolvem e se libertam tanto das correspondências semânticas quanto do que Lapoujade chama de “espaço de informação das sociedades de controle” (LAPOUJADE, 2017, p. 284). Desfazer, de certo modo, a organização da linguagem, “submetendo-a às variações de uma matéria intensiva, (...) os rangidos, os piados, as desarticulações sintáticas” (LAPOUJADE, 2017, p. 280). Procuro em Hilst esses curto-circuitos pelos quais a língua pode passar e produzir clarões, relâmpagos, instantes vívidos nas narrativas que fendem as palavras e as coisas, liberando a palavra da função, criando condições de experiência que desarticule a dupla garra do visível e do enunciável. É o que nos mostra Deleuze em *Mil platôs*, quando descreve uma linguagem que é impelida pelo movimento que a faz se estender para além de seus próprios limites, “ao mesmo tempo que os corpos são tomados no movimento da metamorfose de seu conteúdo, ou na exaustão que os faz alcançar ou ultrapassar o limite de suas figuras” (DELEUZE, *milplatôs* v2, p. 48); e continua:

Assiste-se a uma transformação de substâncias e a uma dissolução das formas, passagem ao limite ou fuga dos contornos, em benefício das forças fluidas, dos fluxos, do ar, da luz, da matéria, que fazem com que um corpo ou uma palavra não se detenham em qualquer ponto preciso. Potência incorpórea dessa matéria intensa,

potência material dessa língua. Uma matéria mais imediata, mais fluida e ardente do que os corpos e as palavras. (DELEUZE, 1995, p. 48)

As formas fluidas que descreve Deleuze não significam a superação da forma, afinal existe uma materialidade do dizer. O que está em jogo nesse momento é o seu acabamento, abrir as linhas das formas, do dizer, para que as mesmas, inconcluídas, não cessem de se refazer. Por isso se alia às forças do fluxo, o que o fluxo frustra de encerramento. No entanto, é importante notar que até o momento estamos nos referindo ao que pode a linguagem, que excede a literatura, portanto tem uma amplitude outra em relação às letras ou às formas literárias. Ainda assim, é possível imaginar a contaminação de tal estado nas formas do dizer que envolvem a escrita (que é também traço, por isso elástico e amplo). Existiria, portanto, uma elasticidade nas formas literárias que permita tal amplitude? A luta pelo dizer em Hilst teria algo a ver com isso? Poderíamos encontrar no fluxo que envolve toda a literatura de Hilst - e que até o momento foi descrito através do peso do toque, de sua densidade e consequente deformações - um estado líquido da língua, que seja ela própria afirmação do fluxo como potência? Para isso é importante perceber os momentos, os lampejos, onde a tensão se afrouxa, onde o rio e a terra se encontram e fazem mangue, esse litoral que reivindica sua própria existência e que já não quer se espremer entre as distinções elementares (a água e a terra). Fazer com que essas potências da língua se encontrem em um mesmo plano, seu próprio lugar de existência entre as palavras e as coisas:

A dupla garra conteúdo/expressão, palavras/coisas, linguagem/imagem se afrouxa e permite fazer ascender a matéria de um plano de consistência, uma “matéria mais imediata, mais fluida e ardente do que os corpos e as palavras.” Eis o que é sempre “demais” na percepção: potências intensivas ascendem nos corpos visíveis, nas falas audíveis. Tudo se passa então como se conteúdo e expressão se comunicassem diretamente, sem mais nenhuma pressuposição. “Potência incorpórea dessa matéria intensa, potência material dessa língua” se juntam num mesmo plano. (LAPOUJADE, 2017, p. 280)

É preciso notar, entretanto, que embora a poética de Hilst se construa pelo atrito entre conteúdo e expressão, entre as palavras e as coisas, ou entre linguagem e imagem, ela o faz na medida de fluxo friccional. Ela expõe a fricção, ao invés de tentar escondê-la, e fluxo acontece muitas vezes por essa via. Mas a literatura de Hilst é também uma expressão das dissoluções, e podemos encontrar em breves momentos, curtas passagens onde a linguagem arrebenta, e aquilo que é represado no jogo de atritos é então liberado, mudando de meio, estado físico (como na sublimação, passagem do sólido ao gasoso). Acontece, por exemplo,

quando Tadeu, em *Tu não te moves de ti*, que retorna sempre à carne de pedra, encontra um estado de vigorosa emoção, que muito lembra as potências intensivas descritas por Lapujade. O peito se desmancha, e o coração se funde ao pensamento. É uma passagem brevíssima onde isso acontece, mas é também um marcador de uma virada, passagem para um estado de êxtase que o narrador não havia vivido até então, preso aos seus dramas existenciais. O momento se encontra no final do capítulo *Tadeu (da razão)*, e é precisamente o final que permite uma explosão, quando as forças das crises dramatizadas e intensificadas no decorrer do texto encontram um momento de grande luz, clarividência. Tal acontecimento antecede o momento em que a “realidade” da qual não pode escapar e de onde não consegue se mover (o casamento, o trabalho, seu pequeno cotidiano) lhe bate à porta e interrompe o flash, o relâmpago, a fúria de uma língua em devir. Hilst demonstra assim que a luz só poderia mesmo se sustentar em um breve instante, uma fagulha e um lampejo:

Tão poucos os que se detém na raiz, o olhar alagado de vigorosa emoção, estou vivo e é por isso que o peito se desmancha contemplando, o coração é que contempla o mundo e absorve matéria do infinito, eu contemplando sou uma única e solitária visão , no entanto soma-se a mim o indescritível e único ser do outro, um contorno poderoso, uma vastidão de corpos, frescor e sofrimento, mergulho no hálito de tudo que contemplo, sou eu-teu-corpo ali, lançado às estrelas, sou no infinito, sou em tudo porque meu coração pensamento existe em tumulto, espanto, piedade, te sabe, te contempla. Eu homem rico Tadeu agora tento o veio, o nódulo primeiro, estou em algum lugar onde me pretendo, sagrada ubiquidade, braçadas neste pleno do espaço, nascido de uma carne nado veloz à esplêndida matriz (HILST, 2004b, p. 54)

A vida que atravessa o peito de Tadeu, via pela qual ele desmancha contemplando, marca também uma mudança de tom e ritmo da escrita. Como se a contemplação de alguma maneira superasse a visualidade, o tempo de uma vida espremida entre o trabalho e o casamento, “em banalidades e supérfluas aderências (HILST, 2004b, p. 30), uma vida tacanha que o machuca. A relação de Tadeu com a palavra, sua forma narrativa, é assim transformada. Se antes a palavra tinha seu vínculo quebrado enquanto repetia “carne de pedra” (HILST, 2004b, p. 27), o corpo abre passagem para o vínculo. Mesmo em solitária visão, Tadeu vive uma expansão, encarna e assume o indescritível sem a ele se opor. É como se Tadeu conseguisse abrir a passagem no corpo para comungar com as forças silenciosas ao seu redor, e por isso expande o corpo e a linguagem; não está mais se subtraindo, como outrora, deste eu-teu-corpo:

Atentos, os da palavra, o olho atravessando o fundo, detendo-se em cada turvo gesto, no de antes da cerejeira sim, no existir completo, na forma com que as coisas

caminham, o esplêndido soterrado, o seguir rastejante, o lá estar rodeado de terra e depois encontrar vitorioso a luz do sol, que tudo se faz noite e solitário vértice se não comungas com a força ao teu redor, ascensionária diferença nesses, os da palavra, porque quando pensamos que estão todos hibernados, a laringe ausente de sons, estão agudos, vigília e presença, prefulgentes, torrentosas ínsulas, ramificada superfície se estendendo e vos pensam com estupendas reservas de fervor, delicados, muitíssimo delicados, avencas de jade, porque é a vida que veem onde não vemos nada, medida excessiva porque em tudo, também no desprazido existir dos seres ínfimos, no que vos rodeia e que não vêdes, veem além. (HILST, 2004b, p. 48)

O movimento que realiza Tadeu, antes mesmo de alcançar seus instantes de clarividência, é um rompimento sobretudo dos encadeamentos de imagens e de linguagem. Assim pode recriar um corpo, um pensamento, já não através da observação e distinção minuciosa das coisas, que por vezes cria no seio da narrativa sentimento de ruptura, de dissociação. Os momentos de clarividência se distinguem dos demais, abrindo passagem para o que há de mais delirante e erótico das relações de linguagem, vastidão de corpos que se conectam, é um movimento assimilativo, “quando a visão se faz, enfim, transvisão” (LAPOUJADE, 2017, p. 295). Assim um novo campo de potencialidades se abre diante de Tadeu, quando o visível e enunciável não elaboram mais a dura distinção que contaminava o dito. Como se uma passagem para o sagrado se abrisse a partir das ruínas que sofrimento metafísico produzia. Mesmo que em na fagulha de um instante, Tadeu rompe com as forças opressoras, e o faz através do que na contemplação há de mais fecundo e erótico, um movimento solar. Em passagem *O erotismo*, Georges Bataille descreve o desnudamento como um estado de comunicação, como uma abertura para os movimentos eróticos do ser, que aqui se encontram em relação com a linguagem:

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado da existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada. Há, ao contrário, despossessão no jogo dos órgãos que se derramam na renovação da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem umas nas outras. (BATAILLE, 2013, p. 41)

O erotismo em Tadeu se confunde com a abertura de seu estado mais encerrado e dissociativo, levando-o à contemplação de um desmanchar do peito, um jorrar de sua alma que se liga às existências que o circundam. Há uma enorme abertura para o contágio e diferença nos movimentos da alma de Tadeu, que se distinguem dos aprisionamentos e das

vulgaridades de sua vida prática. Porque mesmo que a alcance o movimento e a transformação, em seu imaginário, no plano objetivo das coisas, ao contrário, não se move: continua casado, funcionário de uma grande empresa, a lidar com as tarefas cotidianas. Por isso, ao final do capítulo, precisamente na última frase, as palavras de Rute soam cortantes, porque produzem uma quebra abrupta entre planos: “Então, Tadeu, dispense o motorista?” (HILST, 2004b, p. 54).

Ainda assim, o instante da clarividência que se faz em Tadeu libera sua voz de um sufocamento, de gritos desarticulados. É como se, em Hilst, a imagem sofresse processos de esvaziamento (cadela-poeira) ou saturação (carne de pedra) “para apagar, dela, a realidade objetiva” (LAPOUJADE, 2017, p.284). A transvisão se trata, portanto, de processos que se confundem com a diluição e condensação, onde o corpo individuado consegue abrir o vínculo e fazer corpo com outros corpos. Essas imagens que nos chegam através do que chamo de clarividência, momentos iluminados, são, portanto, outra forma de romper o vínculo da linguagem com o visível. Se a noite e a bruma também produzem transvisão, porque liberam o visível, a clarividência, por sua vez, aproxima-se dela se aproxima também mas através de imagens solares, estados de iluminação da alma. Em tais estados, a língua pode inclusive afirmar o indizível, não se trata de negá-lo, negar o silêncio, mas fazer a noite se inserir no dia, criar abertura e com ela deslizar:

A linguagem só atinge o seu próprio fora se rompe com os seus vínculos visuais; inversamente, a “visão” só atinge seu próprio fora se rompe com as significações usuais. É nisso que consiste o ato de revirar: libertar a linguagem do visível, do percebido e do vivido, quando se fala de algo que não pode ser empiricamente percebido, no próprio âmago do visível, quando se vê algo que não pode ser dito na língua padrão. Cria-se uma falha na qual o ver e o falar só se relacionam um com o outro numa *não relação*, cada um valendo por si só. “o que a fala profere é também o invisível que a vista só vê por vidência, e o que vista vê é o que fala profere de indizível” (LAPOUJADE, 2017, p. 285)

Um processo de desintegração muito semelhante vive o personagem Amós Kéres, em *Com meus olhos de cão*. Acompanhamos o narrador em intensa transformação (que se manifesta emocional e fisicamente), vivendo um processo de profundo choque entre as palavras e as coisas, as equações matemáticas e a natureza. Um momento decisivo sobretudo que culmina com o frémito da linguagem. Aos poucos, não só a sua língua faz passagem, mas também seu corpo, que vai se tornando gradativamente o corpo de um cão. Um processo de dissolução que é acompanhado por um sentimento de desamparo, uma insuficiência perante a busca por respostas, de muitos porquês saturados - humana busca de entendimento perante

uma vida insondável. Então essa sede por explicações vai também se diluindo, dando lugar a um processo de dissolução, na medida de um devir. As perguntas vão aos poucos deixando de significar a falta de respostas e por isso se transformam, se esvaziam da lógica produzindo uma natureza meramente contemplativa, as perguntas "crescem e formam cubos no ar", "se entrechocam" (HILST, 2006, p.65). A passagem para o corpo de cão, para a visão através dos olhos de um animal, é sobretudo a mimetização do limite, que se encontra até na morte, um gradativo abandono das buscas e da compreensão das coisas. Acompanhamos então Kéres tornar-se um "ser de miséria" que sobe para o plano da dissolução, "úmido de névoa" (HILST, 2006, p. 65).

Cego caminharei sobre granitos de fogo
 Descarnado e demente para todos
 Mas trovador de trinados
 Do negro paraíso do teu rosto
 Ou se quiseres, dobra-me.
 Tua mão sobre minha nuca
 Há de curvar meu corpo até a cintura
 Nos tonéis da pergunta. Hei de saber o fosso
 Do nunca compreender. Como tem sido até agora
 Sobre mim, esses ventos de areia do teu sopro
 Ou quieta-me. O coração junto ao musgo de pedra
 Isento de busca (HILST, 2006, p. 64)

A ruptura por que passa Amós Kéres é causada sobretudo por uma mudança radical de perspectiva. O corpo narrativo passa primeiro por uma espécie de quebra, estilhaçamento, para depois abrir-se aos movimentos de fusão. Esse movimento invariavelmente desemboca em uma imagem luminosa, que é o ápice da crise, momento de arrebatção intensiva, onde o fora e dentro perdem suas instâncias de separação para darem a lugar à enérgica passagem. Se é possível ainda falar de imagens, a partir desse ponto de vista, é porque há uma contaminação excessiva, uma rara e intensa passagem na fissura entre as imagens e a linguagem. É quando o toque entre os corpos culmina com a perda de seus limites e suas

bordas, realizando então uma luminosa fusão de onde proliferam inúmeras imagens de uma expansão desintegrativa.

As imagens que surgem a partir da clarividência são principalmente de um corpo assimilativo (porque é devorador de “exterior”) e delirante, onde onde os elementos (poeiras, grãos, ventos, gases, líquidos) se encontram na passagem. São movimentos de intenso fervor e erotismo, que compõem um cenário de derramamento e deliquescência. Também nas poesias de Hilst notamos as manifestações das imagens da clarividência, principalmente no que a vincula ao erotismo. As imagens que surgem das poesias são geralmente acompanhadas de temas que envolvem amor e desejo. É o caso de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, livro de poesias “ocupado pela devoção da persona lírica, definida como amante arrebatada, que deseja ter junto de si, todo o tempo, o amante que lhe falta” (PÉCORA, 2001, p. 12). A falta do amante é agônica, é a força que liquefaz os corpos (liquefação feita de busca, águas que querem banhar, lambar, o corpo do um outro ausente), está presente como uma boca aberta pronta a devorar, por onde tudo entra, expande e se refaz.

Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca
 Austera. Toma-me AGORA, ANTES
 Antes que a carnadurase desfaça em sangue, antes
 Da morte, amor, da minha morte, toma-me
 Crava a tua mão, respirameu sopro, deglute
 Em cadência minha escura agonia.

Tempo de corpo este tempo, da fome
 Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento
 Um sol de diamante alimentando o ventre,
 O leite da tua carne, a minha
 Fugidia.
 E sobre nós este tempo futuro urdindo
 Urdindo a grande teia. Sobre nós a vida
 A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.

Te descobres vivo sob um jugo novo.
 Te ordenas. E eu deliquescida: amor, amor,

Antes do muro, antes da terra, devo
 Devo gritar a minha palavra, uma encantada
 Ilharga
 Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar
 Digo para mim mesma. Mas ao teu lado me estendo.
 Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza. (HILST, 2001b, p. 71)

Alcançar o fora, a *matéria do infinito*, os *olhos de um cão*, o *outro desejado*, é sobretudo formar imagens. Como nos diz Emmanuelle Coccia, em *A vida sensível*, quando essa passagem (entre o que vemos e expressamos) se abre à fusão, o fora não quer coincidir nem se opor de fato ao mundo, à objetividade. Assim as imagens se libertam do compromisso com a realidade das coisas, com a verificação, a prova real. O verdadeiro fora são corpos em chamas, refazendo-se incansavelmente em imagens. “A imagem é a forma vivendo em outro corpo ou em outro objeto. A objetividade, a corporeidade, é, então, seu lugar, seu substrato, seu sujeito, mas não uma propriedade sua” (COCCIA, 2010, p. 25). Por isso, ao quebrar o vínculo entre a palavra e a corporeidade, os momentos de clarividência liberam passagem de luz, criando luminosos e incandescentes corpos, porque assim a imagem quer a si mesma como imagem, deseja, aceita a si própria. E a linguagem também caminha, assimilando e incorporando, recebendo outros corpos - ou seja, outras imagens - sem resistência. Encontram-se na transparência, que adere, que assimila a luz e que a acolhe e a deixa passar, porque, acima de tudo, conhece seu vazio ontológico (o mesmo que se expressa nos gritos que atravessam as gargantas de tantos personagens de Hilst).

Se o sensível existe, se as imagens existem, é porque as coisas têm essa potência suplementar e escondida, a faculdade receptiva. E essa faculdade é absolutamente privada de órgãos, uma vez que não é definida por uma matéria, por uma forma, nem por qualquer coisa de positivo. Pelo contrário (...), aquilo que recebe não deve possuir a matéria daquilo que recebe: o receptor deve se encontrar no estado de privação da natureza da forma que recebe. Todo meio, todo receptor, o é somente graças ao seu próprio vazio ontológico, graças à capacidade de não ser aquilo que é capaz de receber. Isso fica evidente no meio por excelência, aquele capaz de acolher em si também a luz: a transparência, o diáfano. (...) Um receptor recebe não obstante sua própria forma e não obstante sua própria matéria, jamais se define por ser uma natureza específica, exatamente porque é a capacidade de não ser aquilo que é capaz de receber. É pela mesma razão de qualquer corpo, qualquer ente pode se tornar meio: o ar, a água, o espelho, a pedra de uma estátua. Todos os corpos podem se tornar meio para outra forma que existe fora de si na medida em que possam recebê-la sem oferecer resistência. (COCCIA, 2010, p. 31)

CONCLUSÃO - SER DESVIO

Pensar a aberração do ponto de vista do desvio, é pensar uma imagem que pode alterar o curso dos elementos que a circundam, do contexto na qual ela é inserida. Porque se uma imagem aberrante encarna e põe à mostra o silêncio da qual procede, tem a potência de inaugurar um desvio no olhar. É a partir deste momento que, por exemplo, ao fim de uma leitura, ao fecharmos o livro que nos atingiu, as paisagens e objetos que presenciamos em vida, “fora” do livro jamais voltarão a ser os mesmos. O que Hilda Hilst nos oferece em sua literatura tem a potência de colocar nossa vida e corpo, as nossas percepções, em movimento. A reflexão a qual este trabalho se presta é fundamentalmente de uma desnaturalização das percepções e dos modos de vida através do choque das potências aberrantes. Não poderia calcular aqui um efeito, que pode ser tão vasto e complexo, pois se trata de um encontro da vivência literária hilstiana com os paradigmas e formação de um leitor (lê-se: um corpo que recebe). Mas busco dentro das possibilidades de leitura, oferecer um ângulo de interpretação que, ao abalar certas estruturas, tem o poder de colocá-las em movimento.

A abordagem que trabalho nesta tese, vai do encontro não somente do que a literatura oferece em distinção com a vida, mas, ao contrário, como se tocam e se deformam, palavra e experiência. Digo isto porque não é possível dissociar as imagens aberrantes que Hilst produz em sua literatura de sua imagem de escritora, suas escolhas e percursos. Há neste lugar um encontro, vida e obra são aproximadas aqui não pelo que uma corresponde a outra como elementos precisos e fechados, mas como imagens que expressam forças moventes e libertárias. É somente através desse desconforto perante à palavra que não se fecha em compreensão acabada que aquilo que entendemos e neutralizamos com o discurso da naturalização e normatividade pode se deslocar e se transformar. Há a possibilidade de aproximação entre vida e obra através do que as imagens expõem de indecência, de baixo, de indesejável ou abjeto. Um lugar que Hilst afirmou em suas expressões de imagens, sejam estas literárias ou performáticas (enquanto posição de escritora).

Os artistas apaixonados pelo escândalo da vida, e de sua contrapartida a morte, como Hilda – essas sensibilidades pornográficas - criam em torno da existência uma especialíssima aura de desmedida trágica. A indecência, a vergonha e o lixo não dizem somente respeito à temática sexual que inflaciona a escrita de violência, humilhação, dor, gozo e celebração da vida, mas devem ser procurados na própria compreensão do escândalo da vida a ser compartilhado pela literatura e pela arte anestésica que se inclina ao abjeto como forma provocadora de novas sensibilidades contemporâneas. (CHIARA, 2021, p. 12)

Não é possível desvincular, deste modo, os temas indigestos trabalhados por Hilst de sua condição social. É preciso entender seu trabalho como um enfrentamento para além das abordagens literárias, é preciso lembrar que Hilst foi inúmeras vezes chamada de louca, de puta e de bruxa (ver fig. 6, p. 135). As consequências do que ela fazia e assumia em seu trabalho literário, bem como sua vida, foram um enfrentamento aos lugares demarcados, às categorias, aos encerramentos da imagem (e aqui, enquanto falo de imagem fechada, estou tratando sobretudo da imagem construída de uma mulher na sociedade). O que as imagens aberrantes nos trazem de perspectiva, diante desses impasses, é a possibilidade efetiva de criar desvios que vão desde a instauração de uma outra percepção dos elementos do mundo, já não sufocada pelos esforços por entendimento e compreensão, até a abertura para novos modos de vida. Os paradigmas enfrentados não são apenas literários ou metafísicos, reverberam em camadas tão profundas da existência que têm o poder de questionar e transformar as asfixias que tais construções sociais nos infringem. Há na criação dessas imagens uma visível transposição de limites, “não se concebe mais os corpos a partir da representação que se faz deles nem do vivido que temos deles; são produzidos através de perceptos e dos afectos de que nos tornamos capazes” (LAPOUJADE, 2017, p. 304). São movimentos inesgotáveis de reterritorialização que provocam as imagens, têm “potência suficiente para fender a Mônada e engendrar novos mundos” (LAPOUJADE, 2017, p. 306).

As posições assumidas por Hilda Hilst em sua vida e literatura produzem, desse modo, desvios que enfrentam o status quo social. Importa também notar que os desvios são marcadores ou rótulos que surgem através de reação, de um desajuste diante de um contexto cultural e social que endossa e estrutura aquilo que é ou não desejável em tais esferas. A imagem mística de Hilst como poeta, desde jovem, é acompanhada por esse estigma, nas décadas de 50 e 60, menos pelo seu trabalho literário do que por sua controversa conduta como mulher inserida no contexto de sua época. Rotulada portanto como uma mulher bêbada, de muitos amantes, que fala obscenidades, em suma, que não se comporta nos códigos e convenções sociais. Também sua poesia, da mesma época, encarada como de registro sublime, preocupada com questões existenciais, já não se encaixava com as intenções modernistas da literatura que prevalecia sobretudo em São Paulo, cidade onde Hilst residia na época. São diversos marcadores de desvios que compõem portanto um cenário desfavorável à circulação de seu trabalho literário e assimilação de sua imagem de mulher escritora.

Mas o enfrentamento de Hilst contribui sobretudo para uma desnaturalização das formas e dos costumes, é um contra-ataque à tirania que atravessou tanto o seu tempo, e que em outro contexto atravessa também o nosso. As suas constantes queixas à respeito da falta de circulação de sua obra, bem como as respostas ácidas aos leitores conservadores de sua crônicas publicadas no Caderno C do jornal *Correio Popular* na década de 90, retratam uma imagem de escritora que não se conforma com as imposições achatadoras dos bons costumes e moralismos de sua época. As suas respostas, diante dessas forças conservadoras, abrem espaço a uma existência contestadora, sobretudo porque Hilst demonstrava saber muito bem que o modo de pensar, agir e sentir de uma cultura é sempre produto de uma construção, e os pressupostos que as mantêm são frágeis e atacáveis. Atacar, nesse sentido, é reivindicar um espaço imaginativo onde outras maneiras de existir possam proliferar, se renovar.

Aos domingos ou às segundas-feiras, a crônica de Hilda era sempre um acontecimento. Para uns, tratava-se da única razão para comprar o jornal; para outros, era motivo para os mais veementes protestos contra sua linguagem desbocada, a que não faltava o calão; para outros ainda, era a chance de desopilar o fígado com os destrambelhamentos de alguém cujos atributos mais populares eram os de “velha louca” e “bêbada”, aplicados juntos ou separados. Existia, entre os diferentes tipos de leitores, ao menos uma certeza partilhada: não havia nenhum meio de atar a liberdade e a imaginação de Hilda Hilst ao senso comum. (PÉCORA, 2007, p. 16)

A obra de Hilst pode ser assim aproximada de sua imagem de escritora por aquilo que ambas provocam de abertura aos encerramentos da imagem. O trabalho que desenvolvi até então mostra que a camada silenciosa de seus personagens, isto é, suas insubstancialidades, contestam sobretudo um lugar de existência imóvel e idealizado. Fazer o silêncio penetrar na forma é abrir novas possibilidades de imagens que não terminam por se encerrar em si mesmas. A postura de Hilst em vida e obra, desde aquilo que foi entendido como hermetismo em sua escrita, até seus movimentos em direção ao baixo, ao lixo, ao pornográfico, estão buscando nessas formas aberturas que são especialmente vinculadas ao sagrado primordial, à dissolução das formas, sobretudo da face e do busto (escultura monumentalizante), esculpidas assim para reforçar a imagem fechada e virtuosa de uma vida e de uma obra representada.

A transitoriedade da vida revela-se, desta maneira, exposta pela força de uma arte que como o efeito de uma operação violenta, técnica e precisa nos coloca em frente do que a ilusão realista nos priva, age contra o habeas corpus da percepção gasta diante da crueldade do real, desbloqueando os sentidos selvagens que subjazem ao efeito de um olhar despreocupado e obediente. Ao mundo ordenado, orgânico, ilusório da representação, opõe uma dimensão crua e incômoda do real. Arte da dissolução e do desapego ao eu, na contracorrente do narcisismo contemporâneo, mergulha no anonimato, nas baixas conformações sem psicologia, sem caráter, criando embriões

de personagens- fetos, como curiosidades museológicas, crimes contra a natureza, império do artifício, deste modo corrompe e ilumina os sentidos calcificados. Arte da truculência e destruição, da virgindade e da limpidez do ato. Jorro inestancável de palavras como lava vulcânica, uma arte em disparada, projétil mirando entre os olhos do público que sucumbe ao incômodo da crueldade deste amor à língua. Deste manejo da língua que desperta a consciência da própria crueldade, truculência, como um princípio de júbilo e submissão. (CHIARA, 2021, p. 14)

Colocar-se nesse limite da língua, enquanto crueza e desobediência, abre espaços para outras formulações também da existência. O incômodo que pode gerar a insubmissão de Hilst, se confunde com a criação de um mal estar necessário em um tempo de técnica e instrumentalização do mundo. Importante lembrar que a condição da mulher foi atravessada e violentada na história pela construção social do patriarcado. O espaço que reivindica Hilst através de sua postura e imagem, seja ela literária ou de escritora performada (limites que são interessante e confusos no prisma hilstiano), traz outra perspectiva às vezes de difícil ajuste ao cenário político contemporâneo. Ainda que se seja importante entender também Hilst como figura ambígua, e de difícil encaixe, sobretudo dentro de um aspecto político, não se pode negar que sua insubmissão e coragem são recuperadas e vinculadas às contestações levantadas pelas urgências políticas do nosso tempo. Talvez por isso, não seja surpresa verificar o crescente interesse contemporâneo pela literatura e vida de Hilst. Sua obra passou a ser mais estudada em ambientes universitários, seus livros alcançaram uma circulação que não havia alcançado durante sua vida, e até mesmo as homenagens, como a da flip de 2018, estão alinhadas com esse panorama.

Deste modo, o que Hilst trabalhou em vida, de abertura de espaços e sentidos, pode ser entendido também da perspectiva do acontecimento. Sua história se confunde com a “história dos enunciados e das visibilidades como desterritorialização da língua, da percepção, das substâncias e das formas de conteúdo e de expressão enquanto signos de uma mutação social em pequena ou grande escala” (LAPUJADE, 2017, p. 278). Por isso Hilst é recuperada no cenário contemporâneo, porque seu acontecimento como imagem produz uma vibração que no sentido do enfrentamento se alinha às novas subjetividades, trazendo para o cenário contemporâneo um exemplo vivo de uma mulher que não se subordina à imagem da mulher recatada construída na sociedade. Por isso Hilst é recuperada como acontecimento, como imagem ativa dos interesses e discussões minoritárias relacionadas à construção de novos possíveis. Alinhada ao cenário político contemporâneo, sua imagem retorna aos recentes agenciamentos coletivos, imagem que é, nas palavras de Lapoujade, parte de um novo possível envolvido em um acontecimento:

Um acontecimento sobrevém no campo social e desloca os problemas, libera novos possíveis. “O acontecimento cria uma nova existência, produz uma nova subjetividade (novas relações com o corpo, o tempo, a sexualidade, o meio, a cultura, o trabalho...). Quando surge uma mutação social, não basta tirar suas consequências e efeitos segundo linhas econômicas e políticas de causalidade. É preciso que a sociedade seja capaz de formar agenciamentos coletivos que correspondam à nova subjetividade, de tal maneira que se queira a mutação.” Trata-se do próprio sentido da vontade política: querer novos possíveis envolvidos no acontecimento, entrevê-los antes que se dissipem e sejam conformados pelas arborescências de uma axiomática que nunca tarda em se reorganizar. (LAPOUJADE, 2017, p. 278)

No entanto, a imagem de Hilst não se ajusta, não deixa capturar. Dentre as mensagens que atravessam vida e obra de Hilst, talvez a que mais se vincula a esse trabalho seja o desejo de afetação, um desbordar dos corpos, um atingir e ser atingido. Para tanto, é preciso encarnar as diferenças e aberturas insubordináveis da aberração, deslocar-se do comum, implodir os pactos, os gêneros e toda a sorte de demarcações. Em direção contrária ao que muitas vezes as pautas políticas contemporâneas sustentam, dos levantes do “lugar de fala” ou das “políticas identitárias”, por exemplo, Hilst traz com sua imagem o investimento contra os lugares comuns, uma imagem libertária que atinge as opressões dos sentidos, e que dificulta situá-la ou encaixá-la nas perspectivas contemporâneas. A sua força se expressa através de golpes desferidos que nos mostra uma face indigesta do real, nossa vulnerável condição existencial. Os golpes se aliam ao que excede as explicações e sentidos, produzindo uma brutalidade incapturável.

É triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te lembra e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar. (HILST, 2007, p. 90)

Hilst demonstrou conhecer suas próprias forças desviantes, provocando as imagens do desvio, como quando relaciona a imagem do poeta ao de um ornitorrinco (únicos seres mamíferos ovíparos existentes). O ornitorrinco expressa a diferença em seu próprio corpo, possuindo uma classificação singular, uma criatura, de certa forma, desencaixada, uma expressão *outsider*. É através de imagens como a do ornitorrinco, criadas em sua literatura e vida, intencionais e performatizadas (até mesmo em suas entrevistas), que é possível ligar os pontos do que significa aberração em sua vida e obra. Afirmar-se como desviante e *outsider* é um gesto fundador de um personagem indisciplinado, onde as fronteiras entre ficção e

realidade se dissolvem. O desvio de Hilst que se caracteriza sobretudo pela reivindicação dessa imagem, uma não-conformidade intencional, uma ruptura deliberadamente provocada, em resposta, muitas vezes, à recepção de sua imagem. Se apropria do rótulo de desviante que recebeu em vida para positivá-lo, para reivindicar um espaço fora do que é considerado “normal” e aceitável na sociedade.

Os poetas são seres irrealis, absurdos. Filhos da Quimera, da Ilusão. Não há nada mais exdrúxulo sobre a Terra do que o Poeta. Só o ornitorrinco. (...) Poetas-ornitorrinco, os mais extravagantes de todos os seres, os líricos-devastados, os inoportunos, aleijões da praticidade e do cotidiano, os patéticos inconsumíveis, os *loucos-outsiders*. (HILST, 2007, p. 165)

A relação de Hilst com o que chamo de produção de imagem aberrante se dá também por via da criação de um corpo desterritorializado, um corpo que se lança aos limites: do contorno, forma e definição. Por isso Hilst é uma expressão libertária, porque seus gestos em vida e obra seguiram caminhos improváveis, incorrigíveis e indisciplinados. Seus movimentos em direção à uma literatura única, que se constrói em rupturas e movimentos, contra os modelos de criação. Hilst expressa a deformação da face e do busto e assim libera as formas e suas imagens em direção à produção de diferença. Aquilo que chamo de aberração, longe da conotação negativa comumente atribuída ao termo, significa, em Hilst, a criação de uma fera que não se deixa domesticar ou aprisionar. Em um momento de recrudescimento moral, de um tempo como o nosso - e que produz o discurso fascista de eliminação das diferenças -, Hilda Hilst é uma imagem poderosa de enfrentamento do autoritarismo e da arbitrariedade. Os espaços que Hilst nos abre hoje estão vinculados à sua grande mensagem de vida e obra: o enfrentamento à opressão dos corpos, das formas, dos sentidos, das imagens, da normatividade.

Tua palavra, a de vocês muitas palavras pode quebrar muitos bastões de ágata, enterra então brilhos antigos, mata também o opressor que te habita, emaga-o se ele tentar emergir desse fruto de carne, nasce de novo, entrega-te ao outro. (HILST, 2003d, p. 33)

PÓS-FACIO - PERCURSO DA TESE

Quatro anos de um percurso imensurável me acompanham na escrita. Sinto a necessidade de uma mudança de tom para descrever o percurso do pensamento no decorrer dessa jornada. Um período marcado por muitas mudanças em tantos sentidos que apenas um tom confessional poderia nortear tantas experiências e transformações. Por isso, destinei este capítulo a um relato pessoal sobre a minha relação com o tema trabalhado, com as leituras de Hilst, e com o percurso acadêmico, desde a graduação ao doutorado, incluindo um relato pessoal sobre o período de estágio na New York University, em Nova Iorque (anexo III, p. 157). Percurso que transformou ao mesmo tempo a pesquisa e minha maneira de estar no mundo.

Iniciei o doutorado, no início de 2017, muito entusiasmado e movido pela relação com a literatura de Hilda Hilst, que havia conhecido ainda no período da graduação, por volta de 2009. Já naquela altura, as leituras me alcançavam em um ponto muito íntimo, em diálogo intenso com as minhas emoções mais difíceis. Eu, ainda muito jovem, me sentia profundamente atravessado por inquietações existenciais relacionadas à rarefação do sentido. Me refiro à condição de estar vivo em um corpo que não conheço, “como se tudo, luta repouso dentro de mim se estranhasse” (HILST, 2004b, p. 17), “esse caminhar nítido para a morte”, “um contorno incompreensível repetindo a cada dia (...) as mil perguntas mortas” (HILST, 2001, p. 33). Me acompanha, nesse percurso, um sentimento de que a vida é um percurso incontornável, e que excede os pactos que estabelecemos para suportá-la, organizados em torno do trabalho e da família. É claro que muitas vezes sim, me entrego a essas vivências cotidianas e encarno uma existência social para seguir, de certa maneira, em diálogo com as estruturas ao meu entorno. Ainda não perdi as estribeiras, e nem tudo é tormenta, claro, “também tudo não é assim escuridão e morte” (HILST, 2003c, p. 19).

Aos poucos entendi que essa rarefação de sentido não precisa ir de encontro a uma melancolia paralisante, ou uma espécie de lamentação solitária e inerte. Hilst foi uma das pessoas que muito cedo me mostrou isso, que conseguiu me comunicar através de suas palavras e seus gestos em vida. Estar em constante contato com a dimensão absurda da vida, olhar com desconfiança para os pactos e estruturas que nos circundam, é uma via não somente para contestar o modo como as coisas se constroem ao redor, como para abrir portas para novas possibilidades e enfrentamentos, é um convite para a construção de nosso “próprio sonhado” (HILST, 2004b, p. 93). O tema proposto neste trabalho é muitíssimo caro a mim

porque é a via pela qual eu, de certa forma, aprendi a arriscar, a afirmar as diferenças e reivindicar novos espaços.

Quando volto, em especial, ao percurso da tese, é impossível deixar de falar sobre o contexto político em que ela foi escrita. Em um período de quatro anos, que sucederam o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, sentimos a dor do assassinato da vereadora Marielle Franco (a quem entreguei meu voto, muito confiante em dias melhores), vimos o crescimento do conservadorismo e pensamentos fascistas, lutamos arduamente contra o sucateamento das universidades públicas, e enfrentamos um dos mais difíceis períodos da História com a pandemia de Covid-19, associada a uma necropolítica que culminou com a morte de milhões de pessoas. Do ponto de vista social e político, foram seguramente os quatro anos mais longos e difíceis da minha vida. Por isso, em meio ao trabalho da tese, refleti a todo momento sobre a importância deste trabalho, o quanto ele deveria contribuir como enfrentamento em um cenário tão devastador. Se, de alguma maneira, eu não hesitei nessa importância, se convalesci e segui acreditando em cada uma dessas palavras, é porque Hilst também nunca se entregou, fez de sua vida e obra enfrentamento e coragem. Sinto que a onda conservadora que vivemos hoje, e que tem um projeto muito claro de apagamento das diferenças, se constrói sobre um modelo muito delimitado de vida, falsamente apoiado em preceitos morais. Há no pensamento fascista uma clara intenção e disputa sobre o discurso do real, governando para um único núcleo que estabeleceria os códigos sociais e pseudo-científicos que os ancoram. Em contrapartida, Hilst implode todos os pactos e modos de vida estabelecidos, mesmo os mais simples e diluídos em um inocente cotidiano, justamente para nos mostrar, através da vulnerabilidade de nossa condição existencial, que podemos, nós mesmos, criar e encarnar as diferenças com coragem e liberdade. Isso, que até agora chamei de aberração, é a síntese do que venho tentando aproximar do meu próprio coração e que apresento assim, como matéria do que sonho.

Apesar de tantas rarefações aqui descritas, algo na ordem do desejo segue nos movendo, e sinto que essa força movente é também sustentada e alimentada coletivamente. A paixão das pessoas que sustentam os próprios desejos, os pensamentos, as escritas, a urgência do dizer - segue nos atravessando, vê? Foram tantas aulas incríveis, tantas frases lindas, tantas demonstrações de afeto, tanto carinho e crescimento nas relações, que, embora tudo pareça tão distorcido e fosco, seguimos coletivamente alimentando juntos a “loucura do Busca” (HILST, 2006. p. 50). Eu, com meu universo muito onírico e meio atrapalhado, só posso agradecer a vocês, imensamente, e tentar contribuir com o que estiver ao meu alcance. A

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de prosa**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. **O aberto. O homem e o animal**. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Try again. Fail again. Fail better. *In*: BECKETT, Samuel. **O despovoador; mal visto mal dito**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARBOSA, Aline Leal Fernandes. **Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille**. 2017. 182 folhas. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1312275_2017_completo.pdf. Acesso em: 01 jul. 2021.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior : seguida de Método de Meditação e Postscriptum**. Trad. e Org. Fernando Shceibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BATAILLE, Georges. **La conjuración Sagrada : Ensayos 1929-1939**. Trad. Silvio Mattori. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Trad. Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BECKETT, Samuel. **O despovoador; Mal visto mal dito**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRETON, David Le. **Antropologia dos sentidos**. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.
- CASTELLO, Jose. **A escrita aberrante**. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/120-colunas/jose-castello/1614-a-escrita-aberrante.html>. Acesso em: 01 jun. 2021.
- COCCIA, Emanuelle. **A vida Sensível**. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2010.
- COCCIA, Emanuelle. **Metamorfoses**. Trad. Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.
- CHIARA, Ana Cristina de Rezende, SANTOS, Marcelo dos, VASCONCELLOS, Eliane (org). **Corpos diversos : imagens do corpo nas artes, na literatura, no arquivo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. **Ensaaios de possessão (irrespiráveis)**. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. **Hilda Hilst**: “respirei teu mundo movediço”. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/278>. Acesso em: 01 jul. 2021.

COELHO, Eduardo Prado. **Os universos da crítica : paradigmas nos estudos literários**. Lisboa: Edições 70, 1982.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Trad. Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5433647/mod_resource/content/1/bacon-logica%20da%20sens%20%28trad%29.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **El monolingüismo del otro**. O la prótesis de origen. Buenos Aires: Manatí, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Khôra**. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (a seguir)**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Papel-máquina**. Trad. Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe : ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Trad. Caio Meira, Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **De semelhança a semelhança**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2011000100003&script=sci_arttext. Acesso em: 01 jul. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FOLGUEIRA, Laura Santos; DESTRI, Luisa. **Eu e não outra : a vida intensa de Hilda Hilst**. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica**. Trad. Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma** : ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Org. João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Graciosidade e estagnação**: ensaios escolhidos. Trad. Luciana Villas Bôas, Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro. Ed. PUC-Rio, 2010.

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

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

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

HILST, Hilda. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2002b.

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

HILST, Hilda. **Cascos & carícias & outras crônicas**. São Paulo: Globo, 2007.

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

HILST, Hilda. **Contos d'escárnio : textos grotescos**. São Paulo: Globo, 2002d.

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

HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2017.

HILST, Hilda. **Da prosa**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2018.

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

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

HILST, Hilda. **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2002e.

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

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2001b.

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

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

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

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

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

HILST, Hilda. **Uma superfície de gelo ancorada no rio / antologia Hilda Hilst**. Org. Luisa Destri. São Paulo: Globo, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión**. Trad. Nicolás Rosa, Viviana Ackerman. Cidade do México: Siglo xxi editores, 2015.

- LACAN, Jacques. **Seminário, livro 16: de um outro ao outro.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACAN, Jacques. **Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LACAN, Jacques. **Seminário, livro 23: o sinthoma.** Trad. Sergio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes.** Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LAPOUJADE, David. **As existências mínimas.** Trad. Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LEVINAS, Emmanuel. **Da existência ao existente.** São Paulo: Papirus, 1998.
- MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MACIEL, Maria Esther. **Pensar/escrever o animal: ensaios sobre zoopoética e biopolítica.** Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- MALABOU, Catherine. **Ontologia do acidente : ensaio sobre a plasticidade destrutiva.** Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- MARTINS, Helena. **Dizer-mostrar o estranho.** Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v14n1/v14n1a07.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2021.
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- MORICONI, Ítalo. **Hilda Hilst, passos da consagração.** Disponível em: <http://books.scielo.org/id/rtwp3/pdf/werkema-9788575114872-09.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2021.
- NANCY, Jean-Luc. **A la escucha.** Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora.** Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpus.** Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega Passagens, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. **Embriaguez.** Trad. Nicolás Gómez. Lanús: Ediciones La Cebra, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. **La mirada del retrato.** Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- NANCY, Jean-Luc, **La representación prohibida.** Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2007b.
- NANCY, Jean-Luc. **Noli me tangere : ensayo sobre el levantamiento del cuerpo.** Trad. María Tubuyo Ortega, Agustín López Tobajas, Alejandro del Río Herrmann. Madrid: Editora Trotta, 2006b.
- NANCY, Jean-Luc. **Tumba de sueño.** Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007b.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. *In*: HILST, Hilda. **Cascos & carícias & outras crônicas**. São Paulo: Globo, 2007.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. *In*: HILST, Hilda. **Com meus olhos de cão**. São Paulo: Globo, 2006.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. *In*: HILST, Hilda. **Estar sendo: ter sido**. São Paulo: Globo, 2006b.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. *In*: HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2001.

PONTY, Merleau. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Trad. Silvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autentica, 2015.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Trad. Christine Greiner São Paulo: n-1 edições, 2012.

VALÉRY, Paul. **Monsieur Teste**. Estados Unidos: Princeton University Press, 1973.
Disponível em: <file:///E:/Downloads%20Chrome/Dialnet-EntendiendoEInterpretandoLasAberracionesOpticas-5599209.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2021.

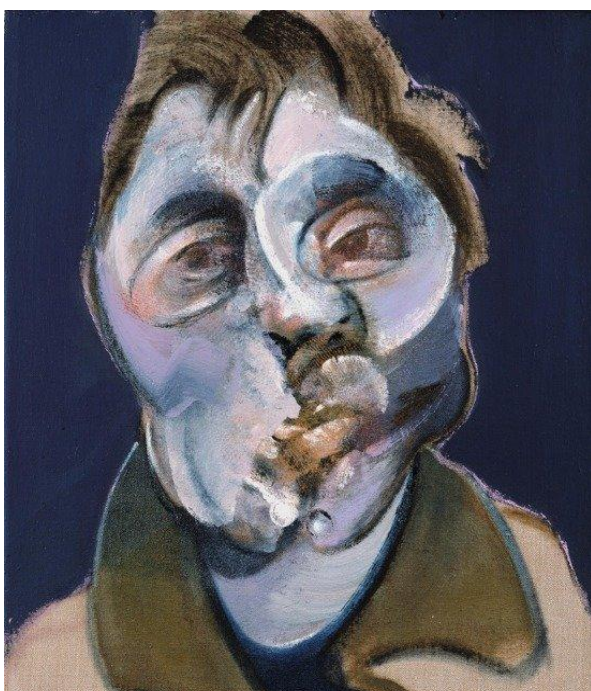
ANEXO A - Ilustrações

Figura 1 - Autorretrato de Francis Bacon, 1973.



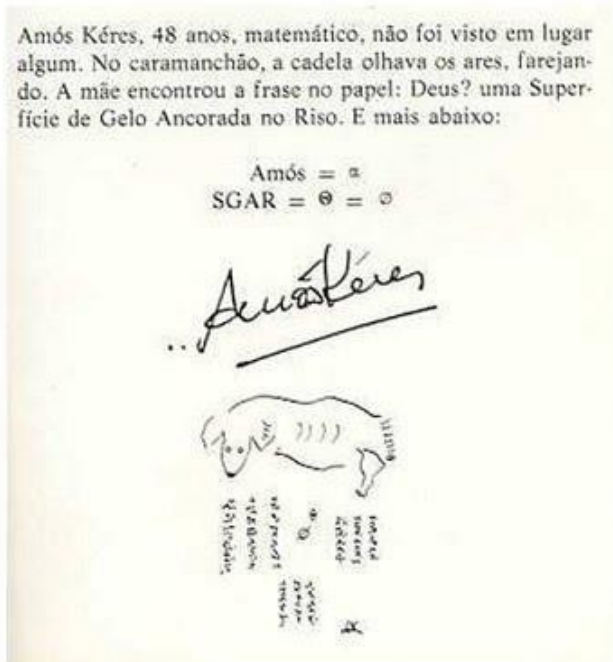
Disponível em: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2013.00850/full>

Figura 2 - Autorretrato de Francis Bacon, 1973.



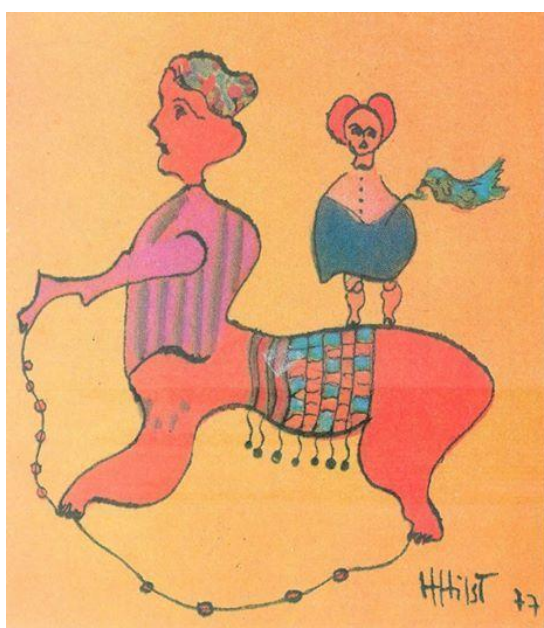
Disponível em: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2013.00850/full>

Figura 3 - Desenho de Hilda Hilst em *Com meus olhos de cão*



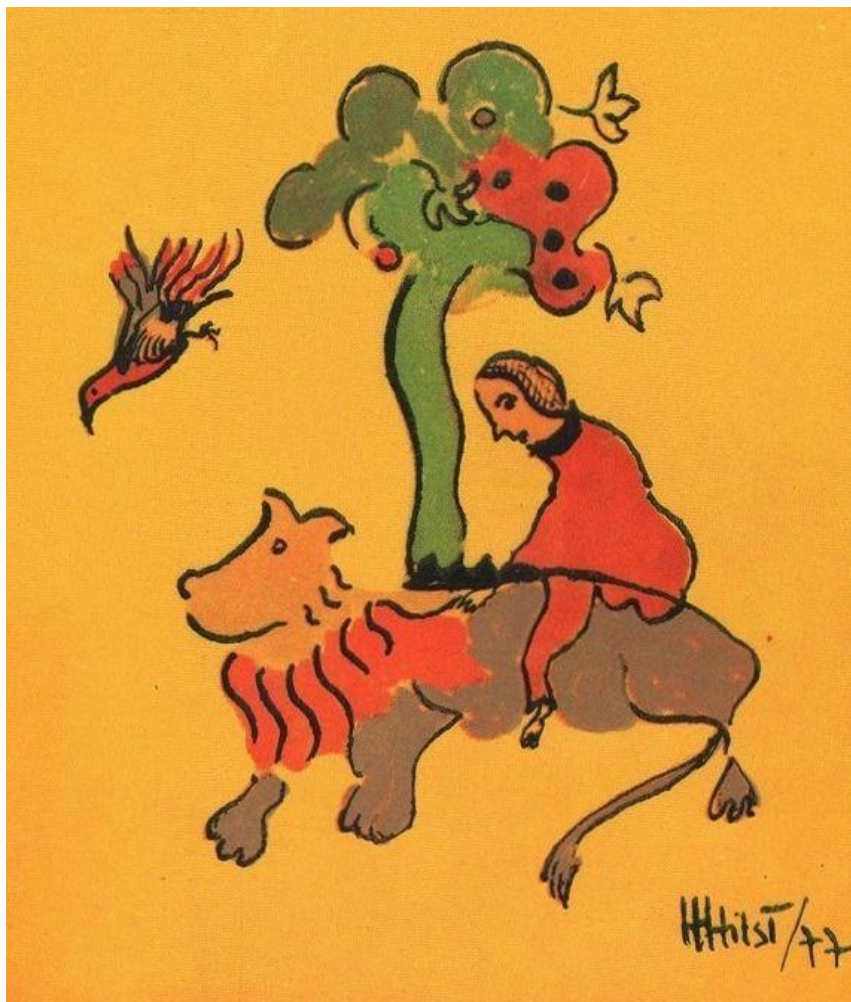
Disponível em: <https://sites.google.com/site/algunesescritossuelimmiranda/sobre-com-os-meus-olhos-de-cao-de-hilda-hilst>

Figura 4 - Autorretrato de Hilda Hilst com corpo mesclado ao de uma onça, da série *Aquarelas*



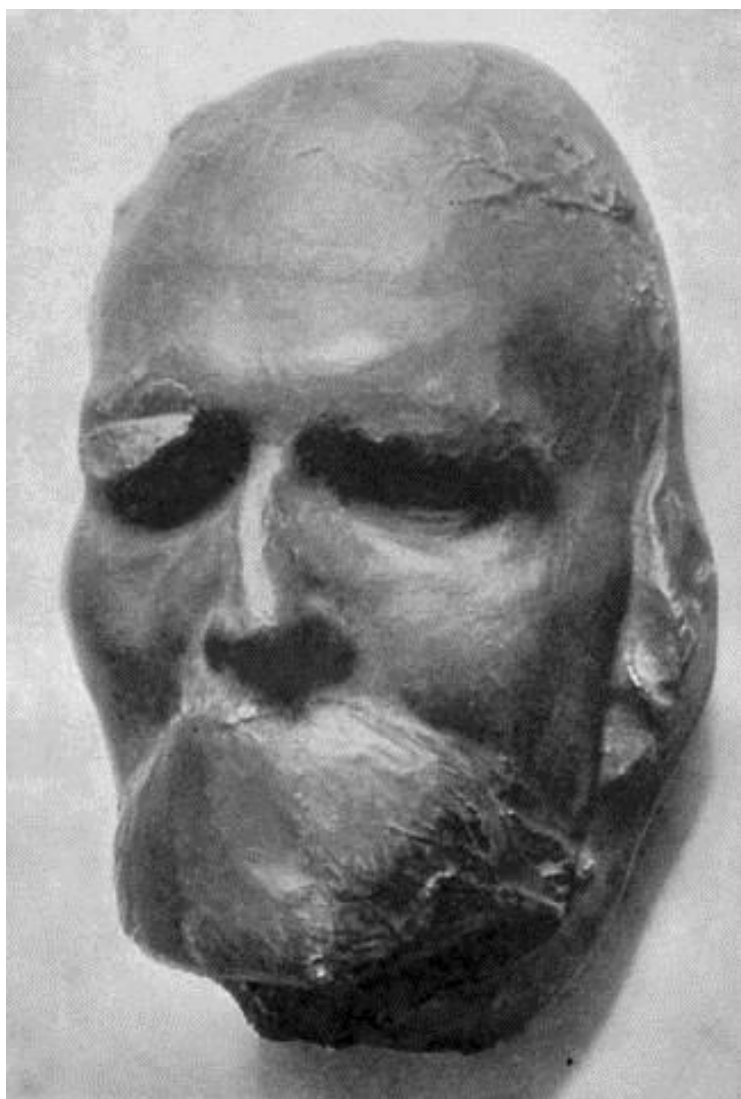
Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Hilda-Hilst-a-poesia-nos-limites-do-homem>

Figura 5 - Autorretrato de Hilda Hilst cavalgando leão, da série *Aquarelas*



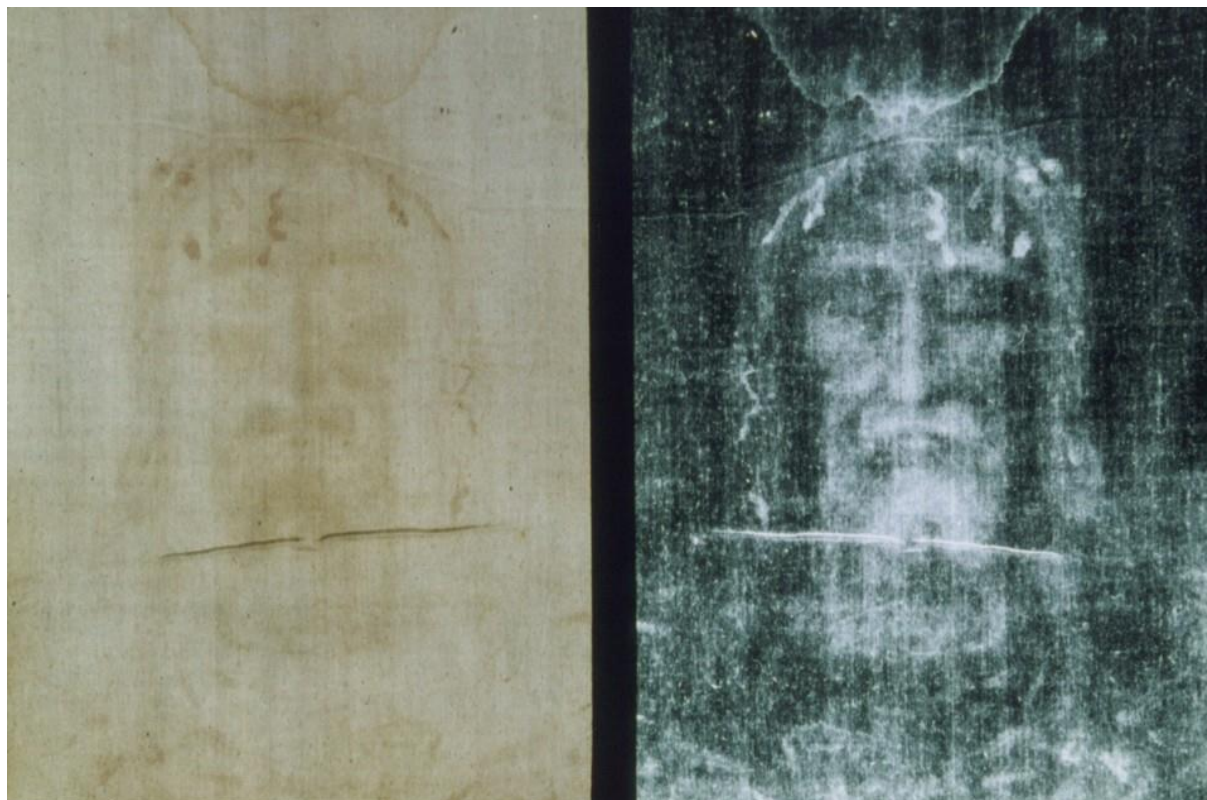
Disponível em: <https://www.tumblr.com/institutohildahilst/98166475139/da-morte-odes-m%C3%ADnimas-sonhei-que-te-cavalgava>

Figura 6 - máscara mortuária de Nietzsche



Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/HzbzsbTGk4c9BrjRPVPTY9z/?lang=pt>

Figura 7 - Imagem do Santo Sudário



Disponível em:

<https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Arqueologia/noticia/2022/04/estudo-sobre-santo-sudario-afirma-que-jesus-morreu-devido-ombro-deslocado.html>

Figura 8 - Página do jornal O Estado de São Paulo, 14 de junho de 1990.

Pornográfico, O Caderno Rosa de Lori Lamby, mais recente livro de Hilda Hilst, scandalizou até seu reduzido público, definido pela poetisa como uma espécie de KGB cultural

Luis André do Prado
Especial para O Estado

Ao longo de quase quatro décadas de trabalho, o sistema de leituras feito à escritora paulista Hilda Hilst tem constituído um grupo tão reduzido que ela própria cuidou de defini-lo como "uma espécie de KGB". Para esses iniciados, Hilda sempre foi uma radical inovadora da prosa, poeta e teatro — as três áreas em que inventou — falada, no entanto, ao descaço do grande público. Mas a própria Hilda jamais se conformou com essa situação e decidiu dar um basta. Há um mês, publicou pela pequena editora Massao Ohno o escandaloso *Caderno Rosa de Lori Lamby*, 87 páginas da mais devota infâmia pornográfica com ilustrações de Millôr Fernandes. Neste curto período de tempo, a primeira tiragem de mil exemplares — antes considerada de bom tamanho para um livro de Hilda — se esgotou. Uma nova remessa está sendo preparada de imediato — surpresa — o telefone toca muitas vezes na casa da escritora, um sítio localizado nas pais simuladas de Campinas, com curvas para lançamento de Lori em várias cidades do País.

A autora tirou a lata. Então conseguindo o que pretendia, ou seja, chamar a atenção para o seu trabalho. Escrito isso como um ato político de um tipo diferente. Ato político não é só sair por aí com bandeiras ou uma mentalidade, ela diz. Lori Lamby conseguiu a atenção dos principais cadernos de cultura do País, provocou os conservadores que emitem cartas desautoradas à autora e a ira de muitos dos seus antigos admiradores. Agora, como verdadeira KGB, eles perseguem Hilda. "Dizem que vou abalar meu prestígio, isso é hipocrisia. Respondi comigo mas continuo admirando Henry Miller, a Anaís Nin, que escreveram também pornografia. Eles podem, autor brasileiro não pode isso e promiscuidades", ela rebate.

Entre os admiradores em recessão está, por exemplo, o crítico literário Ivo Gibon Ribeiro, que não gostou de Lori Lamby e amargou Hilda com "um silêncio absoluto sobre o livro". O editor Cato Graco da Brasileira leu e não quis publicar, porque considerou o livro "escandaloso", segundo Hilda. A crítica escritora Lygia Fagundes Telles diz que: "Hilda cometeu uma agressão contra si mesma". Mas Hilda parece deliciada e não se confunde com essas "virgacões" promovidas pela KGB. "O livro é que no Brasil escrito vale menos que um gato morto. Os editores querem é um escritor mediano, se não idiota. Se eles fossem com meus livros como fazem com os do Umberto Eco, também venderiam", diz.

Cansada e um tanto amarga por chegar às vésperas dos 60 anos com 28 títulos publicados sem conseguir sequer as edições nacionais La Brasileira de muitos outros anos para vender três mil exemplares de seu *Com Meus Olhos de Gato*, Hilda decidiu fazer seu próprio merchandising e parece que deu certo. E seu *Caderno Rosa* não é só publicado. Choca particularmente porque o personagem central é uma garotinha de oito anos narrando em seu diário a prostituição prematura induzida pelo próprio pai.

Para a escritora, toda a história não passa de uma "saída à própria pornografia, só feita bem comportada e à literatura italiana". Além disso, ela garante que existe tudo o que escreveu na vida real. "Li ensaios americanos sobre homens de classe média alta que fazem coisas com suas próprias filhas." Mas ainda, Lori acaba sendo uma metáfora da situação em que a escritora se debate. Lori escreve seu *Caderno Rosa*, completamente imaginado, para tentar ajudar o pai, como Hilda, um escritor que não consegue escrever um livro popular. Esta li a figura, sem tanta grotesca, do editor Jorge de Hilda, na personagem de Lulu. Ele tenta induzir o pai de Lori a escrever pornografia para vender mais. "Quando fiz minha primeira prosa, o Flauto-fluente (70), os editores me perguntavam se estava escrevendo dirigida para sair depois disso e

me recordaram falar sobre gajotas ou prostitutas, que dávam melhores vendas. Eles tinham excesso de mulher", ela contra-ataca.

A seu modo, Hilda acabou seguindo o conselho e já tem pronto outro livro pornográfico, *Cadernos de Escândalo*, a sair pela próxima em outubro. "É um tra-

bulho mais acabado, com uma linguagem fervorosa. Lori era para crianças, este é para adultos", ironiza. E não se arrepente do que faz. "Disseram-me muitas coisas vendo esse livro: foi uma salvação física e se acendeu o de vender bem e porque é carno. Posso continuar e fazer uma pornografia fantástica brilhante."



Hilda Hilst: "A santa tirou a lata para chamar atenção dos leitores"

me recordaram falar sobre gajotas ou prostitutas, que dávam melhores vendas. Eles tinham excesso de mulher", ela contra-ataca.

A seu modo, Hilda acabou seguindo o conselho e já tem pronto outro livro pornográfico, *Cadernos de Escândalo*, a sair pela próxima em outubro. "É um tra-

bulho mais acabado, com uma linguagem fervorosa. Lori era para crianças, este é para adultos", ironiza. E não se arrepente do que faz. "Disseram-me muitas coisas vendo esse livro: foi uma salvação física e se acendeu o de vender bem e porque é carno. Posso continuar e fazer uma pornografia fantástica brilhante."

Estigma

'Já me chamaram até de bruxa'

Com O Caderno Rosa de Lori Lamby, o que pode acontecer mais uma vez com Hilda Hilst é que ela fique estigmatizada, como ocorreu anos atrás quando ela acabou no Fantástico, da Rede Globo, por causa de suas experiências com fenômenos paranormais. Durante quatro anos, Hilda repetiu experiências realizadas pelo físico Cesar Lattes, seu amigo, e conseguiu gravar vozes e gemidos "de uma outra dimensão", incluindo um "sim" dito pela voz de sua mãe, então já morta. A experiência lhe valeu a pecha de "vidente" e muitas piadinhas. "Foi horrível, dizem que eu era bruxa, que levito".

Ainda não traduzida em outros países a não ser por uma antologia de escrituras latinas lançada recentemente nos EUA, onde seu nome figura ao lado do de Clarice Lispector e Nélida Piñon, Hilda alega que não pretende com tudo isso apenas ganhar dinheiro ou fama, mas primordialmente "ser lida". O escritor escreve, ela diz "para tirar uma angústia de dentro dele e quer chegar a alguém. Os editores querem que eu morra para depois lançar meus livros".

Inconformista, Hilda ameaça promover multi-harinho ansa disso e sem sair de seu semi-claustro no sítio de Campinas. E, numa situação no mínimo curiosa para uma escritora agora porosa, ela está concorrendo para o prêmio de Intelectual do Ano de 1990, oferecido pela União Brasileira dos Escritores (UBE). E disputa justamente com o cardeal de São Paulo, d. Paulo Evaristo Arns, Irmão do destino... (L.A.P.)



SERVIÇO

O Caderno Rosa de Lori Lamby, 87 páginas, 1990, 95 páginas, C\$ 10,00

Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1312275_2017_completo.pdf

ANEXO B - Artigo apresentado como conclusão de estágio no exterior, na New York University

PROGRAMA DE DOUTORADO SANDUÍCHE NO EXTERIOR

NEW YORK UNIVERSITY - DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UERJ

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS

PROJETO DE PESQUISA PARA DOUTORADO ACADÊMICO EM LITERATURA BRASILEIRA

ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA

ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA

LINHA DE PESQUISA: POÉTICAS DA CONTEMPORANEIDADE

Título

Hilda Hilst e García Lorca: animália, horizonte de experiência - Imagens de animais nas poéticas de corpos e paisagens híbridas

Diego Pereira Ferreira

Introdução - por um gesto de abertura

Para construir um paralelo entre os trabalhos dos escritores, Garcia Lorca e Hilda Hilst, é preciso pensá-los sobre o prisma da produção de escritas-imagens que animam as linhas definidas de um corpo ou de uma paisagem. Os olhares de ambos escritores interessam a este trabalho na medida em que perturbam a estabilidade das linhas que contornam e monumentalizam o corpo (seja este o corpo humano ou paisagem de uma cidade moderna). Embora não tenham sido contemporâneos, Lorca e Hilst se aproximam na medida em que recorrem às figuras de animais para produzir imagens que encontram sua força na estranheza, naquilo em que não se deixam reconhecer, fechar, precisar. Para tal aproximação, é preciso reconhecer os gestos de escrita que abalam a estabilidade das formas que respondem a um projeto humanista, seja pelos contornos de uma cidade moderna, seja pela construção antropomorfa do corpo humano. Nessas escritas, o animal se apresenta como corpo daquilo que não está inserido nestes modelos civilizatórios, que deles destoam, na medida em que aparecem como intrusos em um cenário em que as inscrições da modernidade os distanciam.

Os animais não serão aqui estudados, portanto, como um limite divisório arbitrário que os diferencia dos humanos, tampouco os humanos aqui serão entendidos como aqueles que se limitam a uma categoria ou espécie. Através de uma perspectiva comparatista entre os trabalhos dos escritores, procuro demonstrar as imagens que produzem outras vias de percepção e escrita, em contrapartida ao pensamento dualista que identifica e classifica e especifica os corpos e as matérias observáveis. Proponho entender, através dessas escritas, como os elementos animais podem ser inseridos na escrita para criar imagens que se não se deixam fechar, que escapam a uma percepção acurada, que sabotam, por assim dizer, o pensamento metafísico (ao menos na medida em que se constrói através de um sistema de oposições).

Os elementos animais que se inserem nas escritas de Lorca e Hilst serão pensados através de seus investimentos contra os limites de um corpo humano ou contra os contornos de uma cidade. Procuo aqui por uma cisão das formas, por gestos que perturbem a acuidade do ver, a síntese da imagem, a eficácia de um objeto (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 62). Busco por um gesto de abertura das imagens dos corpos, vasculhando pelo que neles é inquieto e sem repouso, movente e trêmula imagem, em contrapartida às cristalizações e sínteses que servem ao modelo civilizatório, busco entender como a inserção do corpo animal

pode ferir sistemas de expectativas, ou como podem enfrentar os paradigmas de uma paisagem ou uma circunscrição corporal.

Traçar o animal

Debruço-me portanto sobre o conjunto de poemas escritos por Federico Garcia Lorca durante sua estada na cidade Nova Iorque, entre os anos de 1929 e 1930. *Poeta en Nueva York*, título atribuído à reunião dos poemas produzidos neste período, apresenta uma visão de uma cidade moderna que contrasta todo tempo com a presença de elementos de uma paisagem selvagem, que vão de figuras tribais a crocodilos e hipopótamos. Os animais aqui aparecem de maneira improvável fora de seus habitats, mesclado à paisagem de uma cidade que não os acolhe. Essa tensão entre imagens produz, por justaposição, a estranheza de ambientes e corpos que não se conciliam, que estão a todo tempo a empurrar e distorcer as linhas que os desenham. A cidade aqui não mais como lugar que se opõe à selva, mas que com ela colide e se transforma. Lorca propõe em sua escrita uma paisagem que continuamente produz dessemelhanças, uma cidade que se constrói pela mescla de dissonantes imagens - Nova Iorque com suas enormes pontes e edifícios aparece na escrita de Lorca habitada por animais e plantas silvestres, cidade onde acontece “la gran reunión de animales” (LORCA, 2019, em *Danza de la muerte*).

Essa distorção provocada pelo olhar de Lorca se insinua em sua escrita, que surge do impacto de seu encontro com a megalópole, conduzindo o leitor a uma Nova Iorque que é, portanto, recriada através do estranho e dissonante encontro de uma paisagem moderna (Nova York e seus arranha-céus) com uma presença selvagem, animalesca. A presença desses animais, que destoam da imagem de uma cidade grande e modernizada, sugere que a abertura de um espaço simbólico que, como descreve Gumbrecht a respeito de Lorca, “desvia, por assim dizer, do nível de significado e representação” (GUMBRECHT, 2017). Esses são desvios marcados pelo encontro de diferentes corpos, como se os animais e a cidade se produzissem de um cruzamento, de onde se produz uma espécie de máscara construída por essa tensão de formas, uma invariavelmente deslocando a outra.

Era la gran reunión de los animales muertos,
 traspasados por las espadas de la luz;
 la alegría eterna del hipopótamo con las pezuñas de ceniza

y de la gacela con una siempreviva en la garganta.

(...)

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!

¡Arena, caimán y miedo sobre Nueva York!

(LORCA, 2019, em *Danza de la muerte*)

Por outro lado, Hilda Hilst produz sua expressão à forma animalesca diluída em toda a sua obra, poesia e prosa, produzindo muitas vezes um grande número de imagens de corpos híbridos e por outras amplificando sua intensidade epifânica à vida experimentada como pura vivência animal (como nos inúmeros casos em que o narrador relata a experiência de ver através dos olhos de um bicho). Os corpos humanos em Hilst são também muitas vezes figurados pela mescla com corpos de animais ou com objetos de uma paisagem. Os animais sugerem portanto a criação de formas por cruzamentos improváveis, como os entre o homem e o porco, o pássaro e as genitálias ou o cavalo e o desejo. Essas inúmeras imagens sugerem corpos que enfrentam o paradigma do antropomorfismo, criando imagens de corpos absurdos que se insurgem contra as delimitações do que é um corpo humano. As imagens a que me refiro aparecem em distintas obras de Hilst e exploram os limites dos corpos, as bordas que antes dividiam e separavam os corpos agora são espaço de encontro: como o bicho-ninguém ou a cadela-poeira, em *Estar sendo, ter sido*, o porco-menino, em *A obscena senhora D*, ou o homem-sapo, em *Com meus olhos de cão*. Estas são imagens que contestam a estabilidade dos corpos e, acima de tudo, a condensação da imagem de um corpo. As formas aqui estão em constante movimento, a devorarem-se umas às outras, são movimentos que sugerem transgressões às formas seculares do antropomorfismo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 50).

Na grande rede de metamorfoses, os animais representam um suporte transitório, submetendo-se aos jogos de equivalências que repudiam a permanência das formas. O protótipo do animal monstruoso precipita o intenso processo de deformação que está na origem das formas híbridas. A atividade combinatória realiza, com nenhuma outra, a intenção de aproximar realidades distantes. Delas resultam os híbridos por excelência - exemplo das “moscas-mulas” de Aragon, das “sardinhas-borboletas” de Péret, dos “morangos-rouxinóis” de Eluárd ou dos “ursos-folhas” de Masson - que concretizam a definição da imagem poética do movimento. (MORAES, 2012, em *Capítulo VI*)

Nos dois casos, em Hilst e Lorca, os animais estão transgredindo os limites dos corpos de um projeto humanista, como na relação entre a cidade e a modernidade ou entre o homem e o antropomorfismo. Há, portanto, um embate criado na transversalidade das relações entre o homem e o animal, em um esforço para que expressão poética desobedeça à demarcação de

fronteiras entre animalidade e humanidade, mas também apontam em que âmbitos a animalidade se manifesta como faceta ou como horizonte da experiência do homem. O uso da figura do animal, tanto em Lorca quanto em Hilst, subverte estes limites, construindo “vias criativas de acesso ao outro lado da fronteira que nos separa do animal e da animalidade” (MACIEL, 2016, p.99). Se por um lado notamos em Lorca animais que encenam sua relação com Nova Iorque e recriam própria atividade poética - colocando em forma uma poesia de selvageria predatória, onde são os próprios animais que devoram e ameaçam a estrutura da cidade -, vemos em Hilda um esforço de aproximação e indistinção de corpos. Para além da cidade e da racionalidade postas em questão, o jogo de imagens que os animais sugerem nestas escritas estão a perturbar uma distinção normativa, moderna e civilizatória entre o humano e o animal, investindo na instabilidade dessa distinção. Há, em ambos os objetos de estudo, uma poética que contesta a posição ontológica entre humano e animal, que foi a matriz de muitos sonhos civilizatórios do humanismo, impugnando uma norma do humano como figura estável. O animal, neste sentido, é aqui trabalhado como uma linha de desfiguração, onde o animal simboliza um corpo de contornos difusos e que conjuga linhas de intensidade, de afeto, de desejo:

O animal parece exceder e eludir toda figuração estável – tornando-se uma instância que, a partir da corporalidade mesma, protesta contra toda figuração, forma e representação, e reclama modulações e registros estéticos que permitam captar e codificar isso singular que passa entre os corpos e que resiste a toda classificação e lugar predefinido (GIORGI, 2016, p. 31)

Através da comparação entre tais escritas nota-se a maneira como a imagem do animal pode abalar alicerces humanistas e colocá-los em tensão para notar que não há uma estabilidade perceptiva que nos assegure uma essência da forma humana, seja pelos arranha-céus nova-iorquinos ou por um esforço racionalização pragmática do mundo. Os animais, em ambos os casos, aparecem para frustrar uma zona de determinação entre espécies e produzir uma linha de fuga com respeito a uma ontologia do humano. Por isso, nos momentos em que Lorca se refere ao mundo de Nova Iorque, estamos diante de desvios que reconfiguram toda a grandiosidade da cidade, que a afastam de uma representação: “os poemas nova-iorquinos de García Lorca procuram evocar no leitor impressões sensuais fortes, que cobrem a extensão inteira entre os pólos extremos do definido/gelado/claro, de um lado, e do macio/úmido/indefinido, do outro.” (GUMBRECHT, 2017). Essas impressões sensíveis das

texturas e porosidades apontadas por Gumbrecht, são mediadas pelo corpo animal, são estes os que se apresentam como passagem e encontro destes extremos (e que são também encontro entre os extremos humano e animal, cidade e selva), como observamos na passagem: "Con una cuchara de palo/ le arrancaba los ojos a los cocodrillos/ e golpeaba el trasero de los monos. Con una cuchara de palos" (LORCA, 2019, em *El rey de Harlem*). A consistência gelatinosa dos olhos do crocodilo é violada, evocando uma experiência que é do âmbito do sensível. São os olhos também, por onde se vê o mundo, assim arrancados, que conduzem a uma espécie de leitura cega e tátil, é uma leitura escura e galopante, tantas vezes figurada por ambos escritores na imagem de cavalos negros.

Em Hilst, notamos esforço de criação semelhante, quando a umidade, textura e fibrosidade do corpo animal são exatamente as vias pelas quais esse corpo aceita outro, onde ocorre passagem. A extremidade do corpo do animal, seu couro ou pele são lugares de contato, extremidades que cedem às pressões de outros corpos e com eles se fundem. Esses corpos são muitas vezes figurados pela passagem entre estados líquidos e sólidos, onde a matéria aceita o toque e o molde da outra, que deixa “afundar os dedos”, sobretudo corpos que se confundem e se mesclam. Essa é a consistência de um corpo que pode ser violado ou penetrado, e é justamente nessa abertura que reside a passagem entre corpos, é precisamente aí, em uma líquida passagem, que os corpos humanos e animais se confundem.

Meu corpo de terra
 Mergulha no gozo
 E te pensa
 Em líquida quimera.
 O corpo do peixe
 Olho abismado
 Hiato
 Guelra sem grito
 Morrendo. (HILST, 2001, p. 80).

Nessa força de indistinção dos corpos encontro a medida sob a qual reflito que reflito a ideia de animalidade na poética de ambos escritores. Mas é preciso notar também que o limite aqui não é mais precisamente a linguagem, mas o próprio corpo - e nessa mescla de corpos que Hilst e Lorca atuam em seus limites. A experiência de Lorca em Nova Iorque e a escrita de Hilst se encontram aqui para figurar o que a animalidade pode servir à noção de aberração.

Uma escrita que surge da necessidade de descoberta de uma outra língua. Não a língua monumental dos humanos, mas na atuação do que na língua pode ser de mais surreal, dissonante e animal, uma língua que tem a ambição de “explorar uma linguagem, no curso de uma espécie de exercício de quimera experimental ou de teste de um testemunho”. (DERRIDA, 2002, p. 64)

A “angústia imperfecta de Nueva York” (LORCA, 2019, em *Danza de la muerte*) - descrita por Lorca no último verso de *Danza de la Muerte* – é uma possível síntese de onde se desenha essa exploração, pois notamos que há um esforço do poeta de recriar um espaço que o obriga a deslocar sua escrita, que penetra decisivamente em sua poesia, na produção de uma estranheza angustiante que atravessa os corpos de animais mortos, e de onde extrai seu impacto. Estamos diante do momento em que Lorca descreve Nova Iorque como “el momento de las cosas secas, de la espiga en el ojo y el gato laminado, (...) Era la gran reunión de los animales muertos” (LORCA, 2019, em *Danza de la muerte*). A dança se produz no corpo descrito por Lorca como *el mascarón*, que se produz na distância entre a selva – onde se percebe abundância de vida animal – e uma cidade que se levanta como máscara, e que produz um reino humano, bem distante do habitat animalesco, que, todavia, a máscara não deixa disfarçar. Esta é a marca de uma transfiguração estética na obra de Garcia Lorca que, a partir da experiência vivida em Nova Iorque, produz imagens de uma “angústia imperfeita”, pela via da experiência do estranhamento, e tantas vezes figurada pelas imagens dissonantes dos animais em espaço urbano tão modernizado.

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos,
que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
que y ala Bolsa será una pirámide de musgo,
que ya vendrán lianas después de los fuziles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto. ¡Ay, Wall Street!

(LORCA, 2019, em *Danza de la muerte*)

Os tantos espaços visitados por Lorca em Nova Iorque (de Harlem a Coney Island) são marcados por um olhar que assimila o espaço não mais construindo um testemunho, uma percepção objetiva, mas criar o sentimento de que essa percepção se faz sobre uma estranheza, que desloca a referência. Os animais ali presentes produzem constante atrito e são criados geralmente pela via da confissão de uma espécie de convulsão, vertigem, estranhamento, que se abre ante seus “pequeños ojos” (LORCA, 2019, em *Intermedio*). É,

portanto, o olhar de Lorca que lança angustiantes perguntas à cidade, comprometendo seu *continuum* (caótico ou ordenado) pela ação interrogativa, mas também é a cidade quem as coloca de maneira positiva e descontínua diante do olhar. No espaço poético de Lorca, a cidade se pensa e se abre, como um entre-lugar, “se compreendermos que ela é inteiramente aerada e fermentada pelo pensamento, constantemente escavado – como região do sentido – pela penetração do olhar” (CARDOSO, 1994, p. 350). A experiência de Lorca em Nova Iorque é a síntese dessa abertura, remontando na poesia um corpo que já não poderia figurar como o de um poeta solitário, mas como o de uma de suas animalescas “criaturas em carne viva” (LORCA, 2019, em *Cielo vivo*), aberta à fricção do ar e do espaço que o circunda.

Pois portamos o espaço diretamente na carne. Espaço não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas. (...) Assim ele só aparece na dimensão de um encontro em que as distâncias objetivas sucumbem, em que o *aí* se ilimita, se separa do *aquí*, do detalhe, da proximidade visível; mas em que subitamente se apresenta, e com ele o jogo paradoxal de uma proximidade visual que advém numa distância não menos soberana, uma distância que “abre” e faz aparecer. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 246)

Como interessante contraponto, vemos em Hilda Hilst um esforço por aproximar toda animalidade de uma experiência de desrazão, mas, acima de tudo, de uma desintegração dos pilares que sustentam a humanidade. A capacidades do personagem de perceber e entender o mundo é posta à prova na medida em que seus olhos percebem o mundo circundante, como com os olhos de um cão. Assim, os traços humanos vão se diluindo, se desintegrando, à medida em que são rebatizados no cruzamento com animais de outras espécies, como se observa nas imagens de um homem-sapo, um homem-cão ou a porca-deus.

Com meus olhos de cão paro diante do mar. Trêmulo e doente. Arcado, magro, farejo um peixe entre madeiras. Espinha. Cauda. Olho o mar mas não sei o seu nome. Fico parado em pé, torto, e o que sinto também não tem nome. Sinto meu corpo de cão. Não sei o mundo nem o mar a minha frente. Deito-me porque o meu corpo de cão ordena. Há um latido na minha garganta, um urro manso. Tento expulsá-lo mas homem-cão sei que estou morrendo e jamais serei ouvido. (HILST, 2006, p. 65)

O encontro entre o narrador e o animal é, como em *Com meus olhos de cão e Poeta en Nueva York*, o encontro entre dois corpos que perturbam a fronteira opositora “que encarnam duas posições ou dois lados da nação dividida no processo modernizador: escrito/oral, língua maior/língua menor, mundo civilizado/aliança humano-animal, etc” (GIORGI, p. 63). É como se a imagem do animal, em sua aliança com o indisciplinado, selvagem, conjugasse também

outro espaço de subjetivação, outro uso dos corpos, outras configurações do comum, e outras linhas de linguagem e expressão:

Não há passagem modernizadora de um lado para o outro, mas, ao contrário, torna-se choque, enfrentamento e sobretudo ininteligibilidade: o narrador não consegue se tornar inteligível ante seu interlocutor; é puro estranhamento, opacidade, barulho na língua. A aliança humano-animal, a comunidade potencial que expressa, a ordem do comum que constituem, não são traduzíveis à língua e ao modo inteligível do visitante. (GIORGI, 2016, p. 64)

De certa forma, estas imagens animais configuram, seja através de máscaras africanas (que fazem alusão aos habitantes negros de origem africana), seja através da melancolia da “multidão vomitada” de Wall Street (acentuada pela ressaca da quebra da bolsa de valores, em 1929), uma Nova Iorque que desaba perante o olhar de Lorca. Assim também ocorre ao espaço vivido pelo personagem de Hilda, que desconhecia o mar de sua inteligibilidade.

Em ambos os casos, a escrita se vale não apenas da criação da imagem animal mas também da incorporação de um ponto de vista animal no seio da narrativa, no seio da poesia. Como se sugerissem um espaço de leitura que se constrói no olhar de um bicho-leitor, que se vê obrigado a criar outras vias de relação com a leitura, distantes de uma proposta representativa e racionalista, “Y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo” (LORCA, 2019, em *Fabula y rueda de los tres amigos*). Esse olhar se trata, antes de tudo, da produção de lacerações e torções do espaço:

O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. Aqui o olho defronta constantemente limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, fragmentado e lacerado. Assim, trinca e se rompe a superfície lisa e luminosa antes oferecida pela visão, dando lugar a um lusco-fusco de zonas claras e escuras, que se apresentam e se esquivam à totalização. E o impulso inquiridor do olho nasce justamente desta descontinuidade, deste inacabamento do mundo: o logro das aparências, a magia das perspectivas, a opacidade das sombras, os enigmas das falhas, enfim, as oscilações das significações, ou as resistências que encontra a articulação plena da sua totalidade. Por isso o olho não acumula e não abarca, mas procura; não deriva sobre a superfície plana, mas escava, fixa e fura, mirando as frestas deste mundo instável e deslizante que instiga e provoca a cada instante sua empresa de inspecção e interrogação (CARDOSO, 1994, p. 349)

No movimento de seu olhar, de sua criação poética, Lorca por vezes produz uma crítica ao estilo de vida norte-americano, como se a cidade estivesse provocando constantemente a morte dos animais. A arquitetura gigantesca da cidade é figuração, encenação dessa morte. O movimento da cidade, o vai-e-vem dos transeuntes, os metais

reluzentes, as luzes, ganham na poesia de Lorca um aspecto monstruoso, que pode se aproximar tanto do efeito de susto diante de algo inesperado, quanto da ideia de que subsiste na paisagem, ou seja, na relação com as formas, algo que escapa à compreensão, que não se pode reconhecer – em outras palavras, defronta-se com a aberração. A aberração é uma forma aberta, que, como a cidade descrita por Lorca, não para de se refazer, é uma “paisaje de la multitud que vomita” (Lorca, 2019, em *Paisaje de la multitud que vomita*):

No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.

No duerme nadie.

Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas.

Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no sueñan

y el que huye con el corazón roto encontrará por las esquinas

al increíble cocodrilo quieto bajo la tierna protesta de los astros.

(LORCA, 2019, em *Ciudad sin sueño*)

No poema, a justaposição dos elementos antagônicos da natureza e da megalópole se repete ao pensar a cidade dividida entre um movimento frenético, aparentemente sustentado por um “positivismo econômico”, e o ritmo dionisíaco do bairro de Harlem – bairro então habitado por maioria negra, que Lorca exorta para figurar contra a produtividade. Lorca utiliza imagens de universos muito distintos como recurso para desestabilizar noções aparentemente claras, escapando de um tom testemunhal positivo e abrindo o espaço para uma sequência de estranhezas e peculiaridades que desnorteiam, criando um cenário de inexistência e angústia.

A ênfase que Lorca dá ao movimento da matéria sem repouso, o movimento ininterrupto da matéria, como se deslizando o tempo todo, nos lembra a morte como experiência limite de um corpo animal, na medida em que nada pode se reter em um sentido, e o mundo é figurado em apenas movimento e desabamento. Esse aspecto abre uma brecha para pensar a relação entre os escritos de Lorca em Nova Iorque e o corpo do poeta, já que, para Lorca, “no duerme nadie”. É como se para Lorca a vida parecesse um cavalo galopante - imagem tantas vezes evocada -, como se o trote do cavalo e aquele balanço de músculos e ossos sob os pelos escuros imitasse o movimento da cidade de Nova Iorque, frenético e ininterrupto, como também o céu e as nuvens, ou os corpos no mundo que resistem ao tempo devorando outras formas e por elas sendo devorado. “Un día/los caballos vivirán en las

tabernas/las hormigas furiosas/atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas” (LORCA, 2019, em *Ciudad sin sueño*).

A imagem do cavalo se repete, em Hilda e Lorca, como aquela que sugere movimentos intensos do corpo, em suas galopadas, mas também provocam uma leitura que passa pelo corpo do desejo, por isso estão, em ambos os autores, geralmente associados à escuridão, à noite e a um denso azul: “Vi as águas da noite galopando entre vinhas/ E buscando meus sonhos. Eram soberbas, altas./ Algumas tinham manchas azuladas/ E o dorso reluzia igual à noite” (HILST, 2004, p.29). O cavalo, em Lorca, ou a égua, em Hilda, são associados a estados oníricos da consciência, como se um devir os arrastasse para a sensação de um mundo que se dá distante das certezas e contornos do dia e da razão: “allí, caballo azul de mi locura/ pulso de nebulosa y minuterero” (LORCA, 2019, em *Tu infancia en Menton*).

O cavalo é também empresta seu corpo à imagem de um Unicórnio, que na escrita de Hilst mais se aproxima de um corpo absurdo. Um animal que representa a espécie impossível, que só seria cabível em uma espécie de bestiário, é utilizado por Hilst como metáfora para o próprio gesto de escrita. Em *Fluxo-floma*, o corpo de um Unicórnio é percebido por uma multidão que exclama diante da imagem do incabível. O texto é então atravessado por interjeições: “oh, ah, nossa”. É, portanto, o gesto de espanto diante de uma figura animal que demonstro esforço de ambos os escritores por sinalizar aquilo que o corpo animal pode nos sugerir de incabível, e como eles podem confrontar a construção de um corpo ideal (cidade e humano).

Já sei que todos vão me examinar, começo a ouvir as primeiras exclamações: OH... AH... NOSSA... que bicho é esse aí? É melhor chamar a polícia! Os bombeiros! O conselheiro-chefe diz: não vamos chamar ninguém, afastem-se por favor, é simplesmente um unicórnio que está aqui. Alguém repete com voz fina: simplesmente um unicórnio, esse tem peito! O conselheiro chefe continua: nós vamos removê-lo para o parque. OH... AH... Nossa mãe do céu! Eu nunca vi um bicho desses! Deixa eu olhar um pouquinho, seu moço, hein? Ele tem um corno, você viu? Nossa! Que animal medonho! (HILST, 2018, em *Fluxo-Floema*)

A transgressão dos corpos passa então por um gesto de susto, de espanto. O gesto de ver um corpo sem conceber um lugar ou uma categoria. Fazer o corpo voltar ao que nele há de forças que impedem sua síntese, que o impedem de caber em uma forma ideal, que violam sua mesmificação.

Ora, o que o texto sobre a “Figura humana” também nos permite compreender é que a principal forma dessa substancialidade não é senão o antropomorfismo, que poderíamos aqui nomear um “antropomorfismo da forma”. (...) Transgredir as formas

seria, em primeiro lugar, transgredir as formas seculares do antropomorfismo. As semelhanças do mesmo, poderíamos dizer. (DIDI-HUBERMAN, 2017)

É por essa via que o corpo do poeta se torna aqui objeto de reflexão, na medida em que se compreende a escrita como essa passagem de formas, como o rastro de um corpo em “carne viva”, como se as escritas de Lorca e Hilda fossem objeto de sua desintegração e movimento, um resto de seu corpo, vestígios de sua presença.

O animal que traça

As imagens dos animais nas escritas de Hilst e Lorca surgem de maneiras distintas e produzem diferentes forças nos trabalhos analisados. Mas é possível perceber um esforço de ambos para conferir ao animal-escritor o poder de escrita, fazer com que seu corpo participe do texto e através dele produza traços. São muitas e distintas referências à maneira que o animal pode aparecer no texto como aquele que escreve, a medida de um animal-observador ou um bicho-escritor. Os animais, portanto, se inserem não apenas como imagem-força das escritas, mas também como aquele que produz os rastros. Na medida que tingem os papéis e as superfícies, são os corpos dos animais ou seus olhares que levam a escrita a uma fisicalidade, produzindo a matéria-escrita (chamando atenção, inclusive para o quanto esses elementos são indissociáveis).

Em Hilst, esses animais aparecem muitas vezes produzindo o ângulo de visão da escrita. Hilst muitas vezes opta por mostrar as fragilidades de um corpo que percebe o mundo, a imprecisão dos aparelhos sensitivos que “recebem” as suas impressões. Não raro esse mundo “mal visto e mal dito” põe em cheque os corpos dos animais e demonstram como a incerteza das formas atuam numa zona de indistinção entre espécies. É o caso do que acontece ao personagem Vittorio, em *Estar sendo, ter sido*, que aos seus 65 anos de idade passa a descrever um mundo de inexatidão, que lhe chega através de seus “olhos gastos”. Ao ver um animal na praia, Vittorio se pergunta inúmeras vezes, no decorrer de toda a narrativa, se esse seria um corvo ou um frango negro. As falhas do corpo do personagem são então a força da escrita, e é justamente no que desse corpo é animal (e que envelhece e adoce) que a escrita faz proliferar. Esse corpo envelhecido produz a imagem de um mundo de inexatidão, de confusões causadas por entrelaçamentos de formas e corpos. Os ruídos produzidos pelos aparelhos sensitivos são a escrita, é onde Hilst encontra a força de um animal que escreve.

ainda estou sóbrio, há um vento polpudo lambendo as bochechas, não há mais ninguém na praia só um frango negro (ou é um corvo?) e um cachorro mais triste do que a tal fita preta, ele olha igual a mim o horizonte, tento fazer com que ele se aproxime, vem, vem cachorro! ele sai correndo, teme os humanos, os pulhas que se dizem feitos à maneira Daquela, nós os imundos, os grotescos, e as palavras sempre entupindo as arcas armários cestas... (HILST, p. 2018 em *Estar sendo, ter sido*)

De uma maneira ainda mais explícita, vemos Hilst em *Com meus olhos de cão*, produzir uma narrativa que conduz seu personagem, Amós Keres, um matemático que aos 48 anos cumpre a jornada que vai de um mundo extremamente matemático e metafísico à toda força poética e simbólica de uma paisagem percebida através dos olhos de um cão. Essa perspectiva é incorporada gradativamente no seio da narrativa, ao passo que o corpo um humano matemático vai se tornando e se mesclando ao corpo de um cão. Os corpos dos animais são então os que criam a escrita, a escrita passa através desses corpos. Hilst acentua essa percepção, demonstrando a todo o tempo como a escrita se vincula a um corpo, e como ela está constantemente sujeita a sua matéria, e portanto à sua vulnerabilidade e inexatidão.

Por outro lado, García Lorca sinaliza através inúmeras imagens uma busca por fazer com que o corpo do animal apresente na escrita e na paisagem sua porosidade e consistência. Há uma notável contaminação entre a constante evocação das espécies animais em presença na cidade e a ideia de um poeta que escreve com “las palomas en el pecho”. Há muitas referências a animais que deixam rastros na cidade através, seja de um corpo mergulhado em um tinteiro, seja pelo tingir da urina e do vômito.

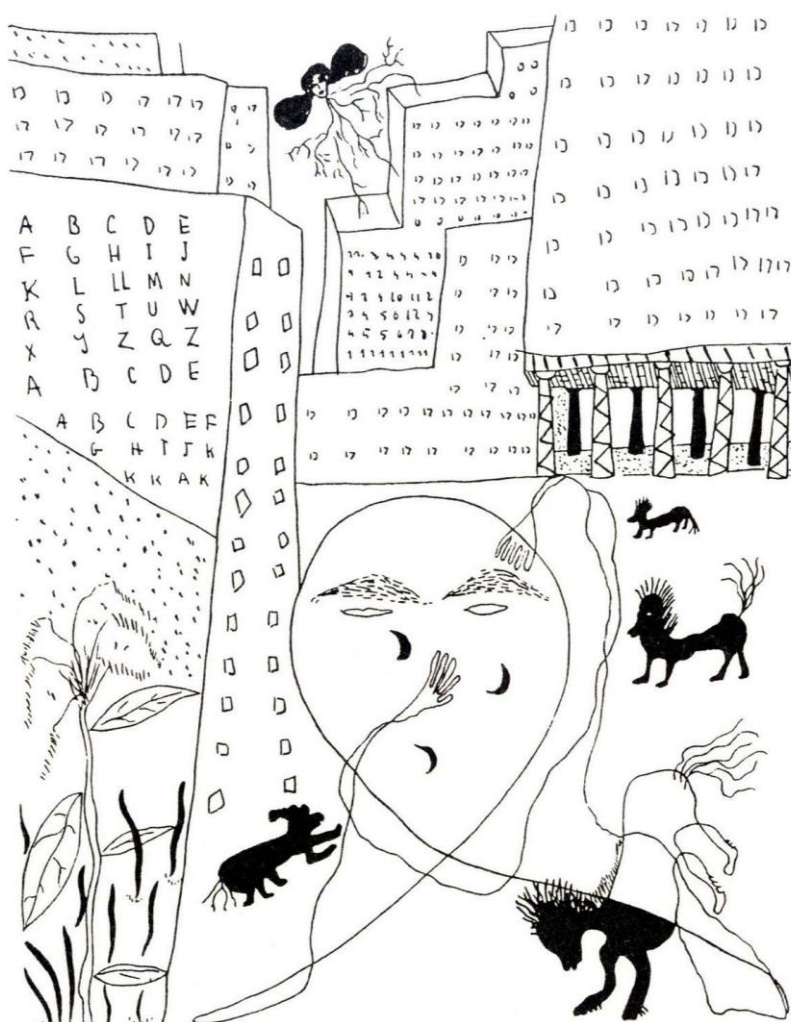
Asesinado por el cielo.
 Entre las formas que van hacia la sierpe
 y las formas que buscan el cristal,
 dejaré crecer mis cabellos.
 Con el árbol de muñones que no canta
 y el niño con el blanco rostro de huevo.
 Con los animalitos de cabeza rota
 y el agua harapienta de los pies secos.
 Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
 y mariposa ahogada en el tintero.
 Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
 ¡Asesinado por el cielo!
 (LORCA, 2019, em *Vuelta de paseo*)

O animal em Lorca participa da escrita de maneira direta da criação dos espaços, a deixar linhas e rastros nas paisagens. Gesto de escrita que se repete, seja na mariposa afogada no tinteiro, em *Volta del paseo*, seja nos tinteiros que urina um cachorro, em *Fabula y rueda de los tres amigos* ou os corais que empapam a desesperação da tinta em *Norma y paraiso de*

los negros. Esses rastros que deixam os animais nas paisagens metaforizam a própria busca de Lorca por uma “escrita selvagem”. A virada estética na obra de García Lorca que se observa a partir de sua experiência em Nova Iorque sugere também a busca por uma língua produzida também pela presença da imagem da ação de corpos animais.

O corpo em ação, o corpo que risca, é aquilo que parece mais figurar o gesto de escrita de Hilst e Lorca. Os dois se aproximam do corpo como um gesto afirmativo do animal: aqui é o animal que escreve, e é o corpo desse animal o limite da escrita. O corpo é um lugar de passagem, é ele quem deixa rastro e cria riscos - ou seja, garante a possibilidade da deformação. Com isso, Hilst e Lorca criam pinturas e desenhos que trabalham os corpos animais mesclados a paisagens e corpos humanos. No entanto, para além da presença do animal nessas imagens, é possível notar um gesto de procura por uma escrita do rastro: por um lado, Lorca investe na produção de desenhos que ilustram os poemas de *Poeta en Nueva York*, por outro, Hilst cria pinturas em série chamada *Aquarelas*, que são publicadas em *Da morte, odes mínimas* junto a poemas que também aludem corpos híbridos.

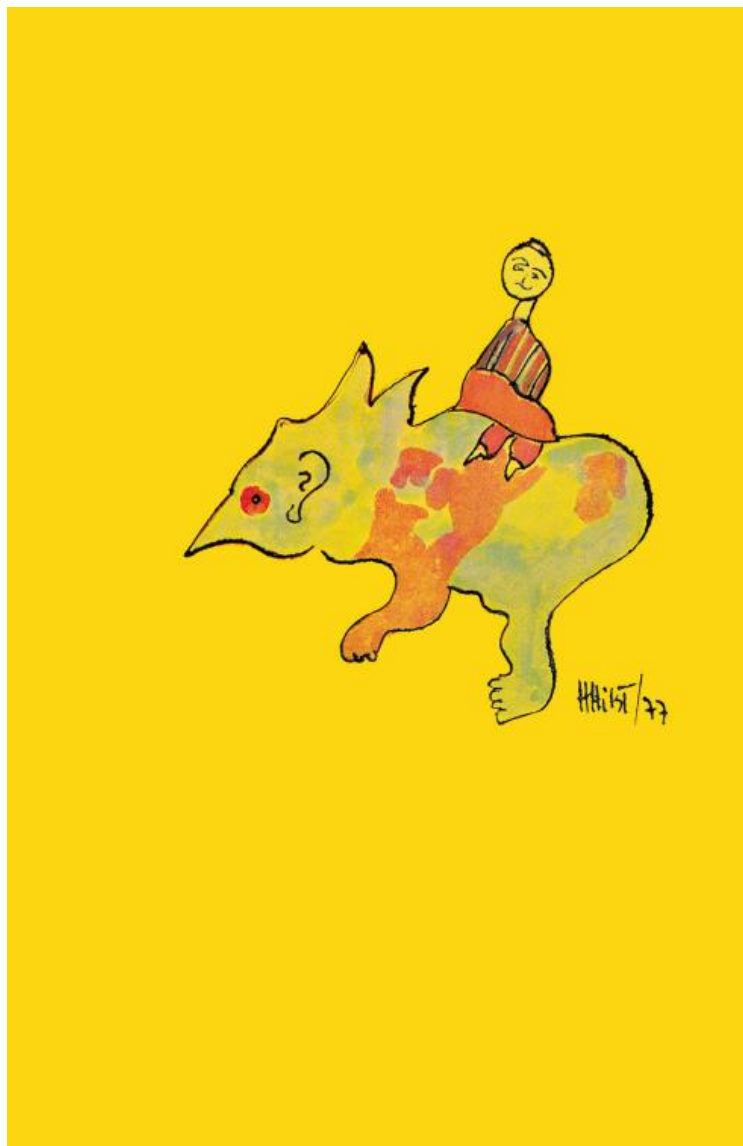
São autorretratos que ambos produzem, colocando então a sua própria imagem de escritor aliada a corpos animais. Em *Autorretrato em Nova Iorque*, Lorca desenha uma grande máscara em uma cidade que retrata Nova Iorque, com enormes edifícios. As linhas que produzem os desenhos desse rosto parecem guiadas e construídas por cavalos tribais negros. *El mascarón* de Lorca é aqui uma alusão ao próprio gesto de sua escrita, uma escrita que se faz por linhas e impressões de seu próprio corpo. O que o poeta procura no animal não é somente uma força dissonante da cidade, mas também experimentar-se animal, produzir um autorretrato de um bicho que escreve e que é escrito por um bicho. Assim também os cavalos negros produzem e são atravessados por linhas que terminam por esculpir a máscara, o rosto, a face (ou seria o poema?).



Self-portrait in New York, Gacía Lorca

Disponível em: [https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Federico-Garcia-Lorca/911839/Auto-retrato-do-poeta-Federico-Garcia-Lorca-\(1898-1936\)-em-Nova-York,-anos-30.html](https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Federico-Garcia-Lorca/911839/Auto-retrato-do-poeta-Federico-Garcia-Lorca-(1898-1936)-em-Nova-York,-anos-30.html)

Hilda Hilst, por sua vez, cria também autorretratos em aquarelas onde aparece com seu corpo fundido ao corpo de um animal. Em uma pinturas, seu dorso se mescla ao corpo de uma onça, em outra, aparece cavalcando um leão. Hilst investe também no cruzamento entre espécies, tal qual do rinoceronte e do elefante. Seus desenhos também investem, portanto, nessa linha de indistinção entre as espécies. O corpo de um animal, que é aqui um limite, investe na metamorfose passando a outros corpos, com eles se confundem e se mesclam. Esse limite é um trabalho sobre corpos absurdos, ou o absurdo de viver através do corpo de outro, mesmo que essa conjugação seja feita entre animais.



Autorretrato da escritora a cavalgar um rinoceronte elefante, Hilda Hilst

Disponível em: <https://revistadogel.emnuvens.com.br/index>

Assim também os textos e desenhos de Hilst e Lorca também transfiguram essa passagem entre corpos, criando uma relação entre a poesia e o traço, como se a escrita pudesse se aproximar de uma experiência-limite, uma escrita movediça, pronta a entregar seu corpo ao movimento e à transformação. Essa passagem é portanto de um corpo ao outro, da letra ao traço, da escrita ao leitor. Porque o limite da experiência não é mais a língua, a escrita, o poema. O deslimite da experiência é o corpo do outro.

¡Qué esfuerzo!
 ¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!
 ¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
 ¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
 ¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!
 (LORCA, 2019, em *Muerte*)

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III** – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do Etnógrafo). In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COELHO, Eduardo Prado. **Os universos da crítica**. Porto: Edições 70, 1982.

COELHO, Eduardo Prado. **A mecânica dos fluidos**. Lisboa: INCM, 1984.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. **O Animal que logo sou**. São Paulo: UNESP, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **De semelhança a semelhança**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2011000100003&script=sci_arttext. Acesso em: 20 de out. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Os nervos urbanos** – durante viagem a Nova York, em 1929, Lorca descobriu a face moderna de sua poesia. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs31059808.htm>. Acesso em: 15 jan. 2018.

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

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

HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2017.

HILST, Hilda. **Da prosa**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2018.

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

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LORCA, Federico Garcia. **Poeta en Nueva York**. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131535.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2019.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MALABOU, Catherine. **Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Lisboa: Vega, 2000.

NANCY, Jean-Luc. **Embriaguez**. Buenos Aires: Amorrortu. 2006.

ANEXO C - NY, breve relato pessoal

Me considero um ser de movimento, agitação aérea e ininterrupta, com certas dificuldades de cristalizar. Tenho o sol regido pelo signo de ar, Libra, o que considero me dar uma certa volubilidade. Sei que posso ser muitos e tomar formas diversas a partir dos diferentes contatos e conexões, sobretudo em novos espaços e com novas pessoas. No entanto, é importante atravessar minha história, antes de chegar à Nova Iorque, para entender em que contexto de tais movimentos realizei a viagem. Nasci no Rio de Janeiro e cresci no bairro de Cascadura, subúrbio da cidade. Meu pai nasceu e cresceu também no subúrbio do Rio; minha mãe, por sua vez, tem uma história migrante, viveu a maior parte da vida no interior do Ceará, no município de Tabuleiro do Norte, migrando para o Rio junto com a família, aos cerca de 20 anos de idade. Passei a maior parte da infância mergulhado em um universo imaginário muito lúdico e onírico, talvez despertado e acentuado por uma certa timidez. Por falta de oportunidades e condições financeiras, nunca havia feito uma viagem longa ao exterior. Quando as condições de vida da minha família melhoraram, visitei a Argentina e o Chile como turista, entre os vinte poucos anos, por algumas poucas semanas. Foi somente através do programa de doutorado sanduíche, e com o apoio da minha orientadora, Ana Chiara, e do co-orientador no exterior, Gabriel Giorgi, que tive a oportunidade única de passar seis meses estudando na New York University. Foi a primeira vez no hemisfério norte, em uma cidade de proporções que nunca havia experimentado na vida.

A esta altura, completando 31 anos de idade, e vivendo um cenário político devastador no Brasil, já havia entendido, através de experiências coletivas difíceis, em contexto de muita luta social e demarcação de fronteiras políticas, que era necessário tornar-me outro. Viver uma alegria (nietzscheana) da transformação, não me deixar adoecer. A transformação tornou-se, para mim, uma urgência. Era não só uma maneira de responder às forças conservadoras que assolaram nossos tempos, mas também emprestar meu próprio corpo ao tema que por anos me dediquei no doutorado. Sinto que foi, de certo modo, como abrir minhas forças aéreas, levá-las à superfície. Trabalhar a forma de modo que o fora e o dentro estivessem cada vez menos demarcados. Tornar-me talvez mais livre para trabalhar minhas aparições, minha forma, e fazer disso um trabalho criativo e de rompimento com certos modos de vida que conhecia até então. Antes mesmo de viajar, vivendo ainda os altos e baixos da expectativa com a viagem (sem saber ainda se conseguiria a bolsa da CAPES, em um momento de cortes

de verbas para a educação), comecei a fotografar com uma antiga câmera analógica o processo de abertura de formas que vivia. Iniciei uma série de autorretratos que não só recriavam poeticamente os momentos pelos quais passei, como me causavam a estranheza de produzir uma imagem que sempre me surpreendia, sempre significavam uma saída da zona de conforto. Foi preciso enfrentar sobretudo minha própria reclusão e timidez, para iniciar o processo do que se tornou ainda mais intenso e transformador em uma cidade como Nova Iorque, que me abriu imensos espaços de experimentação.



Elogio ao movimento (congresso da Abralic, em Brasília, dias que antecederam a viagem)

Fonte: O autor, 2019.

A viagem aconteceu em agosto de 2019, com data de volta agendada para meados de março de 2020 (o mês marcado pelo início da pandemia de covid-19). Me despedi da minha mãe no aeroporto do Galeão, chorando, passei as longas horas da viagem sem saber o que me aguardava do “outro lado”. Exceto o Gabriel Giorgi, com quem havia entrado em contato por e-mail, não conhecia mais ninguém na cidade. Quando cheguei ao aeroporto, tomei uma carona com um taxista egípcio que fez o trajeto para o Brooklyn por uma ponte de onde se via Manhattan. Pela janela do carro, já observava a imagem da verticalidade concreta das construções que antes só havia contemplado em filmes. Assim, de longe, os prédios erguidos

em nada lembravam a experiência convulsiva e vertiginosa dos intensos movimentos que encontraria nas ruas.

Não demorei muito a sentir que tudo na cidade imprimia um ritmo intenso, muitos corpos que passavam pelas ruas lotadas, linhas de trem e metrô para todos os lados, um vai e vem frenético, um remodelar-se constante de obras e novas construções por todos os lugares: uma cidade líquida. Uma das primeiras impressões foi certamente a de que eu estava de encontro com uma cidade que emulava constantemente o movimento, algo bem próximo do que eu procurava fazer em minhas imagens. Esse remodelar-se constante foi tema de uma exposição de um dos primeiros museus que visitei, o New Museum. Em uma sala, estavam organizadas fotos das fachadas dos prédios de Manhattan em diferentes épocas. De um ano para outro, o mesmo prédio passava por transformações tão intensas de sua fachada que não se podia mais reconhecer o estado anterior. Uma sequência de fotografias mostrava o prédio do mesmo endereço em formas tão completamente diferentes que me causavam uma impressão de cidade fantasma, um simulacro. A exposição causava uma forte impressão de que a cidade era constantemente redesenhada, trazendo um sentimento de que o espaço que eu aos poucos experimentava, ainda em 2019, era historicamente único e que em pouco tempo se transformaria novamente. Um movimento que - a parte de qualquer discussão sobre a preservação da memória, tópico de discussões políticas importantes na cidade - me lembrava a oquidão que notei em Hilst, e que procurava também em minhas imagens fotográficas: as geometrias e vazios. A cidade, que se abria para mim, se conectava à minha busca pelo movimento sem retenção, um espaço turvo movente, todo feito de corpos que passam, mas ao mesmo tempo tão imponente e concreta. Uma ambiguidade que me remetia à “angústia imperfeita” descrita por Garcia Lorca.



Porção de terra cercada de água por todos os lados (primeiros dias em Nova Iorque)

Fonte: O autor, 2019.

Aos poucos conheci as pessoas que comigo trabalharam no Departamento de Português e Espanhol da universidade. Foi o início de uma conexão intensa com pessoas de diferentes países da América Latina, e que me acompanharam no percurso da viagem. Talvez uma das primeiras vezes que eu, de fato, precisei ser outro, ao me esforçar por vencer a embaraço, levantar a cabeça, e interagir com os novos colegas na confraternização de abertura do período do departamento. Em pouco tempo eu já havia formado um novo corpo, um corpo de movimento e experimentação, muito conectado aos movimentos e forças expressivas presentes na cidade. Me emocionava observar uma extrema liberdade expressiva que, por mais simples que pareçam, até então não havia sequer entendido como possibilidade: uma moça que se alonga, estica as pernas em 180 graus na plataforma do metrô, enquanto espera o seu trem; um garoto com fones de ouvido dançando e cantando para os outros enquanto caminha; uma pessoa com corpo masculinizado (corpo volumoso, músculos e pêlos) em um vestido tubinho prateado e um tamanco de plataforma vermelho brilhante; duas pessoas ensaiando um dueto de ópera nos fundos de um bar, enquanto todos bebem e fumam; o menino que improvisa uma letra de rap, durante todo o percurso da viagem do Brooklyn a Manhattan. Todos sem nenhum sinal de constrangimento em suas ações, em seus movimentos cotidianos sem serem interpelados ou reprovados por alguém - imagens que, definitivamente, me tocaram.



Tocar paisagens moventes (metrô de NY)

Fonte: O autor, 2019.

A experimentação que vivia culminou em um trabalho de formas que não procura necessariamente origem ou identidade. Embora eu tenha me identificado ainda mais, através da viagem, com as origens latinas, me entreguei ao processo de recriar o que a nossa condição existencial já nos coloca através da vida em passagem: o movimento. Vestir e despir-se para vestir novamente outro e despir-se de novo, em processo de constante recriação de imagens e corpos. Assim também as estações do ano me obrigavam a encontrar outras maneiras de experimentar essa “pele vestida”, enquanto as árvores aos poucos perdiam as folhas, os troncos escureciam e fraturavam o céu - era o outono chegando e criando uma nova atmosfera à cidade. Entendia aos poucos que a experimentação era um caminho de importância não somente artística, mas também uma reivindicação política de novas existências. O que pude

testemunhar do movimento *queer*, tão visível e pulsante, especialmente em Bushwick, era também uma contestação às definições dos modos de vida, dos gêneros, das demarcações de identidade, tudo através de um lindo (e muitas vezes surreal) trabalho de cores e formas. Assim me sentia absorvendo aos pouco essas referências e recriando nas fotografias um corpo expansivo e assimilativo, um transbordamento do que eu vivia, um constante montar e desmontar que atuava como uma força também política, abrindo um espaço criativo e artístico através da experiência do corpo na cidade.



outono (Bushwick, 2019)

Fonte: O autor, 2019.

Durante o percurso da viagem, morei em alguns bairros do Brooklyn e pude notar a confluência de culturas que sobreviviam juntas na cidade. Primeiro estive em Bay Ridge, bairro majoritariamente árabe, onde não raro se via o encontro entre uma moça de traços

latinos, vestindo roupas curtas, e outra talvez muçulmana, com uma burca que cobria quase todo o seu rosto, deixando apenas os olhos à mostra. Vivi também em Corona, no Queens, onde existia um mercado popular que vendia toda sorte de produtos, na Roosevelt Ave, com viadutos, vendedores ambulantes e os carros que avançavam os sinais. Mais tarde me mudei para Crown Heights, bem no centro do Brooklyn, um bairro com profunda influência da cultura caribeña. Ainda pouco gentrificado, o bairro me oferecia uma experiência diferente de Nova Iorque, talvez mais parecida com a atmosfera dos filmes dos anos 90. Morei neste bairro junto com Olívia, uma compositora musical italiana que recolhia objetos do lixo para decorar sua casa. Em meio aos amontoados de objetos, uma coleção de máscaras ficavam expostas em sua sala. Durante as festas em seu apartamento, Olívia nos convidava a vestir as máscaras para dançarmos juntos no fim da noite. “Isso libera uma energia”, ela dizia, como se, com as máscaras, pudéssemos nos sentir mais livres para explorar movimentos. Talvez sem se dar conta, Olívia acabou por criar uma expressão bastante performática do processo que eu sentia viver como um todo na cidade. Não que eu estivesse de fato perdendo um rosto, mas diluindo as censuras que talvez eu mesmo me impunha durante a vida, vestindo uma máscara para encarná-la e assim reinventar meu próprio corpo com certa liberdade, assim também as formas, as danças, os movimentos.



habitar (sala da Olívia, Crown Heights, 2019)

Fonte: O autor, 2019.

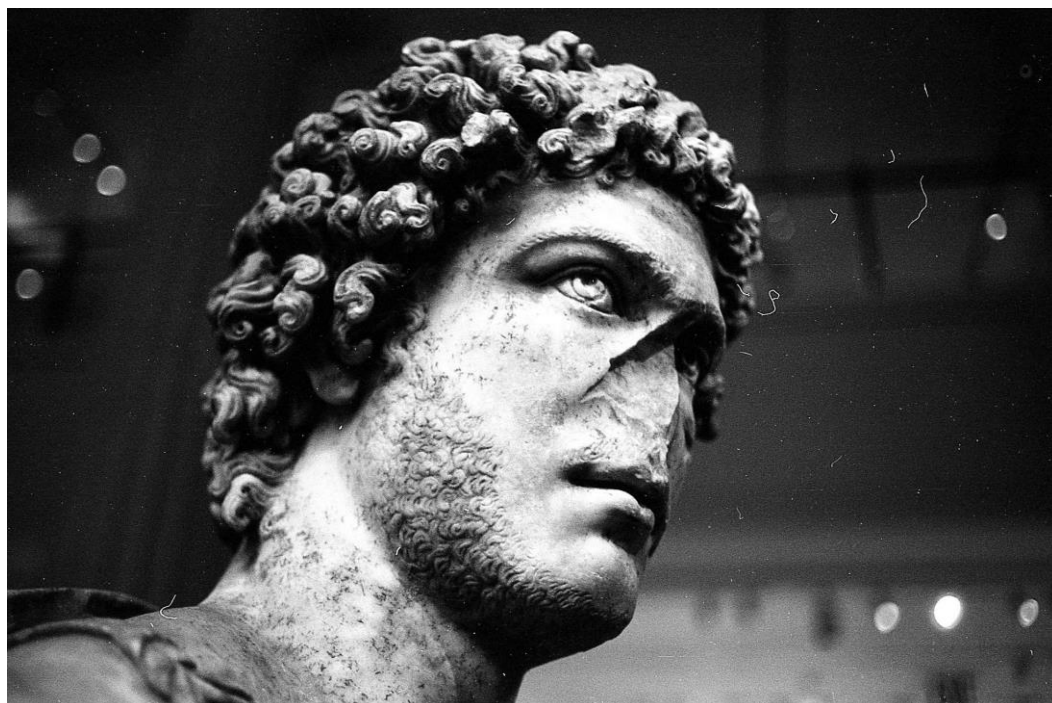
Entramos em 2020, vivia até então um dos invernos mais quentes dos últimos anos, embora por vezes o termômetro marcasse -20 graus celsius de madrugada. O inverno é estranho, o excesso de camadas de roupa criam uma distância com pele, imprime um novo ritmo na cidade e torna difícil a circulação nas ruas. Sentia por vezes saudade, sentia falta dos abraços, do calor, da língua portuguesa (quase não fiz amigos brasileiros por lá), noutras sentia um pouco de medo da volta, que podia significar lidar novamente com certas censuras que eu já conhecia. De todo modo, ainda tinha mais 2 meses de viagem pela frente. Era momento de buscar lugares fechados e aquecidos, quando a rua se tornava intoleravelmente fria. Uma amiga inglesa, Amber, perguntou certa vez o que eu esperava para 2020. Não soube o que responder, era difícil comunicar a situação política que vivíamos no Brasil, sinto que certas dores talvez só nós entenderemos. De fato não sabia o que esperar do novo ano, mas levar, de alguma forma, as experiências que estava vivendo em Nova Iorque às pessoas queridas que encontraria, quando de volta ao Rio, me causava um certo entusiasmo. Respondi Amber em forma de fotografia, feita durante um passeio em Prospect Park. Um pano cobria o rosto, na região dos olhos. Mal sabia, a essa altura, que de fato viveria boa parte de 2020 com panos cobrindo as partes do rosto que na fotografia ficaram expostas.



2020 (Prospect Park)

Fonte: O autor, 2020.

Com o início de fevereiro e a aproximação do fim da viagem, fui tomado por um sentimento de que o tempo na cidade havia sido curto. Era o momento de fechamento da pesquisa realizada até então, de me despedir, aos poucos, das pessoas que fizeram parte dessa jornada, visitar alguns museus e refletir sobre o meu percurso. Em uma exposição, em um dos salões do Metropolitan, encontrei nas estátuas quebradas e desfiguradas uma expressão do processo que havia vivido até então, que me conectava ao Sem-Rosto de Hilst, e que expressava também a ausência de um pedaço, de uma falta, da partida.



Deixar (Metropolitan, NY, 2020)

Fonte: O autor, 2020.

A minha despedida aconteceu em um bar latino de Williamsburg, *Caribbean Social Club*, carinhosamente conhecido pelo nome de *Toñita's*. Um bar que fez parte da minha trajetória afetiva na cidade. Toñita, a mulher porto-riquenha que usa enormes e extravagantes anéis em suas mãos, havia fundado o bar na década de 80, e oferecia comida de graça aos frequentadores, vendendo a cerveja Corona por “apenas” 3 dólares, um dos preços mais populares da cidade. Um lugar de encontro de muitos latino americanos que fizeram do bar uma espécie de segunda casa, um refúgio de calor em meio a um inverno cansativo. Ao voltar para casa onde me hospedava, apressando o passo no frio da madrugada, avistei do outro lado da rua uma moça de meia idade que dançava sozinha na esquina da Nostrand Ave. Aparentemente sem nenhum propósito, em meio a um frio congelante, ela dançava dobrando lentamente os joelhos para os lados, os braços abertos e olhos fechados. Fiz a seguinte foto para guardar com carinho essa memória.



daydreamer dancer (Nostrand Ave, 2020)

Fonte: O autor, 2020.

Deixei a cidade no dia 3 de fevereiro, com destino a Estocolmo, na Suécia, para retribuir a visita a um amigo querido de infância, que havia me encontrado em Nova Iorque. Graças a isso, tive a despedida relatada, cheia de pessoas queridas, antes de viajar de volta ao Brasil. De início, planejava ficar em Estocolmo até o dia 25 de março, mas a pandemia

abreviou minha viagem. Com medo do fechamento dos aeroportos, adiei a minha volta para o dia 16.. Passei os três meses seguintes de um modo muito diferente do que havia imaginado, no apartamento da minha mãe, em quarentena, diante do cenário devastador causado pela pandemia de Covid-19. Vi pelos noticiários uma cidade de Nova Iorque completamente diferente da que havia experimentado, as ruas desertas e os barulhos cortantes das ambulâncias que cruzavam as ruas. A saudade, que acompanhou no decorrer dos 6 meses, se estende por muito mais tempo, jamais imaginaria que estaria por tanto tempo sem encontrar, abraçar, dividir experiências, com muitas pessoas tão amadas que vivem no Rio. Por isso criei esse breve relato como maneira de encurtar as distâncias e expressar um pouco das transformações vividas na viagem, antes da pandemia. Ainda sinto que esse trabalho constante de remodelar as formas é um caminho possível para a reivindicação de espaços de existência, é uma maneira de confrontar as censuras e a domesticação dos corpos. Buscando na oquidão hilstiana uma liberação de formas, ao mesmo tempo pensando nas fachadas dos prédios de Nova Iorque, compus uma série de fotos que expressam o movimento, vestir e montar, lembrar a urgência do agora, da vida precível, e do corpo como lugar de passagem.



quem sou de onde vim para onde vou (Rio de Janeiro, 2020)

Fonte: O autor, 2020.