



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULDADE DE FILOLOXÍA
DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

A OBRA LITERÁRIA DE HILDA HILST E A CATEGORIA DO OBSCENO

*(ENTRE A CONVENÇÃO E A TRANSGRESSÃO:
O ERÓTICO-PORNOGRÁFICO, O SOCIAL E O ESPIRITUAL)*

TESE DE DOUTORAMENTO

ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO

2010



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULTADE DE FILOLOXÍA
DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

A OBRA LITERÁRIA DE HILDA HILST E A CATEGORIA DO OBSCENO
(ENTRE A CONVENÇÃO E A TRANSGRESSÃO:
O ERÓTICO-PORNOGRÁFICO, O SOCIAL E O ESPIRITUAL)

ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO

TESE DE DOUTORAMENTO
ORIENTADA PELO PROFESSOR DOUTOR
FRANCISCO SALINAS PORTUGAL

RESUMO (PORTUGUÊS)

Esta Tese de Doutorado pretende tratar a extensa e singular produção da escritora brasileira Hilda Hilst (1930-2004) nos parâmetros da convenção histórica e da transgressão contemporânea, ao relacionar a obra hilstiana com uma das realidades literárias mais notáveis desde a imaginação libertina até as poéticas da pós-modernidade: a perturbadora hegemonia da escrita de inspiração obscena como veículo da condição física e metafísica do ser humano.

Contudo, relativamente à obra da autora paulista servimo-nos do termo obsceno como um adjetivo valorativo, não relacional, isto é, não fazemos referência a um conjunto de textos que configuram um género literário particular – como, por exemplo, a escrita pornográfica, a que se vincula, numa taxonomia redutora, a denominada ‘tetralogia obscena’ hilstiana –. Para superar essa avaliação limitadora e restritiva a respeito de certas vertentes de uma escrita de rara profundidade filosófica, procurámos compor um material reflexivo que permitisse ponderar a verdadeira profundidade e o sinuoso sentido unitário da plural produção literária de Hilda Hilst.

Aplicámos, assim, a categoria do obsceno como chave interpretativa a um conjunto de textos que converge na nossa análise por volta da constatação da presença multimodal da obscenidade e da comprovação do diferente valor reivindicatório, crítico e indagador que esta categoria adquire na escrita.

Este valor literário da dissonância, unido à conceptualização da obscenidade foram, portanto, as chaves para ultrapassar a aparente divergência entre os diferentes códigos retóricos, formais e temáticos e, com isto, analisar e interpretar a obra de Hilst com base na evolução e não na quebra no interior do seu percurso literário.

Com este objectivo último, e por causa da natureza complexa e compósita do objecto desta tese, a aproximação e a reflexão a respeito da escrita hilstiana privilegiaram uma orientação ecléctica de modo a atender de maneira rigorosa as diversificadas perspectivas analíticas que esta complexidade permite e solicita.

Assim, o processo crítico, desenvolvido num equilíbrio entre a descrição e a explicação, teve como propósito central o contacto directo com os textos, mas também com o substrato teórico eclético de que nos servimos, evitando as ponderações idealizadas ou simplificadoras relativamente a qualquer perfeita e/ou distorcida coerência escritural.

De facto, na sequência do submetimento a provas de refutação das proposições e hipóteses de que partimos, tentámos contestar qualquer dependência mecanicista dos textos de interpretações psicologistas e biográficas. Assim, distanciando-nos do impressionismo crítico, apresentámos a atípica biografia desta escritora megalómana como mecanismo de aprofundamento, desde uma certa perspectiva, na génese literária da obra hilstiana, por exemplo, com relação à escrita do eu cultivada pela autora.

Igualmente, um conveniente e rigoroso diálogo entre a psicologia e a literatura possibilitou a contestação das interpretações superficiais da obra e do processo genético hilstiano, orientadas por critérios extrínsecos não fundamentados, como a aparente loucura da autora ou certas adições que explicariam a singularidade e o hermetismo da sua escrita.

Do mesmo modo, a abordagem imanente dos textos foi relativizada mediante a contribuição de uma perspectiva analítica orgânica e contextualizada a partir dos factores do contexto sociocultural e do sistema literário e as suas relações extrínsecas e intrínsecas com a figura da escritora e com a sua escrita. Esta aproximação centrou-se, assim, em questões diversas como a dialéctica entre convenção e transgressão na obra da autora, os vínculos entre literatura, história e realidade na literatura hilstiana ou, por exemplo, a ambígua posição literária e sistémica da escritora a respeito da influência do elemento económico no âmbito literário.

Perante a complexidade de um discurso complicado e, como acabamos de indicar, por vezes também ambíguo, procurámos igualmente a contribuição ocasional de outras linhas teóricas, como a retórica e a estilística que possibilitaram uma mais profunda compreensão da coerência discursiva na construção literária hilstiana, voltada para a procura da eficiência comunicativa para um pensamento artístico preponderantemente hermético e fragmentário.

Por último, num ponderado e harmónico equilíbrio entre a interpretação e a reflexão, esta análise hermenêutica foi auxiliada por um ocasional recurso ao

comparatismo e às relações de analogia. Neste sentido, estabelecemos um conjunto de comparações literárias e também, ocasionalmente, pictóricas, musicais ou cinematográficas numa escala nacional e supranacional com o objectivo de aperfeiçoar o aprofundamento na difícil produção individual de Hilda Hilst, assim como de esboçar uma rede de possíveis modelos efectivos e de influências e afluências relevantes para a obra da escritora paulista.

Em síntese, a amplitude e diversidade do objecto de estudo determinou a opção por uma análise complexa e ecléctica articulada num discurso digressivo e demonstrativo que procurou avaliar a proposta literária de Hilda Hilst sob a perspectiva unificadora do princípio de obscenidade.

Com este objectivo último, partimos de três linhas de pesquisa da noção de obscenidade em relação à natureza humana na escrita hilstiana: a filiação terrestre no âmbito do corporal, a filiação social no âmbito do colectivo e a filiação divina no âmbito do espiritual.

Estas três filiações permitiram agrupar num painel transmodal e transgenérico as diferentes vertentes da escrita hilstiana à volta de um relacionamento dialéctico e de um movimento binário e antagónico a respeito das duas possibilidades de avaliação do obsceno na contemporaneidade.

Neste sentido, a primeira das referidas filiações manifesta-se por meio da relação de assimetria mantida na escrita hilstiana pelos conceitos de obscenidade, pornografia e erotismo. Assim, muitos dos sujeitos protagónicos da escrita hilstiana ensaiam uma afronta ao corpo social através do enaltecimento, em diferentes tons, do erótico ao pornográfico, da volúpia e da lubricidade, que atinge um alto valor crítico e reivindicatório, entre outros elementos, da vulgaridade da sociedade burguesa, do submetimento da arte aos imperativos económicos ou da autonomia literária e amorosa da voz poética feminina, respectivamente.

Nessa dinâmica antagónica a crítica subentendida na atitude dos diferentes sujeitos hilstianos face à ameaçadora inumanidade do mundo será intensificada pela resposta do objecto da crítica, a sociedade. Esta, em vez de reflectir a respeito deste desencontro entre a razão individual e a razão social, cega para os seus próprios defeitos, interpreta como obscena a posição vital dos protagonistas da prosa e da poesia hilstiana e opta por acções

repressivas que preservem uma moral vitoriana que estimula a pornografia literária, artística e social como negócio, mas, para manter as aparências, censura fervorosamente aquilo que não afecta à lógica de mercado: a libertinagem – literária ou vital – individual e improdutiva.

Esta censura numa dinâmica a dois tempos da lógica social contemporânea intensifica-se na segunda das filiações. É a filiação social – privilegiada especialmente no teatro e na crónica hilstiana – a que prova de modo definitivo que o obsceno assume neste discurso literário uma dimensão ética e moral.

Nesta, o retrato histórico e social revela-se através de duas orientações diferenciadas pela natureza oblíqua ou recta do discurso veiculado nelas: a profecia anti-utópica e a indignação satírica. Nestas duas vertentes, a perspectiva distópica e crítica materializa-se, respectivamente, através de um conjunto de heróis que lutam contra uma sociedade opressora que acabará por aniquilá-los, por considerar o seu messianismo pernicioso para a ordem social imposta, ou através da atitude mordaz e provocadora da narradora das crónicas hilstianas, onde o pessimismo radical deriva numa sátira que, novamente, pretende revelar o cinismo dos detentores do poder e a cegueira do povo perante a alienação e a crueldade que dominam os fundamentos políticos, económicos e sociais da contemporaneidade.

Por último, quanto à filiação espiritual da escrita hilstiana, esta é representada tanto pelos heróis do teatro hilstiano, quanto pelos místicos que protagonizam diferentes obras de poesia e prosa da autora. Todos eles resultam obscenos por defender um pensamento distante do estreito racionalismo assumido pela contemporaneidade, inspirado pela infértil procura de um sentido para a existência.

O conjunto destas meditações, no caso dos místicos obsessivos, estrutura uma compreensão lúcida, mas impiedosa a respeito da vida, centrada na ideia do desamparo do ser humano destinado à degenerescência e à morte, na qual a ideia de Deus converte-se na da sua indiferença que com frequência se pretende resolver através de um ascetismo radical ou de uma atitude blasfema que procura a sua atenção.

Novamente, a análise dos textos revelou uma dinâmica dialéctica, pois aquilo que a sociedade interpreta como uma extravagância delirante e indecorosa revela-se coerente e fundamentado, pois é lógico interrogar a possível transcendência com desespero, quando

somos conscientes de que a existência é delimitada pelos conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte.

Estas conclusões parciais do nosso estudo demonstram como a situação literária apresentada por Hilda Hilst muda no seu contrário e se revela como testemunho da utilização inapropriada, simplista e tartufista dos princípios da moral e da decência na contemporaneidade.

A conclusão última é, portanto, que, nos exercícios hilstianos, as três vinculações possíveis do homem, que aprofundam nos oscilantes e confinantes contornos do erotismo e da pornografia, de um certo engajamento literário e do misticismo, podem ser interpretados desde uma perspectiva unificadora como um retrato anti-utópico da humanidade.

Enfim, com este trabalho de investigação, procurámos contribuir para o conhecimento e para a interpretação da obra literária de Hilda Hilst, através da demonstração demorada e razoada da tese de que partíamos: a da sinuosa coerência e a plural unicidade da compósita – por vezes hermética – e congruente obra hilstiana, sob a diversa conceitualização da categoria do obsceno.

RESUMO (GALEGO)

Esta Tese de Doutoramento pretende abordar a extensa e singular produción da escritora brasileira Hilda Hilst (1930-2004) nos parámetros da convención histórica e da transgresión contemporánea, ao relacionar a obra literaria hilstiana cunha das realidades literarias máis notábeis desde a imaxinación libertina até as poéticas da posmodernidade: a perturbadora hexemonía da escrita de inspiración obscena como vehículo da condición física e metafísica do ser humano.

Non obstante, no relativo á obra da autora paulista servímonos do termo obsceno como un adxectivo valorativo, non relacional, isto é, non facemos referencia a un conxunto de textos que configuran un xénero literario particular –como, por exemplo, a escrita pornográfica, a que se vincula, nunha taxonomía redutora, a denominada ‘tetraloxía obscena’ hilstiana–. Para superar esa avaliación limitadora e restritiva respecto a certas vertentes dunha escrita de rara profundidade filosófica, procuramos compor un material reflexivo que permitise ponderar a verdadeira profundidade e o sinuoso sentido unitario da plural produción literaria de Hilda Hilst.

Aplicamos, así, a categoría do obsceno como chave interpretativa a un conxunto de textos que se agrupan nun panel transmodal e transxenérico, que converxe na nosa análise por volta da constatación da presenza diversa da obscenidade e da comprobación do diferente valor reivindicativo, crítico e indagador que esta categoría adquire na escrita.

Este valor literario da disonancia, unido á conceptualización da obscenidade foron, polo tanto, as chaves para superar a aparente diverxencia entre os diferentes códigos retóricos, formais e temáticos e, con isto, analizar e interpretar a obra de Hilst con base na evolución e non na quebra no interior do seu percurso literario.

Con este obxectivo último, e por causa da natureza complexa e compósita do obxecto desta tese, a aproximación e a reflexión respecto da escrita hilstiana privilexiaron unha orientación ecléctica que atenda de maneira rigorosa as diversificadas perspectivas analíticas que esta complexidade permite e solicita.

Así, o proceso crítico, desenvolvido nun equilibrio entre a descrición e a explicación, tivo como propósito central o contacto directo cos textos, mais tamén co substrato teórico ecléctico de que nos servimos, evitando as ponderacións idealizadas ou simplificadoras relativamente a calquera perfecta e/ou distorsionada coherencia escritural.

De feito, ao someter a probas de refutación as proposicións e hipóteses das que partimos, tentamos contestar calquera dependencia mecanicista dos textos de interpretacións psicoloxistas e biográficas. Así, distanciándonos do impresionismo crítico, presentamos a atípica biografía desta escritora megalómana como mecanismo de profundización, desde unha certa perspectiva, na xénese literaria da obra hilstiana, por exemplo, con relación á escrita do eu cultivada pola autora.

Igualmente, un conveniente e rigoroso diálogo entre a psicoloxía e a literatura posibilitou a contestación das interpretacións superficiais da obra e do proceso xenético hilstiano, orientadas por criterios extrínsecos non fundamentados, como a aparente loucura da autora ou certas adicións que explicarían a singularidade e o hermetismo da súa escrita.

Do mesmo modo, a abordaxe inmanente dos textos foi relativizada mediante a contribución dunha perspectiva analítica orgánica e contextualizada a partir dos factores do contexto sociocultural e do sistema literario e as súas relacións extrínsecas e intrínsecas coa figura da escritora e coa súa escrita. Esta aproximación centrouse, así, en cuestións diversas como a dialéctica entre convención e transgresión na obra da autora, os vínculos entre literatura, historia e realidade na literatura hilstiana ou, por exemplo, a ambigua posición literaria e sistémica da escritora respecto da influencia do elemento económico no ámbito literario.

Perante a complexidade dun discurso complicado e, como acabamos de indicar, ás veces tamén ambiguo, procuramos igualmente a contribución ocasional de outras liñas teóricas, como a retórica e a estilística que posibilitaron unha máis profunda comprensión da coherencia discursiva na construción literaria hilstiana, voltada para a procura da eficiencia comunicativa para un pensamento artístico preponderantemente hermético e fragmentario.

Por último, nun ponderado e harmónico equilibrio entre a interpretación e a reflexión, esta análise hermenéutica foi auxiliada por un ocasional recurso ao comparatismo e ás relacións de analoxía. Neste sentido, establecimos un conxunto de comparacións literarias e tamén, ocasionalmente, pictóricas, musicais ou cinematográficas nunha escala nacional e supranacional co obxectivo de perfeccionar a profundización na difícil produción individual de Hilda Hilst, así como esbozar unha rede de posibles modelos efectivos e de influencias e afluencias relevantes para a obra da escritora paulista.

En síntese, a amplitude e diversidade do obxecto de estudo determinou a opción de unha análise complexa e ecléctica articulada nun discurso digresivo e demostrativo que procurou avaliar a proposta literaria de Hilda Hilst baixo a perspectiva unificadora do principio de obscenidade.

Con este obxectivo último, partimos de tres liñas de investigación da noción de obscenidade con relación á natureza humana na escrita hilstiana: a filiación terrestre no ámbito do corporal, a filiación social no ámbito do colectivo e a filiación divina no ámbito do espiritual.

Estas tres filiacións permitiron agrupar nun painel transmodal e transxenérico as diferentes vertentes da escrita hilstiana ao redor dunha relación dialéctica e dun movemento binario e antagónico respecto ás dúas posibilidades de avaliación do obsceno na contemporaneidade.

Neste sentido, a primeira das referidas filiacións maniféstase por medio da relación de asimetría mantida na escrita hilstiana polos conceptos de obscenidade, pornografía e erotismo. Así, moitos dos suxeitos protagónicos da escrita hilstiana ensaian unha afronta ao corpo social a través do enaltecemento, en diferentes tons, do erótico ao pornográfico, da voluptuosidade e da lubricidade, que alcanza un alto valor crítico e reivindicatorio, entre outros elementos, da vulgaridade da sociedade burguesa, do sometemento da arte aos imperativos económicos ou da autonomía literaria e amorosa da voz poética feminina, respectivamente.

Nesa dinámica antagónica, a crítica subentendida na actitude dos diferentes suxeitos hilstianos fronte ao ameazador carácter inhumano do mundo será intensificada pola resposta do obxecto da crítica, a sociedade. Esta, en vez de reflexionar respecto deste

desencontro entre a razón individual e a razón social, cega para os seus propios defectos, interpreta como obscena a posición vital dos protagonistas da prosa e da poesía hilstiana e opta por accións represivas que preserven unha moral vitoriana que estimula a pornografía literaria, artística e social como negocio, mais, para manter as aparencias, censura fervorosamente aquilo que non afecta á lóxica de mercado: a libertinaxe – literaria ou vital – individual e improdutiva.

Esta censura nunha dinámica a dous tempos da lóxica social contemporánea intensifícase na segunda das filiacións. É a filiación social – privilexiada especialmente no teatro e na crónica hilstiana – a que proba de modo definitivo que o obsceno asume neste discurso literario unha dimensión ética e moral.

Nesta, o retrato histórico e social revélase a través de dúas orientacións diferenciadas pola natureza oblicua ou recta do discurso vehiculado nelas: a profecía antiutópica e a indignación satírica. Nestas dúas vertentes, a perspectiva distópica e crítica materialízase, respectivamente, a través dun conxunto de heroes que loitan contra unha sociedade opresora que acabará por aniquilalos, por considerar o seu mesianismo pernicioso para a orde social imposta, ou a través da actitude mordaz e provocadora da narradora das crónicas hilstianas, onde o pesimismo radical deriva nunha sátira que, novamente, pretende revelar o cinismo dos detentores do poder e a cegueira do povo ante a alienación e a crueldade que dominan os fundamentos políticos, económicos e sociais da contemporaneidade.

Por último, en canto á filiación espiritual da escrita hilstiana, esta é representada tanto polos heroes do teatro hilstiano, como polos místicos que protagonizan diferentes obras de poesía e prosa da autora. Todos eles resultan obscenos por defender un pensamento distante do estreito racionalismo asumido pola contemporaneidade, inspirado pola infértil procura dun sentido para a existencia.

O conxunto destas meditacións, no caso dos místicos obsesivas, estrutura unha comprensión lúcida, mais impiedosa respecto da vida, centrada na idea do desamparo do ser humano destinado á dexeneración e á morte, na cal a idea de Deus convértese na da súa indiferenza que con frecuencia se pretende resolver a través dun ascetismo radical ou dunha actitude blasfema que procura a súa atención.

Novamente, a análise dos textos revelou unha dinámica dialéctica, pois aquilo que a sociedade interpreta como una extravagancia delirante e indecorosa revélase coherente e fundamentado, pois é lóxico interrogar a posíbel transcendencia con desespero, cando somos conscientes de que a existencia é delimitada polos conceptos de tempo, deterioración, finitude e morte.

Estas conclusións parciais do noso estudo demostran como a situación literaria presentada por Hilda Hilst muda no seu contrario e se revela como testemuño da utilización inapropiada, simplista e hipócrita dos principios da moral e da decencia na contemporaneidade.

A conclusión última é, polo tanto, que nos exercicios hilstianos, as tres vinculacións posíbeis do home, que profundizan nos oscilantes e fronteirizos contornos do erotismo e da pornografía, dun certo compromiso literario e do misticismo, poden ser interpretados desde unha perspectiva unificadora como un retrato antiutópico da humanidade.

En fin, con este traballo de investigación, procuramos contribuír ao coñecemento e á interpretación da obra literaria de Hilda Hilst, a través da demostración demorada e razoada da tese de que partiamos: a da sinuosa coherencia e a plural unicidade da complexa –ás veces hermética– e congruente obra hilstiana, baixo a diversa conceptualización da categoría do obsceno.

ABREVIATURAS UTILIZADAS (ORDEM ALFABÉTICA)

AAN: As Aves da Noite [1968]

ABC: Auto da Barca de Camiri [1968]

AE: A Empresa [1967]

Al: Alcoólicas [1990]

Am: Amavisse [1989]

AMP: A Morte do Patriarca [1969]

AOS: A Obscena Senhora D [1982]

BA: Balada de Alzira [1951]

BF: Balada do Festival [1955]

Bu: Bufólicas [1992]

CCC: Cascos & Carícias & Outras Crônicas [1992-1995]

CDS: Cartas de um Sedutor [1991]

CET: Contos d'Escárnio / Textos Grotescos [1990]

CMO: Com os Meus Olhos de Cão [1986]

CPP: Cantares de Perda e Predileção [1983]

CSN: Cantares do Sem Nome e de Partidas [1955]

DA: Do Amor [1999]

DD: Do Desejo [1992]

DMO: Da Morte. Odes Mínimas [1980]

DN: Da Noite [1992]

EI: Exercícios para uma Idéia [1967]

EST: Estar Sendo. Ter Sido [1997]

FF: Fluxo-floema [1970]

JMN: Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão [1974]

OCR: O Caderno Rosa de Lori Lamby [1990]

OF: Ode Fragmentária [1961]

ONS: O Novo Sistema [1968]

ORM: *O Rato no Muro* [1967]
OVe: *O Verdugo* [1969]
OVi: *O Visitante* [1968]
PDG: *Pequenos Discursos. E um Grande* [1977]
PFC: *Pequenos Funerais Cantantes ao Poeta Carlos Maria de Araújo* [1967]
PMG: *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* [1984]
Pr: *Presságio* [1950]
Qa: *Qadós*¹ [1973]
RN: *Rútilo Nada* [1993]
RS: *Roteiro do Silêncio* [1959]
SCP: *Sete Cantos do Poeta para o Anjo* [1962]
STG: *Sobre a Tua Grande Face* [1986]
TMA: *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor* [1960]
TNT: *Tu Não Te Moves de Ti* [1980]
TPS: *Trajectoria Poética do Ser* [1963-1966]
VE: *Via Espessa* [1989]
VV: *Via Vazia* [1989]

ARQUIVO PESSOAL DE HILDA HILST (MANUSCRITOS E FONTES DOCUMENTAIS)

AHH: Arquivo *Hilda Hilst* do Centro de Documentação *Alexandre Eulálio* da Universidade de Campinas (**CEDAE**)

¹ Mantemos a sigla **Qa**, correspondente ao título original, apesar de que, a partir de 2002, este mudou em *Kadós* por expressa vontade da autora.

ABREVIATURAS UTILIZADAS (POR GÊNEROS)

CRÓNICA

CCC: *Cascos & Carícias & Outras Crônicas* [1992-1995]

FICÇÃO

AOS: *A Obscena Senhora D* [1982]

CDS: *Cartas de um Sedutor* [1991]

CET: *Contos d'Escárnio / Textos Grotescos* [1990]

CMO: *Com os Meus Olhos de Cão* [1986]

EST: *Estar Sendo. Ter Sido* [1997]

FF: *Fluxo-floema* [1970]

OCR: *O Caderno Rosa de Lori Lamby* [1990]

PDG: *Pequenos Discursos. E um Grande* [1977]

Qa: *Qadós* [1973]

RN: *Rútilo Nada* [1993]

TNT: *Tu Não Te Moves de Ti* [1980]

POESIA

Al: *Alcoólicas* [1990]

Am: *Amavisse* [1989]

BA: *Balada de Alzira* [1951]

BF: *Balada do Festival* [1955]

Bu: *Bufólicas* [1992]

CPP: *Cantares de Perda e Predileção* [1983]

CSN: *Cantares do Sem Nome e de Partidas* [1955]

DA: *Do Amor* [1999]

DD: *Do Desejo* [1992]

DMO: *Da Morte. Odes Mínimas* [1980]

DN: *Da Noite* [1992]

EI: Exercícios para uma Idéia [1967]
JMN: Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão [1974]
OF: Ode Fragmentária [1961]
PFC: Pequenos Funerais Cantantes ao Poeta Carlos Maria de Araújo [1967]
PMG: Poemas Malditos, Gozosos e Devotos [1984]
Pr: Presságio [1950]
RS: Roteiro do Silêncio [1959]
SCP: Sete Cantos do Poeta para o Anjo [1962]
STG: Sobre a Tua Grande Face [1986]
TMA: Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor [1960]
TPS: Trajetória Poética do Ser [1963-1966]
VE: Via Espessa [1989]
VV: Via Vazia [1989]

TEATRO

AAN: As Aves da Noite [1968]
ABC: Auto da Barca de Camiri [1968]
AE: A Empresa [1967]
AMP: A Morte do Patriarca [1969]
ONS: O Novo Sistema [1968]
ORM: O Rato no Muro [1967]
OVe: O Verdugo [1969]
OVi: O Visitante [1968]

ARQUIVO PESSOAL DE HILDA HILST (MANUSCRITOS E FONTES DOCUMENTAIS)

AHH: Arquivo Hilda Hilst do Centro de Documentação *Alexandre Eulálio* da Universidade de Campinas (*CEDAE*)

I

INTRODUÇÃO

DA HIPÓTESE DE PARTIDA E DOS OBJECTIVOS

Hilda Hilst publicou mais de trinta obras em quase cinquenta anos de produção literária e cultivou os três géneros fundamentais – dramaturgia, poesia lírica e prosa narrativa –, num conjunto de textos cuja originalidade, conforme veremos ao situar o modo hilstiano como desvio face aos cânones literários contemporâneos, resulta quase absoluta, pois, tal e como tem indicado Alcir Pécora numa entrevista a Álvaro Kassab a respeito da escrita de Hilda Hilst e, também, de Roberto Piva:

é de legibilidade difícil no âmbito das correntes predominantes da produção e da crítica literária brasileira pós-45: não tem filiação construtivista, nem concretista; não tem enredo realista, não tem temas nacionalistas, nem tem militância política convencional, embora as obras de ambos sejam altamente políticas e intervencionistas. São obras de intensidade incômoda: performáticas, escandalosas, brutais (2007: 5).

Com efeito, numa escrita onde sempre está presente a poetisa, a narradora, a mística ou a erotóloga, a autora efectuou uma simbiose constrangedora com a determinação de provocar e de perturbar o leitor. Simbiose e determinação que, aliás, nos permitem avaliar de maneira integral um corpus heterogéneo constituído por estas obras situadas no heterodoxo espaço da periferia literária.

Uma certa impressão do subterrâneo sentido unitário da plural produção literária hilstiana, como produtiva chave analítica e interpretativa da mesma, deveu, de maneira progressiva e com o passar do tempo, convicção pessoal, um resultado evidente tanto da repetida e reflexiva leitura das diferentes vertentes e das diversas obras em que se efectiva, como da análise e ponderação das entrecruzadas reflexões que realizámos a seu respeito.

A difícil explicação desta nossa evidência acabou por ser o alicerce basilar e a hipótese de partida central da investigação orientada à elaboração da tese. Mas, como é óbvio, houve outras hipóteses laterais, derivadas desta central e secantes ao seu respeito, que, funcionando como elementos complementares de indagação da obra literária hilstiana, podemos sintetizar, afinal nas cinco que se seguem:

- a) A inexistência de uma divisão radical entre a obra ‘pornográfica’ e a obra ‘séria’.
- b) A percepção do conjunto da obra como uma reescrita pertinaz de determinadas constantes, de determinados factores invariáveis, latentes sob uma aparência de pluralidade.
- c) A existência de uma celebração do valor artístico e existencial da individualidade e da dissonância e de uma estabilidade da indagação a respeito do absurdo existencial, quer do plano especulativo e transcendente, quer do plano empírico e imanente.
- d) A consideração de uma escrita articulada como uma reflexão literária dos aspectos retratados, que participa, ou antes se representa, indistintamente através da comicidade ou da gravidade sempre próximas do âmbito do grotesco.
- e) A presença, afinal, de uma visão pessimista sempre latente, alicerçada numa compreensão trágica da existência, que considera o homem tema central e que oscila entre as realidades concretas e individuais, entre as existências, e os conceitos universais e as ideias abstractas, isto é, as essências.

De maneira paralela fomos fixando os objectivos básicos – que não únicos – do trabalho a desenvolver. Com a passagem do tempo e o dificultoso avanço do nosso trabalho e conhecimento da obra hilstiana, delimitámos os dez objectivos que, a seguir, enumeramos:

- 1) Analisar e interpretar a obra de Hilda Hilst partindo da existência de uma evolução e não de quebras profundas no percurso literário, apesar da dissemelhança entre os códigos retóricos, formais e temáticos.
- 2) Neste sentido, avaliar as obras identificadas como pornográficas com independência de critérios extrínsecos (como a própria afirmação da autora de ter abandonado com elas a literatura a sério).
- 3) Ponderar a verdadeira profundidade e sentido dessa escrita identificada com o pornográfico e contrastar em que medida a obscenidade está inscrita no conjunto da produção.

- 4) Aproveitar a categoria do obsceno como filtro conceptual para aprofundar na compreensão da escrita.
- 5) Identificar os diferentes sentidos que a noção do obsceno adquire, assim como o seu diferente valor reivindicatório ou crítico.
- 6) Analisar, em relação ao anterior, a proposta literária de Hilda Hilst sob a perspectiva unificadora do princípio de alteridade, focando-a como um todo unificado pelo sentimento de estranheza e de perplexidade dos protagonistas de pertencer à sociedade contemporânea, quando não à humanidade.
- 7) Demonstrar o carácter parcialmente intencional dessa alteridade entendida como uma relação de confronto relativamente ao outro.
- 8) E ainda, no que respeita à individualidade dos protagonistas hilstianos, discernir o repositório de questões dilemáticas, obsessões e excentricidades ligadas com essa singularidade que os caracteriza.
- 9) Em relação a este valor literário da dissonância, distinguir os diferentes mecanismos de transformação literária da memória e de certa escrita do eu.
- 10) Comprovar a diferente relevância e valor específico da palavra como instrumento transgressor, crítico e indagador.

DA METODOLOGIA

A categoria e a conceptualização do obsceno como chave interpretativa

Para atingir estes objectivos e, especialmente, uma visão de conjunto que, ao mesmo tempo, permitisse compreender as especificidades características de cada um dos géneros, obras e temáticas cultivadas, propomos o conceito de obscenidade – identificado, por vezes, em sentido simplista com certa vertente da obra hilstiana onde o princípio de provocação e dissonância se manifesta mais evidente – como filtro teórico, especulativo e unificador.

No sentido antes apontado, aplicaremos o termo obsceno como um adjetivo valorativo, não relacional, isto é, não faremos referência a um conjunto de textos que

conformam um género literário específico – como pode ser a literatura pornográfica, a que se associa a denominada ‘tetralogia obscena’ hilstiana – e que, como tal, partilha um conjunto de traços temáticos e estruturais. Aplicaremos o termo, sim a um conjunto de textos que se reúnem num conglomerado transmodal e transgenérico que, através da exploração de diferentes possibilidades de interpretação do obsceno, afinal se revela uma diferente conceptualização transversalizante, perfeita e acabada, da noção de obscenidade.

Como sabemos, a percepção e a definição do obsceno particulariza-se e dificulta-se por causa da instabilidade ontológica, pela flutuação dos seus traços substanciais:

Nadie sabe qué significa. Supongamos que derivó de *obscena*: aquello que no puede representarse en el escenario. ¿Qué deducimos de esto? Nada. Lo que es obsceno para Pedro no es obsceno para María o Juan, por lo que, en verdad, el significado de una palabra debe esperar la decisión de la mayoría (Lawrence, 2003: 41).

Hilda Hilst aproveitou o carácter esquivo deste termo-conceito – que, segundo o psiquiatra e ensaísta Carlos Castilla del Pino, “no es sino que nos lo parece” (1993: 27) – para questionar o verdadeiro significado desta categoria que não o é de maneira intemporal.

A natureza fenoménica do obsceno complica profundamente a delimitação de um critério constante, imutável e único que permita instituir uma definição material. Esta impossibilidade de demarcar de forma categórica e a-histórica o âmbito do obsceno permite à autora paulista articular a sua obra como uma dialéctica prolongada e pormenorizada que, desenvolvendo-se, segundo um ritmo binário e opositivo, entre duas percepções da obscenidade, uma colectiva e complacente e outra invulgar e desarmonizadora, se resolve sempre em favor desta última.

Para distinguir as coordenadas desta polarização e na procura da precisão conceptual, examinaremos o assunto desde uma perspectiva sincrónica, segundo os diferentes significados que o termo veicula na actualidade.

O *Diccionario Houaiss de Sinónimos e Antónimos*, identifica o obsceno com a indecência, com a imoralidade e com o palavrão, enquanto o verbete obsceno remete para o termo indecoroso, que, por sua vez, define como indecente, devasso, imoral, impudico, indigno, vergonhoso, aviltante, deplorável, ignominioso e vil.

Esta delimitação do obsceno dentro do espaço do material explicita-se mais, entre outros, no *Diccionario* da língua espanhola de María Moliner que identifica também o obsceno com o pornográfico.

Sem dúvida, a categoria do obsceno fica satisfatoriamente delimitada quando a restringimos ao âmbito sexual, como sinónimo de pornografia ou, quando menos, de falta de pudor. Esta é a interpretação complacente e superficial, atribuída na escrita hilstiana à sociedade, por oposição à compreensão mais problemática e complexa que os protagonistas hilstianos revelam a respeito dela.

Por oposição a estas aceções que se restringem às obscenidades de conteúdo sexual, o dicionário *Novo Aurélio da Língua Portuguesa* vincula os actos obscenos aos pensamentos, palavras e obras desacreditados pela impureza e o despudor, mas acrescenta a estes a desonestidade, presente também na definição do *Dicionário da Língua Portuguesa* da Porto Editora, onde o obsceno é definido como contrário à decência e ao pudor, como torpe, indecoroso, desonesto e/ou lascivo.

Estas definições sugerem já a ligação do obsceno com a moral, perspectiva reforçada, por exemplo, pela interpretação oferecida pelo *The New Shorter Oxford English Dictionary*, que define o adjectivo obsceno como altamente ofensivo e moralmente repugnante ou profundamente indecente e lascivo, evidenciando a natureza essencialmente ética do problema e o facto de que a obscenidade é um conceito dependente da moralidade, como pretendem transmitir os textos hilstianos através das suas diferentes conjunturas.

Assim, esta visão polarizada da obscenidade origina uma dinâmica cruzada onde cada um dos pólos censura uma das interpretações possíveis, ao mesmo tempo que representa a outra. Trata-se de uma relação de oposição, de confrontação e de antagonismo entre a sociedade retratada e os protagonistas hilstianos materializada num movimento de ofensa mútua:

Todas las actuaciones humanas son adjetivables pero, algunas de ellas, para merecer su calificativo, deben llevarse a cabo en relación a otro. Entre ellas se encontrarían las obscenas, de tal forma que nadie calificaría de obsceno un acto realizado para sí mismo y en la más absoluta intimidad. La obscenidad necesita, pues, de un actuante que realice un acto ante un receptor, un espectador. Nos encontraríamos, por tanto, frente a un proceso de comunicación: lo obsceno es, en consecuencia, una expresión transitiva (Toledano Buendía, 2003: 66).

Não é, portanto, em nenhum dos dois casos uma ofensa a uma convicção individual, embora as personagens criadas por Hilda Hilst actuem de modo particular, por oposição à sociedade que age como massa, mas de uma afronta a um sentimento partilhado e comum a uma colectividade – mesmo que a dos protagonistas hilstianos seja minoritária – que interpreta algo como uma ofensa e/ou uma agressão. Trata-se, pois, sempre de uma acção de teor social, por ser pública e por estar a sua conceptualização associada ao grau de concordância dessa acção pública com os parâmetros colectivos.

Se o obsceno deve ser definido, em decorrência disto e em rigor, por relação ao conteúdo desses princípios cuja desobediência representa uma ameaça para o convívio e para a conservação do corpo social, a colectividade que resulta obscena de um modo mais imediato é a formada pelo conjunto heteróclito dos protagonistas apresentados por Hilda Hilst, pois é a que desacata os preceitos e os princípios da maioria.

Estes manifestam-se através de condutas eróticas, pornográficas, alucinadas, incoerentes, excêntricas, revolucionárias e/ou agitadoras, pois obedecendo aos princípios do obsceno, entendido como provocação que “se metamorfosea para conservar esa marginalidad: cambiando siempre de posición precisamente para mantenerla” (Barba & Montes, 2007: 57), a autora paulista modifica progressivamente os atributos das personagens de modo que estas resultem sempre o mais perturbadoras possíveis.

Não se entende, conseqüentemente, a obscenidade dos heróis hilstianos como um absurdo, nem sequer como algo simplesmente inconveniente ou im procedente, mas como uma acção intencional. Face à colectividade frágil e uniformizada, propagada pela apatia que caracteriza a modernidade, Hilst eleva o sujeito forte, firme e decidido na sua discordância e transgressão social, ou antes, anti-social.

E esta reintegração dos elementos perturbadores e, portanto, excluídos do discurso legitimado pela sociedade permite, afinal, expor a alienação, o embrutecimento e a intolerância imperantes na sociedade por duas vias.

Em primeiro lugar, uma obscenidade de teor sectário, repressor e violento é enunciada e denunciada através das descomedidas reacções opostas pela sociedade à indocilidade e à indisciplina manifestada pelos sujeitos hilstianos – cujo malogro será

erigido como símbolo da negatividade do social – relativamente ao sistema e ao modelo de pensamento imperantes.

Em segundo lugar, e em relação com esta, outra manifestação do obsceno é introduzida no discurso através do protagonismo concedido à perspicácia, que, por vezes se aproxima da clarividência, dos sujeitos criados pela autora paulista que, com a sua particular interpretação problemática e crítica da realidade prosaica e da condição precária do ser humano, denotam a inconsciência, a irresponsabilidade, a insensatez e a leviandade que caracterizam a contemporaneidade.

Portanto, a extrema quebra destas figuras irreverentes, místicas ou messiânicas em relação aos códigos vigentes orienta o entendimento da proposta última da escrita hilstiana: a celebração da honestidade, da lucidez, do génio, da espiritualidade, da sensibilidade, da solidariedade e da liberdade individuais face a uma realidade que, constrangida pelo jogo da socialização e da aparência, resulta amoral e impudicamente adversa a qualquer valor ou virtude espiritual genuínos e legítimos.

De facto, a própria autora, nas anotações manuscritas a respeito de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, reflectiu sobre este sentido último da obscenidade na sua obra, nos seguintes termos:

mais uma coisa. livros como o Caderno Rosa podem fazer com que o outro repense os conceitos de OBSCENO, repulsivo, pornografico, imundo, sujo etc.

OBSCENO pra mim é

pobreza absoluta

**

Armas químicas

Racismo

corrupção

e voltando aos grandes ensaios sobre pornografia:

a verdadeira natureza do OBSCENO é a vontade de converter,
expulsar os rufiões do Templo².

² Estas anotações encontram-se num papel avulso manuscrito da autora (Pasta 42, Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* do AHH do CEDAE).

Esta visão da conjuntura do ser humano em sociedade, absurda, pessimista e, em certas ocasiões, trágica, assim como a reivindicação de uma humanidade mais soberana, lúcida, permissiva e tolerante são apresentadas tanto através das cinco dimensões próprias do homem, isto é, a psicológica, a física, a moral, a social e a sentimental, como por meio das três caracterizações possíveis do ser humano: como filho da terra, filho do homem e filho de Deus.

São estabelecidas assim, três filiações para o indivíduo que, do mais axiomático ao menos óbvio, estabelecem as três hipóteses de exploração do conceito de obscenidade na escrita hilstiana, de que, nesta investigação, partimos para uma compreensão – e/ou apreensão – sinuosa e pluralmente unitária do conjunto da mesma: a filiação terrestre no âmbito do corporal, a filiação social no âmbito do colectivo e a filiação divina no âmbito do espiritual.

Eclecticismo teórico

Se admitirmos que a complexidade da obra hilstiana, como manifestação de arte e de cultura, depende, em rigor, da quantidade de interpretações e reflexões a que obriga, da problematização da realidade que transfigura e, em consequência, das múltiplas perspectivas de análise possíveis, devemos assumir também que, a respeito de uma discursividade sempre dificultosa e de um corpus dilatado, dada a perspectiva de análise por nós adoptada, é necessária a estrutura reflexiva e problematizadora pela qual optámos.

Estrutura que, aliás, encontra as linhas teóricas desta investigação numa perspectiva basicamente ecléctica que quisemos aplicar de maneira rigorosa.

Contra qualquer condicionamento psicologista e biográfico, desmedido e mecanicista, neste caso, também fácil, evitámos as interpretações rectas da literatura hilstiana à luz da atípica e, frequentemente, extravagante personalidade, vida e perfil artístico da autora. Contudo, dada a natureza singular, megalomaniaca e discrepante do temperamento artístico de Hilst, optámos por apresentar e apreciar a biografia como modo,

não só de conhecer a artista e o seu universo e entorno moral e intelectual, mas também como forma de aprofundar, de certo modo, na génese literária da obra hilstiana.

Embora negássemos à biografia ou às declarações auto e heterobiográficas a respeito de Hilda Hilst qualquer valor crítico, a história da escritora é indirectamente interessante e pertinente para o nosso estudo, pois projecta uma certa luz sobre a escrita, como por exemplo, no relativo à compósita escrita do eu semeada por toda a obra. Aliás, esta cautelosa e fundamentada relação entre o literário e o biográfico permitiu-nos estabelecer uma relação dialéctica entre os testemunhos e apreciações extrínsecas que nortearam, frequentemente, a compreensão da produção e do percurso literário da autora e a verdadeira ponderação crítica da obra.

Em relação a isto, um prudente e reflectido relacionamento entre literatura e psicologia permitiu a aproximação ao estudo psicológico da autora e o rejeitamento das motivações simplistas de determinados ensaios de apreciação da escrita hilstiana e do seu processo genético à luz de levianas diagnoses de loucura, alcoolismo ou outras adições narcóticas, entorpecentes ou estupefacientes, que supostamente determinariam a obscuridade e o hermetismo característicos da obra hilstiana.

Aliás, distanciando-nos do impressionismo crítico, decidimos igualmente privilegiar, de maneira não excludente, que o nosso trabalho de investigação fosse alicerçado numa compreensão orgânica e contextualizada – social e literariamente – da produção hilstiana e que um saber e uma exposição espiralados desvendassem, quer as implicações culturais e filosóficas, quer o pensamento norteador da *intentio auctoris* e da *intentio textus* – com o contraste da consideração crítica e a ponderada percepção prévia de uma multifacetada *intentio lectoris*.

Neste sentido, a relação entre a figura da escritora, a sua escrita e a sociedade, foi formulada numa ponderada oscilação entre o intrínseco e o extrínseco. Assim, a presença do elemento social e contextualizador centrou-se em questões como a dialéctica entre convenção e transgressão na obra hilstiana, a evolução por géneros da mesma, conforme as formas privilegiadas no campo literário, as relações da literatura com as conjunturas histórica e social contemporâneas da escrita ou o grau de aceite nesse dado momento e sociedade de determinados valores éticos e estéticos propugnados pela autora.

Procurámos também delinear, de modo complementar, as complexas relações da escritora como membro da sociedade: a discordância a respeito do grau de consideração social e de consagração recebida no campo literário brasileiro ou a iconoclasta, ambígua e cínica assunção da natureza parcialmente económica e/ou profissional da produção literária, exprimidas quer em afirmações extraliterárias, quer no complexo crítico, censurador e/ou parodiador disseminado no conjunto da obra hilstiana.

Portanto, a operação crítica que realizámos, entre a descrição e a explicação, teve como alvo básico o diálogo directo com os textos hilstianos, mas também, de modo tácito ou explícito, com o substrato teórico ecléctico de que nos servimos, no âmbito dos contextos textuais e extratextuais em que se produziram, fugindo de considerações idealistas/idealizadas à volta de qualquer perfeita e harmoniosa coerência escritural.

De facto, na sequência do submetimento a provas de refutação das proposições e hipóteses de que partimos, tentámos relativizar e matizar a abordagem imanente dos textos e a pontual aproximação hermenêutica retórico-estilística. Neste sentido, procurámos evitar qualquer inventário simplificador de tropos e figuras. Com este fim, aplicámos uma moderada e equilibrada análise retórica que evidenciasse e avaliasse a importância da linguagem numa literatura onde o pensamento ocidental é questionado por um conjunto de personagens submergidas numa profunda crise intelectual e existencial.

Tentámos revelar, portanto, como a escrita hilstiana, consciente da insuficiência da linguagem comum para aprofundar essa interrogação intelectual e metafísica, optou por esboçar outras maneiras discursivas de examinar e interpretar a realidade física e espiritual. Toda a construção literária da autora paulista foi, portanto, considerada sob a perspectiva retórico-hermenêutica, de modo patente ou latente, segundo esta concepção do discurso literário como procura retórica da eficácia comunicativa para um pensamento artístico complexo, obscuro e, frequentemente, fragmentário.

Perante esta complexidade discursiva, procurámos também o auxílio ocasional de outro instrumento metodológico, neste caso complementar, como é uma análise de carácter estilístico. Esta análise parcelar que, sem procurar aprofundar em dados quantitativos, permitiu a distinção entre certos princípios estilísticos essenciais e acessórios, possibilitou com isto uma certa explicação da coerência estética que orienta a elaboração formal do discurso.

Contudo, e como já indicámos, a abordagem imanente dos textos e a pontual aproximação hermenéutica retórico-estilística foi incorporada e relativizada através do auxílio e da consideração, entre outros, dos factores extrínsecos do contexto sociocultural e/ou do sistema e do *campo* literário brasileiro, assim como dos factores intrínsecos de teor biográfico e de condicionamento autoral numa perspectiva psicanalítica, das tendências e modelos efectivos ou das influências e afluências relevantes.

Finalmente, numa dialéctica entre a prática da análise interpretativa e a reflexão abstracta, rejeitando qualquer relativismo gnoseológico, abrimos o nosso trabalho hermenêutico, *toutes proportions gardées*, a uma medida utilização do sugestivo e esclarecedor procedimento da analogia e a um lato comparatismo.

Assim, para melhor compreender a produção literária individual da autora e examinar o difícil complexo da sua composição, estabelecemos determinadas e pontuais comparações literárias numa escala nacional e supranacional, assim como optámos ocasionalmente por aproveitar certas e circunstanciais relações da literatura com outras artes, como as belas-artes, a música ou o cinema.

Este medido modo de tratar os potenciais paralelos entre as várias artes consistiu, ora numa avaliação do carácter compósito de certa vertente da obra hilstiana em que coexiste o elemento pictórico e o elemento verbal, ora numa aproximação ocasional alicerçada sobre um estudo dos próprios objectos artísticos e das possíveis semelhanças estruturais.

Na obra *Da Morte. Odes Mínimas*, o elemento pictórico conformado por cada uma das aguarelas da autora, dialoga e amplifica o significado simbólico ou alegórico de cada um dos poemas que conformam o texto verbal. Se bem que não pretendíamos forçar a importância da visualização nesta poesia, procurámos referir de maneira sintética o modo de relacionamento, complementaridade e dependência das duas vertentes desta proposta compósita para acurar a indagação das intenções da escritora e dos sentidos dessa alegoria interartística.

No segundo dos casos, atendendo ao facto de que cada uma das artes apresenta um desenvolvimento particular, procurámos discernir certas relações entre elas, entendidas, não como influências, mas como vínculos complexos. Estes teriam por base as relações de contiguidade a respeito de teorias, fórmulas e principalmente temas das diferentes artes,

assim como determinadas similitudes nos fundamentos e concepções de artistas pertencentes aos diferentes discursos artísticos.

Enfim, dado o carácter ingente e diverso do objecto de estudo, esperamos que a organização e a estrutura do nosso discurso tivessem a capacidade de pôr ordem na selva com que, em princípio, se nos apresentou a totalidade da produção literária hilstiana.

É por isto que optámos por um planeamento complexo e uma organização espiralada, mas esclarecedora e atautológica a respeito da vária realidade literária em foco, por uma exposição liberta de juízos de valor explícitos, digressiva e entrecruzada, e, finalmente, por um modo afirmativo que, às vezes, devém interrogativo e dubitativo – pois, na verdade, como Cioran, também nós nos sentimos mais seguros junto a um Pírron do que junto um São Paulo.

A ORGANIZAÇÃO DA TESE

(Estrutura dos conteúdos)

Além deste capítulo inicial de carácter introdutório e do final de teor conclusivo, assim como dos apartados em que se referem as abreviaturas e a bibliografia utilizadas³, esta tese de doutoramento foi organizada em mais cinco grandes capítulos que constituem o núcleo do seu discurso expositivo e demonstrativo, especialmente, no caso do quarto, quinto e sexto, estruturados em obediência às três filiações derivadas do obsceno que antes referimos.

O segundo capítulo – «A figura e a fortuna literárias de Hilda Hilst (Uma aproximação biobibliográfica)» – ocupa-se das obsessões literárias e das interferências da biografia hilstiana que, condicionando de uma ou outra maneira a análise e a interpretação da escrita, lhe dizem respeito, contemplando também uma cartografia genérica dos temas e

³ O apartado bibliográfico está organizado em duas secções: uma primeira, “Bibliografia citada de Hilda Hilst”, em que referimos os materiais do AHH do CEDAE e as referências bibliográficas do que podemos considerar a *vulgata* textual hilstiana, a partir da qual citamos a documentação pessoal e/ou a obra de autora, e uma segunda secção, “Outra bibliografia citada”, em que só se referem todas e cada uma das obras que são efectivamente citadas literalmente neste trabalho.

conteúdos de todas e cada uma das obras hilstianas, assim como uma breve nota sobre os anómalos usos linguístico-expressivos da autora e, em apêndice, uma cronologia das edições das suas obras.

O terceiro capítulo – «A singularidade da escrita hilstiana no contexto literário brasileiro (O desvio genérico face à norma)» – contextualiza os diferentes espaços literários que a autora cultivou, centrando-se nas afinidades e divergências da sua obra poética, o engajamento em diferença da sua obra teatral e a revolta e a iconoclastia da sua obra ficcional e cronística.

O quarto capítulo – «A categoria do obsceno no corporal (Amor, sexualidade, erotismo e pornografia)» – examina a apropriação e o distanciamento das convenções lírico-amorosas da produção poética hilstiana, a provocação e o sentido último da ‘tetralogia obscena’ e os outros sentidos da devassidão na restante obra da autora paulista.

O quinto capítulo – «A categoria do obsceno no social (O teatro e as crónicas como modalidades de intervenção)» – analisa a obra de maior evidência interventiva: ora a subversão ontológica, a poeticidade e experimentalidade e a antiutopia escatológica do teatro, ora a subversão satírica a respeito do grotesco panorama da sociedade brasileira da altura da escrita cronística.

O sexto capítulo – «A categoria do obsceno no espiritual (Misticismo, loucura, messianismo e iluminação)» – estuda de maneira interpretativa o papel messiânico e/ou a experiência mística que dão sentido aos protagonistas heróicos, desvairados e iluminados no conjunto da diversificada obra literária hilstiana.

A esta distribuição em capítulos, acrescenta-se mais um discurso complementar e transversal, um segundo discurso através das numerosas notas de rodapé. Nele pretendemos, quer esclarecer e complementar certos aspectos que dizem respeito ao expressado no corpo do texto, quer recolher os harmónicos, as analogias, as influências e as afluições co-textuais e contextuais da obra de uma autora possuidora de uma invulgar e diversificada cultura literária, especialmente (mas não só), no âmbito da (anti)tradição da contemporaneidade que, de maneira maciça, paira sobre o conjunto da produção escritural visada neste trabalho.

DO PROCESSO E DOS AGRADECIMENTOS

Foi em 2002 quando tive acesso pela primeira vez à escrita de Hilda Hilst, através da leitura do volume *Ficções* que reunia os contos dos *Pequenos Discursos. E um Grande* (1977) e as narrativas *Fluxo-floema* (1970) e *Qadós* (1973).

A publicação de 1977, adquirida num ‘sebo’ carioca e enriquecida com interessantes notas marginais manuscritas de diverso teor – observações, comentários e juízos críticos –, provavelmente, devidas ao seu anterior proprietário, permitiu-me uma primeira aproximação mediada ao complexo universo ficcional da autora. Em paralelo, a consulta demorada do número monográfico dedicado à escritora paulista pelos excelentes *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999) propiciou, na altura, uma fácil contextualização do conjunto da obra, assim como promoveu tanto o meu interesse pela sua bizarra figura como a minha curiosidade pela atestação da sua atitude, com um toque de megalomania, a respeito da mais-valia da obra literária por ela edificada.

Desafiada pelo seu hermetismo e atraída pela sua inegável qualidade e pelo fascínio da sua invulgar estatura intelectual, procurei outras obras de que dispunha na biblioteca familiar. E foi assim que prossegui com a progressiva e anárquica leitura, por um lado, com os livros da editora paulistana Nankin *Cascos e Carícias: Crônicas Reunidas* (1992/1995) (1998) e o primeiro volume do *Teatro Reunido* (2000), e, por outro lado, com o peculiar texto pornográfico *O Caderno Rosa de Lori Lamby* e com a obra poética *Cantares do Sem Nome e de Partidas*, publicados respectivamente em 1990 e em 1995 pela editorial Massao Ohno de São Paulo.

Só um ano mais tarde e graças ao Programa ‘Sócrates/Erasmus’, no curso académico 2003-2004, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, retomei a leitura da diversificada obra hilstiana, assim como consegui ampliar os meus conhecimentos a respeito da literatura contemporânea brasileira, especialmente com o auxílio dos excelentes fundos que, neste âmbito, possui a Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Um feliz acaso, o facto de encontrar, no espólio de João Gaspar Simões, depositado na Biblioteca Nacional lisboeta, a obra poética *Sete Cantos do Poeta para o Anjo* –

publicada pela editora Massao Ohno em 1962 – e uma versão em provas de imprensa de 1964 de *Trajatória Poética do Ser* – publicada pela Editora Sal três anos depois no volume *Poesia (1959/1967)* –, profusamente modificadas e corrigidas pela própria mão da autora que a remetira ao crítico e escritor português, promoveu uma outra visão do processo genético da escrita hilstiana. Anos depois, a consulta exaustiva do importante arquivo pessoal da escritora, no Centro de Documentação ‘Alexandre Eulálio’ da Universidade de Campinas, não fez mais do que ratificar com contundência esse cuidado desmedido pela (re)escrita apurada da própria criação literária, revelando-me uma escritora de teor horaciano, notoriamente preocupada pelo acabamento e pela perfeição das suas obras, por vezes aparentemente caóticas no seu hermetismo.

Um problema de não pequena magnitude foi derivado da dificuldade de conseguir na íntegra algumas das diferentes edições do *cópus* hilstiano, assim como certos trabalhos acadêmicos e críticos dedicados à autora e à sua obra. A distância, a raridade e a difícil acessibilidade que explicam a referida dificuldade, foram em grande parte ultrapassadas graças ao apoio do Doutor Henrique Marques-Samyn, escritor e pesquisador carioca a quem agora só posso agradecer aqui, além das certas opiniões e dos produtivos juízos críticos que me fez chegar, a disponibilidade e a prontidão em pôr ao meu dispor muitos dos materiais que, no Brasil ou deste lado do oceano, repetidamente lhe solicitei.

No entanto, este problema foi notoriamente aliviado através da publicação da totalidade da obra de Hilst pela Editora Globo. Sob a modesta rubrica de “Obras Reunidas” – autênticas ‘obras completas’ que, inclusive, incorporam várias peças teatrais inéditas – e a responsabilidade e organização do professor campineiro Alcir Pécora – máximo conhecedor e estudioso da escrita da autora paulista, e a quem devo agradecer também a sua pronta resposta às minhas dúvidas e consultas –, entre os anos 2001 e 2008, foram aparecendo de maneira continuada em diversos volumes. Estas edições, algumas em vida da autora e outras póstumas, mas sempre em obediência à vontade explicitada pela autora, apresentam um coerente *aggiornamento* e uma fixação textual rigorosa – que, aliás, se dota de uma importância fulcral dada a estranheza expressiva (sintáctica, léxica e ortográfica) de não poucas das obras –, estando sempre introduzidas, analisadas e contextualizadas com precisão pelo organizador. É por isto que, afinal e com poucas e justificadas exceções

resultantes do confronto com as prévias edições originais, a decidi utilizar para este trabalho como *vulgata* de referência editorial a respeito da obra e a textualidade hilstianas.

Com posterioridade à minha licenciatura em Filologia Portuguesa pela Universidade de Santiago de Compostela, já no decurso dos anos 2005 a 2007, como estudante de terceiro ciclo do programa interuniversitário *Literatura e Construção da Identidade na Galiza* – promovido pelas Áreas de Conhecimento de Filologias Galega e Portuguesa dos Departamentos de Galego-Português, Francês e Linguística da Universidade da Corunha, de Filologia Galega da Universidade de Santiago de Compostela e Filologia Galega e Latina da Universidade de Vigo –, decidi centrar a minha tese de doutoramento na obra de Hilda Hilst.

Uma vez conseguida a suficiência investigadora e o correspondente Diploma de Estudos Avançados, aprofundei no trabalho de investigação tutelado “Campo Literário e Campo de Poder (A Escrita da Narrativa Policial Carioca)” que realizara, e apresentei em 2007 a Tese de Licenciatura *O Discurso da Violência na Literatura Brasileira Contemporânea (O Policial Carioca: Rubem Fonseca e Luiz Alfredo Garcia-Roza)*, dirigida pelo Prof. Doutor Francisco Salinas Portugal.

Com esta investigação, exercitei uma aproximação a um corpus concreto e restrito, privilegiando, além da análise literária *tout court* empreendida, mais uma via secundária a respeito das relações sistémicas no plural espaço ficcional da literatura brasileira contemporânea.

Esta produtiva experiência levou-me a contemplar de novo as teorizações metodológicas de base sistémica e comparatista como uma das partes da tese de doutoramento que, de início, foi matriculada também sob a orientação do Doutor Salinas Portugal, sob o significativo título de *A Obra de Hilda Hilst no Sistema Literário Brasileiro (Entre a Convenção e a Transgressão: Pornografia, Erotismo e Obscenidade)*.

O facto de, durante os anos de 2008 e 2009, ser contratada pré-doutoral da Universidade da Coruña, permitiu-me uma dedicação exclusiva à investigação orientada à realização da tese doutoral. Foi assim que a intensidade do labor desenvolvido neste período e a necessidade de centrar a investigação no que dizia respeito à compreensão de

uma produção tão ingente e prolongada no tempo quanto, não poucas vezes, difícil e obscura fez com que alterasse o elemento basilar da investigação, secundarizando a perspectiva antes referida de carácter sistémico – que foi reduzida e reorientada nos limites de parte do segundo e o terceiro capítulos deste trabalho – e privilegiando uma abordagem mais centrada na compreensão da(s) linha(s) mestra(s) do obsceno que, na minha opinião, explicavam a dilatada, diversa e complexa escrita hilstiana no seu conjunto. É este o motivo que explica a mudança de título para o definitivo *A Obra Literária de Hilda Hilst e a Categoria do Obsceno (Entre a Convenção e a Transgressão: o Erótico-Pornográfico, o Social e o Espiritual)*.

No último trimestre do ano 2009, beneficiei de novo da facilidade de acesso à especializada bibliografia *ad hoc* das diferentes bibliotecas lisboetas, quando regressei à Universidade Nova para realizar, no Departamento de Estudos Portugueses, uma estada investigadora com a intenção de finalizar e completar certos aspectos deste trabalho de doutoramento sob a generosa orientação do Prof. Doutor Abel Barros Baptista. Como resultado desta estada – em que fui beneficiária de uma bolsa do Programa de Recursos Humanos da ‘Dirección Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación’ da ‘Xunta de Galicia’ –, foi recentemente publicada, como capítulo de um volume colectivo, uma primeira aproximação de conjunto à escrita cronística hilstiana.

A referida publicação, junto com as que a precederam de um ensaio sobre o teatro hilstiano e da abordagem parcelar de certos aspectos do labor poético da autora num relatório congressual – das quais as referências concretas figuram no *curriculum* adjunto –, permitiram-me publicitar resultados provisórios, hipóteses iniciais e linhas explicativas da investigação que, com o debate, a discussão e a crítica de diferente teor – que, aliás, muito agradeço –, foram produtivamente contrastados, enriquecidos e apurados: ora ratificados ou redimensionados, ora rectificados ou alterados, em todo ou em parte.

Perante a impossibilidade de, agora, singularizá-lo exaustiva e concretamente, não seria justo que, antes de continuar e já desde o princípio, não manifestasse, em geral, o meu agradecimento às numerosas pessoas e instituições que têm generosamente ajudado na realização deste trabalho.

Contudo, devo agradecer, em particular, o apoio recebido tanto das pessoas já referidas com anterioridade, como, também de Joana Pimentel e Ricardo Brites, do conjunto dos integrantes da Área de Conhecimento de Filologias Galega e Portuguesa da Universidade da Corunha, dos funcionários das bibliotecas nacionais de Lisboa e do Rio de Janeiro e, em especial, pela disponibilidade e atenção da supervisora do acervo Flávia Carneiro Leão e pelo acompanhamento e as sugestões oferecidas pelo coordenador da orientação dos pesquisadores Cristiano Diniz, nas demoradas e, por vezes, difíceis consultas do valioso Arquivo Pessoal de Hilda Hilst no Centro de Documentação ‘Alexandre Eulálio’ da Universidade de Campinas.

Por último, mas com um carácter muito particular, devo expressar a minha sincera gratidão para com o orientador desta tese de doutoramento, o Professor Doutor Francisco Salinas Portugal, pelo seu labor impagável de aprimorada direcção e pela total disponibilidade na já demorada e difíceis elaboração da mesma.

A todos eles, devem-se os possíveis acertos deste estudo, mas nenhum dos seus eventuais e talvez numerosos erros que são totalmente da exclusiva responsabilidade de quem isto escreve.

Finalmente, agradecendo mais uma vez todos e cada um dos apoios recebidos, esperamos cumprir, ao longo das páginas que se seguem, a respeito do universo literário hilstiano, o conselho de Eugeni D'Ors de que do microscópio convém usar mas não abusar.

II

A FIGURA E A FORTUNA LITERÁRIAS DE HILDA HILST (UMA APROXIMAÇÃO BIOBIBLIOGRÁFICA)

1. AS OBSESSÕES LITERÁRIAS

1.1. DAS DECLARAÇÕES MEGALÓMANAS AO ESTIGMA DA OPACIDADE: *A MALDIÇÃO DE POTLACH*

1.2. A RECEPÇÃO DA OBRA HILSTIANA E AS TENTATIVAS DE APROXIMAÇÃO AO PÚBLICO

1.3. *O CADERNO DE LORI LAMBY* COMO LITERATURA DO ESTIGMA

1.4. O ABANDONO DA ESCRITA

2. AS INTERFERÊNCIAS DO BIOGRÁFICO

3. RESUMO POR GÊNEROS DA OBRA HILSTIANA: TEMAS E CONTEÚDOS

4. BREVE APONTAMENTO SOBRE A LÍNGUA LITERÁRIA HILSTIANA

5. APÊNDICE (AS EDIÇÕES DAS OBRAS LITERÁRIAS DE HILDA HILST)

AS OBSESSÕES LITERÁRIAS

Na nossa época, oscilante entre a permissividade e as tentativas moralizantes no âmbito artístico, Hilda Hilst (Jaú, Estado de São Paulo, 1930 – Campinas, Estado de São Paulo, 2004) é talvez o nome mais controverso da literatura brasileira contemporânea. Autora de quarenta e um livros em prosa, poesia e peças teatrais, é considerada hoje, quase pela unanimidade da crítica brasileira, como uma das mais importantes autoras de Língua Portuguesa do século XX.

É difícil o enquadramento da sua obra na literatura brasileira contemporânea, devido em parte à sua singularidade, que nunca se afinou com nenhum movimento ou corrente literária da sua época e do seu país; tudo isto imprimiu à sua biografia uma singular trajetória literária.

Em quase 50 anos de produção literária, além da cronística, esta autora consagrou-se nos três géneros fundamentais: na poesia lírica, na dramaturgia e na prosa lírica, num culto, profundo e minucioso labor, unificado do ponto de vista temático pelos multiformes esforços para verbalizar diversos problemas filosóficos e especulativos, como, por exemplo, o do conhecimento humano, para afinal reconstruir a Ideia e o Homem dentro de novos limites.

No início, a autora dedicou-se somente à poesia, de 1950 a 1966, estreando o labor literário em São Paulo com a publicação dos livros *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do Festival* (1955). Na década seguinte, começando a sua pausa como poetisa, Hilda Hilst principiou a dramaturgia no ano de 1967 com a série de oito peças teatrais que escreveria até 1969, e, por fim, também a ficção, a partir de 1970, ano do lançamento da obra *Fluxo-floema*.

Nessa altura e coincidindo com o percurso literário da autora, assistimos a um fenómeno específico do espaço literário brasileiro pois, como afirma a professora Villarino Pardo:

A finales de los años sesenta y fundamentalmente durante la década siguiente, la forma del cuento es uno de los materiales privilegiados del repertorio utilizado en el sistema literario brasileño. Bien por tratarse de una forma adecuada a periodos de experimentación [...] bien por otro tipo de condicionantes, lo cierto es que en ese camino de reformulación en que se encontraba la vida literaria brasileña la presencia del cuento, como tema de debate o como texto de creación, fue cada vez más fuerte a medida que entraba la década del setenta (2006: 87).

Ao iniciar a sua ficção, embora Hilda Hilst acompanhe as tendências da escrita contemporânea, inaugura uma circunstância anômala na literatura brasileira da altura pela veemente renovação subversiva da linguagem, que utiliza como meio de fragmentação, de rearticulação e de catarse.

Face ao regime de frequente novidade característico da contemporaneidade, Hilda Hilst cultivou uma escrita coerente, voltada para um mesmo problema basilar: a alteridade, o sentimento de raridade.

A vivência da inadaptação serve para interrogar, de um modo visceral o absurdo, com voracidade e desespero. A filosofia reduz-se a dois ou três problemas, precisos em aparência, indeterminados no fundo: o drama do conhecimento, a compreensão espiritual do valor da vida, do sentido da ‘outridade’ ou os conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte ligados às relações do homem com o possível eterno.

Foi todavia em nome de um impulso e exigência éticos e ontológicos que Hilda cultivava uma reflexão dominada pelas interrogações radicais – sendo o silêncio absoluto a resposta que recebem muitos dos sujeitos –, pois como afirmara Caio Fernando Abreu numa carta à autora:

Sem ser panfletária nem dogmática, você é a criatura mais subversiva do país. Porque você não subverte politicamente, nem religiosamente, nem mesmo familiarmente – o que seria muito pouco: você subverte logo o âmago do ser humano (Abreu, 1999: 22).

Isto acontece com a visão subjectiva da identidade transmitida pelo eu poético, para quem o sentimento se torna não só a derradeira forma de subversão face ao outro – tanto na temática amorosa, quanto no drama do conhecimento em relação a Deus –, mas também outras entidades fictícias realizam o esforço de verbalizar-se, numa tarefa nomeadora paralela à da poetisa.

O silêncio poético pelo qual a autora optou entre 1967 e 1974 permitiu, como já indicámos, o nascimento da ficcionista e da dramaturga de linguagem metafórica e febril. Nestes dois géneros, Hilst concentra-se na sondagem do eu situado no mundo, face aos outros e aos enigmas da existência, a finitude ou o conhecimento de Deus.

Se a prosa de obras como *Qadós* ou *A Obscena Senhora D* resulta obscena pela presença de personagens enlouquecidas, de místicos radicais dotados de um ascetismo áspero em notória expansão física e psíquica a respeito dos sujeitos poéticos, o teatro também é obsceno pelo seu excesso de realidade – por exemplo, a procura de temas problemáticos, como é o caso da violência e a degradação do ser humano encenados, na peça *As Aves da Noite*, com a representação da existência em Auschwitz – ou pelo esboço poético de outras conjunturas aberrantes – como a morte do Che Guevara na obra *Auto da Barca de Camiri* – que derivam no esboço de utopias sociais negativas de inspiração totalitária em peças como *A Empresa* e *O Rato no Muro*.

1.1

DAS DECLARAÇÕES MEGALÓMANAS AO ESTIGMA DA OPACIDADE:

A MALDIÇÃO DE POTLACH

*Eu acho que sou diferenciada, sim.
Tem pouca gente que pensa e escreve como eu.
Eu sempre digo isso e aí sou considerada megalômana.
Mas eu sei quem sou.*
[Hilda Hilst]

A este posicionamento invulgar da escritora, do ponto de vista estritamente literário devemos acrescentar ainda outros aspectos que a singularizaram dentro do espaço literário brasileiro – entendido agora como espaço social –, como, por exemplo, a autodefesa, a resistência e a admiração de si própria que susteve contra qualquer crítica.

Hilda Hilst teve sempre a ousadia de se defender a si própria, com assiduidade e contumácia, por via de declarações desconcertantes, como aquela na qual afirmava ser consciente de ter escrito um excelente trabalho, chegando a afirmar, numa entrevista, que era mesmo megalômana:

Fiz um excelente trabalho de primeira qualidade. Sou meio megalômana. Não entendo nada de teoria literária, mas sinto que o que escrevo é bom. Desde o início sentia que ia ser um grande poeta (Duarte, 2008: 1)⁴.

E com esta atitude, paralela à sua produção literária, à sua biografia e ao subsidiário florescimento e intumescimento do seu anedotário, iniciou a escritora a consentânea ficcionalização de si mesma nos média culturais, televisivos e escritos.

⁴ Ideia, aliás, em que insistiu em diferentes depoimentos e entrevistas durante a sua carreira literária, como por exemplo, nas declarações realizadas aos *Cadernos de Literatura Brasileira* com motivo do número dedicado à autora, onde afirmava: “Eu acho que sou diferenciada, sim. Tem pouca gente que pensa e escreve como eu. Eu sempre digo isso e aí sou considerada megalômana. Mas eu sei *quem* sou” (AA.VV., 1999: 33). Essa mesma atitude imoderada estende-se aliás por toda a entrevista, na qual Hilst realiza outras afirmações semelhantes a respeito já de aspectos concretos da sua obra. Assim, por exemplo, falando dos três primeiros livros, de juventude, confidenciava numa paradoxal combinação de humildade e imodéstia que: “Eu mesma demorei muito a me considerar uma grande poeta” (AA.VV., 1999: 27).

Até ao ano de 2001, Hilda Hilst, que sempre foi porta-voz do seu próprio elogio, em diferentes entrevistas realizadas ao longo do seu percurso literário, declarou que não era reconhecida. Afirmava sentir-se ignorada, comparando-se, por exemplo, com uma “tábua etrusca” (Vogt, 1999: 19) ao referir-se ao silêncio que, segundo ela, circundava a sua obra.

Este intenso desassossego, com traços particularmente egocêntricos, aproxima-se da atitude assumida por outros grandes escritores de suma sensibilidade a respeito da consideração social que recebiam, como, por exemplo, a experimentada por Strindberg em relação aos círculos literários oitocentistas:

Está en todo momento sumamente interesado en la opinión pública, es decir, en lo que dicen los teatros y periódicos, y recurre a todos los medios disponibles para afianzar su carrera. Sin embargo, esto no debe entenderse como hábil cálculo; de hecho, Strindberg muchas veces mostró escasa habilidad en este campo. Antes bien, se trata en su caso de una suerte de manifestación vital y elemental: sólo se siente vivo cuando el mundo literario europeo lo considera el líder de las últimas novedades (Jaspers, 2001: 122).

Contudo, a autora não foi a única que empreendeu este labor reivindicativo: críticos e especialistas como Jorge Coli⁵ ou Alcir Pécora⁶ divulgaram e generalizaram a circunstância adversa que acompanhou durante anos a produção hilstiana. De facto, mesmo certos trabalhos de teor académico, como a Dissertação de Mestrado de Inês da Silva Mafra, defendida no ano de 1993, foram influenciados também por esse mesmo tópico:

[...] aposto na lucidez de um breve futuro que trará mais à luz os textos de Hilda Hilst. Na imagem difusa de miríade de leitores aguardando o momento exato da chegada / do encontro. Creio que o destino dos textos de Hilda Hilst guardará alguma semelhança com o sucedido com os de Clarice Lispector. Se reporto-me a duas décadas atrás, lembro-me das palavras com que editores, críticos e leitores se referiam à ela: “Difícil”, “Hermética”... (Reparem que são os mesmos adjetivos que hoje são usados para qualificar a escrita de Hilda Hilst). Clarice, por muitos anos, experimentou enorme dificuldade em conseguir editor. Seus livros raramente logravam uma segunda edição. Hoje, é surpreendente o grande número de edições

⁵ No seu período como colaborador no jornal *Le Monde*, nos inícios da década de '80, o professor e crítico de arte Jorge Coli afirmara: “Espantei-me com o fato de que uma obra tão importante estivesse numa orla de meia-penumbra, sem o reconhecimento que lhe era devido” (Coli, 2008: 1).

⁶ Por sua vez, o professor Alcir Pécora introduz o matiz do claro-escuro: “Embora a autora tenha alcançado grande notoriedade pessoal, por conta de uma inteligência incomum, de um temperamento verdadeiramente exuberante e de uma prontidão de espírito capaz de surpreender as pautas banais das entrevistas, a sua obra, de rara extensão e variedade, ainda é largamente desconhecida” (Pécora, 2008: 1).

de seus livros. No ano 2000 e 2010, o espaço a ser ocupado por Hilda Hilst – na literatura brasileira – será bem diferente do que foi até agora. Quem viver, verá! (Maфра, 1993: 38).

No anteriormente referido ano 2001, Hilst assina um contrato com a editora Globo, de São Paulo, para publicar as suas *Obras Reunidas*, e conclui as reclamações. Quatro anos depois da sua morte, finalmente, temos toda a sua obra disponível no mercado, sob organização de Alcir Pécora e com o selo da Globo, num relançamento sob as feições de um nome legitimamente consagrado.

Se bem é certo que a publicação de grande parte da sua obra foi feita em edições artesanais com escasso alcance de distribuição, demérito não rectificado até aos nossos dias⁷, numerosos dados, distantes da imagem de vítima criada pela própria escritora, atenuam a apreciação atribulada da mesma, a começar pela apreciação –por vezes, subjectivamente distorcida ou desproporcionada – de diferentes membros desse mesmo círculo literário – no qual Hilda Hilst se sentia marginal e marginada –, como o escritor Ignácio de Loyola Brandão⁸ ou o editor Massao Ohno:

⁷ Para o inventário das edições das obras literárias de Hilda Hilst, veja-se o “Apêndice (As edições das obras literárias de Hilda Hilst)” no final deste capítulo.

⁸ Uma amostra da, mais do que positiva, consideração que este escritor tinha a respeito da obra de Hilda Hilst seria uma das cartas pertencentes à relação epistolar mantida por ambos, conservada na pasta 62 (“Cartas - relações literárias”) do arquivo pessoal da autora, situado no Centro de Documentação *Alexandre Eulálio* da Universidade de Campinas. Nesta carta manuscrita, datada no ano 1974, Ignácio de Loyola Brandão aconselhava-lhe à autora enviar os seus livros a Antonio Tabucchi, divulgador naquela altura da literatura brasileira na Itália:

“Planeta

Ignácio de Loyola Brandão – Redator Chefe

São Paulo, 21 de junho de 1974

Cara Hilda Hilst

Acabo de ter meu livro, *Zero*, lançado diretamente na Itália, depois de não ter conseguido editá-lo aqui, por muitas razões.

Acontece que o tradutor do livro, Antonio Tabucchi, subitamente se interessou por uma literatura que ele conhecia de ouvir falar, e de ler alguns “clássicos”, como Machado, Lins do Rego, Graciliano, Guimarães Rosa, etc.

O Tabucchi quer saber o que está acontecendo no Brasil, hoje. Para, provavelmente, tentar convencer a Feltrinelli – que me editou – de lançar outros.

Eu já falei a ele, em carta, de você, seus poemas, textos, livros. Eu gostaria que você enviasse, o mais urgente possível, para ele, os seus livros.

Tenho certeza que o Tabucchi vai gostar.

O endereço é

Via Magagna, 25

56019 VECCHIANO (Pisa)

Italia”.

Críticas houveram, prós e contras e muito-ao-contrário. Pouquíssimos poetas receberam tanto espaço na imprensa como HH ou despertaram tanto interesse em diretores de teatro e estudantes às voltas com teses de doutoramento e de mestrado (Ohno, 1999: 17).

Esse gradativo processo de sedução foi, aliás, interpretado pelo poeta e linguista Carlos Vogt:

E vi o trabalho lento da expansão de seu nome e sua introdução em círculos aonde ela não chegava antes e que a transformaram em ícone de uma geração que seguramente a cultuará ao longo do próximo século.

Pode ser que esse culto tenha uma razão alheia à obra e beire a mitomania – Borges na Calle Maipú ou Henry Miller em Big Sur –, mas estou convicto de que a causa é legítima (Vogt, 1999: 19).

Se começamos pela divulgação da sua obra, podemos constatar efectivamente o decurso dessa expansão. Há muito que o nome de Hilda Hilst está incluído nos dicionários de autores brasileiros contemporâneos e, desde 1999, ano do lançamento da sua antologia poética *Do Amor*, a difusão na rede da figura desta escritora incomum está garantida ao ser criado o seu *site* oficial, sob a coordenação do escritor e amigo da autora Yuri V. Santos.

Além disso, deixando agora a um lado, pela sua óbvia especificidade, a difusão da produção teatral, a sua escrita está presente quer em numerosas antologias de poesia e de ficção, tanto nacionais como estrangeiras, quer em traduções de obras suas para línguas como o francês, o alemão, o inglês, o italiano ou o espanhol⁹.

Mas, existem ainda outras vias de vulgarização e valorização da escrita hilstiana, como é o caso da repetida leitura pública dos seus poemas ou também o das heterogêneas composições musicais alicerçadas em textos da autora¹⁰.

⁹ Para o inventário das diversas colectâneas e antologias em que Hilda Hilst está presente com a sua obra, assim como para as traduções da mesma para outras línguas, veja-se a relação que figura nas páginas 521 a 524 do volume *Teatro completo* de Hilda Hilst, publicado em 2008 pela Editora Globo.

¹⁰ Por um lado, só para citar um exemplo significativo de entre muitos possíveis, destas relevantes leituras públicas, mencionariamos a realizada em 1997 no Quebec, juntamente com textos de Safo, Gabriela Mistral e Marguerite Yourcenar, entre outras autoras, no recital *Le féminin du feu*, durante as comemorações do Dia Internacional da Mulher.

Por outro lado, referiremos alguns exemplos da difusão da sua obra através do musical. José Antônio Almeida Prado, primo da escritora, inspira-se em poemas presentes no volume *Trovas* e compõe a «Canção para soprano e piano», baseando-se noutras ocasiões em textos de Hilda para compor alguns dos seus trabalhos mais significativos, como «Pequenos funerais cantantes», com o qual conquista em 1969 o primeiro lugar no I Festival de Música da Guanabara, ou «Cantares do sem nome e de partidas», obra premiada no IX Concurso de Composição Francesc Civil, em Girona, na Espanha. Igualmente, as peças «Quando te achei» e «Só tenho

Por outro lado, é preciso afirmar que, apesar da inexistência de um pronunciamento massivo e univocamente positivo dos escritores e dos intelectuais, Hilda sempre gozou do reconhecimento dos meios culturais do seu país, de que, a título de exemplo, poderíamos referir as numerosas homenagens patenteadas e o notório número de relevantes galardões que lhe foram concedidos¹¹.

Igualmente, a respeito do que ela julgava um reconhecimento insuficiente, além destas distinções e tributos, podemos indicar também que a escritora teve sempre atenção garantida na grande imprensa brasileira, principalmente paulista, como demonstra a considerável abundância de entrevistas e depoimentos realizados durante a sua extensa carreira literária.

O que a escritora não teve foi uma crítica académica regular nem unânime – longe do consenso, o exercício crítico conglomerava aproximações desqualificadoras, ponderadas e hiperbólicas –, mas sim o reconhecimento de diversas instâncias e domínios culturais e mediáticos endógenos e exógenos, como pode facilmente confirmar qualquer relação de trabalhos em jornais, periódicos, revistas ou livros.

A posição radicalmente independente e, pelo geral, polémica da figura literária de Hilda Hilst no campo literário brasileiro foi, muito provavelmente, um dos obstáculos para que a autora conquistasse um reconhecimento mais permanente e consensual. Isto teria a ver com a lógica do ‘homem cordial’, analisada pelo professor João Cezar de Castro Rocha,

a ti», apresentadas pelo compositor Adoniran Barbosa em 1958, e «Trovas», de Gilberto Mendes, revelam análoga ascendência, sendo salientável também a parceria da poetisa e o compositor Zeca Baleiro que gerou, em 2006, o CD *Ode Descontínua para Flauta e Oboé – De Ariana para Dionísio*, com poemas de Hilda Hilst musicados pelo artista maranhense.

¹¹ Hilda Hilst recebeu, ao longo da sua carreira, importantes prémios em todos os géneros de que, a seguir, só indicaremos os mais relevantes: em 1962, é agraciada com o Prémio Pen Clube de São Paulo pelo livro *Sete Cantos do Poeta para o Anjo*; no ano 1977, é publicado o livro *Ficções*, que recebe o galardão da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), como “Melhor Livro do Ano”; em 1983, é publicada a obra poética *Cantares de Perda e Predileção*, que receberá o prémio Jabuti (da Câmara Brasileira do Livro); em 1985, o livro *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* recebe o prémio Cassiano Ricardo (do Clube de Poesia de São Paulo).

Na década seguinte, já em 1993, Hilda publica *Rútilo Nada*, num livro que também continha *A Obscena Senhora D e Qadós – Kadós*, a partir de 2002 –, recebendo, em 1994, o Prémio Jabuti na categoria “contos”, e, em 2002, ganha o Prémio Moinho Santista – 47ª edição, na categoria de poesia.

Foi galardoada, para além disto, com outros prémios pelo conjunto da obra, como o prémio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) no início da década de ‘80, o prémio da Ordem do Mérito Cultural outorgado pelo governo federal em 1997 ou o Grande Prémio da Crítica, na área de literatura, pela reedição de suas *Obras Completas*, oferecido, em 2003, novamente pela APCA, entre outros.

onde se procura impor na esfera pública a lógica própria do âmbito privado, “trazendo para a rua os códigos da casa” (Rocha, 2004: 36):

As polêmicas foram (e ainda são) autênticas batalhas pelo reconhecimento dos pares. Seu caráter estrutural se relaciona ao domínio da lógica da esfera privada e à exigüidade do público. Daí a funcionalidade dos debates: eles asseguram técnicas cordiais de inserção. Se o polemista comprovar seu valor, mas, especialmente, se respeitar os estreitos limites da disputa, isto é, se não for “muito” independente, a desavença constituirá meio certo de tornar-se conhecido e, por isso mesmo, cooptável por alguma “capela literária”. Trata-se de um procedimento repetido à exaustão na cultura brasileira, infelizmente ainda hoje. (Abro parênteses para assinalar que não estou afirmando que as polêmicas sejam um hábito exclusivamente brasileiro. No entanto, nas condições da sociedade cordial, o monge veste o hábito com cores muito vivas) (Rocha, 2004: 42).

Mas, esta diversa bibliografia a respeito do estudo da produção hilstiana, complementar-se-ia ainda com a referência às dissertações e teses nela centradas, pois é um facto incontornável que a obra de Hilda Hilst tem sido cada vez mais estudada nos meios universitários¹².

Além destes trabalhos académicos, ainda no espaço estritamente universitário, podemos salientar, por um lado, que em 1982 – até Março de 2001 – Hilda Hilst passa a fazer parte do Programa Artistas Residentes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Por outro lado, em 1995, o paulatino reconhecimento da escritora motivou o Centro de Documentação Cultural ‘Alexandre Eulálio’, do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas, a comprar parte do seu arquivo pessoal, completado em Setembro de 2003, ao adquirir a Unicamp a segunda parte do arquivo, aberto a estudiosos e afins. Finalmente, poucos meses após a sua morte, iniciaram-se os procedimentos para fundar o Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol, constituído a 18 de Dezembro de 2004.

Mesmo assim, Hilda Hilst passou boa parte dos últimos anos de vida a reclamar o facto de não ser lida e também de não ser entendida, numa atitude tão hiperbólica quanto a

¹² Para a relação das mais importantes entrevistas e depoimentos da autora, assim como das referências das diversas recensões críticas e dos mais relevantes trabalhos académicos que dizem respeito à sua obra, veja-se a relação que figura nas páginas 525 a 539 do volume *Teatro Completo* de Hilda Hilst, publicado em 2008 pela Editora Globo.

lúcida visão oferecida por Maurice Blanchot, em *L'espace littéraire* (1955), a respeito dos livros não lidos que seriam, segundo, ele, algo que nunca foi escrito.

Apesar dos diversos prémios, edições e recensões de que a sua obra foi objecto, a autora paulista continuava a ver os seus livros como corpos estranhos que permanecem no tecido social, sem deparar com o interesse dos leitores.

Nas suas reclamações, a autora manifestou ademais uma profunda frustração em diversas entrevistas e reportagens por causa dos exíguos benefícios que a literatura lhe retribuía:

Estava muito atrapalhada, só recebia dinheiro da Universidade de Campinas. Não ganhava praticamente nada. De repente, leio sobre aquela mulher [refere-se a Régine Desfores, autora de literatura romântica de *gare*] ganhando todo aquele dinheiro (AA.VV., 1999: 29).

O desapontamento pelo acolhimento pouco generoso da sua obra desdobrava-se e prolongava-se assim para a consideração não só intelectual, senão também económica da arte, procurando Hilda acomodar-se, sem sucesso, ao quadro apresentado por Paul Valéry a respeito do funcionamento da arte no seio da sociedade, próxima aliás, de certos modernos postulados sociológicos a propósito da interpretação do campo artístico, como, por exemplo, os das teorias do sociólogo francês Pierre Bourdieu.

Hilda Hilst admitia a necessidade da arte, na contemporaneidade, de submeter-se às condições sociais generalizadas na sua época, de ocupar um espaço na economia universal (Valéry, 1990: 200-201). Como a produção e o consumo das obras de arte deixaram de ser completamente independentes, tendendo a organizar-se em conjunto, a escritora brasileira, aspirava a que o seu percurso literário, se convertesse naquilo que fora a carreira de um artista nos tempos em que a arte, em geral, e a literatura, em particular, eram consideradas uma profissão reconhecida.

O fracasso neste propósito levou a autora à identificação mais absoluta com a figura paradigmática do escritor maldito, aproximando-se as suas declarações da concepção apresentada um século antes por Alfred de Vigny, na sua obra *Stello*, a propósito desta figura mitificada:

Il y a quelque vingt ans, un poète, homme de coeur et de talent, entreprit de plaider devant l'opinion publique une cause faite assurément pour exciter l'intérêt et la sympathie, la cause des poètes inconnus qui, faute d'un morceau de pain, usent leur génie dans une lutte cruelle contre la misère, et meurent souvent de la mort des désespérés. Dans un livre éloquent et dramatique, il peignit, sous le noms de Gilbert, de Chatterton et d'André Chénier, les souffrances de ces âmes d'élite torturées par la faim ou brisées par la fatalité. Malheureusement il arriva que le zèle de sa cause, l'imagination ou la pente du paradoxe l'entraînant, l'écrivain, non content de faire appel à la pitié, se laissa aller à des déclamations et des invectives contre l'ordre social.

Un fait que l'auteur de *Stello* tient pour avéré et qu'il pose comme un axiôme fourni par l'expérience, c'est que les poètes, c'est que les hommes de génie sont inévitablement persécutés par la société ou le pouvoir.

Ainsi, parlant de Gilbert, il écrit: « Je veux dire qu'il avait raison de se plaindre de savoir lire, parce que du jour où il sut lire, il fut poète, et des lors il appartient à la race toujours maudite par les puissances de la terre » (Poitou, 1858: 217).

Hilda Hilst deu um nome a esta tribulação: a “maldição de Potlach”. Para ela o menosprezo e o esquecimento da sua obra no meio literário brasileiro corresponder-se-ia com esta classe especial de fatalidade. Este conceito foi descrito pela primeira vez pelo antropólogo Marcel Mauss, mas Hilst descobriu esta noção através da leitura da obra *Parte Maldita* de Georges Bataille, que a desenvolveu e adaptou a outros momentos da história. A maldição foi identificada entre os índios americanos que, numa cerimónia hoje estranha e inconcebível, aniquilavam a parte mais importante do seu património. O filósofo francês observou indícios da mesma liturgia entre outras culturas distantes, do que inferiu que o ser humano poderia ter uma espécie de tendência para a destruição.

Neste contexto, dilapidar a fortuna representava a via para atingir e acumular um poder não material, a glória. A partir deste princípio, Hilst adaptou convenientemente o conceito ao seu próprio infortúnio:

Hilda Hilst acredita que, agora, a lógica do Potlatch age sobre ela. Sua vasta obra faria parte daquele segmento da riqueza literária brasileira que o país, numa imitação impiedosa do ritual ameríndio, resolveu destruir gratuitamente. De fato, essa maldição, ou o que seja, parece exacerbar ainda mais o sentimento secreto de triunfo, que a escritora, mesmo quando se lamenta, não pode esconder, e aqui a lógica do Potlatch se cumpre à risca [...]. A insistência de Hilda no Potlatch é, se pensarmos bem, bastante razoável. Primeiro, fala da solidão pessoal em que, quase sempre, está lançada. Depois, do imenso desprezo que relega sua obra não só ao esquecimento, mas, o que é mais grave, à negação, como se os livros de fato não

existissem. É ainda o sonho, nunca realizado de “vender a alma”, quimera faustiana que, mesmo quando se esforçou para isso, não pôde realizar (Castello, 1999: 95).

No entanto – embora nesse irreduzível desencontro entre a obra, o público e o sucesso semelhasse restar só o orgulho de estar sempre insatisfeita e de ser sempre incompreendida¹³ –, o posicionamento da autora manteve-se sempre atento ao julgamento dos outros, pois, como certos escritores malditos, não conseguiu nunca ser indiferente a seu respeito. Servindo-nos da diagnose estabelecida para Artaud, poderíamos afirmar que Hilda Hilst foi sempre “doente pelos outros” (Plaza, 1990: 31), pois o leitor tinha, de facto, uma função capital a desempenhar também no seu percurso literário: a função “de espelho em tríptico” (Plaza, 1990: 31).

Assim, a posteridade foi a última reserva da ênfase romântica e dos delírios literários da escritora paulista. Hilst invariavelmente manteve a confiança na consagração futura graças à sua vaidade e despudor¹⁴. Identificou-se com a figura do génio, cujas obras, de modo geral, são rejeitadas ou se impõem unicamente pela sua autoridade, mas não pela sua capacidade de sedução: “El futuro le pertenece, pero el presente le repudia, a veces con

¹³ A este respeito, podemos citar, mais uma vez, as palavras de José Castello que formava a seguinte conjectura: “Talvez, ao difamar, eles [os difamadores] tenham, sem o desejar, tocado em sua ferida secreta, pois parece ser dessa posição contínua de combate que Hilda retira grande parte de suas energias criativas, hipótese que, em vez de desmerecê-la, só a dignifica” (1999: 96).

Esta hipótese situaria à autora numa circunstância próxima ao fenómeno descrito, através das palavras de Van Wyck Brooks, por Ernesto Sábato em relação aos escritores incómodos no seu meio literário, na epígrafe intitulada «Ventajas de la incomprensión» da obra *El escritor y sus fantasmas*: “Buena observación de Van Wyck Brooks: «¿No es acaso un hecho que los novelistas en general triunfan gracias a sus irritaciones e indignaciones? Hawthorne triunfó en el polvo y en el viento de Salem. Flaubert, Stendhal, Sinclair Lewis y Dreiser son otros tantos ejemplos. ¿Y no demuestran las primeras novelas de Henry James que también a él se le puede aplicar esta regla? Mientras trataba con norteamericanos nativos, que siempre le incomodaban, todo le salió bien. Inglaterra le gustaba demasiado y a eso se debió su fatuidad posterior... Las gentes demasiado buenas o cultivadas lo arrullan a uno insensiblemente en una especie de fatuidad. Se entra en un paraíso de necios. Salvo en muy pequeñas dosis, la ‘buena sociedad’ no es propicia para los escritores. Puesto que necesitan ser incomprendidos, requieren algo áspero en la atmósfera que los rodea...»” (Sábato, 1979: 129-130).

¹⁴ Mas também, por vezes, graças às considerações de certos amigos e colegas que alimentaram essa crença no reconhecimento vindouro. A título de exemplo, reproduzimos um fragmento de uma carta dactiloscrita pertencente ao arquivo pessoal da autora – pasta 02 (“Cartas”) – do Centro de Documentação *Alexandre Eulálio*. No escrito, datado em São Paulo em 24 de Fevereiro de 1966, Alfredo Mesquita revelava a mesma indignação da autora perante um panorama editorial incapaz de reconhecer a sua valia literária, animando-a a um optimismo digno do Cândido de Voltaire: “... Bananas pros editores. Cretinos: Mas você é você e só isso interessa, só isso vale. Continue. A gloria – essa merda – é, ou será, sua. Nem há duvida. Qu’importa o resto? Continue. “Calma e feliz”, como diz a canção, amando, sendo amada e produzindo. Que mais quer? “Il faut cultiver son jardin”, já dizia Candide”.

tanta crudeza que llega a perder la vida. Pensemos en Van Gogh, tan duramente maltratado por su tiempo, tan locamente idolatrado por el nuestro” (Tournier, 2000: 138).

Este reconhecimento levou-a mesmo a comparar-se com outro dos grandes incompreendidos pelos seus contemporâneos, como fora o escritor irlandês James Joyce, afirmando:

Agora, o interesse por uma obra assim pode demorar uns 50 anos. Quando você faz uma revolução, demora; a aceitação chega a demorar meio século ou até mais (AA.VV., 1999: 29).

1.2

A RECEPÇÃO DA OBRA HILSTIANA E AS TENTATIVAS DE APROXIMAÇÃO AO PÚBLICO

Todo escritor depende do público. E quando afirma desprezá-lo, bastando-lhe o colóquio com os sonhos e a satisfação dada pelo próprio ato criador, está, na verdade, rejeitando determinado tipo de leitor insatisfatório, reservando-se para o leitor ideal em que a obra encontrará verdadeira ressonância.
[Antônio Candido]

Como já referimos, o motivo da procura da comunicação com o outro provocou a escrita na década de 60 do conjunto do teatro hilstiano, numa primeira tentativa de aproximação ao seu público, como manifestara, por exemplo, numa entrevista publicada na *Folha de São Paulo* no ano 1999:

Folha – Você começou na poesia. Por que a mudança para o teatro?

Hilst – Meu interesse pelo teatro começou na época da ditadura. Alguém inventou que eu era uma comunista roxa. A polícia foi na casa da minha mãe e queimou todos os meus livros. Era uma coisa muito premente que eu estava sentindo e queria me comunicar mesmo com as pessoas.

Folha – A poesia não dava conta?

Hilst – Não dava. Porque não era uma poesia panfletária. Eu queria muito ser encenada, para mandar o meu recado¹⁵.

Portanto, tal como a poetisa Renata Pallottini, Hilst manifestou ser o desejo de um maior contacto o motivo da sua opção pelo teatro, convertendo-se as duas autoras em pioneiras do fenómeno da eclosão do teatro escrito por mulheres que tinha início no panorama brasileiro da altura:

Nos anos 60, aquelas formas “silenciosas” da fala feminina já não eram suficientes. A poesia e a ficção tinham sido sempre os modos preferidos da expressão literária da mulher. Mas agora, ao lado destas formas tradicionais (e fundamentais) a palavra dita em voz alta no palco começa a fazer-se presente. Era um dos movimentos

¹⁵ Veja-se a entrevista de Marilene Felinto «Hilda Hilst, 69, pára de escrever: “Está tudo lá”» da *Folha de São Paulo* de Julho de 1999 (Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* [Artigos de jornal] da Pasta 42 do AHH do CEDAE).

iniciais de apropriação do espaço público, uma das metas da luta que a mulher se dispõe a assumir (Vincenzo, 1992: 22).

Além disso, a resolução desta mudança genérica foi aliciada por Alfredo Mesquita, fundador e durante longos anos director da Escola de Arte Dramática de São Paulo, que forneceu à autora de *O Verdugo* o “incentivo para invadir o campo da literatura teatral” (Rosenfeld, 2008: 2).

A autora acreditava na potencialidade expressiva da sua linguagem, como veículo para comunicar-se, de uma forma urgente e terrível, com um público que necessitava ser despertado com um teatro de inspiração lírica que, graças à liberdade da linguagem poética, permitia sugerir a hipocrisia e a permissividade dos regimes e sistemas sociais modernos.

Desta forma, a escritora paulista estreou-se na dramaturgia em 1967, ano em que redige *A Empresa* e *O Rato no Muro*, iniciadoras da série de oito peças teatrais que escreveria até 1969. Em 1968 arquitecta as obras *O Visitante*, *Auto da Barca de Camiri*, *O Novo Sistema* e *As Aves da Noite* e, por último, em 1969 concebe *O Verdugo* e *A Morte do Patriarca*, recebendo a primeira delas – *O Verdugo* – o Prêmio Anchieta, um dos mais importantes do país na época¹⁶.

Além destas peças dramáticas, parece que Hilda Hilst não voltou a escrever teatro, embora a sua actividade como escritora não fosse interrompida e, portanto, a sua dramaturgia se integre como um dispositivo mais na delicada estrutura lógica e psicológica da sua escrita e na sua visão da condição humana: trágica, desvairada, pessimista.

Um possível motivo para essa despedida poderia ser o desengano provisório que lhe causou a recepção das suas obras teatrais, pois ainda que postulasse a especificidade da comunicação directa com o público como motor da escrita dramática, esta não era excludente e a superstição da posteridade artística e do reconhecimento não foi abolida nesta nova perspectiva literária.

A coerência e o isolamento das modas são virtudes geradoras de paradoxos, pois provavelmente provocaram a exígua atenção do teatro profissional, ensimesmado e absorto

¹⁶ A peça *O Verdugo* tem duas versões: o texto original, ganhador do Prémio em 1969 e publicado em 1970, e uma outra versão posterior, adaptada com o auxílio e a colaboração do director da montagem de 1973, Rofran Fernandes.

no culto aos textos engajados e cristalinos da altura¹⁷, já que como afirmou Magaldi Sábato, a respeito do panorama teatral do período da ditadura:

Temos a convicção de que, não obstante a pluralidade de tendências, a procura sistemática de uma dramaturgia de denúncia dos privilégios e das injustiças apagou um pouco as outras correntes, sobretudo as de fundo psicológico. Qualquer texto com foros de subjetividade é preterido por aqueles que enfrentam as questões sociais, talvez por serem mais apaixonantes na quadra que atravessamos (2001: 275).

No entanto, o anseio de comunicação hilstiano foi frustrado também por uma relação directa com a crise de público generalizada no teatro entre os anos de 1964 e de 1973, que, como afirmava Magaldi Sábato no seu *Panorama do Teatro Brasileiro*, afectou todas as instâncias e tendências teatrais:

Creemos que o problema sério que se depara hoje no Brasil é o de público. Há uma década, as companhias caprichavam em bonitos espectáculos, aliciando espectadores da classe abastada, até então arredios ao malvestido teatro existente. O recrutamento dessa audiência praticamente estacionou, nos principais centros, embora na própria burguesia possa ela ainda duplicar. Acontece que a parte melhor da nova geração aliou aos objectivos artísticos uma consciência ideológica: não era mais possível promover apenas o entretenimento de uma platéia ociosa [...]. Os jovens estão se compenetrando da missão histórica a eles reservada no processo desenvolvimentista do país. Têm sua palavra de protesto, o grito de rebeldia [...]. Na política de público têm falhado todas as experiências. Os jovens modificaram o repertório, mas não conseguiram meios para falar a outros espectadores [...] (Sábato, 2001: 215-216).

Apesar desta circunstância adversa, se estabelecermos uma cronologia a respeito da acolhida da dramaturgia hilstiana, o resultado do repositório é vantajoso: com a excepção de *O Verdugo*, as obras de Hilda permanecem inéditas até ao ano 2000, data da publicação das quatro peças iniciais, no primeiro – e, afinal, único – volume do *Teatro Reunido* pela editora Nankin, completado só no ano 2008 com a publicação de toda a sua dramaturgia no volume *Teatro Completo* da editora Globo de São Paulo.

¹⁷ Este facto provocaria uma segunda consequência em termos de desatenção a respeito da obra de Hilst, pois, como indica Silvana Garcia, na sua obra *Teatro da Militância*, a bibliografia produzida no Brasil sobre teatro privilegiou e privilegia a crítica da produção dramaturgica, quase sempre dentro dos limites da história das artes cénicas no âmbito do palco profissional (1990: 14).

Aliás, algumas das peças foram encenadas, sendo mesmo em diversas ocasiões objecto de avaliação nos exames da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo e da Universidade de Campinas, como no ano de 1968, quando *O Visitante* e *O Rato no Muro* foram encenadas no Teatro Anchieta, em São Paulo, para exame dos alunos da Escola, sob direcção de Terezinha Aguiar. Em paralelo, a montagem de *O Rato no Muro* representa, em 1969, o Brasil num festival de teatro internacional, como é o importante Festival de Manizales¹⁸ na Colômbia.

Novamente sob a direcção de Terezinha Aguiar a peça *O Novo Sistema* será encenada em 1970 em São Paulo, no Teatro Veredas, pelo Grupo Experimental Mauá. Já em 1972, o Grupo de Teatro Núcleo da Universidade Estadual de Londrina, com direcção de Nitis Jacon A. Moreira, encena a peça *O Verdugo*. Essa mesma peça é encenada no Teatro Oficina, em São Paulo, sob a direcção de Rofran Fernandes, no ano seguinte.

A década de 80 assiste à estreia em São Paulo e no Rio da peça *As Aves da Noite*, em 1980 no prestigioso Teatro Ruth Escobar¹⁹, em São Paulo com direcção de Antônio do Valle, e em 1982 no Teatro do Senac, na cidade de Rio de Janeiro, numa montagem de Carlos Murinho, estreias ainda acompanhadas nesse decénio, em 1984, por uma nova montagem de *O Rato no Muro*, no Teatro do Sesc-Cascavel.

Finalmente e, em jeito de conclusão deste índice demonstrativo, devemos assinalar a potencialidade teatral da prosa, já que parte da ficção hilstiana foi levada ao teatro, com uma incidência quase maior que a da própria escrita dramática.

¹⁸ Pequena cidade de província situada nos Andes colombianos, Manizales é capital de uma importante zona cafeteira, onde a riqueza possibilita o surgimento desta relevante iniciativa cultural: “Como luego se repetirá en otros festivales, el de Manizales nace gracias a una “entente” entre la burguesía liberal y sectores intelectuales preocupados por la integración de sus países en el espectro internacional de la cultura contemporánea” (Giménez, 1988: 61).

O festival de Manizales surgiu, em 1968, como projecto transnacional – juntamente com a primeira edição do festival da Colômbia e da Havana, primeiros festivais internacionais de Teatro Latino-americano: “Fue justamente Manizales la cita teatral y política más importante de América. Estrechamente ligado al Festival de Nancy, Manizales nace como un festival de teatro universitario, tal como lo habia sido el festival europeo hasta ese año” (Pianca, 1988: 66).

¹⁹ Este teatro paulistano, inaugurado pela actriz-empresária Ruth Escobar em 1964, teve especial relevância no panorama teatral brasileiro da altura pelas produções arrojadas e, frequentemente, de cunho contestatário. Com a actividade deste teatro a dramaturgia brasileira consolidou o seu prestígio vanguardista, pois, aproximadamente metade dos espectáculos encenados, entre finais da década de 50 e 70, foram de autores brasileiros. Aliás, entre as características da actividade deste teatro, Sábato Magaldi salienta o empenho artístico “sobrepondo-se permanentemente ao comercial ainda que, às vezes, coroado pelo êxito de bilheteira” e o pensamento de um teatro brasileiro “em termos de vanguarda sem fronteiras” (1985: 13).

Assim, em 1991 é estreada em São Paulo a peça *Maria Matamoros*, adaptação do texto assim intitulado que se encontra no livro *Tu Não te Moves de Ti*, encenada por Tereza Mendes no Teatro Brasileiro de Comédia. Dois anos depois, em 1993, é estreada em Rio a adaptação teatral de *A Obscena Senhora D*.

Por sua vez, a obra *Cartas de um Sedutor* é também objecto de adaptação teatral, estreada em São Paulo em 1995 sob a direcção de Marcus Vinicius de Arruda Camargo. A adaptação teatral da obra é estreada, posteriormente, em Brasília em 2000 e no Rio de Janeiro em 2001. Também *O Caderno Rosa de Lori Lamby* é levado a palco com notável sucesso de público em São Paulo, em 1999, pelo Núcleo Experimental de Teatro, sob direcção de Bete Coelho e tendo como actriz principal a Iara Jamra.

Existem ainda outros resultados indirectos dessa vontade de Hilda Hilst de estabelecer um contacto mais directo com o público, como a estreia na Casa de Cultura Laura Alvim, no Rio de Janeiro, do espectáculo *HH Informe-se*, reunião e adaptação teatral de textos de ficção da autora sob a direcção de Ana Kfourri, ou, em Dezembro do mesmo ano, a exposição *Hilda Hilst – 70 Anos*, evento criado pela arquitecta Gisela Magalhães no teatro paulistano SESC Pompéia.

Assim, as fronteiras móveis da escrita hilstiana permitem que o microcosmo cénico da autora se alimente da imagem do mundo arquitectada através dos temas abissais, constantes nas mais de quatro décadas de exercício literário, que formam uma rede de questionamentos coerente com a contemporaneidade, pois como afirmara o escritor Caio Fernando Abreu a respeito da escrita da sua colega, “não é mais tempo de solidez: a literatura tem que ser de transição, como o tempo que nos cerca” (1999: 23).

No entanto, perante essa escrita da desilusão, difuso retrato da decadência da sociedade e também dos dramas metafísicos que assolam o ser humano, a reacção do público, embora positiva, nunca se correspondeu com a atenção esperada pela autora.

Perante esta circunstância, a sua conhecida irreverência fez com que em 1990 anunciasse numa segunda tentativa de congregar-se com o público de diversa natureza, o seu ‘adeus à literatura séria’ com *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, livro que consagrou a fase pornográfica. A escritora justificou esta mudança radical como uma tentativa de vender mais e assim conquistar o reconhecimento do público, num movimento análogo ao

descrito por Antônio Candido ao estudar a complexa relação do escritor com o pólo da recepção:

Todo escritor depende do público. E quando afirma desprezá-lo, bastando-lhe o colóquio com os sonhos e a satisfação dada pelo próprio ato criador, está, na verdade, rejeitando determinado tipo de leitor insatisfatório, reservando-se para o leitor ideal em que a obra encontrará verdadeira ressonância. Tanto assim que a ausência ou presença da reação do público, a sua intensidade e qualidade podem decidir a orientação de uma obra e o destino de um artista. Mesmo porque nem sempre se ordenam em grupos definidos, podendo permanecer no estado amorfo, isolados uns dos outros, por vezes em estado potencial (Candido, 2000: 76).

No caso de Hilda Hilst, enfasiada pelo facto de que a opacidade dos seus textos parecesse sempre prevalecer, a nova orientação abandonava a incerta procura do leitor ideal em favor do leitor real, prototípico, possível. Com este fim, a autora decidiu servir-se do talento supostamente valorado pelo público:

No hay que perder nunca de vista que el talento fue primitivamente una unidad monetaria griega de valor considerable. A veces se habla de él en las parábolas del Evangelio. Tener talento es tener talentos, es decir, ser rico. Pero ¿de qué clase de talento se trata?

El hombre de talento es un artista. Pinta, compone música, escribe versos o novelas. Lo que caracteriza sus obras es que tienen una acogida favorable entre el público. El hombre de talento sabe gustar. Se ve recompensado con el éxito. Se le agasaja, cosecha notoriedad y dinero. Aquí recuperamos el sentido original de la palabra “talento” (moneda).

Pero ese éxito inherente al talento no está exento de riesgos. Toda obra, para ser válida, debe obedecer a una necesidad interna, que dicta su forma y su tonalidad, y que debe permanecer independiente de la acogida del público. El artista que trabaja en función del éxito esperado, esforzándose por responder a la demanda que creyó detectar en la sociedad, ese artista tendrá éxito sin duda, pero no creará nada importante. Como mucho habrá precisado los ensueños y las aspiraciones que flotan en torno al gran cuerpo de la multitud (Tournier, 2000: 138-139).

Na sua procura desse público provável, Hilst conseguiu escapar ao imperativo da demanda através do fingimento. A sua escrita continuou a cultivar, como veremos, os mesmos imperativos éticos e ontológicos que dominavam a escrita anterior. Mas a autora procurou disfarçar este facto aproveitando o excesso de presença que a sua figura como escritora desvairada tinha no exercício crítico a respeito da obra: o seu anúncio do abandono da ‘literatura séria’ orientou as interpretações mais imediatas desta nova vertente

da sua escrita, ocultando, quando menos temporalmente, a verdadeira dimensão e profundidade das suas renovadas obras.

A entrada escandalosa, pretendida por Hilst, no clube restrito dos autores de *best-sellers* pretendia ultrapassar assim, de modo encoberto, o bifurcamento estabelecido para a praxe literária pela personagem de Leon em *A Mãe*, peça do escritor, filósofo e pintor polaco Stanislaw Witkiewicz, que também diferenciava um escritor, “el señor que sabe todo sobre el arte de escribir y encima gana dinero”, de um verdadeiro artista, “de los que inventan nuevas formas para deformar la realidad” (Witkiewicz, 1973: 30).

Hilda abdica, temporalmente, do seu apregoado ‘hermetismo’ – mas não da profundidade da sua escrita – numa eficaz operação destinada a divulgar o seu nome. Trabalha na escrita de livros eróticos, consagrados, com sucesso, ao escândalo – encontrando mesmo a nova proposta acolhida na editora francesa Gallimard –, inspirada por uma convicção próxima da manifestada por Boris Vian na sua famosa conferência a respeito do romance erótico, na qual afirmava existir um único modo de despertar o interesse do público, quer o objectivo fosse exclusivamente económico, quer fosse restritamente literário, ou bem que fosse uma conjugação de ambos:

El escritor intentará y debe intentar enganchar al lector por todos los medios a su alcance; y, sin lugar a dudas, uno de los más eficaces consiste en producirle una impresión física, hacerle sentir una emoción de orden físico; pues parece evidente que cuando nos involucramos físicamente en una lectura, la dejamos con mayor dificultad que si se tratase de una especulación meramente inmaterial en la que participamos de manera distraída y sólo con una parte del cerebro.

Huelga decir que, si queremos merecer el título de escritores activos, debemos intentar ejercer una serie de efectos variados, agradables o desagradables: hacer reír al lector, hacerlo llorar, inquietarlo, excitarlo, aunque siempre materialmente (Vian, 2008: 27).

Em 1990, Hilda Hilst lança *Contos d’Escárnio/Textos Grotescos e Alcoólicas*, e, no ano seguinte, *Cartas de um Sedutor*.

Um ano depois, em 1992, é publicada a antologia poética *Do Desejo*, que apresenta uma voz lírica, distante ainda da literatura pornográfica:

Antes, o cotidiano era um pensar alturas [...]

Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo

Tomas-me o corpo [...]

Extasiada, fodo contigo
Ao invés de ganir diante do Nada (*DD*, 2004b: 17).

1992 é também o ano de publicação do volume poético *Bufólicas*, formado por estampas eróticas, mais ou menos grotescas, e que faz parte da série mais escandalosa e obscena dos seus trabalhos, sendo, aliás, a obra mais lúdica e inconsistente da autora.

Esta obra revela a alteração radical da poesia erótica de convenções amorosas da anterior, com novas convenções literárias subvertidas. As composições são paródias de fábulas antigas e contos de fadas que exibem uma moral desenganada e iconoclasta nas fábulas reiventadas, como «O reizinho gay» ou «A fadinha lésbica». Contudo, em *Cantares do Sem Nome e de Partidas*, publicado em 1995, retomará a autora o seu caminho meditativo.

Nesta série pornográfica que provocou o escândalo, podemos observar como algumas obras são simplesmente licenciosas e outras francamente transgressoras (e obscenas), sendo talvez o aspecto aglutinador um triunfo possivelmente devido ao cinismo no erotismo, à exaltação do tabu ou a um humor indefinível.

Na ficção brasileira contemporânea, que declina o sexo em todas as suas formas e na temática sexual faz, frequentemente, do excesso a regra e não a excepção, a autora paulista teve de confrontar-se com inúmeros preconceitos e retóricas de poder.

Uma análise da experiência crítica – derivada fundamentalmente da referida consulta *in situ* do arquivo pessoal da autora no Centro de Documentação *Alexandre Eulálio* campineiro – revela, em síntese, que o repertório das apreciações é dominado pela dicotomia estabelecida entre aqueles críticos que acreditaram e autorizaram o anúncio da autora de abandonar o seu projecto literário anterior e aqueles outros que perscrutaram com atenção a obra obscena antes de se pronunciarem.

Destarte, como mostra da primeira atitude, temos, por exemplo, numa nota sem assinar que acompanha uma fotografia da autora, a seguinte asserção: “Uma novela pornográfica relatada por menina de oito anos. O Caderno Rosa, é a vingança de Hilda Hilst”²⁰.

²⁰ Veja-se o texto sem assinar no «Caderno 2» de *O Estado de São Paulo* de 24/04/88 (Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* [Artigos de jornal] da Pasta 42 do AHH do CEDAE).

Igualmente, na série de artigos de jornal publicados por motivo da aparição da obra *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, encontramos a reflexão apresentada no *Jornal de Brasília* o dia 23 de Abril de 1989, no artigo intitulado «Nossa mais sublime galáxia»: “Nossa mais sublime galáxia. Revoltada com o descaso, Hilda Hilst, a maior escritora viva em língua portuguesa, resolve botar pra quebrar e lança um livro porno-erótico. Só tem medo que a levem a sério”²¹.

A apreciação crítica ‘exemplar’ destes autores, que apresenta a escrita hilstiana paralisada na consideração de ‘obscena’ e pornográfica, poderia ser identificada, de algum modo, com o radicalismo da posição do bibliotecário do romance *O Homem Sem Qualidades* de Robert Musil. A atitude desta personagem secundária – resguardada na sua ideia da ‘visão geral’ de qualquer interesse maior por um livro concreto, que o levaria a negligenciar os outros – extremaria para o escritor e professor francês Pierre Bayard o que ele próprio denomina o carácter de “livro-ecrã” das obras literárias:

Este carácter de livro-ecrã cede o lugar de destaque ao que o leitor sabe ou acredita saber sobre o livro, e, portanto, às conversas trocadas a seu respeito. Na maior parte das vezes, os discursos que elaboramos acerca dos livros têm a ver, na realidade, com outros discursos feitos sobre os livros, e assim até ao infinito. [...]. Esses discursos ocupam um lugar não negligenciável, pois as nossas próprias palavras sobre os livros separam-nos deles e protegem-nos, tal como o fazem os comentários dos outros. A partir do momento da leitura, e mesmo sem o esperarmos, começamos – em nós e depois com os outros – a falar dos livros, e é com esses discursos e opiniões que teremos que nos relacionar, relegando para bem longe os livros reais, que se tornam, assim e para sempre, hipotéticos (Bayard, 2008: 49).

Por oposição a este relacionamento superficial com a escrita hilstiana, na mesma série de artigos de jornal publicados a respeito do romance *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, podemos encontrar diferentes exemplos em que as referências à obra obscena de Hilst ultrapassam o aspecto anedótico e a mostram como uma via de subversão radical da cultura e, ao mesmo tempo, como uma continuação das questões e obsessões que anteriormente dominavam a escrita.

Neste sentido, Hamilton dos Santos, em artigo intitulado «Um caderninho picante», publicado em Maio de 1990 em *Prazeres Culturais*, sublinhava o carácter perturbador que a

²¹ Veja-se o texto de C. Araújo e S. Francisco intitulado «Nossa mais sublime galáxia» do *Jornal de Brasília*

escrita hilstiana, mais concretamente o romance *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, conservava na vertente obscena:

Numa atitude à la médico-monstro o pai diz à filha Lori que escreva um relato das experiências sexuais que lhe são impostas por ele e pela mãe. Quer dizer, Lori entra precocemente na prostituição para contribuir com a carreira literária do pai. Sua inocência estabelece, ao longo da narrativa, o contraponto da perversão de homens infelizes e cheios de taras. O resultado é um livro assustador e infernal. Será preciso lê-lo pelas entrelinhas, nas quais a pornografia cede lugar ao erotismo inquietante, não do corpo, mas da alma²².

Com a mesma orientação crítica, Cláudio Willer destacava no artigo «O conflito entre a sociedade e o escritor», publicado o dia 26 de Maio de 1990 no «Caderno de Sábado» do *Jornal da Tarde* de São Paulo, o privilégio da autora da “identificação dos contrários (por exemplo, de categorias como inocência e perversão)”²³.

E. R. Moraes, num artigo intitulado «A obscena senhora Hilst. Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem», datado o 12 de Maio de 1990 e publicado no *Jornal do Brasil* do Rio de Janeiro, avançava na análise ao esclarecer a ilustre e nobilitadora ascendência desta nova experimentação literária da autora paulista:

Entendamos, pois: *O caderno rosa* inscreve-se numa das mais nobres tradições de literatura erótica, aquela que, para citar apenas alguns autores do nosso século, passa pela obra de Guillaume Apollinaire, Pierre Louys e Henry Miller. Vale destacar, nessa breve genealogia, a ficção de Georges Bataille, especialmente a *História do olho* com a qual *O caderno rosa* parece ter afinidades. Com efeito, é justamente Bataille que a autora elege como passaporte de sua transição da “literatura séria” para a pornografia, ao despedir-se do leitor, na contracapa de *Amavisse*, seu último livro de poemas (Massao Ohno, 1989), solicitando que lhe “poupem o desperdício de explicar o ato de brincar. / A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo. / *O caderno rosa* Rosa é apenas resíduos de um *Potlatch*. / E hoje, repetindo Bataille: / Sinto-me livre para fracassar.”

de 23/04/89 (Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* [Artigos de jornal] da Pasta 42 do AHH do CEDAE).

²² Veja-se o texto de Hamilton dos Santos «Um caderninho picante» de *Prazeres Culturais* de Maio de 1990 (Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* [Artigos de jornal] da Pasta 42 do AHH do CEDAE).

²³ Veja-se o texto de Cláudio Willer «O conflito entre a sociedade e o escritor» no «Caderno de Sábado» de *Jornal da Tarde* de 26/05/90 (Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* [Artigos de jornal] da Pasta 42 do AHH do CEDAE).

“Fracassar” significa, neste caso, a possibilidade de arriscar outras formas do dizer literário²⁴.

Contudo, foi Mario Mendes quem, num artigo a respeito da cultura pop no Brasil, intitulado «Brega até a alma» e publicado em Janeiro de 1990, sublinhou de modo explícito a continuidade existente entre a obra ‘séria’ e a obra ‘obscena’ de Hilda Hilst:

O desejo de atingir um público maior – e engordar a conta bancária – não é privilégio do mercado fonográfico. Na literatura, a escritora paulista Hilda Hilst cansou-se de ser considerada hermética, contabilizando elogios de mais e exemplares de menos no balanço das vendas de suas obras. Decidiu popularizar e partir para a pornografia. Apareceram então *O Caderno Rosa de Lori Lamby* e *Contos de Escárnio*, para chocar geral e render uma nota preta. Mas, mesmo escrevendo tramas vulgares, debochadas e bregas, Hilda não deixou de lado sua erudição, seu humor refinado, suas observações filosóficas. Resultado: a crítica amou e o público passou longe.

Diante do painel brega da cultura pop nacional, Hilda declara: “Choro o tempo todo”. E protesta: “Imagina! Chamaram a Carla Perez de Vênus Calipígia! Tudo esta sendo nivelado pelo fator bunda”²⁵.

Aliás, ao afirmar que escrevia pornografia como um ‘deboche’, a escritora provocou a controvérsia com afamados intelectuais e artistas que consideravam o pornográfico um discurso necessariamente vazio, como lhe acontecia à escritora e *alter ego* clariciano protagonista do relato «Dia após dia» da obra *O Via Crucis do Corpo*, a quem uma pessoa telefonara para advertir-lhe “pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense se isto vai acrescentar alguma coisa à sua obra” (Lispector, 1998: 50).

Neste sentido, o aparecimento da obra *O Caderno Rosa de Lori Lamby* provocou uma recepção indignada entre certos amigos e críticos. Alguns dos mais próximos afirmaram que ela estava louca, ao passo que o editor Caio Graco Prado se recusou a publicar a obra e o artista plástico Wesley Duke Lee a considerou ‘um lixo’, como também acontecera, aliás, com o livro de contos de Clarice Lispector.

Embora, como indicara Benjamin Moser a respeito de *O Via Crucis do Corpo* “só alguém com os mais rígidos e arcaicos princípios morais poderia considerar o livro

²⁴ Veja-se o texto de E. R. Moraes «A obscena senhora Hilst. Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem» do *Jornal do Brasil* de 12/05/90 (Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* [Artigos de jornal] da Pasta 42 do AHH do CEDAE).

escandaloso” (Moser, 2009: 504), a obra foi incongruentemente considerada nos mesmos parâmetros aplicados à escrita hilstiana por Wesley Duke Lee, avaliação que Clarice reassumiu de modo audaz: “«Uma pessoa» – que pode ter sido Olga Borelli – «leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo»” (Moser, 2009: 503).

Uma ideologia conformista e alienante, própria da nossa época, serviu para ver em Hilda Hilst – ou na atitude literária que conduziu Clarice a escrever e publicar *O Via Crucis do Corpo* – um proceder frívolo com as suas declarações e provocações literárias e, numa altura em que a literatura deve ter qualquer coisa de grave, a iconoclasta leviandade para uma pessoa de letras representou uma aparente contradição nos termos.

No plano teórico, a crítica surge da atitude assumida durante a leitura, acrescida de uma vontade de análise, de distanciamento voluntário, mas as violentas respostas recebidas pela nova orientação da escrita hilstiana – e, igualmente, aquelas que não ultrapassavam o elemento anedótico – não foram mais do que palavras ditadas pelo ‘pudor’, diferentes vertentes de uma mesma negação cínica: a impossibilidade de uma representação hostil da sexualidade na arte.

Como sugeriam alguns dos artigos referidos, a óptica da obscenidade hilstiana é a comprazida e irreverente visão do declínio do mundo burguês, o retrato da subtil mutação do homem sem qualidades de Musil no homem sem ética. Nasce assim a reprovação, que é, na verdade, uma resposta ao desejo cru, irracional e abusivo de desmitificar tudo, de evidenciar a desumana natureza metafísica da cultura burguesa, contrariando cada símbolo hipócrita da ordem estabelecida.

Portanto, o “erotismo desbragado” (Ohno, 1999: 17), a ingénua pornografia – não sendo cândida a obscenidade subjacente – nunca é uma pornografia mecânica, coercitiva. Nela, as esferas moral e sentimental são ‘tragificadas’, encontram-se sobrecarregadas e o drama psicológico, tão próprio do gosto burguês, neutraliza-se, quebra-se e revela o seu tartufismo.

²⁵ Veja-se o texto de Mário Mendes «Brega até a alma» da *Revista Elle* de Janeiro de 1999 (Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* [Artigos de jornal] da Pasta 42 do AHH do CEDAE).

Na difícil fronteira entre erotismo e pornografia no terreno do obscuro, os costumes lúbricos dos habitantes dos textos hilstianos são amplificados nesta série. Há uma sobredosagem icónica de figuras sexuais sempre à procura do último tabu.

Num tempo onde o mote é reduzido a uma frenética mecânica sexual dos corpos²⁶, Hilst pretende subverter aquilo que Claude Arnaud denominara “économie hydraulique” (2007: 31). Para conseguir o inesperado, os volumes escandalosos pretendem, face à leitura do pornográfico, provocar o conflito e a culpa; isto é, procuram traumatismos para denunciar traumatismos, como já fizeram Gide ou Nabokov, mas agora utilizando o distanciamento, a deformação grotesca ou o absurdo contra uma hipócrita moral protocolar.

No século em que Eros se democratiza, a escritora faz culto de uma, frequentemente irónica ou grotesca, tipologia das perversões para revelar a moral vitoriana contemporânea, implícita superfície reflectora espelhada no retrato social hilstiano²⁷. A verdadeira interdição que permanece é a pedofilia²⁸, o crime mais hediondo, e é essa que Hilda utiliza com maior generosidade como protesto e denúncia do ímprobo da deontologia burguesa.

Destarte, a protagonista homónima de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, uma criança – cujo nome evoca, significativamente, a terceira pessoa do singular do verbo *lamber* –, acaba por nos introduzir num campo erótico centrado na oralidade, mas perspectivado desde o mundo infantil da voz narrativa, à semelhança do que acontecia com outra criança

²⁶ Referiremos só, a título de exemplo, a interpretação artística desta realidade realizada por Marcel Duchamp entre 1915 e 1923, protagonizada por uma mecânica e uma saturação convenientemente metafóricas. Provavelmente, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* é a mais complexa e críptica manifestação de Marcel Duchamp sobre Eros e o erotismo. Esse é o nome que o artista deu à sua pintura transparente realizada em materiais como arames, pó, verniz e pintura, montado entre vidros e dividido em dois painéis um por cima do outro. Os apontamentos que acompanham a obra, como se se tratasse do libreto com as instruções de uma máquina qualquer, são imprescindíveis para decifrar a trama da ‘namorada’ inatingível no painel superior, a massa de solteiros por baixo e os gases, líquidos e dispositivos que circulam e movem esta enigmática épicica visual de maquinaria falida e de sexualidade frustrada.

²⁷ Ligando-se por vezes à cultura inglesa, que foi a primeira que familiarizou o leitor com o absurdo e o despropósito – o *nonsense*, que diriam Lear e Carroll –, o espelho no qual observar o reflexo dos nossos próprios erros para nos sabermos rir deles. Assim, no *nonsense*, como habitualmente acontece nesta vertente da produção hilstiana, dá-se a distorção, a inversão (o mundo por trás do espelho) e o exagero de determinados aspectos do mundo real.

²⁸ A título de exemplo, podemos referir as palavras de Juliette Cerf a respeito da vigente vocação censora do âmbito cultural: “Les temps sont-ils à la censure? Tous les observateurs s’accordent à dire qu’il serait bien difficile aujourd’hui de publier *Lolita* (1958). On connaît les difficultés rencontrées par Stanley Kubrick lorsqu’il décida de porter à l’écran le livre de Vladimir Nabokov. Kubrick a vieilli *Lolita* et singularisé l’amour “général” de Humbert Humbert pour les nymphettes. Présentant le scandale annoncé d’un tournage aux États-Unis, le cinéaste a choisi de s’exiler en Angleterre, plus lâche en matière de censure” (Cerf, 2007: 57).

romanesca, Nuissete, que declarava, como epítome da obra de Alain Robbe-Grillet *Un Roman Sentimental*, que tudo aquilo que é alegre está interdito.

A personagem infantil, própria da tradição libertina, transforma a sordidez humana com a sua perspectiva naïf como narradora, pois Hilda não só dota a sua ‘ninfeta’ de uma atitude favorável, senão que com ironia, recalca a fome de lascívia da criança e o seu gosto enorme pelo dinheiro, como aponta a infeliz lógica do capitalismo parodiada através da verbalização do particular discernimento da narradora-protagonista:

Se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa (OCR, 2005a: 18).

Além de mais, de convenções sociais mais ou menos restritivas e sucessivamente obsoletas, o excessivo mundo hilstiano perturbou os posicionamentos ‘pornófobos’ de parte da crítica com um completo catálogo das restantes interdições contemporâneas, presentes nas outras obras da altura, a saber: zoofilia, relações incestuosas e outras imagens de um erotismo húmido e sombrio, inspiradas pela impudicícia e a luxúria, complacientemente apresentadas nas artes e nas letras desde a Antiguidade.

O período de excessos e provocações teria todavia um epílogo na obra da escritora com as crónicas, escritas a partir de 1992, ano em que passa a colaborar com o *Correio Popular*, jornal diário de Campinas, escrevendo crónicas semanais, até o ano 1995, em que se desliga deste jornal e encerra as suas actividades como cronista.

O incansável trabalho de exibição nos média derivou desta vez numa outra estratégia de aproximação, se não de reconciliação, com o público, com o fim de expor o surpreendente universo hilstiano a um público bem mais vasto do que aquele formado pelos seus leitores habituais.

As severas e, paradoxalmente disparatadas crónicas, que a autora produziu já sexagenária, escandalizaram e magnetizaram a sociedade campineira e, posteriormente, o grande público: aproximadamente metade dessas crónicas foi publicada no volume *Cascos & Carícias*, lançado em 1998 pela Nankin Editora; a outra metade encontrou, pela primeira

vez, edição em livro em 2004 no volume *Cascos & Carícias & Outras Crônicas*, da editora Globo.

Fiel à sensibilidade do humorismo contemporâneo, Hilda Hilst filtra a viva actualidade dos conteúdos das crônicas por via da ironia, de uma lúcida irreverência e de uma crítica impiedosa.

Seguindo a classificação realizada por Alcir Pécora, no trabalho cronístico hilstiano, poderemos distinguir a seguinte tipologia:

criação de fábulas com moralidade invertida e pragmatismo *nonsense*; entrega ficcional ao fluxo de lembranças e misturar comentários de notícias recentes com poemas e textos de sua própria autoria, escritos e publicados em outros tempos, mais seguramente desconhecidos do leitor médio do jornal. Pessoalmente – e tenho a certeza de que Hilda discordaria dessa opinião – não me parece que esta seja das soluções mais bem resolvidas. Os poemas, em geral, surgem descolados do restante da crônica, sobretudo por exigir um tipo de concentração ou estratégia de leitura muito diversa daquela que orienta o início referencial da crônica, mesmo que o seu assunto seja semelhante (Pécora, 2007:19).

Com linguagem coloquial e desbocada, a primeira espécie de crônicas hilstianas articula-se frequentemente como uma proposta, não raro com recurso ao tom metódico e didáctico, em favor de um modo de proceder socialmente estigmatizado como o exibicionismo ou a actividade sexual na velhice, com sugestões e conselhos a respeito das consequentes propectas transgressões.

Um procedimento básico das crônicas consiste em dirigir-se a um leitor risível e caricaturado como, por exemplo, velhos casais ou idosas damas da alta-roda campineira:

Os acéfalos são até mais estimulantes. Os bossa-gorilões. Já pensaram que tedioso uma fantasia sexual com o Oppenheimer ou o Albert, por exemplo? (CCC, 2007: 23).

Destaca-se, assim, o humorismo nas crônicas, pois embora não seja o único espaço para este, surge mais abertamente do que na série de ficções escandalosas.

Alguém cujos atributos mais populares eram os de “velha louca” e “bêbada” (Pécora, 2007: 16) tinha pressuposto o direito à blasfémia e por isso, distanciada do senso comum, a autora parece recuperar a ascendência germânica ao aproximar-se de uma vertente tradicional da literatura alemã, pouco habitual em latitudes tropicais, como é o

culto do grotesco, a fusão de comédia e melodrama nas suas crônicas que demonstra a “parábola-pergunta” (CCC, 2007: 28) que encerra uma delas:

por que os dentes caem quando estamos velhos, mas ainda vivos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzidias caveiras? (CCC, 2007: 28).

Ainda, filiada à linhagem de Swift e outros moralistas-satiristas, Hilda elevou nos seus artigos a deformação e o absurdo a princípios programáticos, para retratar adequadamente os “tempos pestilentes” (CCC, 2007: 23).

Contudo, Umberto Eco, no *Segundo Diário Íntimo*, afirmava que, para que a transgressão tenha sucesso, é preciso que se profile sobre um fundo de normalidade. Por isso, por detrás desta proposta humorística, que tem como motivo uma decorosa burguesia local e nacional, está uma asserção particularmente séria: ler as crônicas é reconhecer Brasil como resultado de uma persistente pornografia, denominada pela própria autora como pornocracia.

Os efeitos de humor que o gosto moderno exigia não ocultam a indignação de uns textos cáusticos e duros contra uma sociedade hipócrita. Esta visão que Hilda queria transmitir ao público representa uma concepção de relativa continuidade e de representação homogênea de uma entidade unida por efeitos concatenados: a boçalidade como triunfo da convivência nas camadas populares, a alienação dos hilstianos vizinhos burgueses e o conseguinte roubo generalizado do governo associado à insensibilidade dos políticos, formam um retrato da insondável vulgaridade e estupidez humana.

É, não obstante, principalmente a imagem do burguês – com a sua ambivalência moral entre os vícios privados e as públicas virtudes – o emblema de um país em decadência. São os absurdos monstros da cultura burguesa, o homem sem qualidades, os responsáveis primeiros de toda sorte de niilismo na escrita hilstiana.

Assim, fora das elucubrações cartesianas do pensamento ocidental e distante dos incentivos sentimentais vulgares, a meditação sobre a sua obra encaminha-nos a explorar a linha entre arte e obscenidade, revelando-se esta última como importante filtro conceptual no discurso hilstiano.

O obsceno foi questionado, como veremos, por Hilda Hilst como possibilidade comportamental no plano da sociedade em diversos sentidos interdependentes, como a

consciência poética da matéria como caminho para o espiritual, a perturbadora (im)possibilidade da procura desse conhecimento ou, ligado a estes, o uso da liberdade e do livre-arbítrio dos seus personagens iluminados e das suas histriónicas figuras – enunciadoras e/ou actuanes –, revoltadas pelas duplicidades do sistema social tradicional.

Nesta perspectiva, a sua literatura mais provocadora não seria mais do que uma explicitação, por vezes simplificadora de alguma coisa já inscrita no conjunto da obra, destinada a difundir mais eficazmente a mensagem contida nela e que, ao mesmo tempo, procurava novas estratégias de reconhecimento.

Este mecanismo de consagração seria, aliás, ambíguo, pois, por uma parte, a autora afirmava entregar-se à produção de literatura de consumo. Mas, por outra parte, o modo como aplicou no género pornográfico as próprias ideias, através da utilização de uma obscenidade grotesca, violenta ou dramática cujo alvo era a própria sociedade – com a qual desejava, supostamente, congraçar-se –, sugeria uma tentativa de engano próxima da conclusão que D. H. Lawrence alcançara ao reflectir sobre a pornografia e a obscenidade:

o uno acepta las decisiones de la mayoría, de la multitud, o no las acepta. O se inclina ante la *vox populi, vox Dei*, o se tapa los oídos para no oír su obsceno rugido. O uno ejecuta sus piruetas para agradar al gran público, *Deus ex machina*, o se niega rotundamente a actuar para el público, a no ser para tomarle el abundante e ignominioso pelo (2003: 43).

Hilda Hilst sabia o efeito de surpresa e de estranheza que provocaria a, aparentemente, radical mudança do seu posicionamento literário, e por isso procurou essa censura e escândalo do *épater* – quer na obra de ficção, quer no género híbrido da crónica – como mecanismo de promoção e de publicidade numa procura do estatuto de *best-seller*, inspirada no episódio antes referido a respeito das cifras de vendas de Régine Desfores –, mais procurando um espaço dentro da literatura comercial compatível com a sua atitude iconoclasta²⁹.

²⁹ É evidente que a indústria da pornografia comercial gera vastos benefícios também no âmbito literário. A título de exemplo, referiremos o espaço literário francês, por ser um espaço onde a vertente mais escandalosa da escrita hilstiana teve uma acolhida favorável, se bem que ainda minoritária, mas também por ser, a estes efeitos, um espaço literário hegemónico em termos universais, como ironicamente interpretara Claude Arnaud: “la France passe pour arbitrer autant des vices que de fromages, de râleurs que d’obsédés, de châtelains trousseurs que de paysannes délurées” (2007: 30). No panorama francês dos últimos anos, Michel

Porém, essa decisão de escrever, como explicitara na entrevista realizada para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, “coisas que todo mundo entende” e falar da problemática do sexo “de um modo novo, sem véus, com toda a crueza” (1999: 29), fracassou do ponto de vista desses dois objectivos de que falávamos acima, como a própria autora confessava numa outra entrevista poucos anos depois de terminar a sua provocadora obra obscena: “É, mas eu queria fazer uma coisa que, de repente, eles gostassem de ler. Não adiantou. Diziam que eu era difícilíssima na literatura pornográfica” (AA.VV., 1999: 30).

Talvez essa dificuldade, essa condição minoritária da que Hilda Hilst não foi capaz de desembaraçar-se, nem mesmo com a publicação numa das editoriais mais importantes – a editora francesa Gallimard –, fosse motivada, afinal, porque o público, além da superficial acolhida escandalizada, percebesse o engano, isto é, distinguisse que a simplicidade existia só na superfície, na exterioridade genérica, mas não na proposta última das obras.

Houellebecq, cujos primeiros poemas e últimos romances oscilavam entre o erotismo e o pornográfico, atingiu uma entrada escandalosa no minoritário clube dos autores de *best-sellers*, numa conquista talvez devida ao cinismo no erotismo, que Hilst também praticava, à exaltação do masochismo ou a um humor indefinível.

De modo paralelo, Catherine Millet vendeu milhares de exemplares de *La Vie Sexuelle de Catherine M*, sendo o preço a pagar por atrair o público o de apresentar as confissões íntimas da ficção mascaradas sob os efeitos da auto-ficção.

1.3

O CADERNO DE LORI LAMBY COMO LITERATURA DO ESTIGMA

Além do referido no anterior apartado, a escritora tirou proveito da pornografia num outro sentido ligado com os anteriores, pois este conceito pouco aprazível – com a sua raiz grega fazendo referência a actos de prostituição, à essencial natureza comercial – serviu-lhe a Hilst para estabelecer, por via de um enredo bufo, uma grotesca reflexão sobre a escrita e pôr em literatura o estigma da arte mercantil, com a qual mantinha, como vimos, uma difícil relação de amor-ódio, numa altura em que as empresas privadas decidem e definem a história da literatura moderna.

Numa confusão provocada pelas máscaras do narrador do ‘caderno rosa’³⁰, a pueril história de Lori oculta um ferino testemunho da crise universal do pensamento e, mais concretamente, da cultura, já que a criança protagonista parece ter decidido escrever ‘bandalheira’ por ter visto ao “papi triste porque ninguém compra o que ele escreve” (*OCR*, 2005a: 19).

Assim, talvez, ela escreveria em paralelo ao pai-artista frustrado a quem o seu editor, Lalau, aconselhara escrever bandalheiras, sugestão que recolheria também a filha – como já dissemos devota da cultura do capitalismo –, que tenta aprender a escrever, como queria o editor, lendo os livros de Henry Miller e Bataille do seu pai.

Apesar de que a autora afirmara nunca ter tido editores como esse (AA.VV., 1999: 31), a meditação sobre a sua arte está presente nesta proposta ficcional e iconoclasta de reflexão a respeito da forte extensão dos arredores do cultural, do artístico e das formas populares da arte, atendidas por uma indústria não artística.

³⁰ Não temos a certeza de quem é o autor textual no cenário da ficção, pois a tarefa de enunciar o discurso parece caber de início a Lori, mas posteriormente parece que é outra entidade fictícia, o pai, que toma a palavra, sugerindo-se, de modo ambíguo, que talvez fosse ele o autor e inventor do ‘caderno rosa’ que, na sua tentativa de se introduzir no espaço da literatura comercial, nomeadamente pornográfica, teria criado um protagonismo infantil à semelhança do que acontecia na mais tradicional literatura libertina.

Esta indústria seria representada, metonimicamente, pela figura do editor resoluto, pouco escrupuloso e insensível, recuperado na crónica hilstiana «Descida» (12/12/93), onde Lalau parasita à custa da obra de uma escritora idosa (CCC, 2007: 162).

Neste sentido, somos situados perante uma circunstância próxima à retratada nas *Illusions perdues* de Balzac, onde Lucian descobre, por causa da sua relação com o grupo de intelectuais que dirige a edição e a imprensa em Paris, a mesquinhez do meio que decide aquilo que é artístico, com base nas posições sociais dos seus diferentes membros.

Esta caricatura do contexto e da redução da obra artística a mero pretexto de um relacionamento por volta do poder alarga-se na escrita hilstiana à figura do escritor a soldo, parodiada na bizarra figura do pai de Lori.

Distante dos incentivos sentimentais vulgares, a obra serve para canalizar para a vertente textual a indignação, mas principalmente a decepção da autora, num tom, contudo, muito menos desapaixonado que o apresentado noutras obras escritas contra os escritores a soldo na literatura moderna, como por exemplo, o ensaio *Mammonart* do romancista e dramaturgo norteamericano Upton Sinclair na década de 20.

A ficção ideada por Hilst distancia-se da natureza dogmática desta classe de propostas de reflexão para penetrar nos domínios da mordacidade e do sarcasmo. E desde esta perspectiva escarnecedora Hilst situa-se, mais uma vez, de modo implícito na esfera do artista genial, que “casi siempre nada a contracorriente” (Tournier, 2000: 138), do mesmo modo que acontecia também com outro escritor brasileiro contemporâneo, Raduan Nassar, que no seu relato «Mãozinhas de seda» se distanciava aristocrática e tacitamente do pólo comercial:

Eruditos, pretensiosos, e bem providos de mãozinhas de seda, a harmonia do perfil é completa por faltar-lhes justamente o que seria marcante: o rosto. Em consequência deste aparente paradoxo, tenho notado sobretudo que estão entregues a um rendoso comércio de prestígio, um promíscuo troca-troca explícito [...]. Daí que aquela pedra nostálgica, que antes era só pome e se compunha com devaneios de mancebos e donzelas, acabou virando a pedra angular do mercado de idéias.

Schopenhauer, coitado, é que dizia amargurado: respeito os negociantes porque passeiam de rosto descoberto, apresentando-se como são, quando abrem as portas do seu comércio. Mas era ingênuo esse Schopenhauer, ele não sacava bem as coisas, estava por fora com sua carranca, não sabia desfrutar os doces encantos da vida e, mais que tudo, nunca levou em conta a comovente precariedade da espécie (Nassar, 1998: 81-82).

Ou mesmo, para aproximar-se de uma sátira de significado e envolvimento mais individual, como o da irregular peça teatral *O Fardão* de Bráulio Pedroso, protagonizada também por um escritor fracassado, desta vez ressentido e solitário, que sonha com outra forma de reconhecimento não económico: o fardão da Academia Brasileira de Letras.

Ainda que o objecto de crítica não é o mesmo, a índole e o móbil são paralelos: a obra é, em parte, uma sátira às concepções obsoletas da arte, no caso da peça de Bráulio Pedroso um pouco anacrónica (Prado, 1987: 150), onde o enredo teria como provável fonte de inspiração, como acontecia em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, a suposta conspiração de silêncio que haveria em torno do nome do autor.

O ABANDONO DA ESCRITA

De facto, parece ter sido esse desencanto – o pessimismo derivado da consideração da autora de que a sua contribuição à literatura não pode ser mais do que simbólica – um dos agentes que provocou, depois do seu vasto e exuberante percurso literário, o afastamento definitivo do trabalho literário da autora em 1997.

Esta bartlebytiana deserção é alimentada por um sentimento de solidão suicida – entendido sempre em termos literários –, um enfatiamento e uma renúncia³¹ próximos aos de uma das suas criaturas de ficção, Hillé, também chamada por EHUD A Senhora D, “D de Derrelição” (AOS, 2001: 9), que “quer dizer desamparo” (AOS, 2001: 17), pois também ela, por causa desse desencontro provocado pela mesquinhez e pela bestialidade do século, depois de sessenta anos à procura das coisas, decide romper com a sociedade e exilar-se no vão das escadas da sua casa.

Como Hillé³², Hilda opta finalmente por uma atitude paradoxalmente defensiva e ofensiva a respeito do meio do qual desiste, como provam as declarações realizadas pela autora a propósito do número especial que os *Cadernos de Literatura Brasileira* consagraram à sua obra e à sua figura, nas quais em primeiro lugar afirmava que terminara de escrever porque, segundo ela própria, era deslumbrante tudo o que tinha escrito, mas já escrevera tudo o que devia (AA.VV., 1999: 32), para logo a seguir questionar a contraditória resposta do público perante a sua determinação:

O que é que vocês querem? Por que vocês ficam tristes de eu não escrever mais? Depois de eu ter escrito mais de 30 livros, e ninguém ter lido, vocês ainda ficam chateados de eu não escrever mais? (AA.VV., 1999: 37).

³¹ Desistência aliás, que ela própria explicou em diferentes declarações, como as seguintes: “Hoje, como eu disse, eu não me importo mais com isso. Antes eu ficava pelos cantos, meio tristonha. Agora, não mais. Não sinto mais nada; glória, sucesso, tudo isso: não sinto vontade de mais nada. Não tenho mais motivação alguma. Por isso é que queria me apaixonar por alguém. Podia ser um leão, um tigre, alguma coisa, um elefante. Não tenho mais paixão por nada. Não tenho amor por nada aqui dentro” (AA.VV., 1999: 33).

³² Esta criatura hilstiana, presente noutras narrativas da autora e utilizada como ocasional alter-ego ficcional, afirma a respeito da relação com a sociedade: “invento rouquidões, grunhidos coxos, uso a máscara de focinhez [...], respingo um molho de palavões, torpes, eruditos, pesados como calcários alguns, outros finos pontudos, lívidos [...]” (AOS, 2001: 32).

Esta atitude enérgica e, por vezes, agressiva, domina toda a fulcral entrevista, encontrando a autora uma outra justificativa para a sua posição, para o esgotamento da necessidade de falar, baseada na enfática negativa a adaptar-se ao sistema desumano e materialista da sua época. Numa altura em que as companhias privadas têm a seu cargo a história da literatura moderna, a decisão final de Hilst partilha o carácter alegórico do triste destino de Bartleby, como personagens inadaptadas numa sociedade alienada que não compreende nem admite a diferença:

Como eu disse antes, eu já escrevi coisas deslumbrantes. Quem não entender, que se dane! Não tenho mais nada a ver com isso. Eu não sinto que esteja num mundo que seja o *meu* mundo. Devo ter caído aqui por acaso. Não entendo por que fui nascer aqui na Terra. Com raríssimas exceções, não tenho nada a ver com este mundo (AA.VV., 1999: 32).

Este posicionamento constitui a culminação do elemento pessimista do pensamento de Hilda Hilst que anunciou, como um Thoreau habitando em Walden ou um Bartleby recluído num escritório em Wall Street ou uma Senhora D enclausurada na sua escada, recolher-se em si mesma para afirmar o seu próprio eu, como grande artista silenciada, independente da sociedade e dos inúmeros interesses que alimenta, num último e definitivo triunfo cadavérico, sustentado, aliás, por um niilismo estóico abraçado tanto em termos literários quanto vitais.

Igualmente, podemos encontrar um evidente paralelismo com outro autor já mencionado, desta vez, com fulgurante sucesso e pertencente ao âmbito brasileiro contemporâneo: Raduan Nassar³³. O autor de *Lavoura Arcaica*, depois de anunciar publicamente a sua intenção de desistir da carreira literária de escritor em 1984, manteve

³³ Segundo José Castello, Raduan Nassar foi atingido por “um tipo muito particular de desespero, que só atinge às pessoas cujas imagens públicas não correspondem às ideias que elas mesmas têm de si” (1999: 139). Um desalento de idêntica natureza, mas de signo contrário teria dominado o ânimo da escritora paulista: se Hilda Hilst não suportou a falta de consagração unânime, “Raduan Nassar não suportou ser um grande escritor e desistiu da literatura para criar galinhas [...]. Meteu-se assim em uma situação embaraçosa na qual o exterior (a figura de escritor) e o interior (o ato de escrever) se confundem, armadilha em que, de modo mais discreto, todos os escritores de alguma forma estão presos [...]. O sucesso de seus dois primeiros livros, *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, parece ter excedido em muito aquilo que Raduan esperava de si, e ultrapassado pela própria obra, ele tomou a decisão de recuar. O sucesso, em seu caso, tornou-se uma carga: ele é aquele que não suporta vencer e, assim que a vitória se configura, precisa fracassar para se tornar menos infeliz” (Castello, 1999: 175).

uma atitude igualmente céptica e iconoclasta perante a literatura e o âmbito literário, como demonstram as declarações feitas na entrevista concedida também aos *Cadernos de Literatura Brasileira* no número dedicado ao autor: “Minha cabeça não está mais aí, que achem o que quiserem, *se ne me frego*” (1996: 29).

Esta analogia, aliás, permite-nos condensar literariamente a ruptura de Hilda Hilst através do posicionamento radical adoptado pelo protagonista do relato «O ventre seco» de Raduan Nassar: “já cheguei a um acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio” (Nassar, 1998: 66).

Hilda Hilst, como Raduan Nassar e a sua personagem, protege-se daquilo que a incomoda e a perturba através da resposta mais desafiante e difícil: o silêncio. Neste sentido, o escritor sueco Stig Dagerman, que escreveu toda a sua obra entre os vinte e um e os vinte e seis anos, suicidando-se em 1954 depois de cinco anos de silêncio literário, afirmou na obra *Nuestra necesidad de consuelo es insaciable...* – espécie de testamento vital, com a que o autor quebrou esse silêncio dois anos antes da sua morte:

Y mi poder es terrible mientras pueda oponer el poder de mis palabras a las del mundo, puesto que el que construye cárceles se expresa peor que el que construye la libertad. Pero mi poder será ilimitado el día que sólo tenga mi silencio para defender mi inviolabilidad, ya que no hay hacha alguna que pueda con el silencio viviente (Dagerman, 2007: 17).

Contudo, não devemos esquecer que o silêncio foi só literário, escritural, pois a autora conservou para si, como já fizera Raduan Nassar, a imagem de escritor (Castello, 1999:176). Hilda Hilst já não era a mulher que escrevia, antes era a escritora. Esta conservação do papel de escritora permitiu-lhe anunciar o seu silêncio com grande loquacidade e ostentação e, com isto, continuar a satisfazer o seu imoderado desejo de exposição pública e de polémica³⁴.

³⁴ De facto, as declarações da autora animaram a controvérsia e derivaram, parcialmente, em manifestações de reconhecimento da sua carreira literária, mas também de surpresa perante o abandono da mesma, assim como em petições de continuidade, públicas e privadas, na sua produção literária. É o caso, por exemplo, do e-mail de 20/07/00 enviado por Aldina Marin Santos Brandão a Hilda Hilst à Casa do Sol, comentando a decisão da autora de parar de escrever: “[...] Talvez ache mesmo uma ousadia. Mas saiba que apesar de ter lido vários livros teus, ainda espero um pouco mais de ti. Espero o livro de agora. Do teu momento atual” (Pasta 62a do AHH do CEDAE).

AS INTERFERÊNCIAS DO BIOGRÁFICO

Hilda Hilst é uma temperamental, ouvi alguém dizer [...]. Mas pode ser moderado alguém com uma obra tão flamante? Pode ser temperado alguém que escreveu esses poemas?

[Lygia Fagundes Telles]

Para avaliar este corpus constituído por obras fora do cânone literário corrente devemos levar em conta, já desde o início, que não estamos só perante uma escritora situada na periferia do ponto de vista literário senão que a autora de *Qadós* foi ainda mais excêntrica no espaço do literário entendido como âmbito social.

A interferência da realidade biográfico-anedótica no processo hermenêutico provocou a indefinição das fronteiras entre os significados existencial e literário, num duplo sentido, pois às acusações de hermetismo e megalomania acrescentam-se as reprovações pela atitude propositadamente cínica e irreverente, concretizada nos seus últimos anos de vida literária na acusação de pornografia e de imoralidade.

O seu percurso vital já outorgara ao seu posicionamento literário uma certa decadência como poetisa maldita, pois como afirmara o poeta Carlos Vogt:

Tudo o que se sabia de Hilda era que, além da obra vasta e fechada sobre si mesma, deixara para trás uma mocidade edulcorada por rara beleza e também por um sentido de liberdade individual que agora, com a lenda, deixava um traço de saudável libertinagem no ar dos anos 50 e 60. Assemelhava-se, de certo modo, a uma dessas mulheres excepcionais dos romances de Cortázar, porém dotada de um talento que a tirava imediatamente do lugar-comum (Vogt, 1999: 18).

A escritora, mulher original e explosiva desde o início dos seus estudos de Direito em 1948, levou até 1963 uma vida boémia, comportando-se de maneira muito avançada para aqueles tempos e escandalizando a alta sociedade paulista.

A autora de *Fluxo-floema* teve uma vida social intensa e um popular convívio com amantes, artistas e intelectuais da época, despertando paixões em empresários, poetas (como Vinicius de Moraes) e artistas em geral.

O seu temperamento transgressor atingirá o paroxismo em 1957, durante uma viagem de sete meses pela Europa. Nessa altura, namora com o actor americano Dean Martin e, fazendo-se passar por jornalista, procura a atenção, sem êxito, doutro actor de Hollywood: Marlon Brando.

O comportamento liberal face aos padrões morais vigentes, provoca uma nova interferência entre ficção e realidade ao criar-se um folclore à volta da figura da poetisa que, segundo alguns críticos, até chegou a toldar a importância da sua obra.

Exemplo disto seria a referência à poesia hilstiana que Dulce Salles Cunha Braga fazia na obra *Autores Contemporâneos Brasileiros – Depoimento de uma Época*, publicada por primeira vez em 1951. Nesta obra panorâmica, importante fonte de referência a respeito da poesia feita no Brasil desde 1922, a recensão da escrita hilstiana é a única onde as virtudes literárias compartilham espaço com as virtudes físicas da autora:

Hilda Hilst, bela jovem, dona de bela poesia. Esteticamente. Embora lhe falte certa energia na construção dos versos, embala deliciosamente o espírito sensível com versos cantantes, profundos na sua simplicidade, às vezes herméticos na sua aparente transparência (Braga, 1996: 247).

Neste sentido, podemos afirmar que, para determinados sectores da opinião pública, esse imaginário parecia legitimar a opinião de que, parafraseando uma expressão de Oscar Wilde, Hilda Hilst tinha sido uma mulher que pusera o génio na vida e apenas o talento nos livros, embora houvesse tentativas de defender uma relação entre vida e arte diametralmente oposta:

Hilda Hilst é uma temperamental, ouvi alguém dizer. Mas o que significa isso? – perguntaria um moço da geração atual. Vamos lá, eis uma palavra que saiu da moda mas que me parece insubstituível: na temperança estaria a qualidade que equilibra e modera os apetites e as paixões. Nessa linha, o temperamental não pode ser um refreado. Um comedido. Consegue se conter até certo ponto mas de repente (os impulsos) abre as comportas e solta os cachorros. Mas pode ser moderado alguém com uma obra tão flamante? Pode ser temperado alguém que escreveu esses poemas? (Telles, 1999: 14).

Por isso, quando a autora se situou entre os escritores que criaram textos eróticos ou pornográficos, essa escolha foi interpretada por parte da sociedade mediática como uma evolução natural da sua extravagância, que finalmente tinha derivado na indecência, pois a pornografia geralmente é tratada sob esse único aspecto que a identifica com a imoralidade e a ofensa, num fenómeno perfeitamente retratado por D. H. Lawrence:

Cuando nos enfrentamos con las llamadas palabras obscenas, me atrevería a decir que apenas una persona en un millón escapa a la reacción de la multitud, una indignación de multitud, una condenación de multitud. Y la multitud no va más allá de eso. Pero el verdadero individuo reflexiona ulteriormente y dice: «¿Estoy realmente escandalizado?» «¿Me siento verdaderamente ultrajado e indignado?» Y la respuesta del individuo ha de ser: «No, no me siento escandalizado, ni ultrajado, ni indignado. Conozco la palabra y la tomo por lo que es, y no voy a caer en el engaño de figurarme que una topinera es una montaña ni por todas las leyes del mundo.» (2003: 46).

Contudo, a violenta censura social por causa da ‘libertinagem’ hilstiana teve uma segunda consequência mais grave: uma ilícita extensão da condição pornográfica à superficial consideração do conjunto da obra.

Embora unicamente desde o ponto de vista moral – base de toda estrutura social – possa considerar-se a conveniência ou inconveniência de uma arte erótica ou pornográfica, desde outra perspectiva, mas com um resultado obscurantista similar, parte da crítica e da *intelligentsia* optou, como já indicámos, por uma recepção escandalizada em termos literários.

Na altura da publicação da obra obscena, nomeados intelectuais e artistas manifestaram o seu desapontamento, a sua indignação ou, mesmo, frequentemente, a sua revolta perante esta opção por condutas culturalmente estigmatizadas – da parte, aliás, de uma escritora minoritária, hermética e dotada de uma cultura singularmente densa e completa –, pois como indicara Francisco Gil Tovar no seu ensaio *Del arte llamado erótico*:

El ensayar sobre algo en relación con el erotismo y la sexualidad, aunque sea el arte, entraña todavía entre nosotros otro tipo de albur: se sospecha a menudo que debe tratarse de algo escasamente serio, tal vez comercial, o poco decente, como si no pudiera tratarse sobre ese tema con el mismo talante con que se tratan otros.

Pesa aún sobre mí el recuerdo de la atmósfera que ha solido rodear el interés, aun el más severo, acerca de estas cuestiones. Cuando hace unos veinte años apareció en España *El collar de la paloma*, de Ibn Hazm de Córdoba, traducido del árabe por el profesor García Gómez, algunos estudiantes granadinos que leíamos el libro durante el verano [...] lo hacíamos bajo la misma sensación de quien leyera en aquel tiempo *Playboy* o algo menos confesable. Se trata de un libro medieval musulmán, un tanto filosófico, un poco lírico y algo más erótico que aparecía con prólogo de Ortega y Gasset y que era documento muy interesante para quienes teníamos alguna afición a la cultura árabe-andaluza. Cierto día, viéndome allí con el libro un profesor y antiguo amigo del autor de la versión, comentó:

– «Lástima que Emilio, tan serio, se haya metido a publicar esas cosas».

Aquí tenemos, pues, a don Emilio García Gómez, el más sabio arabista de nuestro tiempo, catedrático, doctor honoris causa y embajador, tratado de publicista frívolo y sospechoso de viejo verde (1975: 6).

O episódio referido pelo historiador da arte espanhol para exemplificar este fenómeno demonstra que o fundamento do mesmo é constante, análogo nos dois casos: uma reacção dominada pelo conservadorismo – entendido em termos literários – e, principalmente, pelo elitismo intelectual deriva necessariamente no obscurantismo. Também na escrita pornográfica de Hilda Hilst esta mistificação da actividade criadora e artística apagou o facto de que esta conservava a força subversiva, transgressora e complexa de toda a sua obra anterior.

O mecanismo de ficcionalização externa da figura da autora e a interferência da realidade biográfica-anedótica no processo hermenêutico alargaram-se ainda numa outra direcção, pois as acusações de pornográfica foram precedidas e acompanhadas pela sombra da loucura.

Como já indicámos, Hilda Hilst nasceu na cidade de Jaú, interior do Estado de São Paulo, em 1930, sendo filha única do fazendeiro, jornalista, poeta e ensaísta Apolónio de Almeida Prado Hilst e de Bedecilda Vaz Cardoso. Passado pouco tempo do seu nascimento, os pais de Hilda separar-se-iam, o que motivou a mudança, com a mãe, para a cidade de Santos.

Nessa altura, o pai, que sofria de esquizofrenia, foi internado num sanatório em Campinas (São Paulo), tendo 35 anos de idade. Até à sua morte passou longos períodos em casas de tratamento para doentes mentais.

Em 1946, a escritora visitou o pai na fazenda situada na sua cidade natal, Jaú, ficando em apenas três dias perturbada com a sua loucura, pois o pai a confundia com a

mãe, como podemos observar no fragmento do relato «Agda», pertencente a *Qadós*, no qual Hilst nos oferece uma evidente transformação literária da memória³⁵:

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 ao nosso lado as velhas cochichavam filha dele sim, a cabeça é igual, os olhinhos também, bonita filha toda branca (Qa, 1977: 53).

Aliás, a influência do pai na sua literatura está implícita ou explicitamente presente em diferentes graus na escrita. Em primeiro lugar, o influxo paterno mais categórico foi desvendado pela própria autora em entrevista, ao indicar que este ultrapassava a influência literária, pois o seu pai fora a razão de se ter tornado escritora (AA.VV., 1999: 27).

De facto, num dos diários (manuscrito e inédito) conservados no seu arquivo pessoal, podemos encontrar uma anotação manuscrita que evidencia esta profunda e perturbadora influência da figura paterna na carreira literária da autora:

30/3/74 – Recebo as ultimas novas do livro. Ficará lindo. O trabalho é o meu mais importante caminho. Para isso nasci. PARA ESCREVER, SUA PUTA HILDA. PARA ESCREVER
→ “A OBRA. CONSERVA-LA”

Apolonio
Hilst

Mensagem que recebi de
meu pai em 66 logo
após a sua morte³⁶.

Contudo, a figura do pai sobrevoa a obra literária de outros modos, como o da sua presença nas dedicatórias das obras, mas também noutros textos já literários, onde a influência literária se torna evidente.

Assim, a figura de Apolónio de Almeida Prado Hilst, além de ser erigida em motor inspirador da obra hilstiana, adquire uma dimensão própria e assumida no interior da mesma, quer pela constante presença de figuras paternas, quer pela profusão de

³⁵ Como aliás, é possível comprovar na entrevista concedida pela autora para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, na qual podemos ler: “Às vezes, pegava na minha mão, acho que me confundia com minha mãe, e então dizia para eu dar três noites de amor para ele” (AA.VV., 1999: 26).

³⁶ Estas anotações encontram-se na página 39 do diário da autora correspondente ao ano 1974 (“Diários esparsos (1974-1976) do AHH do CEDAE).

personagens alucinadas e/ou dementes³⁷ numa escrita norteadada pelo desejo de questionar a consciência moral, quer, finalmente, pela conciliação dos dois elementos anteriores.

Assim, a efígie do pai esquizofrênico é esboçada no relato «O Unicórnio», pertencente à obra *Fluxo-floema*, onde uma das personagens sofre no internato de freiras da sua infância o escárnio de ter um pai louco (*FF*, 1977: 300) –que, como saberemos nas páginas posteriores é, aliás, poeta.

Trata-se novamente da figura do pai hilstiano, por exemplo, em «Agda», como o “neurônio esfacelado”, a “cabeça esplendorosa numa imensa desordem” (*Qa*, 1977: 55) do cafeicultor futurista que escrevia versos livres e era capaz de perceber a importância do modernismo na década de 20 e que publicava textos em jornais, assinando às vezes como Apolónio e outras como Luis Bruma.

A escritora afirma considerar o seu pai um génio, “só que ele vivia em Jaú” (*AA.VV.*, 1999: 26), e, talvez por isso, decidiu mesmo reproduzir na sua obra *Estar Sendo. Ter Sido* diferentes poemas de “Vitório com máscara de Luis Bruma, que foi Apolónio, pai de Hillé” (*EST*, 2006b: 112), procurando uma maior divulgação daquela obra que ela considerava excepcional.

Mas, além da influência mórbida e, talvez, freudiana na sua escrita da figura do pai-poeta, do ponto de vista biográfico, conjecturou-se sobremaneira durante a sua vida a respeito de outras possíveis ascendências paternas, pois Hilda Hilst prontamente entrou por méritos próprios no clube das pessoas estranhas e bizarras.

Sabemos que a doença mental é altamente ficcionável³⁸ e a vaga sintomatologia de Hilst permitiu no meio literário diagnosticar um conjunto de comportamentos da escritora,

³⁷ A respeito deste seu interesse pela loucura – não só literário, pois a autora manifestou em diversas ocasiões o seu fascínio pela demência de grandes intelectuais e pensadores, como o filósofo Wittgenstein –, a própria escritora esclarecia, mais uma vez, uma origem para essa curiosidade filiada novamente à figura paterna: “Meu pai sem dúvida era esquizofrênico-paranóico. Desde cedo tive então muito medo de enlouquecer. Minha mãe ficava falando que eu não ia enlouquecer nunca, mas eu tinha medo, muito medo. Comecei assim a me interessar pela loucura e por loucos. Quando você vê a loucura mesmo ela é assombrosa. Meu pai, por exemplo, de repente me falava coisas como “olha os corvos, os corvos estão chegando, eles estão cheios de sangue”. Ele mudava completamente de uma hora para outra. Eu tinha muito medo de ficar assim. Então, essa coisa surpreendente dos loucos, essa desordem, tudo o que eu queria era ordenar aquilo, ordenar aquela desordem” (*AA.VV.*, 1999: 28).

³⁸ Aliás, a natureza do génio literário sempre foi matéria de conjecturas, pois já na época clássica, os gregos a relacionavam com a loucura. O escritor representa a figura do ‘possuído, o ser diferente dos outros homens porque é o inconsciente aquilo que o inspira como criador. A este respeito, é inspiradora a afirmação do escritor e pensador Georges Bataille quando indicava que uma conformidade geral da vida de um poeta com a

identificando-os com os mecanismos psicológicos implicados em certas doenças através de interpretações provavelmente deformadoras e, indubitavelmente, simplificadoras.

Qualquer crítico ou exegeta, que opere nos sistemas de diagnóstico tradicionais, pode associar os sintomas em causa ao conjunto dos sintomas da esquizofrenia e ligá-los mesmo, como veremos, à escrita da autora paulista, quando unicamente serviriam, sendo rigorosos, para acrescentar uma rica significação humana autónoma à interpretação da figura da literata e não à sua obra literária.

Se avaliarmos a biografia da autora, observaremos a frequência das experiências perceptivas pouco habituais no seu itinerário vital. Durante a estadia na Casa do Sol no ano 1968 de Caio Fernando Abreu, Hilst partilhou com este escritor de inspiração *dark* e ideias depressivas as suas particulares preocupações intelectuais:

À noite, os dois liam juntos estudos de astrologia, misticismo e esoterismo, e depois, inspirados pelo tom nebuloso daquelas leituras, postavam-se à mesa de jantar para fazer o velho jogo espírita do copo que anda. Liam também Tolstoi, Thomas Mann, Rilke, e em algumas noites mais agitadas, diante de uma figueira tida como mágica que se ergue bem à entrada do sítio, Caio, atizado por Hilda mas não inteiramente convencido, chegava a acreditar que recebia o espírito de Federico García Lorca (Castello, 1999: 62).

No ano seguinte, seria o escritor Mora Fuentes que partilharia com a autora as suas invulgares práticas. Num conto de forma epistolar intitulado «Carta a Olenska», pertencente ao volume *O Cordeiro da Casa* (1975), o autor traduz em moldes literários as suas vivências na Casa do Sol, introduzindo no discurso literário as lembranças das experiências espíritas praticadas na fazenda:

Hoje à noite, Hilda e eu fizemos a experiência da mesa, para conseguir comunicação com as pessoas de outra dimensão. Aquilo de que se houver uma entidade presente que se manifeste através de uma pancada na mesa. Aconteceram fatos estranhos, Hilda quase foi tomada e tivemos que parar (Fuentes, 1975: 123).

Em paralelo a esta singular experiência, no mesmo período, anunciou também publicamente a visita de discos voadores à sua fazenda. De facto, num dos cadernos da

razão, iria contra a autenticidade da poesia (Bataille, 1987: 67). Aliás, esta imagem romântica do louco “génio inspirado” tem como “negativo” o retrato do criador como neurótico polimorfo (Plaza, 1990: 19) que se aproximaria mais ainda da imagem distorcida da imperante figura literária de Hilda Hilst.

autora conservados no arquivo pessoal de Hilda Hilst, aparecem anotações manuscritas de 1967, a respeito de um suposto avistamento sucedido em Dezembro de 1966:

Absurdos? NÃO. Vimos e estávamos perfeitos, lucidez plena. [...]
Seria inútil relatar esses fatos a alguma pessoa.
Racionalmente é absurdo.
Mas é verdadeiro³⁹.

Ao longo da década de 70, baseando-se nas experiências do pesquisador sueco Friedrich Juergenson relatadas no livro *Telefone para o Além*, Hilda Hilst dedicou-se, à gravação, através de ondas radiofônicas, de vozes de origem inexplicável para a ciência e que ela assegurava serem de pessoas mortas.

Nos seguintes anos, os sinais de perturbação persistem e as alucinações são frequentes, como ela própria relatava em entrevista no ano 1999⁴⁰: “Quando eu saía do corpo, um dia vi aqui um gorila enorme, de três metros [...]. Sabe o que ele fez comigo? Um cafuné na minha cabeça” (AA.VV., 1999: 38).

Já em 1998 volta a dedicar-se a questões sobrenaturais, afirmando acreditar no contacto dos mortos com a Terra através de mensagens enviadas por fax, reafirmando-se nela o desejo de construir nas suas terras um centro de estudos da imortalidade. Inspirada pela leitura da obra *Transcomunicação Instrumental* de Sonia Rinaldi, que registava o contacto com o além através do telefone e do fax, Hilst procuraria o contacto com “esses

³⁹ Estas anotações encontram-se nas páginas 5 e 6 do ‘Caderno 3.10’ da autora, manuscrito e inédito (Caixa 3 do AHH do CEDAE).

⁴⁰ Na referida entrevista, a autora encontrou uma oportunidade particularmente favorável para apregoar profusamente as suas experiências na Casa do Sol, relatando a aparição de diversos visitantes, descritos por ela de maneira profundamente plástica: “[...] estava sentada, lendo um livro sobre empresas, um livro de uns americanos – eu ainda vivia com o Dante [Casarini, seu marido], ele estava dormindo e eu lendo aquele livro –, e de repente eu vi um homem entrar aqui, um cara lindo, parecia com um ator do meu tempo que se chamava John Gavin [...]. Ele era do tamanho dessa porta, 1 metro e 90. Ele entrou. Tinha uns amigos aqui. Só eu vi o homem. Ele olhou para mim e disse: “Enfim, cheguei”. Ele estava com uma valise, dessas de empresário, chapéu *gelot*. Estava vestido como um embaixador. Eu fiquei besta. Levantei para cumprimentar o homem. Foi aí que ele falou, rindo: “Enfim, cheguei”. Mal eu acabei de levantar, ele sumiu. Depois disso vi outras pessoas andando aqui. Às vezes eu pensava que era o Dante. Ia ver, não era. Eu ficava conversando com elas. Uma vez, o Dante perguntou: “Hilda, com quem você está conversando?” Eu via pessoas que não existiam. Um dia, andando com uma amiga aqui na alameda, de repente apareceu um homem entre nós. Muito bonito, devia ter uns 18 anos. Eu quase desmaiei. Tudo isso me asseverou que existe, sim, vida depois da morte. Por isso eu queria fazer a fundação” (AA.VV., 1999: 34). Dentro dessa enumeração das suas visões, ela afirmava também ter visto a Caio Fernando Abreu no dia da sua morte, em 1996, referindo por último uma outra revelação acontecida na infância, com o intuito de dar uma maior credibilidade às suas declarações, pois

espíritos especiais, entre os quais se perfilam os de Júlio Verne, Einstein e Paracelso” que habitariam um planeta chamado Marduk, “localizado fora do nosso tempo-espaço” (Castello, 1999: 98).

E todos estes indícios próprios dos doentes mentais, como as ideias delirantes e as visões são constantemente apregoados por Hilda Hilst, que encontra a oportunidade de exprimi-los copiosamente nos meios de comunicação brasileiros, nomeadamente na televisão ou na imprensa, como salientou Leo Gilson Ribeiro⁴¹:

Com espanto de todos os seus amigos ela surgiu, num domingo longínquo, no programa *Fantástico*, da TV Globo, relatando suas experiências consideradas inexplicáveis pelo físico, seu amigo na época, César Lattes. Vozes captadas por seu aparelho de rádio comum surgiam quando o aparelho estava sintonizado entre uma emissora e outra. Ela reproduzia a experiência do pintor sueco Friedrich Jurgenson que, no norte do seu país, isolado de todos, no meio de uma floresta, começara a captar vozes no próprio idioma, em alemão, em inglês (Ribeiro, 1999: 88).

O facto de existirem antecedentes de esquizofrénicos na família⁴² – na década de 60 também a mãe de Hilda é hospitalizada no mesmo sanatório onde estivera o pai –, unidos aos referidos sintomas, como as crenças bizarras, o ‘pensamento mágico’ (o sexto sentido), ou as experiências perceptivas inabituais, parecem aproximá-la de um diagnóstico de personalidade esquizotípica, qualificada pelo psiquiatra José Luís Pio Abreu “medalha de segunda ordem” dentro da “carreira esquizofrénica” (2006: 135).

Para esta alteração indica o psiquiatra português que os resultados raramente aparecem antes dos 18 anos e talvez bastante mais tarde, se for mulher, como sucedeu com

como indicava a própria autora “naquela época eu não bebia... Eu era menina, tinha uns sete anos, e um dia, dormindo com a minha mãe, abri os olhos e vi um anjo” (AA.VV., 1999: 35).

⁴¹ São particularmente valiosas neste ponto as informações daquelas pessoas que tiveram uma relação pessoal com Hilst, como Leo Gilson Ribeiro, pois revelam com notável plasticidade a personalidade da autora. Nas crónicas dos seus contemporâneos surgem, frequentemente, anedotas esclarecedoras acerca das profundas convicções de Hilda Hilst no campo do sobrenatural, assim como da notória preocupação por difundir-las. Nesta linha, a título de exemplo complementar podemos reproduzir também o relato de Carlos Vogt do episódio acontecido nos anos 80, numa das primeiras incursões da escritora pelo campus de Campinas, quando um grupo de académicos, entre os quais se encontrava o físico Mário Schemberg, se reuniu para ouvi-la: “Não foi uma cena comum. Nessa época Hilda achava (como hoje) que não era compreendida e além disso propalava, com ar marotamente compenetrado, que ouvia, madrugada adentro, no rádio, vozes interestelares. Ela chegou num longo vestido indiano e falou durante duas horas sobre o sentido secreto das palavras, não desprezando as escatológicas, que para ela eram como quaisquer outras. Houve, claro, quem se escandalizasse” (1999: 17).

⁴² Mesmo quando os genes só por si não cheguem e especialistas como o psiquiatra José Luís Pio Abreu insistam na dificuldade da herança na seguinte geração (2006: 124).

as experiências de Hilst. Aliás no seu livro *Como Tornar-se Doente Mental*, o psiquiatra esboça um irónico perfil do doente, que bem poderia ser uma etopeia dos inusitados costumes e paixões da autora:

A ideia não é má porque não é carne nem é peixe. Torna-se uma pessoa singular, um pouco excêntrica, sempre do contra, com ideias tão estranhas que podem ter direito à primeira página do *Correio da Manhã*. Faz o que lhe apetece, não conta com os outros nem precisa deles, mas a sua vida lá vai andando. Enquanto for jovem, pode mesmo ser apreciado por quem ver em si um artista ou um profeta⁴³ (2006: 135).

Contudo, no fim da sua vida as visões já não continuaram, afirmando em 1999 que, naquela altura, unicamente tinha medo (AA.VV., 1999: 35). Além disso, à lista de distorções perceptivas e cognitivas da autora, devemos contrapor o facto de que ela, pelo menos, foi sempre consciente da singularidade das suas experiências⁴⁴.

Ter-se identificado parcialmente com uma das patologias propostas não implica necessariamente um padrão patológico: o estado mental da finada escritora revela-se refractário a qualquer definição, além de um vago diagnóstico de excentricidade, talvez mais perturbador que a diagnose da loucura, pois o principal inimigo da sociedade semelha não ser a desordem, mas a ambiguidade.

⁴³ De facto, este retrato, parece identificar-se parcialmente com uma nota que se encontra recolhida no arquivo pessoal da autora (Pasta 01, documento H.H. [.1.00041]), onde se traça um perfil da autora. A nota é anónima e está sem datar, mas sabemos que, em 1937, a mãe pedira a um astrólogo o horóscopo de Hilda Hilst. Daí, pode depreender-se a hipótese – que agradecemos a Cristiano Diniz, responsável do AHH – de que talvez a nota seja o horóscopo, com mais características de etopeia que de prognóstico, realizado quando menina:

“HILDA HILST
«Inteligencia fulgurante.
Espírito analista e crítico.*
*com tendencia ferina.
Prodigalidade e elevação, horror
à mesquinharia
Dom artístico pouco comum:
Orgulho e confiança. Personalidade.
Sensualidade.
Sintese de uma criatura
de genero feminino muito raro
nos tempos modernos»”

⁴⁴ A título de exemplo reproduzimos um fragmento da entrevista realizada à autora pelos *Cadernos de Literatura Brasileira* no número a ela dedicado: “Aqui já aconteceram muitas coisas. Mas aí vai depender de se a pessoa acreditar ou não em mim. Aqui desceu um disco voador, já contei isso numa entrevista. Outra vez

Assim, Hilda Hilst entrou depressa num mundo kafkiano: não entende ninguém, nem ninguém a entende a ela, sendo geralmente aceite a sua condição alienada, pois semelha que, como afirmara Gilbert Keith Chesterton, não existe nenhuma definição absoluta da loucura salvo essa que todos subscreveríamos e que consiste em qualquer conduta excêntrica do outro (2008: 9). E as condutas excêntricas da escritora, como sabemos, foram muitas e muito diversas, ultrapassando o âmbito do paranormal.

Hilda Hilst sempre foi rodeada por certo imaginário de escritora ‘maldita’, por vezes próximo da acepção que o adjectivo ganha com escritores como Rimbaud, ou os enlouquecidos pelo álcool e a boémia, de Baudelaire a Sawa. De facto, na sua obra há uma presença explícita, descontínua e ocasional, da figura do artista maldito⁴⁵, oscilando as menções entre a referência e a reflexão a respeito de transtornos concretos, como é o caso da pederastia de Proust, Gide e Genet (1977: 271) e o autêntico catálogo de autores, por um ou outro motivo, desvairados em cuja enumeração a autora se compraz na obra *Cartas de um Sedutor*:

Te lembras de toda aquela história do Mishima? Não quero acreditar que te esqueceste dele. Aquele que fez o *seppuku*. Te contorcias inteira de pavor quando lias aquilo. Havia os detalhes: comeu repolho e finas fatias cruas de galinha no jantar de véspera. Depois encheu os trazugues com rolos de algodão para que não lhe saíssem as fezes na hora h. Tenho horror de escritor. A lista de tarados é enorme. Rimbaud, o tal génio: catava os dele piolhos e atirava-os nos cidadãos. Urinava nos copos das gentes nos bares. Praticamente enloqueceu Verlaine (E a mãe de Verlaine? O que querem dizer aqueles fetos guardados nos potes de vidro em cima da lareira? Mãe de escritor também não é fácil [...]). Depois Proust: consta que enfiava agulhas nos olhinhos dos ratos. E espancava os coitadinhos. Genet: comia os chatos que encontrava nas virilhas do amante. Foucault: saía às noites, todo de couro negro, sado portanto, ou maso, dando e comendo roxinhos (CDS, 2004a: 62).

eu estava sentada [...] e de repente eu vi um homem entrar aqui. Depois disso vi outras pessoas andando aqui. Eu via pessoas que não existiam” (AA.VV., 1999: 34).

⁴⁵ Além dos escritores, Hilda Hilst considera os juízos doutros artistas alucinados, como Van Gogh, servindo-se mesmo das suas reflexões para esclarecer os próprios juízos: “[...] um lindo livrinho da autoria de W. H. Auden, sobre Van Gogh, e num certo trecho que tem tudo a ver com esse inexplicável que estou tentando lhes dizer, escreve Van Gogh: “As idéias um tanto supersticiosas, que eles têm aqui a respeito da pintura às vezes me deprimem mais do que lhe poderia dizer, porque inegavelmente é bem verdade que um pintor como homem, fica absorvido demais no que seus olhos vêem, e não suficientemente mestre do resto da sua vida”. E também é verdade que um escritor enquanto ser humano fica absorvido demais em tentar compreender a si mesmo e ao outro, e não suficientemente mestre do resto de sua vida” (CCC, 2007: 178).

Mas, ainda, a feição de autora maldita é conformada por uma outra vertente pessimista, própria do ser humano frágil, sensível em excesso, abalado pelas decepções, próxima, nessa outra interpretação sua, da figura de Kafka:

Se você compreende a real condição do homem, isso talvez te leve à morte ou à loucura. Foi isso que compreendi, portanto não estou mais certa das propostas do possível conhecimento de si mesmo (Ribeiro, 1999: 86).

Neste sentido, um novo lugar-comum na colectânea de anedotas surgiria depois da leitura da *Carta a El Greco*, do escritor Nikos Kazantzakis, que supostamente a inspiraria e a levaria a recolher-se.

Entre outras teses, o autor grego defendia a necessidade do isolamento do mundo para tornar possível o conhecimento do ser humano e, por isso, como em 1962 Hilda Hilst passa a morar na Fazenda São José, propriedade da mãe, a onze quilómetros de Campinas (São Paulo), estabeleceu-se e vulgarizou-se uma relação directa, imediata e exclusiva entre este facto e a inspiradora leitura.

O ‘retiro’ da escritora paulista foi assim acomodado ao tópico da torre de marfim, como sabemos, uma expressão metafórica para designar a desvinculação deliberada do mundo quotidiano. A partir da leitura do escritor grego, Hilda Hilst teria compreendido que a realidade é imperceptível aos sentidos e que o verdadeiro conhecimento exige, por isso, que o pensamento seja desviado de tudo quanto o distrai para descer dentro de si, como já perceberam os grandes pensadores da Modernidade:

Montaigne dispone en la torre de su casa de campo cerca de Burdeos una sala de biblioteca para poder trabajar sin ser molestado. Descartes sitúa asimismo la escena originaria de su pensamiento en un lugar de recogimiento: en la *poêle*, la bien caldeada habitación [...] donde se dispone a buscar una primera certeza inamovible. La situación de los dos autores, que han contribuido esencialmente a la constitución de la subjetividad moderna, muestra claros puntos en común. El sujeto moderno no surge en contacto inmediato con el mundo, sino en una apartada habitación en la que el pensador está solo consigo mismo (Bürger & Bürger, 2001: 37).

Encontramos assim um retrato de Hilda Hilst alicerçado sobre o princípio do isolamento da escritora, apartada no seu refúgio numa postura egocêntrica – recordemos que a imagem da torre de marfim implica uma atitude de indiferença e distanciamento, uma recusa ostensiva do mundo exterior em favor do destino superior que a arte lhe reserva –,

mas também aristocrática, que, na interpretação do seu percurso literário, provocou a errônea identificação entre recolhimento e clarividência desmistificada por Ernesto Sábato:

Thomas Mann dice, en alguna de sus novelas o ensayos, que el hombre solitario es capaz de enunciar más originalidades y más tonterías que el hombre social. Esto vale también para la literatura. Cierta aislamiento, cierto bárbaro aislamiento, como siempre tuvo el artista en los Estados Unidos, es fértil para la creación de algo fuerte y novedoso. No es necesario, como lo prueba gente como Proust o como Tolstoi; tampoco es suficiente, como lo prueba tanto idiota aislado. Digo, con muchos “ciertos” y “quizá”, que de vez en cuando es bueno y fertilizante, como ha sido fertilizante para la ultrarrefinada literatura europea la inyección de esa sangre de escritores como Hemingway (Sábato, 1979: 28).

Em 1965, a poetisa muda-se para Campinas e inicia a construção da sua residência, a Casa do Sol, numas terras situadas dentro da fazenda da mãe, onde passa a viver com o escultor Dante Casarini. Inaugurada em 1966, ano da morte do pai, na Casa do Sol Hilda continua principalmente com o trabalho literário, realizando ali grande parte da sua obra.

Na altura do seu retiro Hilda Hilst sente-se cansada, com fobia social⁴⁶, o que provoca a decisão de viver desde essa década de 60 praticamente reclusa, numa atitude próxima da ‘insociável sociabilidade’ de Kant.

A nossa escritora é considerada como enlouquecida, não só pela sua clausura, como também pelo seu oposto: o recolhimento, afinal, não implica uma solidão radical, mas apenas o encerramento do período de exibição no ambiente frívolo do *upper class* paulista, pois a casa será frequentada por artistas das várias áreas, transformando-se num centro de dinamização cultural nas décadas de 70 e 80.

Além das assíduas visitas que recebe de seres alienígenas, a Casa do Sol foi frequentada por grandes nomes da intelectualidade brasileira, tais como o Maestro Jose Antônio de Almeida Prado, os escritores Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu, a poetisa Olga Savary, os críticos Leo Gilson Ribeiro e Nelly Novaes Coelho, os físicos Mario Schenberg, César Lattes ou Newton Bernardes, o director de teatro Rofran Fernandes ou a pintora Maria Bonomi, entre outros grandes nomes da arte e da ciência.

⁴⁶ Trata-se de uma atitude próxima à sintetizada por Flaubert na seguinte afirmação reproduzida por Pierre-Marc de Biasi no seu artigo « Flaubert: L'exclusivisme sombre »: “je rends à l'humanité ce qu'elle me donne, *indifférence* [...] quant à toutes ces belles blagues de dévouement, fraternité [...] et autres [...] je les laisse aux charlatans, aux phraseurs, aux farceurs” (1995: 56).

Àquilo que Alcir Pécora denominou o “supérfluo armado pelo vasto pitoresco” (Duarte, 2008: 4), produzido a respeito da autora – com maior ou menor assentimento dela própria–, devemos acrescentar a carnavalização a que os meios de comunicação frequentemente submeteram a imagem de Hilda Hilst por causa da *open house* que arquitectara: além das visitas assíduas, Hilda convive na sua fazenda com numerosos hóspedes. Entre esses habitantes, encontram-se quase noventa cães, pertencendo os outros moradores à estirpe dos ‘artistas residentes’. No ano 1968, Hilda Hilst acolhe, como já indicámos, na Casa do Sol ao escritor Caio Fernando Abreu, envolvido numa difícil conjuntura política:

Quando escreveu a primeira versão do *Inventário [Inventário do irremediável]*, o escritor trabalhava na redação da revista *Veja*, em São Paulo, para onde se mudara em 1968; perseguido por agentes do DOPS, pois estávamos em plena fase férrea do regime militar, com vinte anos incompletos, ele se refugiou no sítio da escritora e amiga Hilda Hilst, na periferia de Campinas, onde viveu durante quase um ano. Carregou consigo uma mala com cerca de cinquenta contos dispersos, que, organizados e escolhidos, resultaram no novo livro. A partir daí, em retribuição, Caio passou a trabalhar como secretário informal de Hilda (Castello, 1999: 62).

O escritor de Rio Grande do Sul muda-se para o Rio no ano seguinte em que é o escritor Mora Fuentes –presidente do Instituto Hilda Hilst e morador da Casa do Sol durante mais de 20 anos – que se muda para a Casa. Em 1977, a nova habitante é a artista plástica Olga Bilenky e, em 1991, Hilda Hilst conhece o escritor e crítico literário Edson Costa Duarte, que se mudaria também para a Casa. A vasta quantidade de cães coabitou ainda diariamente, entre outros, com o escritor e roteirista Yuri V. Santos a partir de 1999.

Esta esquisita coabitação concluiria em 2004, quando Hilda Hilst falece aos 73 anos.

O excêntrico percurso biográfico de Hilda Hilst provocou, como afirmara o professor de teoria literária Alcir Pécora numa entrevista a Álvaro Kassab, que a autora fosse vítima da sua própria exuberância (2007: 5). E por isso esta mulher de grande cultura, extravagante para os média e os meios universitários, foi alvo das observações mais imediatas, povoadas por abundantes preconceitos e falsas apreciações que, mesmo, orientaram a produção de um determinado valor para a sua obra.

Nesta mecânica intelectual, sucede que a propensão para as simplificações é propiciatória do arranque de um dos lugares comuns mais poderosos do anedotário hilstiano em termos literários: a interpretação da complexa infra-estrutura do mundo literário da autora de *A Obscena Senhora D* como consequência de possíveis transtornos ou enfermidades mentais.

A aparição assídua na escrita hilstiana de estereótipos da desordem e dispersão como os neologismos, a prosa fragmentária, uma densidade quase hermética na expressão das angústias radicais que afligem o homem ou o protagonismo frequentemente cedido a figuras humanas repetidas e mentalmente distorcidas, sem constituir estas elementos figurativos bem definidos, motivaram, por vezes, que a reflexão a respeito da obra literária derivasse nessas hipóteses a respeito da relação entre a profundidade subjectiva e uma incipiente doença mental.

Muitos criam ver a fluidez surda do delírio – como se a sua obra representasse um mundo interno transtornado e transmitido ao exterior, como se revelasse a profundidade que o doente pode atingir na manifestação expressa da sua interioridade – antes do que uma intenção conceitual, literária e propositada da autora como sujeito criador totalmente consciente. Mas a aparente facilidade para encontrar evidências objectivas da sua filiação à arte feita por perturbados, não permite avançar além da consideração de uma expressividade particular do desassossego, pois como afirmara o psiquiatra Fidel Vidal:

Cada un oferecé as súas achegas e incluso un estilo, pero debemos ser tallantes como Dubuffet cando afirma que “non hai unha arte dos perturbados, como non hai unha arte dos dispépticos nin dos que sofren dores de xeonllos” (Vidal, 2008: 24).

Fica, portanto, anulada a possibilidade de uma identificação imediata entre a escrita hilstiana e a arte psicótica. Unicamente sobre a base desses indícios externos e estabelecendo comparações com outros casos poderíamos avaliar a presença de algum elemento aparentemente esquizofrénico na obra de Hilda Hilst.

Para este cotejo, tomaremos, a título de exemplo, o caso de Strindberg, cuja doença mental foi estudada por Karl Jaspers desde a perspectiva da influência artística e em comparação com outras formas de esquizofrenia – como as padecidas por Hölderlin, Van Gogh –, assim como com a doença de Swedenborg.

Como afirmara o filósofo e psiquiatra alemão, Strindberg era um doente mental⁴⁷. A doença foi um factor decisivo da sua existência, constituiu também um dos motores do desenvolvimento da sua concepção do mundo e influenciou no conteúdo das suas obras (Jaspers, 2001: 9).

No caso de Strindberg – cujos conteúdos esquizofrénicos consistem em alucinações da vista⁴⁸ – e Swedenborg, as novas experiências são de carácter material. Se existe algo de profundidade nelas é pela vertente material, pelo tangível, que também produz, porém, uma impressão grotesca e superficial (Jaspers, 2001: 175). Se queremos resumir numa fórmula a relação estabelecida entre o processo esquizofrénico e as obras e o posicionamento teórico filosófico, como indica o autor alemão, só encontraremos na doença, basicamente, um significado como aportadora de matéria.

No entanto, no caso de Hilda Hilst, as visões, as experiências materiais, não têm relação imediata com aquilo que se indicou como indícios de uma arte feita por uma perturbada. A singularidade e a profundidade do seu pensamento são devidas a algo totalmente subjectivo, a algo pensado e paulatinamente desenvolvido e experimentado na sua escrita e que se torna material só num plano secundário: na retórica, na imagem, no conceito, no símil alucinado, nesses indícios que se revelam forma e não fundo de um pensamento muito mais complexo.

Não há, portanto, na pergunta pela inteligibilidade da criatividade hilstiana, relação directa entre os sintomas de uma possível loucura e aquilo que se identificava na sua escrita com a arte visionária própria de um louco, sendo a única certeza a este respeito que a sua

⁴⁷ Evidentemente, este factor constitui a diferença basilar entre os dois casos a comparar, pois a possibilidade de loucura de Hilda Hilst, insistimos, nunca ultrapassou o âmbito da especulação. Aliás, mentres que Hilst era totalmente consciente da peculiaridade das suas visões e experiências perceptivas, como já dissemos, a doença de Strindberg era incontestável: “Strindberg tampoco tiene en ningún momento una conciencia plena de la enfermedad. No obstante, en su caso también resulta de gran interés ver hasta qué punto parece acercarse a ella, hasta qué punto no cesa de plantear preguntas. Ninguna comprensión es definitiva, por muy decidida que sea la postura en un momento determinado. El pensamiento crítico sigue trabajando. Simplemente tiene una materia nueva, formada por las experiencias esquizofrénicas recurrentes y también por otras inéditas, las cuales en ningún momento pueden distinguirse subjetivamente de las normales” (Jaspers, 2001: 110).

⁴⁸ A similitude entre as experiências relatadas por Hilda Hilst e as vividas pelo dramaturgo sueco é notável, como podemos apreciar no episódio descrito por Karl Jaspers no seu estudo: “En las piedras ve formas de animales, yelmos y sombreros. Quiere mostrar sus hallazgos a un arqueólogo: «Pero por algún embrujo no pude enseñar nada al erudito porque el hombre no veía nada; yo mismo, aparentemente cegado, no podía ver en aquellas formas la imagen de seres orgánicos. Al día siguiente, en cambio, volví al lugar –aunque esta vez solo– y vi toda la colección de fieras»” (Jaspers, 2001: 96).

alucinada compreensão da vida – quer fosse devida à loucura, quer a um excesso de lucidez – a levou a concentrar-se mais e mais, como veremos, na particular percepção da realidade, distanciada da imagem comum do mundo, avançando a sua experiência literária no caminho da singularidade, da escuridade ou, quando menos, da ambiguidade.

Uma conclusão similar poderia ser aplicada para outras possíveis hipóteses a respeito dos motivos últimos dessa complexidade delirante e alucinatória, pois esse simplista diagnóstico do posicionamento literário de Hilda Hilst conheceu outras vertentes. Ao não poder ser compreendida a partir do nível corrente de experiência e converter-se numa realidade inquietante, a escrita hilstiana foi ligada a outro dos elementos do seu anedotário: o consumo de substâncias com efeitos estimulantes, narcotizantes ou alucinógenos⁴⁹.

A referência a esta outra forma de ‘loucura’, consistente no consumo de drogas psicodislépticas, responderia a outra interpretação deformante, onde o leitor acreditaria experimentar o processo de recepção descrito por Fidel Vidal para este tipo de fenómenos criativos:

O contraste seria evidente entre a aparente “creación” do usuario, no caso de que pintara ou executara unha melodía, e a recepción/decepción do espectador ou daquel que contempla. Sempre se captaría un certo aroma a falsidade, e, no caso de que xurdira algo válido, sería por azar (Vidal, 2008: 14).

Neste caso é a própria autora quem nega esta exegese redutora da sua obra:

Achavam que eu escrevia desse modo porque eu era drogada. Nunca experimentei droga. Eu tinha medo de ficar louca. Mas achavam que escrevia tudo aquilo porque era drogada. Eu não ligava (AA.VV., 1999: 36).

Contudo, se retomamos a comparação com o caso de Strindberg numa direcção diferente, podemos reconhecer certos nexos presentes na génese dessa concepção do mundo e dessas obras, pois há um elemento mais – além do seu referido interesse literário pela loucura – que foi mencionado também no retrato da excêntrica personalidade de Hilda Hilst e que influencia de uma forma quase mórbida a sua obra.

⁴⁹ Esta ideia tem uma relação directa com a sombra do alcoolismo que tinha surgido a respeito da figura da escritora e que ela mesma cultivou na poesia de *Alcoólicas*.

Sabemos que Hilda Hilst desafiou o discurso crítico de múltiplas formas, umas propriamente literárias – como o hermetismo – e outras de natureza exógena, como o fervor na defesa dos seus textos. Essa tentativa despudorada de uma perfeição e um reconhecimento preocupado só de si própria coincidem com um dos traços sublinhados por Karl Jaspers no carácter de Strindberg como é um amor próprio sensível até ao excesso (Jaspers, 2001: 33).

Igualmente, podemos descobrir este traço na vida de artistas como Hölderin, cujo percurso vital é um perfeito exemplo de loucura e para quem o mundo contemporâneo era culpável das suas dificuldades e da sua incapacidade para adaptar-se à realidade, pois considerava que a sociedade na qual vivia não possibilitava um ambiente propício para a poesia.

Para Hölderin, o divino actua no poeta, no profeta e no herói. Para ele a actuação do herói está no mesmo plano que a vocação do poeta (Jaspers, 2001: 186); ideia, aliás, que podemos encontrar dispersa na obra literária criada pelos escritores que Monique Plaza, na sua obra *A Escrita e a Loucura*, classificou como “louco literários” (1990: 52):

O louco literário inscreveu-se por si mesmo na ordem de comunicação social, persuadido de que tem uma missão histórica. Trabalhou o seu texto cuidadosamente, respeitando os critérios formais de inteligibilidade – contrariamente ao autor de textos “brutos” –, articulando as suas hipóteses e as suas convicções com o seu saber e as suas certezas. Longe de estar alheio às ideologias e às representações da sua época, ele retoma e responde certas preocupações. Mitologia e etimologia, cosmogonia e filosofia da natureza, visão e profecia, pesquisa da quadratura do círculo e das matemáticas, astronomia e meteorologia, medicina e higiene, investigações eruditas, invenções e passatempos, candidaturas políticas, filantropia e sociologia, romance e poesia, denúncia das condições hospitalares... os loucos literários põem muitas perguntas e avançam muitas verdades. Alguns procuram a língua universal e o sentido do mundo; outros querem demonstrar a existência de Deus. Todos tentam responder a questões insolúveis; todos se obstinam em fazer recuar os limites do conhecido, do visível, do pensar e do dizer (Plaza, 1990: 52).

Esta noção, desenvolvida por muitos escritores alienados, de constituírem um segmento especial da sociedade, assim como a vontade de dar resposta no processo criador às grandes questões da existência podem ser encontradas disseminadas por toda a obra literária de Hilst: na heróica incumbência do poeta, na peça teatral *As Aves da Noite*, que perante o infortúnio decide partilhar com os outros prisioneiros a sua arte para aliviá-los

dos seus sofrimentos, ou na idealização do labor do poeta, presente, por exemplo, em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, na composição sexta dos «Poemas aos homens do nosso tempo»:

Tudo vive em mim.
Tudo se entranha
Na minha tumultuada vida. E porisso
Não te enganas, homem, meu irmão,
Quando dizes na noite, que só a mim me vejo.
Vendo-me a mim, a ti. E a esses que passam
Nas manhãs, carregados de medo, de pobreza.
O olhar aguado, todos eles em mim,
Porque o poeta é irmão do escondido das gentes
Descobre além da aparência, é antes de tudo
livre, e porisso conhece. Quando o poeta fala
Fala do seu quarto, não fala do palanque,
Não está no comício, não deseja riqueza
Não barganha, sabe que o ouro é sangue
Tem os olhos no espírito do homem
No possível infinito do homem
No possível infinito. Sabe de cada um
A própria fome. E porque é assim, eu te peço:
Escuta-me. Olha-me. Enquanto vive um poeta
O homem está vivo (*JMN*, 2003c: 113).

Aliás, a mesma ideia surgirá de um modo totalmente explícito na crónica hilstiana, onde num tom confessional a autora afirma que, passados trinta anos, o renome conseguido faz com que os “supostos amantes” da sua obra a queiram conhecer, então quando fica íntima, ela “se descabela, bebe, chora” perante a maldade e a boçalidade da humanidade e eles não compreendem, porque, se o escritor é muito bom, “ele sente muito diferente do açougueiro da esquina” (*CCC*, 2007: 327).

Enfim, o interesse pela particular lucidez da demência e a defesa megalómana da condição de poeta erigem-se como matéria medular na obra de Hilda Hilst, obra que podemos considerar, unicamente, como produto de um pensamento excêntrico – na dupla acepção do termo – mas nunca objectivamente como resultado dalguma classe de alienação ou delírio.

Esta apreciação superficial situa-nos assim, perante uma pertinaz depreciação, consistente em estigmatizar o talento considerando-o sob o signo patológico. Neste sentido,

é conveniente reparar num dado histórico importante sobre o qual já reflexionara Ernst Kris: trata-se do ‘momento histórico’ desde o qual estamos a considerar o problema, pois em certos períodos surge como líder o artista que se aproxima da patologia, ao passo que noutros períodos não. A estrutura de uma situação histórica pode movimentar aos sujeitos cuja propensão se adapte às exigências do momento (Paraíso, 1994: 95).

No momento histórico em que Hilda Hilst ingressa nessa comunidade de circunstância, unida pela condição marginal, que conforma a tradição dos escritores malditos, o mundo dos nossos pensamentos não é o dos seus: o nosso discurso constitui-se quase na sua totalidade de racionalidade e de positivismo, e é isso, precisamente o que o seu rejeita.

Esta conjuntura parece facultar qualquer distinção ou segregação. É possível destinar as obras mais inteligíveis e formalmente convencionais à leitura séria, relegando as obras herméticas ou escandalosas ao delírio e a ausência de sentido.

Contudo, o império contemporâneo do pragmático, pode permitir o êxtase perante as ideias perturbadoras da demente, mas sempre entendendo aquilo que se observa: uma espécie de arte ‘em bruto’, de arte visionária e delirante, à qual é concedida uma atenção compreensiva e benevolente, para, depois, confortar-se novamente na fruição estética das obras ‘normais’.

Assim, a partir do momento em que a autora de *Cantares* é colocada na família dos escritores malditos, converte-se em credora de um fascínio dominado pelo espanto que a situa dentro da tradição do fracasso – como ela mesma lamentou –, se bem que esta avaliação da obra, norteadas por um pensamento externo, inconcreto e meramente esquemático, fosse finalmente compensada pela glória póstuma na literatura.

RESUMO POR GÊNEROS DA OBRA HILSTIANA:
TEMAS E CONTEÚDOS

A) AS OBRAS POÉTICAS

Como já indicámos, Hilda Hilst estreou-se na poesia em 1950. Os três primeiros livros de poesia da autora paulista, *PRESSÁGIO – POEMAS PRIMEIROS* (1950, *Revista dos Tribunais*), *BALADA DE ALZIRA* (1951, Edições Alarico) e *BALADA DO FESTIVAL* (1955, *Jornal de Letras*) apresentam uma especificidade que os unifica, como já indicara o professor Alcir Pécora na edição conjunta das três obras na Editora Globo, pois “é mesmo poesia em direito pleno da idade, numa dicção informal e paradoxalmente sentenciosa, muito verossímil nos vinte anos tumultuados por dúvidas e certezas demais” (Pécora, 2003a: 8).

Este teor aforístico revela-se, por exemplo, no canto reabilitador da personalidade do incompreendido, corporificada, quer na figura do louco, quer na figura do suicida, quer na própria figura do poeta como exemplar antagonista da trivialidade do real ou também na figura de uma amante dominada pelo sentimento da impossibilidade do amor.

Esta preocupação central pela celebração destas personagens como exemplares antagonistas do nosso tempo conforma uma trama de leituras perturbadora que revela um conjunto de mundos internos, ultrapassando os critérios da razão e procurando comover e alterar o mundo de certezas e de árido racionalismo do leitor contemporâneo.

Neste sentido, a figura que sobressai é a da poetisa que se erige porta-voz dos outros, mas que também dilata o seu perfil extraordinário e singular numa reparação da sua própria imagem ao reclamar o reconhecimento da sua lucidez, mas também ao acomodar no seu canto o sentimento da impotência amorosa como resposta à inconstância e banalidade do mundo burguês onde o amado esquivo se protege dos sentimentos.

Na obra *ROTEIRO DE SILÊNCIO* (1959, Anhambi), a poetisa recuperará nas «Cinco elegias» o canto da lucidez e singularidade com que foi dotada como poetisa, enquanto nos «Sonetos que não são» denota certa influência da tradição amorosa ibérica que se prolonga até «Do amor contente e muito descontente», terceira parte da obra, onde assistimos à tensão no verso entre o canto amoroso e um sentimento próximo do tópico essencial de expressão do descontentamento do ‘desconcerto do mundo’.

Por sua vez, a *ODE FRAGMENTÁRIA* (1961, Anhambi) espelha uma profunda preocupação a respeito da palavra poética e da função do poeta e da poesia no mundo, assim como da incumbência do amor na existência. Esta é questionada em «Quase bucólicas», segunda parte da *Ode Fragmentária*, através das convenções próprias do lugar-comum clássico do *locus amoenus*, que serve para avaliar as possibilidades do amor tópico, estável e convencional num mundo povoado por incertezas e dominado pela precariedade da condição humana, consistente no “despojar-se” (*OF*, 2002d: 153).

A proposta amorosa hilstiana dilata-se e modifica-se ainda nalgumas das obras poéticas contemporâneas posteriores da autora. Em diversos textos dos seus poemários, como *TROVAS DE MUITO AMOR PARA UM AMADO SENHOR* (1960, Anhambi), *JÚBILO, MEMÓRIA, NOVICIADO DA PAIXÃO* (1974, Massao Ohno) e *CANTARES DE PERDA E PREDILEÇÃO* (1983, Massao Ohno / M. Lídia Pires e Albuquerque Editores), Hilda Hilst instala-se de novo no discurso do fracasso amoroso, infeliz, pecaminoso ou impossível para o sujeito lírico.

Porém, desta vez, a autora situa-se explicitamente dentro da tradição e do canto do serviço amoroso, ao assumir e actualizar os referentes da cantiga de amigo galego-portuguesa medieval, da medida velha renascentista e, especialmente, da medida nova de matriz petrarquista, partindo das concepções poéticas de Bernardim Ribeiro e Luís de Camões.

Com este processo de *aggiornamento* a autora arquitecta uma poesia alicerçada sobre uma dialéctica entre o erotismo e a idealização amorosa com diferentes intensidades. Das três obras, *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor* apresenta o canto mais convencional, baseado na “fidelidade e nobreza” (*TMA*, 2002d: 190) do amor da voz lírica,

enquanto *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* se aproxima mais do estilo camoniano, ao recuperar a tensão entre erotismo e sublimidade no canto amoroso, e os *Cantares de Perda e Predileção* fazem protagonista do lirismo a tensão amorosa do paradoxal Amor-Ódio, entendido como luta cruel, encarniçada e obscura.

Neste sentido, os *CANTARES DO SEM NOME E DE PARTIDAS* (1995, Massao Ohno) revelam-se como uma evolução desta visão radicalmente negativa dos anteriores *Cantares de Perda e Predileção*: nos novos cantares, o conflito e o fervor evoluem e se diluem no descontentamento e na consciência da impossibilidade do amor que se converte no “Nunca Mais” (CSN, 2002b: 22).

SETE CANTOS DO POETA PARA O ANJO (1962, Massao Ohno) recupera o canto da lucidez e singularidade com que a voz lírica foi dotada como poetisa, mas desta vez, arquitectado como uma indagação da sua condição dual. Influenciada pela poesia de Jorge de Lima, a voz lírica interpela ao seu anjo para procurar compreender a tensão estabelecida entre a sua realidade terrestre e a compreensão mais profunda e transcendente da existência humana com que foi privilegiada.

A obra *TRAJETÓRIA POÉTICA DO SER*, publicada originariamente no volume *Poesia (1959/1967)* (1967, Livraria Sal), conserva ainda esta dialéctica entre a inclinação mundana – e amorosa – e a inclinação metafísica da figura da poetisa que será aguçada nesta poesia. O discurso lírico é, assim, parcialmente ocupado agora pelo sentimento religioso do mundo, materializado numa experiência religiosa, de influência rilkeana: o sujeito procura Deus na terra para recuperar a relação do ser humano com Ele.

EXERCÍCIOS PARA UMA IDÉIA, publicado originariamente também no volume *Poesia (1959/1967)* (1967, Livraria Sal), está constituído por sete poemas, onde o eu lírico desenvolve a sua particular ideia de Deus através da apresentação das possíveis representações simbólicas do Ser divino, como a luz, o triângulo – referência mais explícita da Trindade de Deus – ou outras figuras geométricas de simbolismo menos convencional e estável, como o prisma.

PEQUENOS FUNERAIS CANTANTES AO POETA CARLOS MARIA DE ARAÚJO é uma obra publicada originariamente no volume *Poesia (1959/1967)* (1967, Livraria Sal) e dedicada, como indica o próprio título, ao poeta português Carlos Maria de Araújo – cronista e colaborador do *Estado de São Paulo* durante os anos que viveu na cidade brasileira –, por causa da sua morte precoce, onde a poetisa paulista canta, mais uma vez, a incumbência da poesia e do poeta no mundo, ao mesmo tempo que, de maneira elegíaca, celebra a figura do poeta morto.

DA MORTE. ODES MÍNIMAS (1980, Massao Ohno / Roswitha Kempf) apresenta um convívio íntimo com a morte da parte do sujeito lírico, que experimenta um radical aprofundamento da consciência da mesma.

Nestas odes, a morte será matéria de análise, de interrogação, mas também objecto interpelado e celebrado por um sujeito lírico que, frequentemente, articula o seu inexorável relacionamento com a morte através dos afectos e do discurso amoroso.

O discurso lírico dos *POEMAS MALDITOS, GOZOSOS E DEVOTOS* (1984, Massao Ohno / Ismael Guarnelli) é articulado como um questionamento a respeito da natureza de Deus por parte da poetisa. Em cada um dos poemas, frequentemente architectados como uma apóstrofe à divindade, a voz lírica transmite a sua intuição de um Deus indiferente, distante e, também, cruel com as suas criaturas.

Nesta particular relação de distanciamento de Deus com o homem que o sujeito intui só resta uma única via para conhecer a verdadeira natureza do transcendente, diferente da estéril fé convencional: trata-se de um caminho ascético que recupera as possibilidades eróticas do fervor religioso e que situa o ser divino como objecto do desejo e da procura do sujeito lírico.

Inspirado por esta mesma vontade de compreender o inefável, o sujeito lírico de *SOBRE A TUA GRANDE FACE* (1986, Massao Ohno) radicaliza a perspectiva erotizada presente nos *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* e atenua a visão drasticamente negativa

de Deus presente nesta. O sujeito lírico feminino revela-se obstinado e resoluto na sua procura de Deus, obsessivamente dominada pelo desejo provocado.

Ainda, na mesma obra, assistimos à exacerbação progressiva desta atitude por parte do sujeito lírico, que acaba por considerar a sua procura de Deus um jogo de sedução, mas também um combate.

No entanto, o sujeito não será capaz de exceder-se voluntariamente e conquistar o conhecimento de Deus, hipnotizado pelas angústias, como enfatiza a *persona* lírica do louco que auxilia Samsara na sua procura de Deus, presente no poemário *VIA ESPESSA* – publicado por primeira vez no volume intitulado *Amavisse* (1989, Massao Ohno).

Nesta poesia alargam-se os dilemas presentes na obra precedente e o seu sujeito, Samsara, reassume as perplexidades das obras anteriores num discurso alucinado. Samsara, a quem um louco acompanha e orienta na sua procura mística – ao encaminhá-la para uma busca física, mas também fisiológica, de Deus –, é, portanto, uma outra personagem trágica dominada pela procura estéril de uma divindade inerte na passividade.

O discurso excessivo que retrata a fatal interdependência em que o homem se encontra em relação a Deus radicaliza-se em *VIA VAZIA*, publicada por primeira vez também no volume intitulado *Amavisse* (1989, Massao Ohno). Nesta obra os fragmentos de autoconsciência, derivados do reconhecimento da falibilidade, acentuam a intuição do louco que guiava Samsara, que considerava que a existência de Deus deve ser procurada nos órgãos que simbolizam a natureza parcialmente degradante da divindade.

Assim, o sujeito, dominado por uma violenta angústia interpela à divindade para transmitir-lhe a sua procura rastejante, reduzido a uma condição animalizada acorde a sua precária condição existencial.

AMAVISSE (1989, Massao Ohno) recupera novamente a temática do amor e do desejo com relação à obsessão do confronto com Deus. Nesta poesia especulativa, o sujeito lírico protege-se da desesperança da procura impossível cantada em diferentes obras ao centrar-se no desejo em si, na procura, como processo.

ALCOÓLICAS (1990, Maison de Vins) apresenta novamente um sujeito feminino que surge rodeado por uma auréola de sapiência, por uma lucidez distante dos critérios da razão próprios de uma realidade medíocre e constrangedora.

Este sujeito lírico aproveita, assim, uma via privilegiada de revelação e, paradoxalmente, de evasão, como é o álcool, instrumento da procura de uma alucinada clarividência ou da conquista da paz, do sossego mental.

Em *DO DESEJO* (1992, Pontes) a voz lírica feminina anuncia o abandono da procura de Deus, substituída no canto poético pela expressão de um outro desejo, de natureza terrena e sensual, que se prolonga nas dez composições apresentadas em *DA NOITE* (1992, Pontes).

1992 é também o ano de publicação de *BUFÓLICAS* (1992, Massao Ohno), formado por estampas eróticas mais ou menos grotescas. Esta obra revela uma alteração radical e excepcional da poesia erótica de convenções amorosas da poesia anterior e posterior – a já referida obra *Cantares do Sem Nome e de Partidas* (1995) –. As composições são paródias de fábulas antigas e contos de fadas que exibem uma moral iconoclasta, como demonstram «O reizinho gay» ou «A fadinha lésbica».

B) AS OBRAS DRAMÁTICAS

Relativamente ao segundo dos géneros cultivados pela autora, como já dissemos, Hilda Hilst estreou-se na dramaturgia em 1967, ano em que redige *A Empresa* e *O Rato no Muro*, iniciadoras da série de oito peças teatrais que escreveria até 1969.

O texto inaugural do teatro hilstiano, *A EMPRESA* (2000, Nankin) – também com o (sub)título alternativo de *A POSSESSA* –, estabelece já a premissa basilar de toda a produção

dramática da autora: a quebra das convenções realistas⁵⁰. Neste teatro, basicamente simbólico, a estrutura orienta-se para o território do poético, no qual se configuram inúmeras possibilidades de interpretação.

Esta “estória de austeridade e exceção” (AE, 2008: 21) transcorre num internato religioso e tem como protagonista a América, uma aluna inadaptaada, cuja transformação ou evolução de carácter será o centro do enredo.

América distingue-se pela sua lucidez e pelo seu brilhantismo, perturbador para as colegas, sobre as quais tem muita influência. A inconveniência da atitude da protagonista deriva da falta de submissão diante dos superiores, Monsenhor e a Superintendente, e do seu questionamento e atitude crítica a respeito das revelações e da fé.

A estudante, com uma fé de teor espiritual e metafísico impreciso, tem as suas próprias ideias a respeito da religião que transmite às postulantes e às alunas em explicações que estas consideram ininteligíveis.

Por causa do seu carácter problemático, América participa de um encontro com Monsenhor, no qual para clarificar a sua conduta, inventa uma história à maneira convencional, sobre um homem responsável de umas máquinas pequenas.

O vigilante trabalha no controlo de uma caixa brilhante, dentro da qual viviam Eta e Dzeta, duas pequenas máquinas que se alimentavam de luz e andavam dentro da caixa fazendo sempre o mesmo caminho.

Um dia, aqueles seres pararam seis segundos e o vigilante ficou alarmado porque isso era impossível, pois tudo tinha sido planificado para que nada modificasse o percurso de Eta e Dzeta, porque as Cooperadoras Chefes do Instituto disseram que podia ser perigoso.

Depois desta conversa, Monsenhor considera América uma reformuladora, declarando-se coincidente com alguns dos seus alternativos pensamentos.

A respeito das possibilidades de salvação de América, Monsenhor considera que o castigo não é uma boa política, sendo preferível a aproximação dos superiores. Assim, Monsenhor e a Superintendente procuram tentá-la com o poder, com o desejo de progredir.

⁵⁰ De facto, nas observações que iniciam a peça *A Empresa* é indicado explicitamente o facto de que esta não pode ser tratada de forma realista.

Para isso, criam-lhe um cargo de vigilante, embora a Superintendente adivinhe que ela vai criar conflitos na alma da comunidade.

América afirma que todas as suas palavras juntas formam uma parábola, ao suspeitar que Monsenhor fez outra leitura da sua história. Eta e Dzeta são apenas símbolos da história, símbolos da repressão, mas Monsenhor encara-os de maneira diferente. América assiste com desespero ao novo rumo dado por Monsenhor à sua história, ficando visivelmente perturbada. Desta maneira, facilita-se o avanço na crítica radical às instituições repressivas, já que como indica Alcir Pécora, esta passagem concentra a atenção sobre “a possibilidade terrível de que justamente os jovens mais criativos possam ser cooptados ou ter a sua imaginação posta a serviço do processo repressivo” (2008: 10).

Para Monsenhor, a história narrada pela aluna implica o dever de encontrar no instituto, com o auxílio desse mecanismo de repressão perfeito, aquele que está em íntima dissonância com a própria tarefa. Eta e Dzeta são como um termómetro, acusam as oscilações da consciência dos outros, e o vigilante deve procurar aquele que está em íntima dissonância com a comunidade.

A partir deste ponto, evidencia-se uma modificação na comunidade. É a Superintendente quem oferece a América um cargo de cooperação, um novo posto de vigilante. Em paralelo a este último – cuja história prossegue num outro plano no cenário –, a protagonista pergunta se isso não seria delação e, tanto as cooperantes chefes, quanto a Superintendente indicam que não há vontade de punição, mas de guia.

Neste momento, produz-se também a transformação de América, como alguém que, através de uma compreensão particular e única, se separou dos outros.

América é submetida a um julgamento pelo Bispo, o Inquisidor – anteriormente o Monsenhor – e a Superintendente. Eles querem conhecer os motivos pelos quais a rapariga mudou. De início o seu pensamento era novo e racional – coerente com a defesa do racionalismo que eles agora detêm –, mas agora é ela que acredita no mistério, no “imponderável” (AE, 2008: 76).

O Inquisidor afirma que os pequenos castigos pretendiam provar a força do seu intelecto, para saber se ela era uma verdadeira reformadora consciente. Mas agora consideram heresias e delirantes sinais de fé, o que ela considera objectos de fé: o Anjo, a Anunciação ou a virgindade da Grande Senhora.

O Bispo mesmo fala das trevas e pede uma demonstração lúcida do seu mistério a América, pedem-lhe “uma idéia do “Teu” Deus” (AE, 2008: 80).

Pretendem que desenhe no quadro negro uma demonstração da Trindade e ela desenha-a, explicando-se como uma iluminada. Os outros julgam a demonstração de América como uma ideia de Deus irreal e o Inquisidor propõe uma outra equação no quadro, a da Técnica que acolhe o “trabalhar para comer, comer para trabalhar” (AE, 2008: 84).

Consideram América perigosa, comparando-a com os pirilampos que atraem com falsos sinais luminosos a outra espécie irmã para devorá-la. América será a nova vigilante de Eta e Dzeta, com a intenção de que ela se vá aos poucos adaptando e sobreviva. Mas as Cooperadoras vêem América como uma fanática. Fascinadas pela técnica, examinam o seu coração com um estetoscópio, sendo o diagnóstico preliminar o de um coração ardente.

Ao mesmo tempo, o abatimento de Eta e Dzeta é interpretado como alienação, sendo não só acusadas as oscilações de consciência, mas também a intensidade do conflito.

Contudo, os membros da comunidade querem recuperar América por causa da dificuldade de se encontrar alguém com tanta vocação para a liderança. Para isso apoiam-se no mecanismo devorador da luz das duas máquinas, transformador do pensamento ‘exaltado’ em sábio entendimento, com a esperança de inventar alguma coisa que “substitua sua própria cabeça” (AE, 2008: 97).

Finalmente, extasiadas pela técnica, as Cooperadoras não são conscientes da morte de América, morte, aliás, que salva Eta e Dzeta, assim como, em lógica consequência, o mecanismo opressor que representam.

Os julgamentos de que se serve esta peça são, pois, morais e não explicitamente políticos, completando-se a apoteose social desta comunidade repressora ainda com a obra *O RATO NO MURO* (2000, Nankin).

Nesta segunda peça de 1967, a crise é novamente levada à beira da quebra da ordem, repetindo-se a feliz formulação utilizada para evidenciar a pequenez do opressivo mundo à volta das personagens: a escolha dos espaços fechados.

O Rato no Muro congrega, no mesmo ritual dramático, idêntico teor poético e místico-religioso. Contudo, a peça é mais esquemática e abstracta, servindo-se da imagem

do muro como representação do confinamento físico e intelectual, numa interpretação semelhante à apresentada por Eça de Queirós a respeito da sociedade chinesa na sua obra *Chineses e Japoneses*:

Com efeito tudo tem havido na China, nestes últimos dez mil anos mais chegados – excepto um pessimista. Dentro dessa civilização forte e doce vivia a China encerrada, como todos perfeitamente sabem, porque a Muralha da China tem sido uma das metáforas mais activas da retórica ocidental (1997: 42).

Essa mesma imagem do muro como metáfora do voluntário isolamento é a escolhida por Hilst para iluminar a trama fictícia da peça, dominada pela ausência de acção.

Novamente, o espaço é religioso, desta vez um convento de freiras dividido em dois planos, um interior e outro exterior, no qual é escolhida uma atmosfera ritualista para comunicar uma existência repetida e obsessiva onde não há, nem pode haver, mudança perdurável. As personagens são a Irmã Superiora e nove irmãs nomeadas pelas letras do alfabeto, do A ao I. Entre elas, a Irmã H, a heroína, é vista como indivíduo, enquanto as outras freiras são máscaras sociais e só simbolizam negativamente categorias humanas.

A Irmã H, possível *alter-ego* de Hilst, carrega involuntariamente, como América, o estigma da heroína que será sacrificada. A freira deseja sair, ir embora, mas isto é impedido pelo muro altíssimo e sem portas vigiado pela Madre Superiora.

A comunidade ocupa-se com os rituais de confissão pública e de flagelação dos seus membros, de que a Irmã H não participa. Em tom salmódico sublinham-se as culpas, pois a Superiora pede a confissão das culpas do dia, uma por cada uma delas, como, por exemplo, alegrar-se de que faça sol, viver pensando na comida ou entristecer-se por olhar para baixo e ver só sombra e terra.

A Irmã H, grave, afirma nesta liturgia não ter queixa de si, o que provoca o seu castigo, enquanto as outras irmãs culminam o cerimonial com uma flagelação conjunta.

A obra explora a credulidade e a alienação alheia, pois as outras irmãs, por temor da Irmã Superiora, negam o desejo de fuga e a opressão que experimentam por causa da clausura.

O leitor e/ou espectador conhece esta situação pela iluminação poética do subconsciente que se produz numa conversa nocturna e clandestina entre as irmãs, que ocorre diariamente. Cada uma, observamos progressivamente, apresenta uma obsessão e só

vive em função da mesma: a comida para a Irmã G ou a mania consistente em que “a Irmã E só sabe ver o gato” (ORM, 2008: 122).

Compreendemos então a origem dessas manias, provocadas pela Superiora, que vemos a aconselhar a Irmã B – para que não se aproxime do muro – que “olhe cada vez mais para baixo, mas não neste lugar” (ORM, 2008: 122), sendo esta freira a que lhe confessava no ritual de penitência estar triste por olhar para baixo.

A Superiora, consciente dessa vontade de fuga, inicia novamente o rito, numa tentativa de controlo das esperanças, fazendo entrar novamente na mecânica do ritual todas as irmãs, outra vez alienadas pelo automatismo da maquinaria colectiva, com excepção da Irmã H, que alerta as outras para o espírito de submissão que domina as suas existências, e, evidentemente, a acção dramática.

Destarte, se estas duas peças, aureoladas de espiritualidade e religiosidade, revelam o clima de precariedade moral próprio do autoritarismo, este retrato será ainda reforçado pelo argumento de outras peças hilstianas de 1968, como *O Novo Sistema*, o *Auto da Barca de Camiri* e *As Aves da Noite* – inspiradas estas duas últimas em factos históricos reais – ou pelas obras *O Verdugo* e *A Morte do Patriarca*, escritas em 1969.

As personagens de América e da Irmã H, uma vez distantes do contexto em que nasceram e, em particular, da sua significação propriamente religiosa, são susceptíveis de serem adoptadas por – e adaptadas a – imaginários culturais paralelos.

O esboço poético destes retratos sociais negativos continua, com fidelidade, principalmente, na primeira das peças antes enumeradas, *O NOVO SISTEMA* (2008, Globo), e escrita em 1968.

A temática centra-se novamente na evolução do conhecimento e na sua relação com a organização da sociedade, mas, desta vez, numa ficção de inspiração futurista.

Mais uma vez, também a estrutura comunitária impõe a invalidação do homem como indivíduo, sendo agora o sujeito que sofre o Menino, génio da Física potencialmente perigoso para o novo regime, que terá como antagonista no conflito a figura da Menina, símbolo da docilidade e da subalternidade a respeito do poder.

O carácter dramático da história deriva, portanto, do facto de existirem ainda cidadãos inadaptados, indecisos entre o novo sistema totalitário e o moderado e liberal

sistema anterior. O paradigma desta conjuntura será, evidentemente, o Menino, vítima da educação recebida dos seus pais, que não o orientaram de maneira suficientemente conveniente ao novo modelo.

Este modelo anuncia o fim de uma sociedade e, utiliza para proceder à liquidação da mesma um novo espírito científico. Por meio deste, a autora denuncia o uso desumano que pode ser feito da ciência e da técnica, num modelo totalitário que, por analogia com a primeira, não conhece o amor, identificando só reacções como a atracção e a repulsa e não sentimentos, conjuntura que favorecerá a eliminação dos mais velhos e daqueles que não conseguem adaptar-se, como a família do Menino.

Esta terceira dramatização do poder despersonalizante aproximar-se-ia, assim, do ambiente de ficção científica próprio de antiutopias como *Brave New World* de Aldous Huxley, com idêntica projecção de uma apocalíptica mudança na sociedade, mas com um maior grau de consciência histórica, que aproximaria a ficção hilstiana de *1984* de George Orwell.

À luz desta concepção, o *Auto da Barca de Camiri* e *As Aves da Noite* escritas também em 1968, podem ser interpretadas como fragmentos metonímicos do negativo retrato colectivo hilstiano, sendo a parte tomada pelo todo, neste caso, a crueldade da colectividade.

Ao literaturizar dois episódios arquetípicos da aberração da contemporaneidade, Hilda Hilst evidenciou a ligação da sua escrita a uma postura ética profundamente engajada com a realidade. Trata-se, porém, de um questionamento do concreto radicalmente diferente da quotidianidade, enigmático até ao símbolo e irreduzível ao repositório histórico ou à caracterização sociológica.

No caso do *AUTO DA BARCA DE CAMIRI* (2000, Nankin), a única alusão directa ao assassinato do Che Guevara é o topónimo Camiri do título, que faz referência à região da Bolívia onde o guerrilheiro argentino foi morto no ano de 1967. Nem o próprio protagonista *in absentia*, o comandante Ernesto Guevara recebe designação directa na obra. Ele é o Homem, uma outra reencarnação do herói, que nesta peça já foi sacrificado, mas que continua a ser incumbido do papel de motor da acção, como representante da revolta e da revolução que, antes dele, iniciaram as malogradas América, a Irmã H ou o Menino.

Assim, este capítulo da história da América Latina transcende-se como motivo de uma sátira universalizante, oscilante entre um lirismo de teor metafísico e místico e a irreverência da farsa e o grotesco que, por desumano e feroz, se filia com a escatologia.

O conflito circunscreve-se, uma vez morto o possível redentor, à verificação e à ratificação da inexistência do homem assassinado numa despropositada sessão de tribunal – note-se que a denominação da peça como auto estabelece uma referência dúplice, ao kafkiano processo de julgamento, mas também à forma dramática de conteúdo sacro – que se ergue em símbolo da crítica contra o poder cesarista e opressor.

Os juízes, “formalíssimos” (ABC, 2008: 196), escudando-se na autoridade e na pompa do autocratismo legal estabelecem, já de início, a premissa de que as testemunhas são sempre infectas. Como convém a uma pintura eminentemente metafórica, o enunciado recto é amplificado por um outro oblíquo e simbólico: o ruído de metralhadoras autoriza as suas palavras e também ratifica as intervenções dos juízes referidas à Lei.

Nessa dialéctica, o pensamento ascético é representado, evidentemente, pelo homem morto, possível veículo da salvação, que prometia o maná, aludido por outras personagens por meio de uma constante confusão com o cristológico Redentor.

Essas personagens-testemunhas, como o Prelado ou o Trapezista, são as únicas que desejam constatar a existência do homem, contrariando os propósitos do tribunal e as absurdas objecções colocadas por outros participantes da peça, demonstração última do *nonsense* kafkiano de uma vida e de uma sociedade comandadas até às últimas consequências pelo utilitarismo: sirva como exemplo a interrupção do Agente na sala quando o Passarinheiro relata, como demonstração da existência e da transcendência do Homem, que este ressuscitara um pássaro, negando indignado essa prova, pois a possibilidade da ressurreição diminuiria o negócio de venda de caixões mortuários.

Finalmente a escatologia teológica, espiritual, fica subjugada definitivamente à escatologia obscena, corpórea, e uma rajada de metralhadora mata os declarantes. A obra conclui com o zénite da escatologia no seu mau sentido, quando a matança é encerrada com uma simbólica moção dos juízes para irem comer.

Se até agora assistimos a disfunções e cismas resolvidos por meio da ferocidade, numa gradação que vai da hipocrisia à subserviência, e do exercício arbitrário do poder à

violência, *AS AVES DA NOITE* (2008, Globo) evocam uma desumanidade tão sinistra como o símbolo que dá título à peça.

Nesta obra, o programa de exame da existência trágica do homem alcança o paroxismo. As ‘aves da noite’ evocam os SS que rondavam as celas de Auschwitz e que corporificam um novo questionamento da justiça por transformarem o homem num ser impotente perante os desígnios da fatalidade.

Como já foi assinalado e é explicado no início pela própria dramaturga, esta peça parte de um outro facto real acontecido no ano de 1941 no campo de concentração de Auschwitz, onde, como represália por uma fuga de presos, é escolhido por sorteio pelos SS um grupo de cinco prisioneiros que será encerrado no Porão da Fome.

Perante a aflição de um dos escolhidos, o padre franciscano Maximilian Kolbe oferece-se para ocupar o seu lugar, sendo encarcerado com os outros prisioneiros até à morte.

A representação das últimas horas dos cinco homens condenados permite à autora interrogar e interrogar-se sobre a natureza do mal ou da existência de Deus através da condição humana daqueles que agonizam, principalmente da figura do padre franciscano.

Numa tragédia compassada pela tensão crescente, a angústia faz cada vez mais incompreensível para todos o heroísmo, o martírio voluntário de Maximilian Kolbe, que afirma ter sido escolhido por Deus para essa missão, representando, com a assunção total das consequências da sua opção, o contraponto paradigmático no conflito entre a virtude e a imoralidade, sobre o qual se arquitecta todo o teatro hilstiano.

Se continuarmos a proceder mediante análises sobrepostas, cada uma unida estreitamente à precedente e complementada pela posterior, com a finalidade análoga de desmascarar as relações de força objectivas, deparamo-nos com o argumento da peça de 1969 *O VERDUGO* (1970, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo).

A peça parte de uma nova situação antagónica na qual um Verdugo decide não matar um Homem, novamente o herói de que se exige o sacrifício, num percurso dramático, mais uma vez, exuberante em acções humanas radicais no limite entre a vida e a morte. Como indicara Alcir Pécora, esta obra poderia situar-se numa linha de interpretação paralela ao *Auto da Barca de Camiri*, pois embora seja apresentado de modo ainda menos

explícito poderíamos sustentar que o homem representa uma outra declinação literária inspirada na figura revolucionária de Che (2008: 17).

O Verdugo propõe uma nova perspectiva com uma desapiedada visão das obrigações e dos condicionantes de viver em sociedade, pois agora o atrito não é padecido pelo herói, mas pelo carrasco, que partilhará protagonismo com ele⁵¹, ao compreender o carácter extraordinário do condenado e a necessidade de o salvar.

No desenvolvimento dramático de *O Verdugo*, o carrasco é acompanhado pela sua família, que não o compreende. A tragédia instala-se, assim, no âmbito familiar e não só no social. Só o filho pede ao pai que não mate o réu porque também entende que o sentenciado é um ser luminoso e iluminado, pois como afirma o pai, de perto, ele parece o mar, para além de que “Você olha, olha e não sabe direito para onde olhar. Ele parece que tem vários rostos... de repente, ele olha firme, você sabe? Assim como se te atravessasse” (Vincenzo, 1992: 69).

Os juízes insistem na sentença, já que o homem é portador de uma mensagem, não definida na peça senão como pouco grata porque pode abalar o assentado. A filha apoia a decisão da justiça porque considera que o condenado é um agitador que perturba a estabilidade social, ao passo que a Mulher, diante de uma oferta que os livraria da miséria, aceita substituir o marido como verdugo.

Perante esta atitude, Pai e Filho planeiam salvar o Homem, fugindo com ele, coincidindo esta decisão com o sentimento inicial dos cidadãos, que também desejam salvar o Homem.

Porém, ao conhecer o suborno da mulher, agem como povo alienado, irracional, optando pela violência do sacrifício: interessados só no dinheiro, finalmente o eu é tragicamente sacrificado ao interesse colectivo.

Por sua vez, a obra de 1969 *A MORTE DO PATRIARCA* (2008, Globo) não apresenta uma acção dramática, senão uma estrutura subordinada à “perspectiva final de destruição iconoclasta” (Pallottini, 1999: 108). Hilst, utilizando um tom audacioso e sarcástico,

⁵¹ Como acontecia já na peça *Auto da Barca de Camiri*, o ‘redentor’ participa no enredo *in absentia*, realizando-se a sua caracterização como Messias em potência, através de uma nova técnica ventriloquista: são

recupera da peça anterior a encenação de uma multidão popular, para virar do avesso a situação dramática: se inicialmente a turbamulta é manipulada – sendo só ouvida na distância no decorrer da obra –, no fim da peça esse mesmo povo encena uma verdadeira revolução contra toda e qualquer autoridade.

Desta maneira, o nó da obra é constituído por uma dialéctica de inspiração metafísica que visa investigar o sentido da história, formular certa meta-história através da participação de personagens representantes das diferentes atribuições estabelecidas dentro da religião católica. Dentro desta hierarquia podemos encontrar o Demônio, o Papa, um Cardeal, um Monsenhor e vários Anjos. Todos eles discutem, argumentam e conferenciam a respeito das diversas verdades doutrinárias, não unicamente religiosas, submetendo a exame figuras do pensamento ocidental tão parcialmente diversas e/ou coincidentes como Jesus Cristo, Ulisses, Marx ou Lenine.

Este conciliábulo permite revelar os caracteres éticos desses representantes do dogma – gradativamente dominados pelo pânico perante a incapacidade de controlar a situação –, assim como as contradições, obscuridades e ambiguidades dos seus sistemas, até que o Papa, por intervenção popular – o elemento popular associa-se nesta obra ao Demônio –, é assassinado com uma rajada de metralhadora.

Trata-se de um desenlace draconiano, idóneo perante um certo niilismo alicerçador da tese: quando o homem constata a decadência do pensamento e a inutilidade das verdades universais só resta a violência.

Observamos, portanto, como se consolida a ideia de uma causalidade rigorosa na dramaturgia hilstiana, na qual, encontramos inserida a figura da personagem central⁵², ostentando, como já vimos, uma atitude radicalmente oposta à passividade face a esse fado implacável e inextricável que se lhe inflige em termos de ‘tese’.

Assim, é uma constante a procura da lucidez: os protagonistas são definidos como seres morais ou, mais exactamente, como o instrumento da conquista de uma verdade. Face

outras personagens as que reproduzem e interpretam a sua excepcionalidade, assim como os seus possíveis desígnios.

⁵² Com a excepção, evidentemente, desta última peça, *A Morte do Patriarca*, por ser a menos figurativa das obras do percurso hilstiano, que, apresentando-se sob a forma de um debate de ideias dramatizado, não precisa tanto da materialização ou da exemplificação num herói particular do risco de desumanização do ser humano e da perda de liberdades.

ao real e à sua sorte, a personagem não se situa na neutralidade porque sempre procura compreender melhor, seja qual for a problemática em torno da noção de moralidade.

Isto significa que cada uma das peças deve ser considerada um texto insularmente independente, dotado do seu próprio ritmo e movido pela sua lógica particular e, ao mesmo tempo, deve ser percebido também como parte de um arquipélago, como fragmento de uma totalidade norteada por uma organização precisa.

Situemo-nos agora perante a peça que – só aparentemente, como veremos ao procedermos à sua análise –, menos contribui para essa unicidade: *O VISITANTE* (2000, Nankin), escrita em 1968, desenha um drama familiar desenvolvido com lirismo em virtude de problemas conjugais.

É uma obra poética, por delicada e por subtil, onde o ambiente recorda à proposta dramática lorquiana, mas também lírica pelo universo espesso, de ambiguidades poéticas que também partilha com o teatro deste autor espanhol.

O leitor é situado numa zona escura na qual surgem as personagens misteriosas e ambíguas desta peça escrita em 1968. Aplicando-se o mecanismo do mal-entendido e da dubiedade, assistimos a um relacionamento feito novamente de elementos comuns negativos, onde a animosidade e a desconfiança de uma filha em relação à mãe ficará em suspenso por causa da irresolução e da hesitação, mas também da autoridade e do domínio tácito que esta exercita sobre a filha.

Cada uma das personagens recebe uma série de especificações, subministradas pela sua situação íntima e pelo seu comportamento privado, que contribuem para explicar a índole do conflito primeiro dentro deste núcleo familiar: a dúvida sobre se a mãe está grávida do marido da sua filha ou talvez de uma outra personagem, inserida na trama para provocar a ambiguidade – ao ser apresentado equivocadamente como possível amante da mãe um corcunda que, muito significativamente, diz chamar-se Meia-Verdade.

Torna-se evidente, como indicara Alcir Pécora – e, anteriormente numa nota dos editores situada dentro do estudo intitulado «Do teatro» de Renata Pallottini, presente no volume do *Teatro Reunido* da editora Nankin –, que esta peça contém o núcleo narrativo de «Matamoros» segunda parte da novela *Tu Não Te Moves de Ti* (2008: 11), publicada doze anos depois da peça teatral. Nessa novela, igualmente, a protagonista homónima, Maria

Matamoros, presenciara a esplêndida metamorfose e a incerta gravidez da mãe, o que provocará nela a aparição da “sibilina serpente” (*TNT*, 2004c: 85) do ciúme e da dúvida, mas com um diferente desfecho, sublinhando-se a perversidade e o aspecto mais obscuro e soturno do erotismo presente nas duas obras, ao aceitar a filha com total consciência a “secreta proposição de embriaguez” (*TNT*, 2004c: 122) de felicidade para os três.

Contudo, em nenhuma das duas variantes do tema estamos perante o desenvolvimento tradicional de dois caracteres em conflito, mas da fixação de uma personalidade num instante de crise. Na peça teatral, a filha será uma nova vítima de uma concepção da comunidade, neste caso, a família, baseada na repressão da individualidade por causa do bem do grupo social.

Destarte, são reformulados de um modo original e purificador os grandes temas da liberdade, da responsabilidade, do arrependimento e do sacrifício ou da salvação num teatro que apresenta uma acção à escala do universo contemporâneo, porque, como indicara Elza Cunha Vincenzo, o interesse central de todo o teatro de Hilda Hilst talvez seja “o alerta para o risco de desumanização do homem pela perda da liberdade do espírito” (1992: 64).

C) AS OBRAS NARRATIVAS E A CRONÍSTICA

Depois de cultivar o teatro, Hilda Hilst estreou-se também na ficção, a partir de 1970, ano do lançamento da sua primeira obra em prosa, *FLUXO-FLOEMA* (1970, Perspectiva).

Fluxo-floema é uma obra composta por cinco ficções: «Fluxo», «Osmo», «O Unicórnio», «Lázaro» e «Floema». Trata-se de um conjunto de textos complexos dominados por uma mesma indagação metafísica da parte dos protagonistas, que se traduz numa linguagem inaugural, pois resulta preciso inventar uma outra linguagem, uma linguagem primeira para transmitir a cega intuição que estes têm das realidades transcendentais.

Este vislumbre a respeito das verdades e das realidades que ultrapassam a esfera das convenções submete aos protagonistas a uma procura interminável e torturada num

monólogo que, por vezes, deriva numa desesperada apóstrofe ou, noutras, se transforma em diálogo com as outras personagens.

Assim, «Fluxo» é a história de um escritor preocupado com os conflitos do mundo real e do mundo espiritual que convivem no homem. A narração desenvolve-se no escritório do escritor Ruiska, onde este se encontra situado entre um poço e uma clarabóia que simbolizam os dois pólos mencionados, o mundano e o divino, existentes no ser humano e que o protagonista procura compreender.

Por sua vez, «Osmo» é protagonizado por uma personagem que se revolta de um modo violento, exaltado e definitivo contra o mundo que o rodeia. O relato exhibe o pensamento de um ser perverso, numa narração em que, ao conhecer a conduta do protagonista, um certo humor inicial se vai diluindo no horror.

Osmo desenvolve o seu relato para justificar o seu comportamento ao antepor a motivação à sua própria acção. O desassossego e a angústia, que lhe provoca o costume das mulheres de convidá-lo a dançar quando está ocupado com questões metafísicas, serve-lhe ao protagonista para desculpar a culminação final do seu difícil relacionamento com o mundo: o assassinato de Kaysa, uma amiga que o telefonara para propor-lhe sair a dançar e que interrompe, por última vez, o decorrer da sua reflexão obsessiva a respeito de Deus.

«O Unicórnio» estrutura-se à volta de uma particular cena de inspiração kafkiana onde o Eu narrador-protagonista se transmuta num unicórnio. Nesta narrativa, a realidade existe quase unicamente em função do drama pessoal do protagonista, parcialmente focado através da ironia e dominado pelo questionamento da natureza de um Deus que parece utilizar o ser humano como cobaia e pela constatação da pobreza anímica e espiritual da sociedade que o rodeia.

O desassossego, derivado da percepção da sua transgressão, da aberração que supõe a sua nova condição, domina ao protagonista quando a sua conjuntura é exposta no domínio social. Perante o espanto e o escândalo, que ele provoca nos vizinhos que começam a aparecer no seu apartamento para discutir que fazer com aquele ser fantástico, o unicórnio experimenta plenamente o sentimento da diferença. E assim, numa dilatada reflexão, o protagonista transmite-nos a sua particular vivência do temor, mas principalmente da vergonha, ao ser incompreendido por uma colectividade que se mostra ignorante e, por vezes, grosseira perante aquilo que não entende.

«Lázaro» recupera ficcionalmente a figura bíblica homónima, que reforça a vertente espiritual e mística mantida pelos anteriores protagonistas, antinómica da sociedade materialista e pirrónica contemporânea.

Lázaro ressuscitado relata-nos em primeira pessoa as lembranças da sua morte – onde se encontra com Rouah, o demónio, irmão gémeo de Deus –, da sua ressurreição e de como depois é enviado num barco a terras distantes. Ao chegar a terra, Lázaro é acolhido num convento, onde descobre que, para a sociedade do lugar, Jesus foi crucificado e que os únicos que hesitam, entre a expectativa a respeito da existência de um redentor e um agnosticismo indeciso, são os monges do convento.

Neste sentido, a comunidade religiosa interpreta, sem muito entusiasmo, a aparição de Lázaro como um possível sinal da chegada de um outro redentor, ao mesmo tempo que este nega a possibilidade de que Cristo morresse ou de que Deus se esquecesse dos homens, como os homens se esqueceram dele. Estes dois movimentos espirituais de signo contrário provocam uma profunda tensão entre o posicionamento individual do homem espiritual, isto é, de Lázaro, e os princípios de compreensão do real da colectividade.

Por último, a ficção «Floema» é protagonizada por Koyo, Haydum e Kanah, personagens que privilegiam, mais uma vez, o problema religioso. Nesta ocasião a procura incerta de transcendência é encarada desde uma perspectiva de amor-ódio por parte das personagens, preocupadas pela incerteza da existência de Deus.

A segunda das obras de narrativa de Hilda Hilst é *QADÓS* (1973, Edart), novamente composta por um conjunto de narrativas: «Agda», «Qadós», «Agda» e «O Oco».

Qadós estrutura-se novamente à volta de uma busca mística, panteísta, “de um Indevassável por isso mesmo instigante: decifra-me ou eu te devoro” (Ribeiro, 1977: IX), para a que a linguagem é novamente uma forma de questionamento e procura, mas também de ‘exorcismo’ das obsessões e do desassossego.

Assim, «Qadós» é protagonizado por uma personagem homónima que já desde criança consternava e aturdiava os pais com as suas perguntas a respeito da existência. A perturbadora curiosidade da infância progride na maturidade para uma procura desesperada da possibilidade de compreender a transcendência. Qadós, mostra-se-nos no seu discurso

interior como um homem cindido, distanciado de uma divindade que, contudo, o persegue ao disseminar evidências da sua presença no mundo.

Esta ficção – como o resto da obra – é marcada, assim, pela irresolução, pela angústia e pela dúvida, o que se manifesta numa escrita que só dispõe da fragmentação e a obscuridade como mecanismos discursivos, o que, por exemplo, leva a professora Lilia Loman a afirmar que “Qadós não, é de fato, um livro que se *entenda*” (2008: 2).

O título «Agda», por sua vez, abrange duas narrativas intituladas de modo idêntico e intercaladas pela narração «Qadós». A repetição da designação parece responder ao intuito de sublinhar o carácter de continuação, de continuidade e de desdobramento que domina o relacionamento destas duas narrativas.

«Agda», conto de abertura de *Qadós*, estrutura-se à volta de um discurso polifónico e fragmentar comandado pela memória de Agda, a idosa protagonista, que recorda de modo sincopado as vozes de diferentes personagens da sua história.

Situada numa velhice confinante com a morte, a protagonista procura alívio para a agonia causada pela degenerescência física e por uma memória igualmente penosa através da sua relação com um amante jovem, num perturbador jogo entre o narcisismo e a percepção agónica.

Na sua agitação, Agda rememora a figura do pai, a quem na juventude visitava num hospital psiquiátrico, e recorda a sua perturbadora atitude perante a vida, de modo que, a pouco e pouco, o pensamento de ambos se confunde num único discurso demente.

Neste delírio, que adopta uma forma desvairadamente mística e iluminada, Agda acaba por procurar a morte como um modo de retroceder e regressar à vida desde o início.

Na segunda das narrações, também intitulada «Agda» – como a primeira da recompilação ficcional –, a protagonista já não é uma mulher dócil, mas, como indicam os seus vizinhos e os seus amantes um ser enigmático e escuro. A natureza ambígua, misteriosa e inexplicável de Agda, uma vez transformada, provoca a desconfiança na aldeia e os vizinhos transitam da incompreensão ao ódio e à irracionalidade, decidindo queimar a casa da protagonista.

Igualmente, os três amantes de Agda começam a considerá-la uma bruxa. Por isso, quando Agda fica grávida depois de receber a visita de um ser angelical, sucumbem à

tentação de matá-la para conhecer a sua verdadeira natureza e, no seu interior, encontram o misterioso ser para quem Agda reclamava a paternidade divina.

A última das narrações de *Qadós*, «O Oco», tem por protagonista novamente um ser idoso, neste caso um ancião delirante pasmado nalgum lugar à beira do mar, traumatizado e enlouquecido por um vago e confuso recorde de alguma guerra vivida no passado.

O protagonista, reduzido à sobrevivência, abandonado por um céu oco, habitado por um Deus ausente ou indiferente e sem encontrar o seu sentido no mundo concreto e histórico em que o seu corpo vive, aprofunda, por isso, nas suas lembranças e reflexões a respeito da sua ininteligível tragédia pessoal.

Contudo, embora o protagonista se mostre alheio à realidade que o rodeia, na narração será acompanhado por um menino que, movido pela curiosidade provocada pela vida vegetativa do homem que a avó da criança considera santo, o visita cada dia para tratar as suas feridas e dar-lhe de comer.

A terceira das obras em prosa publicadas por Hilda Hilst seria *PEQUENOS DISCURSOS. E UM GRANDE*, inserida no volume *Ficções* (1977, Quíron) que recolhia também a reedição das duas obras anteriores: *Fluxo-floema* e *Qadós*.

Novamente, e como indica o seu título, os *Pequenos Discursos. E um Grande*, são compostos por um conjunto de narrações menos extensas, porém, do que nas obras anteriores: «O Projeto», «Gestalt», «Esboço», «Teologia Natural», «Amável mas indomável», «Ad Majora Nato Sum», «Vicioso Kadek», «Lucas, Naim», «Um cálido In Extremis» e «O Grande-Pequeno Jozú».

Em «O Projeto», o sujeito do discurso é Hiram, que se dirige à sua família para revelar-lhes o seu desígnio de iniciar uma viagem pelo deserto para construir uma nova casa, um novo começo para a sua nova atitude perante a vida.

Hiram é um sujeito lúcido, diferente, obsesionado pelas questões metafísicas, que no seu delírio verbal apresenta a sua meditação encarniçada acerca dos efeitos dessa aspiração do transcendente, ao mesmo tempo que profetiza, com a sua perspectiva alucinada e de “sagrado descontentamento” (PDG, 1977: 6), a futura revolta do povo contra a opressão do seu rei.

O título «Gestalt», como resulta evidente, remete para a teoria que considera os fenómenos psicológicos como um todo organizado, indivisível e articulado. O relato é protagonizado por Isaiah, um matemático cuja concentração no cálculo é interrompida pela repentina aparição de uma porca, Hilde, cuja desconcertante, mas amena, presença funciona como catalisador da memória do protagonista.

Por sua vez, o relato «Esboço» estrutura-se à volta da perspectiva do protagonista, Riolo, um homem burguês perturbado pela convicção de que a vida é apenas um esboço, um ensaio ou uma experiência arquitectada por um Deus cruel.

Esta certeza arrasta-o a um processo de transformação que pulveriza a sua personalidade e fragmenta o seu pensamento e a sua capacidade de comunicação com os outros, o que finalmente provocará que a sua família renuncie a procurar compreendê-lo, isolando-o sob o signo da loucura.

Em «Teologia Natural», Hilda Hilst oferece-nos uma visão deformante e perturbadora a respeito do pragmatismo imperante na sociedade contemporânea. A narração foca a figura do filho, do herdeiro dos princípios e valores burgueses, ainda incertos para a geração anterior, a dos seus pais, inexperiente relativamente à imatura sociedade de consumo.

Assim, o protagonista, preocupado pela sua pobreza e a falta de esperanças para o futuro, decide, seguindo a lógica do capitalismo, vender tudo aquilo que possui para prosperar na vida. Por isso, Tiô, resolve melhorar o aspecto da sua mãe idosa para depois, satisfeito, dirigir-se à cidade e vendê-la.

«Amável mas indomável» é protagonizado por Lih, o “homem-poeta” (PDG, 1997: 14) que, neste relato, adquire a feição de guia e de mentor do povo. Com as suas palavras Lih convence ao povo de iniciar um protesto contra a opressão e o abuso do rei, numa acção pacífica que acabará malograda por causa da violência e intolerância dos detentores do poder.

«Ad Majora Nato Sum» recupera novamente a figura do poeta imerso numa conjuntura política análoga à do conto anterior – em que, aliás, parece ecoar a conjuntura histórica do Brasil, dominado na altura pela ditadura militar – para situá-lo, desta vez, na perspectiva inversa.

Enquanto a circunstância histórica influenciava de modo profundo a compreensão da realidade e obrigava os artistas a architectar um discurso político, o poeta protagonista do relato reflexiona sobre o seu desinteresse pelo engajamento social e, finalmente, reclama o seu direito à diferença e à inaptidão social, preocupado unicamente pela sua arte alucinada.

O protagonista homónimo de «Vicioso Kadek» é um matemático obsesionado pelas questões metafísicas e transcendentais que deseja ser normal e integrar-se na sociedade que o exclui pelos seus raciocínios desvairados, pelo que ele próprio denomina “esse meu viver pensante” (PDG, 1977: 21).

Na sua constrangedora lucidez, Kadek, dominado por um impulso ético, interna-se no âmbito político, de engajamento contra a ditadura, o que provocará o seu encarceramento. Durante o tempo na cadeia são constantes os abusos por parte dos seus carcereiros, até que, por fim, chega a desejada morte que, mais uma vez, o diferencia, pois, na hora da morte, Kadek poetiza a respeito do pássaro da morte.

«Lucas, Naim» retoma novamente a questão da percepção de morte presente em «Agda» através de um perturbador e análogo jogo entre o narcisismo e a degenerescência.

Neste relato, somos defrontados com a consciência angustiada de Lucas, o protagonista, que, já idoso, mantém uma relação com um amante jovem, Naim. Esta relação é escurecida pela insuportável tensão – que, finalmente, conduzirá ao idoso protagonista ao suicídio – entre a condição cadaverosa do protagonista –, que reflexiona sobre a sua própria decadência com dureza e impiedade e se mostra obsesionado com a morte e a possível presença de Deus no além – e a soberba da juventude do amante.

Em «Um cálido In Extremis» GrosseKu, o inefável, dirige-se a um ser que o procura, KleineKu, numa apóstrofe na qual exprime a impossibilidade de que os homens, como Koyo, protagonista de «Floema», o compreendam. Igualmente, no seu monólogo, o “Todo-Um”, o “Sem-Nome” (PDG, 1977: 30) manifesta o seu impossível desejo de morrer por causa da agonia que lhe provoca a consciência de que ele é o responsável da barbárie do ser humano.

Por último, a narração «O Grande-Pequeno Jozú» é protagonizada pela personagem homónima, Jozú, um encantador de ratos que vive obsesionado com o seu rato acrobata.

Jozú é menos lúcido do que os outros protagonistas das ficções e, por isso, na sua ingenuidade, exhibe e partilha despididamente as suas ideias delirantes com os demais.

A devoção professada pelo seu rato e o hábito de proteger-se da ininteligível realidade provocam o constrangimento de Jesuelda e Guzuel, com quem Jozú convive. No entanto, as suas inexplicáveis revelações a respeito de uma realidade social que não compreende provocam a admiração de Stoltefus, que protege a Jozú, fascinado com a sua extraordinária e incompreensível lucidez a respeito do sistema opressor imperante.

Uma década depois de estreitar-se como ficcionista, Hilda Hilst publica a obra *TU NÃO TE MOVES DE TI* (1980, Cultura), formada por três partes: «Tadeu (da razão)», «Matamoros (da fantasia)» e «Axelrod (da proporção)».

Em «Tadeu (da razão)» a intuição da transcendência é entendida pelo protagonista como uma sorte de renascença. A respeito de Tadeu, só conhecemos que é um homem casado, tem cinquenta anos e que antes era um executivo, burguês e convencional. O esquematismo deste retrato serve para sublinhar o drama do protagonista: o delírio de Tadeu opõe-se à sua vida anterior e às expectativas da sua mulher, Rute, que pretende que o marido recupere a sua mentalidade burguesa e satisfaça as suas aspirações materialistas.

Finalmente, a tensão derivada do antagonismo entre a obrigação de Tadeu de viver dentro da sociedade e as suas novas aspirações metafísicas é resolvida numa resistência passiva e perturbadora por parte do protagonista.

«Matamoros (da fantasia)» distancia-se do mundo burguês que funcionava como localização do drama de Tadeu. Esta segunda parte, como já indicámos, parte do núcleo argumental presente na peça teatral *O Visitante* e partilha com ela a poeticidade derivada do lirismo subtil, universalizante, e da ambiguidade poética do enredo.

A narração, recordemos, parte de um drama familiar análogo: a felicidade conjugal de Maria Matamoros com Meu, um homem angelical, é questionada pela misteriosa gravidez da mãe. Este facto, inesperado e inexplicável, provocará em Maria o ciúme e a dúvida com relação à mãe. Finalmente, este tenso relacionamento é resolvido num acordo obscuro que instaura de novo o convívio pacífico entre os três.

Em último lugar, «Axelrod (da proporção)» é protagonizado por Axelrod Silva, um professor de história política que, numa alucinada viagem de comboio, reflexiona a respeito do sentido da História, da utopia e da natureza cíclica das revoluções.

Por sua vez, o romance *A OBSCENA SENHORA D* (1982, Massao Ohno) – com ‘D’ de derrelição – resulta obsceno, como já indicámos, pela presença de uma protagonista enlouquecida, uma mística radical, cuja vida se torna indecorosa por causa da sua peculiar e desesperada procura de transcendência.

As dúvidas teológicas e a experiência incompleta de Deus conduzem a Hillé, também denominada Senhora D, à queda no delírio e num caminho abjecto e aberrante, próximo, na sua busca mística, da animalização.

Um ano antes da morte do marido, Ehud, Hillé decide morar no vão de escada da sua casa. Embora, como recorda a protagonista, Ehud procurasse recuperá-la dos abismos da psique, o seu esforço revelara-se estéril. Já viúva, mas sempre acompanhada pela lembrança do marido ausente, Hillé, da sua escada e consciente da vulgaridade e da alienação da sociedade, horroriza e ofende os vizinhos da aldeia.

Esta hostilidade estabelece no relato um princípio de antagonismo entre a lucidez desvairada, angustiada e provocadora da protagonista e o entendimento ignorante e rude da sociedade, que identifica a revolta ontológica de Hillé com a loucura ou a possessão e que se manterá até a sua morte.

Quatro anos depois da aparição de *A Obscena Senhora D*, Hilst publica, num volume que recolhia outras obras suas já editadas anteriormente, a novela inédita *COM OS MEUS OLHOS DE CÃO* (1986, Brasiliense).

A novela recupera de outras ficções hilstianas a caracterização de um protagonista desvairado, que desiste das convenções sociais e se afasta definitivamente da vida grupal, exterior.

O protagonista, o professor universitário Amós Kéres, depois de experimentar uma revelação, isola-se tragicamente dentro de si próprio. Obsessionado com o conhecimento transcendente, Amós cai, como outros protagonistas hilstianos, num viver animalizado, abjecto, à espera da hora da ascese.

Neste descenso à animalidade paralelo ao experimentado por Hillé, o protagonista procurará também um espaço de emancipação onde enfrentar as sequelas da revelação, mas desta vez circunscrito a um espaço aberto: o quintal situado na parte posterior da casa da sua mãe.

Finalmente, no seu delírio, Amós Kéres será considerado perigoso para a sociedade pela sua pessimista e excessiva lucidez e, por isso, será condenado à forca.

O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY (1990, Massao Ohno) deu início à série mais escandalosa e obscena dos trabalhos de Hilda Hilst.

Neste romance, é privilegiada a perspectiva de uma personagem infantil, Lori, que, com ingenuidade, nos mostra os seus inícios no mundo da prostituição infantil, animada pelos próprios pais, e a perda progressiva da inocência, provocada pela sua lascívia e o seu gosto pelo dinheiro.

Contudo, numa confusão entre as máscaras do narrador, como já indicámos, nunca sabemos se esta verbalização do particular discernimento da protagonista, é uma ficção criada pelo pai escritor ou o diário escrito pela criança. Apesar disso, a crítica à indústria cultural manter-se-ia em qualquer dos casos, pois é Lalau, o editor, que aconselha ao pai o abandono das preocupações literárias em favor desta vertente mais lucrativa da escrita. E, com este conselho, anima ao pai a entrar no âmbito da bandalheira e, talvez, implicitamente, à filha no da depravação, desejosa por ajudar a conseguir dinheiro e melhorar os problemas financeiros da família.

CONTOS D'ESCÁRNIO / TEXTOS GROTESCOS (1990, Siciliano) pode ser considerada uma obra que satiriza – através de um discurso heterogéneo integrado, entre outros, pela escrita memorialista, pela escrita libertina, pelo diálogo, pela poesia ou pela paródia – a obscenidade social e institucional da sociedade contemporânea.

Em primeiro lugar, em relação ao mercado literário: a narrativa é iniciada por Crasso, um irónico escritor de textos lúbricos que, por mero oportunismo, decidira escrever, pois segundo ele, na indústria cultural contemporânea, o talento já não é necessário. Assim, a obra de Crasso revela-se-nos como um inventário dos estereótipos e formas que dominam a vertente comercial da literatura.

Esta perspectivização do grotesco absurdo que domina a particular escrita obscena de Crasso, alarga-se para o âmbito social e origina a segunda das vertentes desta sátira.

O narrador hilstiano considera o Brasil igualmente prostituído. Como acontecia com o meio literário, que fora subjugado ao pragmatismo mais vulgar e ao capitalismo mais feroz, o meio político e social brasileiro é apresentado pelo narrador como fruto da mesma ‘bandalheira’, de uma irresponsável sociedade de consumo que promove o lucro e, implicitamente, a ignorância e a boçalidade como fim último da lógica social.

CARTAS DE UM SEDUTOR (1991, Paulicéia) é protagonizado por duas personagens principais: Stamatius, um escritor mendigo, e Karl, um aristocrata. Na obra é descrita a vida de Karl um homem sofisticado, endinheirado e indecente, cujo relacionamento com o mundo que o rodeia é de natureza principalmente sexual e obscena. Esta personagem escreve um conjunto de textos eróticos, em forma de cartas, que envia à sua irmã Cordélia. Nestas cartas Karl expõe os seus desejos sexuais e imagina os da irmã, para tentar recuperar os depravados laços familiares e que ela confirme a relação incestuosa dela com o pai de ambos.

Neste exercício da escrita, observamos uma nova confusão entre as máscaras do narrador, pois a vida e os escritos de Karl confundem-se com a vida de Stamatius, que parece ser o criador de Karl e da sua história. Finalmente, percebemos que Karl e Stamatius podem ser pensados como anverso e reverso de uma única personagem: a do escritor que, perante a lógica obscena do capitalismo e da burguesia, opta pela submissão ou pela renúncia.

Por sua vez, a narração *RÚTILO NADA* (1993, Pontes) – publicada num volume que também reedita *A Obscena Senhora D* e *Qadós* – recupera o motivo do relacionamento entre um homem maduro e um amante jovem, presente já na narrativa «Lucas, Naim». Nesta ocasião, porém, a questão da percepção de morte desaparece e cede o protagonismo à tragédia derivada da renúncia das convenções sociais por parte do protagonista.

O relato parte da morte de Lucas, o amante do protagonista, Lucius Kod, para apresentar-nos através de uma técnica retrospectiva a densidade dos conflitos que estruturam a sua história.

Lucius, um pai de família apaixonado-se por Lucas e trai à sua própria filha, pois Lucas era o namorado dela. Esta transgressão supõe a queda do protagonista, repudiado pelo seu grupo social e desprezado pelo seu próprio pai.

A oposição do pai, um banqueiro retrógrado e reaccionário, adquire finalmente os tons da violência: movido pela vergonha e a humilhação causada pelo comportamento do filho, o pai ordena a tortura de Lucas que, afinal, é objecto de uma morte brutal.

ESTAR SENDO – TER SIDO (1997, Nankin) é o último romance escrito por Hilda Hilst e pode ser apresentado como a dilatada e desvairada reflexão de um homem de 65 anos a respeito da finalidade última da sua vida: preparar-se para a morte.

Nesta obra, Vittorio, o protagonista, é acompanhado pelas suas lembranças, mas também pelo filho, pelo irmão e por uma empregada que representam, com as suas observações, o contraponto optimista e racional do posicionamento niilista e irónico de Vittorio.

Esta procura do protagonista a respeito do sentido da vida desdobra-se também na obra numa outra reflexão a respeito do sentido e da natureza de Deus que, do âmbito do espiritual, se alarga ao âmbito do delírio.

Somos defrontados então com o colapso alucinado experimentado pelo protagonista – que acredita ter experimentado uma revelação e ter visto o ser divino e também o seu oposto, o demónio –, assim como, com o abandono final de Vittorio por parte da família que, perante o delírio desse período dominado pela loucura, decide deixar só ao protagonista na sua espera agónica da morte.

Em último lugar, a respeito da obra em prosa, devemos fazer referência às crónicas hilstianas que, como sabemos, Hilda Hilst cultivou no semanal «Caderno C», do *Correio Popular* de Campinas desde 1992 até 1995.

Estas crónicas foram publicadas, de maneira parcial, no volume *Cascos e Carícias: Crônicas Reunidas (1992/1995)* (1998, Nankin) e, já na sua integridade, em *Cascos & Carícias & Outras Crônicas (1992-1995)* (2007, Globo).

Nestes textos, a partir, de modo predominante, de uma ironia e um cinismo parcialmente inspirado na tradição dos moralistas clássicos, Hilda Hilst reflexionou a

respeito de dois aspectos basilares: a crítica aos aspectos que mais a exasperavam do âmbito das letras e da cultura e a censura da sociedade contemporânea.

Assim, a escritora paulista serviu-se dos textos cronísticos para oferecer-nos uma visão irónica da cultura de massas e do sistema literário brasileiro, ao mesmo tempo que apresentava, em paralelo, uma visão, geralmente auto-irónica, mas por vezes indignada, da sua condição de escritora polémica, maldita e ignorada.

Igualmente, a autora aproveitou as suas colaborações jornalísticas para erigir um grotesco e perturbador retrato da contemporaneidade.

Nesta vertente das suas crónicas, Hilst apresentava a difícil conjuntura do ser humano no mundo, através da referência a notícias e a lembrança de factos históricos de teor internacional e também através de reflexões de teor universal a respeito da natureza humana, como a crueldade, a intolerância etc.

Mas a sua escrita também se aproximava de modo explícito e dilatado da realidade mais imediata: a do Brasil da década de 90. O assunto destas crónicas dividia-se assim entre a actualidade nacional e política e uma reflexão crítica mais geral a respeito das diferentes classes sociais do país e da mentalidade imperante no mesmo.

Hilda Hilst aproveitou, assim, o espaço da crónica para apresentar-nos um discurso artístico, social e moral sério, mas realizado, de maneira paradoxal, por via do humor, frequentemente grotesco.

BREVE APONTAMENTO SOBRE A LÍNGUA LITERÁRIA HILSTIANA

(De uma propositada anomalia expressiva)

*Novo encontro com o vizinho Guimarães Rosa que me diz: [...]
A língua portuguesa ficou completamente estragada pelo uso, meu caro.
Suas belezas se transformaram em lugares comuns.
Por isso não posso mais usá-la
como fazem os outros.
[Carlos Drummond de Andrade:
O Observador no Escritório (30/03/61)]*

Uma das características da linguagem literária atribuível a qualquer época é a de lhe ser inerente uma constante dialéctica entre as convenções próprias do código literário e os sistemas expressivos criados por cada autor. No entanto, na escrita hilstiana, esta dialéctica é com frequência diluída pela tarefa nomeadora e questionadora das suas personagens, cujas tentativas de verbalizar as suas experiências íntimas e as suas interrogações e perplexidades derivam assiduamente num uso inusitado e obscuro da matéria expressiva.

Neste sentido, para além da evidente e proveitosa utilização dos recursos coloquiais vulgarizantes e, inclusive, do calão e da gíria dos registos informais da língua, podemos aplicar à escrita da autora paulista a concepção exposta pela mais relevante autoridade joyceana⁵³, Harry Levin, a respeito do autor irlandês ao afirmar: “The technical and psychological paradox is that Joyce, as his comprehension of ordinary humanity increased, became less comprehensible to the common reader” (Levin, 1977: 10).

Esta contradição lógica é apreciável na vertente espiritual, ascética ou metafísica da poesia hilstiana, onde nos deparamos com as intuições de uma via mística ou de uma experiência pura transmitidas através de um simbolismo hermético, que faz com que certas palavras representem uma ideia, no sentido que Aldous Huxley atribuía à teoria da audácia verbal formulada por Rimbaud na sua famosa carta a Paul Demeny:

⁵³ Aplicação, aliás, nada extemporânea dada a notória ascendência da obra do autor irlandês sobre a ficção de Hilda Hilst, assumida e reconhecida por ela própria como basilar no interior da amálgama das múltiplas afluências e influências literárias de que se serviu.

Toda palabra es una idea, con lo que quería decir, supongo, que cuando se la aísla de otras palabras en relación con las cuales comunica el significado ordinario y aceptado, una palabra adquiere una nueva significación problemática y misteriosamente mágica. Se convierte en algo más que una idea; se convierte en una *idée fixe*, un enigma que vuelve una y otra vez (Huxley, 1964: 45).

Um tal simbolismo hermético e obsidiante deriva numa retórica por vezes complicada e obscura, numa projecção sentimental e filosófica da sua ininteligível circunstância pessoal, que parece apoiar-se num princípio compositivo afim ao exposto pelo poeta argentino Alberto Guirri – para quem toda mirada se torna observação ou, até, inquirição – nestes versos da sua autoreflexiva «Arte poética»:

Un elemento de controversia
que nos lleve a lo paradójal
tras cada línea, cada pausa;
la ambigüedad a expensas de la convención.

Una premisa constante, la duda,
indagando en la realidad,
buscándola fuera del contexto;
la materia a expensas del lenguaje (2003: 146).

No entanto, é na prosa, nomeadamente em narrativas marcadamente poéticas, como *Fluxo-Floema*, *Qadós*, *Tu Não Te Moves de Ti* ou *Estar Sendo. Ter Sido*, entre outras, onde percebemos particularmente essa condição complexa e, por vezes, confusa, como a própria autora confirmara ao indicar, quando entrevistada, resultar-lhe “curioso mesmo essa linha mais recuada da poesia e mais moderna da prosa” (AA.VV., 1999: 39).

Na vertente da prosa dominada pela violência poética, a escrita mostra-se caótica, proteica e experimental, como um exercício de audácia verbal onde as normas fixas da língua são esquivadas em favor da melhor representação da corrente de consciência, que domina, embora partilhe espaço com o menos constante diálogo, o percurso narrativo.

Como sabemos, através do monólogo interior abre-se a escrita a “um discurso sem ouvinte, cuja enunciação acompanha as ideias e as imagens que se desenrolam no fluxo de consciência das personagens” (Reis & Lopes, 1987: 229).

Assim, verifica-se nas narrativas, como um primeiro mecanismo para espelhar o fluxo turbulento e anárquico do pensamento dos protagonistas, uma total liberdade de

associação lexical, presente em formas como “outra-eu” (*TNT*, 2004c: 94), “fala-ruptura” (*CMO*, 2006a: 29), “VelhiceLucas” (*PDG*, 1977: 23) ou “velhice-descaso” (*CMO*, 2006a: 49), que aparentam ser uma solução para remediar a insuficiência do material linguístico, para exprimir de um modo suficientemente expressivo a importância e as implicações de certos conceitos na obra hilstiana, como acontece nos dois últimos exemplos com a noção da velhice.

Negligente perante a articulação lógica, por ser um discurso distanciado de qualquer intuito comunicativo, a reunião ou fusão lexical avança nele por outras derivas que unicamente dificultam a decodificação do texto, pois não constituem nenhuma contribuição significativa ao sentido do discurso, como é o caso de “porisso” (*Qa*, 1977: 97) e “derepente” (*CMO*, 2006a: 28).

No sentido da decifração dessa linguagem estranha podemos assinalar ainda certos tipos de criação vocabular circunstanciais como “criouça” (*CMO*, 2006a: 49) – combinação de criança e de onça – que procuram um efeito distanciador de teor perturbador:

Un juego de palabras es un choque verbal fortuito con pérdida momentánea de los sentidos. Un encontronazo que genera impulsos tan irracionales como los que entre humanos provoca el enamoramiento. Para que el choque se transforme en juego es preciso que las palabras implicadas en él no salgan ilesas. Sólo así podemos hablar de juego de palabras entendido como descubrimiento, producto o no de una búsqueda, de una asociación imprevista entre dos paradigmas distintos (o incluso entre dos sintagmas) que no se basa en ninguna de las leyes “serias” que rigen las lenguas humanas. Este choque fortuito está muy cerca del “extrañamiento” del que habla el pedagogo Gianni Rodari a la hora de definir la génesis creativa (Serra, 2001: 20).

Igualmente, como factor motivador desse certo hermetismo linguístico e impulsionado também pelo aprimoramento da expressividade ou a singularidade, podemos destacar o acto de nomear os protagonistas através de um sistema onomástico que “funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente” (Aguar e Silva, 1990: 261):

Os nomes exóticos – Haydum, Koyo, Kadek, Ruiska, Osmo, Mirtza, Kaysa – dão um ar ainda mais rarefeito a essas narrações já de si tão pesadas de da gravidade do

caos, da alucinação, como se as palavras fossem o som de um número cabalístico capaz de abrir a porta da compreensão ou da integração do ser humano no universo impenetrável (Ribeiro, 1977: X).

Contudo, as passagens mais herméticas da prosa hilstiana são obscurecidas pela absoluta fluidez sintáctica, pois a focalização interna é veiculada por uma estrutura elíptica, sincopada e confusa, de uma densidade que exprime o delírio e a vertigem mentais dos protagonistas.

Neste sentido, a expressão irreflectida de conteúdos psíquicos na sua condição incipiente manifesta-se através, principalmente, de uma pontuação exígua que espelha o estado embrionário e fluido do presente da actividade intelectual dos protagonistas hilstianos, e que ora impede a separação convencional de elementos de uma oração ou de orações de um só período – como acontece na série “garra pelos dente” (*Qa*, 1997: 65) –, ora enfraquece a percepção do limite das frases ao suprimir os pontos:

Seria preciso uma nova crueldade nascida dos elementos negrejantes de todo um campo santo para ferir assim tão fundo essa que tenho sido, essa que sou, muita solicitude me parece que tenho, muitas discrições e humildade, pois qualquer uma que tivesse a graça de ver o meu homem e dele receber convidoso cuidado e ter a cada dia o dele rosto seráfico a beijar-lhe a cara, muito caroçuda do orgulho se faria, muito putíssima até, sinto que uma outra não eu que recebesse tanta garrulice do céu, aos gritos se poria de contentamento, e a toda gente seu homem exibiria com cara desbragada, com requebros, com desdém de outros homens (*TNT*, 2004c: 98).

Em períodos como este, a frase surge como que diluída no contexto. É o movimento do pensamento o que comanda, tornando-se, por vezes, o parágrafo ou a página a principal unidade semântica.

Aliás, na mesma linha de expressão de raciocínios ainda embrionários, deparamos com a utilização confusa dos signos de pontuação, pois não raro a colocação de sinais ortográficos na escrita é acompanhada de uma distribuição anárquica das maiúsculas e das minúsculas: “devo dizer que tenho visto deus. é um tipo *mignon*, quase maneiroso. ao lado dele um atarracado sempre mastigando. insisto como Matias que é assim mesmo. [...] e como é o Deus dele? é luz, Vittorio, é luz” (*EST*, 2006b: 23-24).

Todos estes processos de representação do fluxo de consciência vinculam-se intimamente a aspectos estruturais da narrativa hilstiana, pois neles o uso, não só caótico,

mas também hermético da linguagem, representa uma opção narrativo-expressiva que poderíamos comparar, segundo Marcel Cressot ao “esbatimento” da imagem cinematográfica, e que como ele pretende “sugerir o fluxo da emoção ou da fala interior, mal articulada, que passa, sem solução de continuidade, de uma ideia para outra” (1980: 271), mas também, principalmente, evoca a opacidade e o enigma do mundo que rodeia às personagens, a respeito dos quais estas só podem manter uma atitude perplexa e, sobretudo, uma desesperada e, frequentemente, irracional posição indagativa.

Aliás, como nesta escrita quase desprovida de uma articulação contextual espacial ou social a fala se erige em contexto da circunstância das personagens, podemos distinguir por vezes um uso abrupto e indiferenciado da linguagem coloquial e vulgar no interior das narrativas que serve para caracterizar por via negativa às personagens populares que circunstancialmente assomam no discurso como elementos exógenos e antagónicos do universo predominantemente representado na escrita: “sabe Antonão, a vida fica triste. é tá certo, isso de comer e de meter faz muito gosto, que coisa que tem mais na vida? que coisa? depois da morte os bicho, nem fumo pra pito, nem metecão nem nada” (AOS, 2001: 41).

APÊNDICE

(AS EDIÇÕES DAS OBRAS LITERÁRIAS DE HILDA HILST)⁵⁴

A) OBRA POÉTICA

- [1950]: *Presságio*. Ilustrações de Darcy Penteado (São Paulo: Revista dos Tribunais).
- [1951]: *Balada de Alzira*. Ilustrações de Clóvis Graciano (São Paulo: Edições Alarico).
- [1955]: *Balada do festival* (Rio de Janeiro: Jornal de Letras).
- [1959]: *Roteiro do silêncio* (São Paulo: Anhambi).
- [1960]: *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Prefácio de Jorge de Sena (São Paulo: Anhambi).
- [1961]: *Ode fragmentária*. Capa de Fernando Lemos. (São Paulo: Anhambi).
- [1962]: *Sete cantos do poeta para o anjo*. Ilustrações de Wesley Duke Lee. Prefácio de Dora Ferreira da Silva (São Paulo: Massao Ohno).
- [1967]: *Poesia (1959/1967)* (São Paulo: Sal).
- [1974]: *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Capa e ilustrações de Anésia Pacheco Chaves (São Paulo: Massao Ohno).
- [1980]: *Da morte. Odes mínimas*. Ilustrações de Hilda Hilst (São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf).
- [1980]: *Poesia (1959/1979)*. Capa de Canton Jr.; ilustração de Bastico (São Paulo: Quíron/INL).
- [1983]: *Cantares de perda e predileção*. Capa de Olga Bilenky (São Paulo: Massao Ohno/M. Lydia Pires e Albuquerque).
- [1984]: *Poemas malditos, gozosos e devotos*. Capa de Tomie Ohtake. Prefácio de Leo Gilson Ribeiro (São Paulo: Massao Ohno/Ismael Guarnelli).
- [1986]: *Sobre a tua grande face*. Capa de Kazuo Wakabayashi (São Paulo: Massao Ohno).

⁵⁴ Para inventariar a edição das obras literárias de Hilda Hilst, seguimos as fontes bibliográficas presentes nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, dedicados à figura de Hilda Hilst, e nas informações que integram o volume do *Teatro completo* da autora, publicado pela editora Globo no ano 2008, último volume das suas “Obras Reunidas”.

- [1989]: *Amavisse*. Capa de Cid de Oliveira (São Paulo: Massao Ohno).
- [1990]: *Alcoólicas*. Xilogravura da capa de Antônio Pádua Rodrigues; ilustrações de Ubirajara Ribeiro (São Paulo: Maison des Vins).
- [1992]: *Bufólicas*. Capa e desenhos de Jaguar (São Paulo: Massao Ohno).
- [1992]: *Do desejo*. Capa de João Baptista da Costa Aguiar (Campinas: Pontes).
- [1995]: *Cantares do sem nome e de partidas*. Capa de Arcangelo Ianelli (São Paulo: Massao Ohno).
- [1999]: *Do amor* (São Paulo: Edith Arnhold/Massao Ohno).
- [2002]: *Bufólicas* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').
- [2002]: *Cantares* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').
- [2002]: *Exercícios* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').
- [2003]: *Baladas* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').
- [2003]: *Da morte. Odes mínimas* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').
- [2003]: *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').
- [2004]: *Do desejo* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').
- [2005]: *Poemas malditos, gozosos e devotos* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').

B) OBRA NARRATIVA

- [1970]: *Fluxo-floema*. Prefácio de Anatol Rosenfeld (São Paulo: Perspectiva).
- [1973]: *Qadós*. Capa de Maria Bonomi (São Paulo: Edart).
- [1977]: *Ficções*. Capa de Mora Fuentes. Apresentação de Leo Gilson Ribeiro (São Paulo: Quíron, 1977).
- [1980]: *Tu não te moves de ti*. Capa de Mora Fuentes (São Paulo: Cultura).
- [1982]: *A obscena senhora D*. Capa de Mora Fuentes (São Paulo: Massao Ohno).
- [1986]: *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. Capa de Maria Regina Pilla; Desenho da capa de Hilda Hilst (São Paulo: Brasiliense).
- [1990]: *O caderno rosa de Lori Lamby*. Ilustrações e capa de Millôr Fernandes (São Paulo: Massao Ohno).
- [1990]: *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. Capa de Pinky Wainer (São Paulo: Siciliano, 1990 [2ª ed., São Paulo: Siciliano, 1992]).

- [1991]: *Cartas de um sedutor*. Capa de Pinky Wainer (São Paulo: Paulicéia).
- [1993]: *Rútilo nada / A obscena senhora D / Qadós*. Capa de Mora Fuentes e Olga Bilenky (Campinas: Pontes).
- [1997]: *Estar sendo. Ter sido*. Capa de Cláudia Lammoglia; Foto da capa de Catherine A. Krulik; Ilustrações de Marcos Gabriel. Posfácio de Clara Silveira Machado e Edson Costa Duarte (São Paulo: Nankin, 1997 [2ª ed., São Paulo: Nankin, 2000]).
- [2001]: *A obscena senhora D* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').
- [2002]: *Contos d'escárnio / Textos grotescos* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').
- [2003]: *Rútilos* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').
- [2004]: *Cartas de um sedutor* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').
- [2004]: *Tu não te moves de ti* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').
- [2005]: *O caderno rosa de Lori Lamby* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').
- [2006]: *Com os meus olhos de cão* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').
- [2006]: *Estar sendo. Ter sido* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').

C) OBRA CRONÍSTICA

- [1992-1995] «Caderno C», *Correio Popular* de Campinas.
- [1998]: *Cascos e carícias: crônicas reunidas (1992/1995)*. Capa de Cláudia Lammoglia; Foto da capa de J. Toledo (São Paulo: Nankin, 1998 [2ª ed., São Paulo: Nankin, 2000]).
- [2007]: *Cascos & carícias & outras crônicas* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').

D) OBRA TEATRAL

- [1970]: *O verdugo* (São Paulo: Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo).
- [2000]: *Teatro reunido* (Vol. I) Capa de Olga Bilenky. Posfácio de Renata Pallottini (São Paulo: Nankin).
- [2008]: *Teatro completo* (São Paulo: Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').

III

A SINGULARIDADE DA ESCRITA HILSTIANA NO CONTEXTO LITERÁRIO BRASILEIRO (O DESVIO GENÉRICO FACE À NORMA)

1. DO ESPAÇO POÉTICO (AFINIDADES E DIVERGÊNCIAS)
2. DO ESPAÇO TEATRAL (ENGAJAMENTO EM DIFERENÇA)
3. DO ESPAÇO FICCIONAL (REVOLTA E ICONOCLASTIA)

Como comentámos nas páginas introdutórias, este capítulo – organizado *grosso modo* pelos três modos genéricos em que, de maneira preferente, se desenvolveu a escrita hilstiana, deixando para outro capítulo posterior, pela sua óbvia especificidade, o caso da contextualização da crónica –, é a síntese final, de uma prévia abordagem mais ampla e realizada *cum granu salis* do(s) contexto(s) do sistema literário brasileiro que dizem, mais ou menos, respeito às linhas mestras que percorrem a obra de Hilda Hilst.

É assim que as condensadas páginas que se seguem, surgidas, em parte, sob o manto da sombra alheia – isto é, usando as palavras de Séneca, *sub aliena umbra latentes* –, também representam um dos múltiplos itinerários possíveis com que, no complexo e diverso oceano literário brasileiro contemporâneo, se poderia contextualizar a dilatada, vária e diversificada produção literária hilstiana.

Nessa sombra estariam incluídas, entre outros elementos de referência, as histórias da literatura, apesar de que a presença desta autora resulta, pelo geral, exígua. Talvez seja a situação periférica da rigorosa proposta literária edificada pela megalómana autora a causa primeira da activação de certas engrenagens geradoras de exclusão, na direcção do sintetizado pelo professor Salinas Portugal:

O grande responsável pela activação desses mecanismos de agregação e de exclusão é [...] o livro de texto em sentido largo, as histórias da literatura em sentido restrito e, em geral, o sistema académico e universitário que sob o pretexto de uma “necessidade” de distribuir o bom e o mau reelabora constantemente uma tradição feita mais de exclusões do que de somatórios (1997: 16).

Trata-se, fundamentalmente, de uma aproximação pessoal, alicerçada nos nossos conhecimentos e nas nossas leituras desse ingente oceano e, portanto, necessariamente incompleta e inacabada, que pretende estabelecer uma visão contextual de arquipélago a partir de um nosso saber basicamente insular.

No entanto, enunciando *a priori* uma incontornável conclusão a respeito do inserção da obra de Hilda Hilst no decurso da história da literatura e da escrita brasileira do passado século, esta aproximação serve para poder afirmar a singularidade e a originalidade como dois dos traços mais relevantes da sua produção.

De facto, a sinuosa coerência da actividade literária hilstiana, com base na tripla conceptualização do obsceno como basilar e unificador elemento subterrâneo, situa a sua obra de maneira tangencial, secante e/ou intersticial em relação aos grupos e correntes, aos modos e as modas literariamente preponderantes nos diversos momentos da sua dilatada e interventiva produção escritural.

Reduzimos, em consequência, esta nossa panorâmica, dentro do sistema literário brasileiro, em primeiro lugar, ao levantamento das principais obras eróticas e dos mais relevantes cultores do misticismo e do *aggiornamento* do modo trovadoresco, tardomedieval e renascentista em paralelo à produção poética da autora paulista; em segundo lugar, ao percorrido da produção teatral engajada e de autoria feminina no que diz respeito à dramaturgia hilstiana; e, finalmente, à focagem contextualizadora da vertente pornográfica da sua obra e da inserção da mesma na ‘tradição da antitradição’ naquilo que faz referência à sua inovadora escrita ficcional.

DO ESPAÇO POÉTICO
(AFINIDADES E DIVERGÊNCIAS)

A extensa produção lírica de Hilda Hilst abrange um período que vai de 1950, ano de publicação da sua obra de estreia, *Presságio*, até 1995, ano de publicação da última obra em verso da autora, *Cantares do Sem Nome e de Partidas*.

O percurso hilstiano insere-se, portanto, num momento poético posterior à consolidação de uma “tradição moderna” (Hollanda, 2003: 280), constituída pelos referentes estabelecidos basicamente por Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Mário de Andrade ou Oswald de Andrade e que se caracterizaria por expressar “um momento de reformulação da tradição poética em múltiplas experiências heterogêneas, intensificando tanto pesquisas de linguagem quanto a busca de novas práticas e desenvolvimentos da riquíssima herança modernista” (Hollanda, 2003: 280).

Assim, a poesia brasileira a partir de 1945, com a finalização do “período clássico do Modernismo” (Bueno, 2007: 356), não apresenta um sentido e uma feição unívoca e também não uma classificação taxionômica nítida. Por isso, podemos indicar, *grosso modo*, que a poesia brasileira se caracterizou até aos nossos dias pelo sincretismo, pelo individualismo poético e pela presença de tendências coexistentes, díspares e, porém, por vezes, comunicadas, como a da denominada Geração de 45 ou a das vanguardas surgidas nas décadas de 1950 e 1960.

O ambiente de mudança provocado pela Grande Guerra foi espelhado assim, pela poesia a partir do ano 1945, através de um conjunto de poetas que foram agrupados na geração que recebeu o nome de um ano marcado pelo fim desse conflito, pelo desaparecimento da ditadura do Estado Novo fundada por Getúlio Vargas em 1937 e/ou pela morte de Mário de Andrade.

O reconhecimento dessa alteração do regime poético foi quase instantânea e teve origem em São Paulo, embora se inserissem progressivamente nela autores de outras

procedências. Assim, em 1948, o poeta, contista e ensaísta Domingos Carvalho da Silva assinalava no I Congresso Paulista de Poesia, o ano de 1945 como o momento de mutação da conjuntura poética brasileira para, poucos dias depois, sublinhar esta ideia numa entrevista ao *Correio Paulistano*, onde fica registada por primeira vez a denominação da nova geração, abraçada, com relutância, pela linguagem crítica, por causa do carácter heterogéneo daquela:

También llamada “neomodernista” por el crítico Tristão de Athayde, la denominación alude al movimiento que revistó la poesía de las vanguardias y el Modernismo brasileños, rechazando sus “desprolijidades”. Si bien no llegó a conformar un grupo orgánico – reunido alrededor de un manifiesto o programa –, la producción de esta generación presenta rasgos que demuestran una nueva sensibilidad poética y una marcada preferencia por las formas tradicionales del verso y la temática mítica y paisajística, a partir de los conceptos de equilibrio y armonía (Cella, 1998: 122).

Vemos, portanto, como o vínculo entre os integrantes não os aglutina numa totalidade harmónica e uníssona, pois não há princípios fundadores, mas o individualismo cultuado por um conjunto de autores que optaram por devotar-se ao aperfeiçoamento da métrica e da dicção de modo que o seu fazer poético se distanciasse da literatura do Modernismo.

Assim, a Geração de 45 surgiu como alteração do império estético modernista. A ruptura real com a poesia de 22 e de 30 procurou efectivar-se a respeito dos traços mais datados e reiterados para recuperar a missão transformadora da poesia e, por isso, privilegiaram o espírito universalista, o cuidado da métrica, do ritmo e da retórica ou a regeneração da metáfora, da imagem, da mitologia grega ou céltica ou a preocupação órfica a respeito do amor e da morte.

Contudo, a resposta contra a progressiva distorção sofrida nas duas décadas de hegemonia da libertação operada no Brasil a partir de 1922 não apresentou um resultado equilibrado e homogéneo:

Como sempre ocorre em absolutamente todos os movimentos literários, a liberdade de 1922 se transformara numa nova camisa-de-força, o verso livre se ressentia de um uso excessivo e desvalorizador, a ironia, a irreverência e o poema-piada começavam a perder significado depois da hecatombe sem precedentes da Segunda Guerra. [...] Pregando um retorno às formas fixas, com uma tendência bastante

marcante, entre alguns dos seus membros, a uma visão menos materialista da realidade que a de muitos dos modernistas de primeira hora, o movimento cometeu os excessos de todos eles na defesa de suas postulações e no ataque à recente escola hegemônica (Bueno, 2007: 365).

Esta falta de comedimento será o que provoque a drástica e generalizadora percepção de Eduardo Portella, na obra *Literatura e Realidade Nacional*, afirmando a existência na altura de um retrocesso na história cultural brasileira, materializada no campo literário na oposição à experiência modernista de 1922 e 1930: “O *instrumentalismo* não apenas não aprofundou essa experiência, como se após a ela. Por isso a chamada “geração de 45” silenciou cedo, institucionalizou-se, esterilizou-se” (Portella, 1971: 45).

Na primeira análise feita a respeito da Geração de 45, no *Panorama* da Nova Poesia Brasileira eram incluídos textos de autores como Mauro Mota, Dantas Mota, Manuel Cavalcanti, Bueno de Rivera, Domingos Carvalho da Silva, Manuel de Barros, José César Borba, Alphonsus de Guimaraens Filho, Paulo Armando, Péricles Eugênio da Silva Ramos, João Cabral de Melo Neto, Paulo Mendes Campos, Marcos Konder Reis, Darcy Damasceno, José Paulo Moreira da Fonseca, Edson Regis, Hélio Pelegrino, Lêdo Ivo, Geir Campos, Wilson de Figueiredo, Fernando Ferreira de Loanda, Afonso Félix de Sousa, José Paulo Paes e Fred Pinheiro, aos quais, segundo indica Alfredo Bosi:

devem-se acrescentar outros, também representativos de tendências formalistas e, *lato sensu*, neosimbolistas, difusas a partir de 45: Lupe Cotrim Garaude, Hilda Hilst, Renata Pallottini, Paulo Bonfim, Antônio Rangel Bandeira, Ciro Pimentel, Homero Homem, Eliézer Demenezes, Celina Ferreira, Carlos Felipe Moysés, Ruth Sílvia de Miranda Salles, Geraldo Vidigal, Maria da Saudade Cortesão, Audálio Alves, Nauro Machado, Stella Leonardos e Carlos Pena Filho⁵⁵ (1977: 517).

Igualmente, Massaud Moisés considera a localização da figura de Hilda Hilst no interior desta agrupação poética (1993: 411) unificada, de modo geral, pelo privilégio do estetismo e da subjectividade, assim como pelo cultivo das formas fixas da tradição

⁵⁵ De entre estes autores podemos salientar a figura de Renata Pallottini, autora de uma poesia que “a partir de uma reflexão sobre o mundo que a rodeia, [...] impregna-se de uma filosofia de vida assinalada por signos existenciais, maravilhosa e pessoalmente elaborada” (García, 2001: 16), pela sua dupla proximidade a respeito do percurso literário hilstiano: primeiro em relação à poesia, pela sua coincidência no interior da Geração de 45 e, posteriormente, como veremos, pelo seu cultivo de uma dramaturgia alusiva e de teor poético concomitante da dedicação hilstiana a um teatro de signo igualmente poético no difícil contexto da ditadura militar.

lusófona⁵⁶, mas que conjuga inspirações díspares como a dicção marcada pelo surrealismo de Bueno de Rivera, o cromatismo da escrita do poeta e pintor herdeiro do Simbolismo José Paulo Moreira da Fonseca, o *aggiornamento* do trovadorismo galego-português por parte do sonetista Paulo Bonfim – a quem Hilda Hilst se unirá na linhagem dos poetas cultivadores, por apropriação e actualização, da tendência neotrovadoresca no Brasil – ou a poesia militante, como a de Thiago de Mello que, como João Cabral de Melo Neto pertencera, quando menos cronologicamente, à geração.

A poesia “obscura/luminosa” (Coelho, 1999: 66) de Hilda Hilst, articulada à volta das interrogações mais radicais do pensamento contemporâneo, insere-se, portanto, numa agrupação em que devemos sublinhar a sua natureza complexa e composta. Nesta, o critério temporal primou sobre o aspecto literário, poético, pois os autores nela agrupados – diríamos nós que também, às vezes, amalgamados – nem sempre foram identificados por uns princípios estéticos constantes e inalteráveis e, mesmo, não esqueçamos, alguns deles se orientaram para outras direcções poéticas a partir da década de 50, transitando da experiência estetizante e subjectiva para o engajamento ou para o vário experimentalismo.

Não é o caso do percurso poético hilstiano, no qual observamos como a poetisa “verticaliza” a sondagem da sua palavra (Coelho, 1999: 67). Assistimos assim na sua escrita a uma constante evolução, a um aprofundamento e a uma radicalização da concentração no eu, mas não a uma mudança, como podemos comprovar nas obras surgidas a partir do momento que a autora assinalara como ponto de partida da sua poética, por considerá-la antes excessivamente imatura (AA.VV., 1999: 27), a criação da proposta poética presente em *Roteiro de Silêncio*.

A publicação desta obra no ano de 1959 fortalecia o perfil intimista e a concepção tradicional da forma – características que, como traços gerais, imprecisos e polivalentes da Geração de 45 perpassavam também a poesia hilstiana – por oposição à consagração paralela de duas significativas vertentes da poesia brasileira contemporânea: a poesia de

⁵⁶ Esta orientação apresenta notáveis divergências e excepções como a da escrita de João Cabral de Melo Neto, cuja poesia se diferenciava radicalmente, entre outros aspectos, como veremos dessa tendência comum – baseada na recuperação das formas fixas próprias do *Dolce Stil Nuovo* instauradas na poesia em língua portuguesa por Sá de Miranda e Camões – ao conjugar as arcaicas formas do romanceiro ibérico com as da poesia popular do Nordeste (Bueno, 2007: 358).

orientação visual e o culto da objectividade próprio da escrita que procurava erigir o texto como um testemunho crítico da opressiva realidade social, moral e política⁵⁷.

Nesta época assistimos a uma polarização que domina o exercício poético e que se alimenta da tensão entre a defesa do poder revolucionário e pedagógico do engajamento literário e a defesa do experimental como processo de procura para uma nova linguagem poética, representada por vanguardas como a Poesia Concreta ou Práxis.

A década de 1950 marca o início da eclosão das vanguardas no campo da poesia brasileira, cujo movimento principal foi o Concretismo, surgido na cidade de São Paulo em meados da década de 50, através de uns primeiros manifestos datados no ano 1956 que o estabeleceram como a expressão mais activa da vanguarda estética brasileira.

O movimento foi liderado pelos paulistas Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, um grupo que aparecia de modo coeso na publicação-antologia pré-concreta *Noigrandes I* de 1952, onde os poemas ainda em verso dos três autores apresentavam alguma coincidência com o culto formal próprio da Geração de 45 – como o preciosismo verbal, a exuberância imagética ou o culto do formalismo métrico.

Aos três poetas de São Paulo, uniram-se os autores cariocas Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo, cuja poesia aparecia integrada na quinta antologia *Noigrandes* e, ocasionalmente, alguns poetas que em paralelo aos membros do movimento cultuaram o experimentalismo da Poesia Concreta. É o caso de Pedro Xisto no volume *Haikais & Concretos*, de 1960, Mário da Silva Brito na obra *Universo*, de 1961, ou José Paulo Paes no fim da década na obra *Anatomias*, de 1967.

Igualmente, Ferreira Gullar⁵⁸ ou Manuel Bandeira, “espécie de patriarca da poesia brasileira na época” (Bueno, 2007: 382), compuseram também poemas concretos.

⁵⁷ Como é sabido, no ano de 1964 os militares impuseram a ditadura no Brasil ao cair o governo de João Goulart. O primeiro presidente militar foi o Marechal Castelo Branco, cujo governo decorreu entre 1964 e 1967. Posteriormente, em 1967, o Marechal Costa da Silva foi quem assumiu a presidência e, no ano de 1969, foi a Junta Militar que assumiu o poder, entregando a Presidência ao General Emílio Garrastazu Médici. Aliás, o ano 1968 delimitará o denominado pelos historiadores Bartolomé Bennassar e Richard Marin como “golpe de Estado no golpe de Estado” (2000: 409) ao ser decretado o Acto Institucional N°5 (AI-5), o estado de excepção que se prolongou de 1968 a 1979, e que provocará o convívio dos brasileiros com as torturas, as perseguições e/ou o exílio.

⁵⁸ Que, como sabemos – e ele mesmo expressou *in voce*, em Maio de 2007, num encontro com investigadores no programa de ‘Escritor Residente’ da Universidade de Santiago de Compostela –, com a obra *A Luta Corporal* (1954) precedeu a instauração do Concretismo no Brasil através do protagonismo que a sua poesia outorgava ao exercício construtivo. Foi a partir de 1958 quando manifestou uma reacção antiobjectualista,

A prática concreta, teorizada principalmente através da revista *Invenção* e da *Teoria da Poesia Concreta* de Haroldo de Campos, Álvaro de Campos e Décio Pignatari, definiu um longo trabalho com a materialidade da linguagem, que se materializou em:

[...] um repertório construído de acordo com o postulado da crise terminal do verso, que ocorreu – segundo os manifestos – em 1897, com *Un Coup de Dés*, e que se acentuou com as vanguardas históricas e as operações literárias de James Joyce, e. e. cummings e Ezra Pound. O encerramento desse ciclo exigia uma *homogeneidade* dos materiais (segundo um ponto de vista temporal) e estabelecia uma interdição que fazia com que todo retorno ao verso fosse visto como regressivo. Para explicar esse desdobramento histórico, é necessário considerar o conceito de forma como um processo de experimentação, desgaste e renovação que os concretos interpretaram como um processo *autônomo* e próprio da dinâmica do material [...]. Os poetas concretos mostraram a reificação do verso, mas o fizeram com o fim de encontrar instâncias imanentes mais inovadoras e reveladoras da forma poética e mais afins às transformações tecnológicas e sociais (Aguilar, 2005: 44).

Este movimento poético que propugna a exploração dos elementos materiais do significante apresenta uma possível periodização dividida em três momentos: um primeiro período (1956 a 1960) sob o domínio do modernismo; um segundo momento (1960-1966) orientado pela ampliação dos critérios modernistas da fase anterior – através da introdução de materiais não-artísticos ou não-poéticos – e por uma certa orientação participante do grupo e um terceiro período, o tropicalismo (1967-1969), que finaliza com o endurecimento da ditadura em 1969, a passagem da “revolução” à “tradição” (Aguilar, 2005: 23) e o exílio das figuras principais do tropicalismo, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

O desdobramento mais relevante e próximo da Poesia Concreta é constituído pela Poesia Práxis, iniciada com o lançamento de *Lavra-Lavra* do poeta e teórico Mário Chamie, autor também do poemário *Indústria*, surgido no ano 1967. Como indicara Cremilda de Araújo Medina “o rompimento foi feroz” (1985: 231), pois Mário Chamie iniciou uma forte polémica a respeito do Concretismo, distanciando-se dele na defesa poética de uma poesia não sujeita a dogmas e da vinculação da palavra à questão sonora – nomeadamente, explora os paralelismos semânticos e sonoros – e da secundarização da questão visual imperante no movimento anterior.

através do cultivo da lírica e do teatro popular e interventivo e, também, através da reflexão presente no ensaio de inspiração sociológica *Vanguarda e Subdesenvolvimento*.

Ao mesmo tempo, encontramos a poesia participante, concentrada nas questões sociais e que constitui a segunda das tendências principais do ambiente poético próprio da década de 60.

Nessa altura Hilda Hilst publicava obras como *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor* (1960), *Ode Fragmentária* (1961), *Sete Cantos do Poeta para o Anjo* (1962) ou *Poesia (1959/1967)* (1967) – que incluía os poemários inéditos *Trajectoria Poética do Ser*, *Exercícios para uma Idéia* ou *Pequenos Funerais Cantantes ao Poeta Carlos Maria de Araújo*. Estas obras são dominadas por uma poética que, ora espelha uma profunda preocupação a respeito da palavra poética e da função singular e lúcida do poeta e da poesia no mundo, ora exprime a dialéctica entre a inclinação mundana e a amorosa – instalada no discurso do fracasso amoroso, infeliz, pecaminoso ou impossível – e a inclinação metafísica da figura da poetisa, onde se integra o sentimento religioso do mundo e o eu lírico desenvolve a sua particular ideia de Deus e questiona o sentido da existência humana.

Assim, enquanto Hilda Hilst se devotava ao seu canto poético de natureza amorosa, existencial e/ou metafísica, a tendência social era inaugurada por iniciativas como o *Violão de Rua* (1962-1963), cujo resultado foram os três livros que compõem a série. Nestes volumes colaboraram autores de diferentes gerações e tendências, como os já consagrados Vinicius de Moraes e Joaquim Cardozo, poetas pertencentes à Geração de 45, como José Paulo Paes ou Geir Campos e mesmo autores que se estreadam posteriormente, como Félix de Athayde ou Moacir Félix.

Em paralelo a eles, mas de modo individual, surgiram inumeráveis obras voltadas para essa necessidade de participação política. Com irregular fortuna, durante o período da ditadura e da censura, numerosos autores desenvolveram linguagens de resistência e de compromisso social, das quais Alfredo Bosi nos oferece um inventário:

No sulco da poesia voltada para as tensões sociais, encontramos obras de valor desigual, mas que podem ser citadas em conjunto na medida em que definem uma das componentes centrais do clima literário nos anos 60: *Romanceiro Cubano* (1959), de Jamil Almansur Haddad; *Carta do Solo* (1961) e *Carta sobre a Usura* (1962), de Affonso Ávila; *Poemas Reunidos* (1961), de José Paulo Paes; *Proclamação do Barro* (1964), de Fernando Mendes Viana; *Canto para as Transformações do Homem* (1964) e *Um Poeta na Cidade e no Tempo* (1966), de Moacir Félix; *O Ofício das Coisas* (1964) e *O País dos Homens Calados* (1967), de Luís Paiva de Castro; *Joana em Flor* (1965), de Reinaldo Jardim; *Canto e Palavra*

(1965), de Affonso Romano de Sant'Anna; *Faz Escuro mas Eu Canto* (1965) e *Canção do Amor Armado* (1965), de Thiago de Melo; *Os Catadores de Siris* (1966), de José Alcides Pinto; *Romanceiro do Canto Soberano* (1966), de Audálio Alves; *Em redor do A* (1967), de Fernando Pessoa Ferreira; *Primeira Epístola de J. Jzé. da Sva. Xér.*, *O Tiradentes, aos Ladrões Ricos* (1967), de Dantas Mota; *Código de Minas e Poesia Anterior* (1969), de Affonso Ávila (1977: 526).

Contudo, não é possível uma classificação taxionómica da poesia da altura a partir da diferenciação absolutamente rígida e isoladora destas duas tendências, respectivamente, como poesia formalista e poesia participante, pois, por exemplo, o segundo momento da Poesia Concreta caracterizava-se, como vimos, por integrar uma certa orientação participante e/ou interventiva.

Neste contexto poético surge, durante a década de 70, a denominada Poesia Marginal. Esta é cultivada por poetas independentes que, ainda sob o impacto da censura e da ditadura, recuperam do Modernismo de 22 um coloquialismo que renuncia à retórica tradicional. Este coloquialismo alicerça-se na libertação do verso, no recurso ao calão, à obscenidade, à grosseria ou ao descuido ou relaxamento discursivo impostado como princípios de uma irreverência que, num discurso orientado por um certo cinismo, pela despreensão e pelo imediatismo, procura a subversão pela linguagem contra a ordem estabelecida.

A Poesia Marginal procura registar a realidade quotidiana através do exercício de uma comunicabilidade directa e uma linguagem quotidiana numa poesia diversificada e compósita, mas aglutinada pela sua informalidade e pelo seu teor circunstancial e perecedouro, que assinalam a ruptura com os modelos, com as hierarquias e com a estruturação tradicional do espaço poético, que “vão se consolidar no assumido ‘ecletismo’ que marca a produção poética da década de 1990” (Hollanda, 2003: 280).

Esta poesia que se apresenta como mecanismo de resistência cultural e instrumento contestatário situa-se numa posição clandestina, distante do circuito literário comercial, para acentuar o seu carácter contestatário. Assim, os diversos poetas que participaram desta experiência agrupam-se à volta de grupos como Frenesi ou Nuvem Cigana e promovem eventos culturais, colaborando em publicações colectivas circunstanciais como *Pólem* (1974), *Código* (1975) ou *Muda* (1977), produzidas de maneira artesanal e divulgadas de modo minoritário.

Destarte, se a poesia hilstiana mantinha a sua individualidade no interior da geração a que correspondia cronologicamente e com a qual apresentava certos pontos de contacto, como o valor estético da efusão do eu – que na obra de Hilst adquire, como adiante constataremos, valor ético e crítico ao privilegiar o universo de sujeitos inconformados, desvairados, iluminados e perturbadores para a moral burguesa –, a respeito do Concretismo, da Poesia Práxis, da poesia reflexa de teor engajado ou da Poesia Marginal, o convívio no espaço poético foi dominado pela separação e pelo descompasso, como a própria autora indicava na entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*:

CADERNOS: Curiosamente, o momento que a sra. Considera como ponto de partida de sua poética coincide com a consagração no Brasil da poesia de orientação visual. Qual foi sua reação ao concretismo e, depois, à poesia práxis? Mais do que isso, como os principais líderes desses movimentos viam a sua obra poética?

Hilda Hilst: Fui colega de faculdade de Haroldo de Campos, mas o grupo dele nunca me procurou. Já Mário Chamie parece que gostava do meu trabalho (AA.VV., 1999: 27).

Hilda Hilst manteve-se alheia às inovações das vanguardas e distante da forma de compromisso e de provocação própria da poesia participante e da Poesia Marginal, respectivamente ao concentrar-se na compulsão causada por uma relação com a escrita que “não é formal, ou social, mas vital” (Castello, 1999: 100) a respeito das questões fundamentais da sua criação poética – e não só –: o sentimento amoroso, o sentido da existência, da morte e a perscrutação a respeito da natureza de Deus.

Na linha destas preocupações, a poesia de Hilda Hilst ultrapassa as possíveis coincidências circunstanciais, como a exploração não seguidista de tendências formais próprias da Geração de 45 – e das vanguardas dos anos 50 e 60 –, ou o engajamento poético da altura – como veremos, presente por vezes de modo menos explícito, mas igualmente significativo na sua obra – para filiar-se, com mais complexidade e gravidade, à linhagem daqueles autores que José Alves Pires denominara “os grandes espirituais da Literatura Brasileira”, categoria definida pelo professor, filósofo e teólogo como “todo escritor que, verdadeiramente ocupado e preocupado com a humana realidade e toda a sua circunstância, logra transmitir-nos pela palavra escrita uma visão e vivência consistentes dos grandes valores constituintes dessa realidade” (2002: 7).

É assim que a radical inquietude da poetisa paulista parece aproximá-la, em não poucas ocasiões, do cariz mais ou menos religioso que está na génese de parte da obra poética de Manuel Bandeira. Não se trata, evidentemente, dos motivos religiosos que aparecem com assiduidade no exercício poético bandeiriano⁵⁹, mas do pessimismo de teor metafísico presente em certas vertentes da obra deste poeta, que, não por acaso, no seu «Auto-retrato» se definia como um homem:

[...] sem família,
religião ou filosofia;
Mal tendo a inquietação do espírito
Que vem do sobrenatural (Bandeira, 1993: 304).

Sem atingir o niilismo da mundividência espiritual do autor, presente na sua etopeia, o questionamento do eu lírico hilstiano do sentido da existência aproxima-se, em certas ocasiões, da certeza do sujeito central do poema «Momento num café». Se “Êste sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade” (Bandeira, 1993: 155), o patetismo da aventura humana do sujeito lírico hilstiano, na procura de um sentido para a existência, esboçará uma hipótese semelhante, que, num relacionamento menos categórico, será confrontado por via desiderativa, ao exclamar que “Quisera descansar as mãos / Como se houvesse outro destino em mim” (TPS, 2002d:47) ou, hesitante, ao lamentar: “Estou sozinha se penso que tu existes. / Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança. / E igualmente sozinha se tu não existes” (PMG, 2005b: 41).

Na escrita dos dois poetas, esta compreensão céptica do valor confortador do sentimento religioso pode manifestar-se através do *aggiornamento* de uma imagética místico-erótica, numa vertente irreverente a respeito do difícil relacionamento com a devoção. Enquanto Manuel Bandeira na «Oração a Nossa Senhora da Boa Morte» de *Estrela da Manhã* afirma que “[...] as santas são impassíveis / Como as mulheres que me enganaram” (1993: 154), a autora paulista reclamará, como veremos, através da poetização do desejo, a necessidade de Deus.

⁵⁹ São vários os momentos da obra poética onde o poeta celebra a figura de Cristo, da Virgem e dos Santos, como por exemplo, nos excelentes textos «O crucifixo», «A canção de Maria», a «Balada de Santa Maria Egípcíaca», «A Virgem Maria» ou «O Anjo da Guarda».

Igualmente, a gravidade espiritual das poesias bandeireana e hilstiana coincidem no canto do *memento mori*. A meditação sobre a morte, da mais filosófica à mais quotidiana é também um tema recorrente na poemática destes dois autores, oscilantes no seu relacionamento com o divino e com o trágico da existência humana, por causa dessa contradição inapreensível do ser destinado à desapareição.

Outra das autoras que, dentro da poesia brasileira, se integra nessa linhagem ‘espiritual’ seria a poetisa carioca Cecília Meireles, criadora, como sabemos de um verso que se arquitecta como expressão de um outro eu dominado pela lucidez e pela sensibilidade que, por vezes, cultiva um certo misticismo desencantado, como na obra *Viagem* (1939), onde o sujeito lírico – num movimento também presente no exercício poético de Hilst – oscila entre um canto de inspiração medievalizante e o hermetismo de uma espiritualidade de teor pessimista.

Na poesia de Cecília Meireles, advertimos a presença de certos temas próprios do Simbolismo que serão focados também por Hilda Hilst desde uma diferente perspectiva. Nas duas propostas poéticas, deparamos com um eu debruçado sobre a própria interioridade e, no caso da poetisa paulistana, insistentemente vigilante também a respeito da transcendência e da divindade, por causa de adversidades como a instabilidade e a precariedade do mundo, a fugacidade do tempo ou a insatisfação afectiva.

Nesta genealogia da poesia de inspiração mística e/ou religiosa, encontramos o sentido religioso como tema e tendência também da escrita de Jorge de Lima, que compartilha com Murilo Mendes e outros autores contemporâneos a determinação de desenvolver o seu exercício poético da poesia cristã nos anos 30, em pleno modernismo brasileiro.

Em 1935, o autor de *Invenção de Orfeu* publicava *Tempo e Eternidade*, escrito em parceria com Murilo Mendes e que dá início à fase religiosa do seu percurso poético através de um catolicismo voltado para o messianismo e a cristologia.

Como sabemos, Jorge de Lima foi um “espírito insatisfeito que percorre várias escolas literárias”, desde o Parnasianismo de «O acendedor de lapíões», ao modernismo, presente na sua poesia depois de conhecer a obra de Manuel Bandeira, à poesia negra dos *Poemas Negros* ou *Essa Negra Fulô* ou à poesia de inspiração bíblica (Braga, 1996: 176).

Nesta orientação religiosa da sua obra, cultivou uma poesia de meditações a respeito do sobrenatural, da transcendência e da Verdade dogmática em obras como *A Túnica Inconsútil*, obra alegórica que nos apresenta a evolução da humanidade no caminho da redenção, ou o *Livro dos Sonetos*, obra de tom apocalíptico, quase boschiano e próximo, por vezes, do surrealismo, da qual a vertente mais difícil e obscura da poesia mística hilstiana se aproxima por causa do grau de hermetismo e da dificuldade que ambas apresentam.

O hermetismo derivado do clima onírico privilegiado na sua obra poética será também característico da poesia muriliana que, como a de Jorge de Lima – ou a de Hilda Hilst num outro sentido mais tendente ao questionamento do que à devoção – é marcada pela visão cristã da existência:

No período pós-conversão ao catolicismo escreveu *Tempo e eternidade* (1935), em parceria com Jorge de Lima. A partir de então, em Murilo, Freud e Deus se deram as mãos: o espetáculo e o clamor sensível do mundo, transcrito com frequência em linguagem surrealista, e o apelo sublime / sublimatório à transcendência não mais se dissociarão em sua literatura (Secchin, 2003: 165).

Contudo, apesar deste seu isolamento com relação às direções da poesia contemporânea, a poesia hilstiana não se manteve alienada perante o engajamento literário originado pela conjuntura histórica vivida pelo Brasil. Hilda Hilst devotou-se, desde o início do seu percurso poético, numa outra vertente do seu questionamento a respeito do sentido da existência humana, à celebração da figura do poeta rodeada por uma auréola de lucidez que lhe permitia ultrapassar a superficialidade, a boçalidade e o obscurantismo que dominavam ao homem social, esboçando uma sutil crítica à sociedade contemporânea⁶⁰ intensificada nos versos dos «Poemas aos homens do nosso tempo».

Neste conjunto de poemas, integrado na obra de 1974 *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, a centralidade poética da obra, consagrada principalmente à reflexão a respeito da experiência do fracasso amoroso por parte da extraordinária, penetrante e aguda figura da poetisa, transita para a celebração dessa mesma clarividência por oposição à alienação, à “RAPACIDADE” (JMN, 2003c: 107) do “Homem político” (JMN, 2003c: 108) e à

alienação do “Homem do nosso tempo” (JMN, 2003c: 114). Esta idealização do labor do poeta, como membro de um segmento especial da sociedade, é instituída já desde o primeiro dos «Poemas aos homens do nosso tempo», homenagem ao escritor Alexander Solzhenitsyn, autor de *Arquipélago Gulag*:

Senhoras e senhores, olhai-nos.
Repensamos a tarefa de pensar o mundo.
E quando a noite vem
Vem a contrafacção dos nossos rostos
Rosto perigoso, rosto-pensamento
Sobre os vossos atos.

A muitos os poetas lembrariam
Que o homem não é para ser engolido
Por vossas gargantas mentirosas.
E sempre um ou dois dos vossos engolidos
Deixarão suas heranças, suas memórias

A IDÉIA, meus senhores

E essa é mais brilhosa
Do que o brilho fugaz de vossas botas.

Cantando amor, os poetas na noite
Repensam a tarefa de pensar o mundo.

E podeis crer que há muito mais vigor
No lirismo aparente
No amante Fazedor da palavra

Do que na mão que esmaga.

A IDÉIA é ambiciosa e santa.
E o amor dos poetas pelos homens
É mais vasto
Do que a voracidade que vos move.
E mais forte há de ser
Quanto mais parco

Aos vossos olhos possa parecer (JMN, 2003c: 105).

⁶⁰ Recordemos, neste sentido, os versos de *Presságio*, obra de 1950, onde o eu lírico afirmava: “Todos irão sempre contra ti / porque hás de querer / um mundo novo e diferente. / Porque és estranho / e diferente para o nosso mundo” (Pr, 2003a: 51).

Aliás, embora a autora não se filie a nenhuma das tendências de vanguarda e/ou de participação da altura, ao distanciar-se delas frequentemente através do canto amoroso e ser este situado explicitamente dentro da tradição nalgumas das suas obras, parte da sua poesia pode ser inserida numa outra tendência transversal que atravessa o exercício poético de diversos autores no panorama literário do século XX.

Como sabemos, diversas composições dos poemários *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor* (1960), *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974) e *Cantares de Perda e Predileção* (1983) articulam um *aggiornamento* dos referentes da cantiga de amigo galego-portuguesa medieval, da medida velha renascentista e, especialmente, da medida nova de matriz petrarquista, partindo, em especial, das concepções poéticas de Bernardim Ribeiro e Luís de Camões.

Esta prática insere a autora paulista na confluência de duas experiências poéticas compósitas, paralelas e frequentemente, entrecruzadas, a prática poética de inspiração camonianiana e o “Neomedievalismo”, delimitado pela professora Maria do Amparo Tavares Maleval, como:

uma prática muito heterogênea. Alguns poetas, mesmo intitulado os seus poemas por gêneros medievais, apenas se restringiram a manter-lhes alguns vocábulos específicos, outras vezes a parafrasear um texto arcaico, tomá-lo como mote a ser glosado ou com ele dialogar literalmente, trazendo-o para o interior do novo poema. Poucos são os que retomam, completamente ou quase, as estruturas medievais (Maleval, 2002: 37).

Esta condição assimétrica é revelada, por exemplo, na transmutação iconoclasta da ascendência medieval nos poemas-piada de Augusto Mayer por oposição à poesia de Mário de Andrade, que desde a sua posição paradigmática no Modernismo brasileiro, permite adivinhar uma ocasional influência da lírica medieval em composições como «Cantiga do ai» e «Lira paulistana», onde a questão amorosa é substituída por “preocupações de cunho político-sociológico, decorrentes do contexto industrializado e do nazismo, com as suas desumanidades e ilusões” (Maleval, 2002: 71).

Martins Fontes (1884-1937), que igualmente participou do surgimento do Modernismo, seria, por sua vez – embora também de modo ocasional –, um dos precursores na recuperação poética do trovadorismo, pois o autor recria nos seus poemas composições

medievais como o *pranto* do jogral leonês Joan, sobre a morte de D. Dinis em 1325, ou uma das cantigas de amigo de Juião Bolseiro, paradigmas, porém, que não respeita de modo integral.

Mais profunda se revela a atenção do novecentista Guilherme de Almeida à arte poética da Idade Média, na obra publicada em 1952 *Poesia Vária* (1944-1947), numa recuperação formal e temática da cantiga de amigo, combinada, porém, com um canto da Saudade de teor existencial e filiação saudosista. Guilherme de Almeida cultivou aliás, como Hilst, em paralelo à recriação trovadoresca os modos poéticos renascentistas, presentes na sua obra *Camoniana* (1956), composta por sonetos ideados por imitação dos de Camões.

Apesar de que só tenha cultivado o *Neotrovadorismo* de forma ocasional, Manuel Bandeira – do mesmo modo que a recriação camoniana, que aparece unicamente num soneto do seu primeiro livro *A Cinza das Horas* (1917) e nas breves referências à obra de Camões presentes em *Mafuá do Malungo* (1948) –, “pelo fato de ser um dos poetas mais lidos no Brasil contribuiu decisivamente para a divulgação dessa tendência poética entre nós” (Maleval, 2002: 48).

Através das composições «Cantar de amor», «Cantiga de amor», «Cantiga» e «Cossante», o poeta articula dentro do *aggiornamento* dos paradigmas medievais o canto da dor e da precariedade ontológica. Aliás, o último dos poemas, «Cossante», publicado na *Lira dos Cinquient’anos* em 1944, ao recriar a cantiga de amigo paralelística, estabelece a recuperação de uma imagem paradigmática no canto da desesperança do amante na poesia medieval, a água como símbolo, que será recuperada também – já não sob a forma da onda, como nas experiências do poeta pernambucano – pela poesia hilstiana.

Embora a recuperação do paradigma medieval mais reconhecida na obra de Cecília Meireles seja a do *Romanceiro da Inconfidência*, é noutras composições onde podemos observar uma certa analogia com a proposta hilstiana. O clima trovadoresco das cantigas de amigo, presente em parte da lírica da poetisa paulistana, aparecia já nalgumas composições de Meireles, onde a presença da ascendência medieval se centra no canto dos estados da alma, da saudade e da *coita* da amiga articulados numa reflexão de teor existencial.

Contemporâneos já da escrita hilstiana, encontramos outros cultores do ‘Neomedievalismo’, como Stella Leonardos e Paulo Bonfim, ligados –este último, quando menos, cronologicamente – à Geração de 45.

O processo intertextual presente na escrita da autora carioca tem por base uma recriação menos livre e menos renovadora do que a operada nos versos de Hilda Hilst. Se compararmos as composições hilstianas ou, também, o canto da figura da amiga, presente em poemas de Cecília Meireles como «A amiga deixada», com o canto de Stella Leonardos podemos observar o convencionalismo desta última, presente por exemplo, na composição «Marinha», composta por esta sobre uma conhecida composição do ‘Almirante do mar’ Pai Gomez Charinho:

“As froes do meu amigo”
van, “briosas van no navyo”.
E froes vagas sospyran
Ay froes!

“As froes do meu amado”
van, “briosas van eno barco”.
E alá per azures altos
van barcos alvos, van altos
alvares.

Van, “briosas van eno barco
para chegar ao fossado”
as froes do meu amigo,
as froes do meu amado.
Ay froes!

E vagas froes amigas,
aa fror das vagas que vagan,
e alvas e altas velas vagan
a velar vago navyo
d’amores (Maleval, 2002: 263).

Por oposição à maior fidelidade reprodutora da recriação de Stella Leonardos, deparamos com a exígua prática neotrovadoresca de Paulo Bonfim, um dos melhores sonetistas brasileiros da segunda metade do século XX, cuja marcada individualidade o aproxima, por vezes, do simbolismo de teor negativo criado por Hilda Hilst, em paralelo às convenções trovadorescas, para exacerbar o canto da dor, como a “boca de seixos”, ou o

“oco de palavras” (CPP, 2002b: 68), que se aproximam da angústia “de cais deserto” que só o ser amado pode extinguir, cantada por Paulo Bonfim (Maleval, 2002: 232).

Aliás, o poeta paulistano Paulo Bonfim retoma as convenções principalmente, mas não só, através do Trovadorismo, pois nos sonetos ingleses de *Transfiguração*, o autor faz evidentes muitos elementos camonianos, embora, no seu caso estes não façam referência à lírica do vate português, mas à épica lusíada, cujo vasto repertório de signos e símbolos contribuíram para a construção da epopeia humana da procura da plenitude espiritual e material dos dez cantos da *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima.

Igualmente, a variante épica da poesia camoniana, está presente na escrita de outro dos poetas a respeito dos quais Hilda Hilst manifestara experimentar uma maior admiração poética⁶¹, Carlos Drummond de Andrade, que em obras como *Claro Enigma* – “a começar pelo título do livro, com um adjetivo caríssimo à obra de Camões e formando uma figura também comuníssima nessa obra (o oxímoro)” (Teles, 2001: 272) – evidencia as influências camonianas.

Contudo, além da utopia humanística representada pela máquina de Camões em «A máquina do Mundo» ou dos diferentes indícios da ascendência da poesia do português sobre a obra drummondiana, a inspiração camoniana da poesia de Carlos Drummond de Andrade talvez tivesse uma influência concreta mas subtil na prática poética hilstiana. Neste sentido, como veremos, na sua poesia amorosa Hilda Hilst parece retomar de Drummond de Andrade o teor epifânico ao cantar o sujeito lírico a “salamandra rara”, que representa a figura esquiva do amado na noite (JMN, 2003c: 83), numa recuperação da imagem drummondiana da salamandra da composição de inspiração camoniana «Mineração do outro».

Aproximamo-nos assim, da influência da variante lírica da escrita camoniana na poesia brasileira, presente, como vimos, na obra de Manuel Bandeira ou de Guilherme de Almeida – que praticaram incursões poéticas circunstanciais na tópica medieval, mas também renascentista – e, igualmente na obra de outros autores, como Vinícius de Moraes,

⁶¹ Recordemos, neste sentido, a afirmação feita por Hilda Hilst na entrevista realizada para os *Cadernos de Literatura Brasileira* a respeito dos “poetas que mais a influenciaram, ou, pelo menos que são de sua maior estima”: “O Jorge de Lima. Não o da *Nega Fulô*, mas o de *Invenção de Orfeu*, dos sonetos deslumbrantes. O Drummond, eu sempre gostei também, mas de um modo diferente. Ele me conheceu muito jovem, chegou a

que, como Hilst, cultivou alguns sonetos que se circunscrevem à influência estilística de Camões, como, por exemplo, o «Soneto da fidelidade».

Por sua vez, na obra de Lêdo Ivo, acomodado como Hilda Hilst e Paulo Bonfim na Geração do 45, podemos perceber leves ecos da lírica do vate português, do mesmo modo que acontece na poesia de Carlos Nejar, que um ano antes da edição de *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, publicou *Casa dos Arreios*, obra onde percebemos também certos resíduos da retórica camoniana e que representaria o prolongamento mais débil desta tendência de recriação documentada na História da Literatura Brasileira:

[...] a corrente camoniana dominou todo o nosso período colonial através de um sopro épico que, entretanto, não produziu grandes resultados. Pelo menos não tão grandes como os obtidos pela influência do seu lirismo que [...] se foi insinuando pela nossa poesia, ultrapassando o período clássico, aparecendo como epígrafe nas obras dos primeiros românticos, constituindo tema dos parnasianos e simbolistas e, afinal, sendo bastante assimilado e reverenciado pelos modernistas que pagaram o seu tributo à obra de Camões, citando-a ou dela retirando a essência de um poema, de vários poemas e até de livros, como é o caso de Jorge de Lima e de Carlos Drummond de Andrade (Teles, 2001: 205).

Como podemos observar, ao procurar enquadrar o exercício poético hilstiano revela-se uma diferença específica, “uma curiosa relação de descompromisso com sua linhagem poética ou mesmo com o lugar de sua possível inserção na série literária da época” (Hollanda, 2003: 285), pois a autora arquitecta um conjunto de relações a respeito de diferentes paradigmas literários, como o misticismo ou a revisão e recriação da poesia trovadoresca e camoniana, que a situam no interior de certas tendências poéticas transversais, configuradoras, como vimos, de linhagens intergeracionais.

É o caso, igualmente, do erotismo, manifesto já no canto sensualizado de recriação das convenções amorosas trovadorescas e camonianas, cuja presença é notável também na poesia distante já destes modelos, como, por exemplo, em *Do Desejo* (1992), onde o eu lírico feminino proclama a abdicação da busca de Deus em favor da expressão de um outro desejo de natureza terrena e sensual.

escrever um poema para mim, era tímido, admirável. Mas a afinidade literária que eu tinha com o Jorge de Lima era diferente do Drummond” (AA.VV., 1999: 27).

Assim, com o canto de um erotismo mostrado em todos os seus estágios, do sensualismo amoroso ao relacionamento erotizado mais violentamente físico, ou mesmo à recuperação das possibilidades eróticas do fervor religioso – solenizada em *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* (1984), *Sobre a Tua Grande Face* (1986) e *Amavisse* (1989) –, obras como *Balada do Festival* (1955) – e em menor medida, também *Balada de Alzira* (1951) –, *Roteiro de Silêncio* (1959), *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor* (1960), *Ode Fragmentária* (1961), *Jubilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974), *Cantares de Perda e Predileção* (1983), *Do Desejo* (1992), *Da Noite* (1992) e *Cantares do Sem Nome e de Partidas* (1995) inserem a escrita hilstiana numa direcção da poesia brasileira que, nesta ocasião, constitui, aliás, não só uma genealogia intergeracional, mas também uma linhagem coetânea da escrita da autora que a aproxima da proposta lírica de diferentes poetisas contemporâneas cultivadoras do erotismo.

A precursora da experiência do erotismo literário feminino foi Gilka Machado (1893-1980), cultora de uma poesia de teor emancipatório e de plasticidade e densidade reivindicatórias contra o paradigma masculino dominante nesse canto de uma das divindades mais literárias do panteão grego, Eros:

Gilka Machado, como poucas outras poetisas de sua época, fez da liberdade de expressão uma forma de libertar-se e de libertar a mulher, pela conscientização erótica, impressa ousadamente, no verso. Revisitá-la hoje torna-se imprescindível, se quisermos investigar as limitações e os avanços do tema do erotismo na produção literária de autoria feminina, bem como reconstituir a caminhada da mulher, na luta pela emancipação (Soares, 1999: 116).

Na prática poética de grande parte do século XX, como indica Affonso Romano de Sant’Anna no estudo *O Canibalismo Amoroso*, “o corpo feminino ocupa grande parte do discurso, enquanto o corpo masculino é silenciado”, num desequilíbrio motivado “pelo fato de que o homem sempre se considerou o sujeito do discurso, reservando à mulher a categoria de objeto” (Sant’Anna, 1993: 12).

Este protagonismo absoluto do poeta-amante, por oposição ao corpo da mulher como lugar de prazer masculino, está presente ainda, por exemplo, no discurso erótico de Manuel Bandeira –fragmentado de modo dionisíaco entre a figura da santa e a figura da prostituta ou entre a celebração da mulher única e de todas as mulheres –, ou, igualmente,

no desejo dramatizado através da poesia de Vinícius de Moraes, que “fecha um ciclo da visão da mulher que nos vem do Romantismo” (Sant’Anna, 1993: 15) – aquele que precede à grande libertação da segunda metade do século –, paradigmaticamente presente, por exemplo no claro-escuro entre gótico e medievalizante da sua obra inicial, onde o canto pagão é obscurecido pela sombra dos valores cristãos.

Assim, perante esta perspectiva limitada e insuficiente a respeito da poesia do desejo e do corpo na tradição literária brasileira, o fazer poético de Gilka Machado, embora “ainda ligado à idealista matriz romântica (principalmente nas imagens do “infinito” e na retórica sentimental e exclamativa)” (Soares, 1999: 96), reclama o seu espaço na sexualidade e na poesia através de um elemento aglutinador das poetisas contemporâneas: a “tensão entre a consciência literária do erotismo e a consciência erótica do literário” (Lemaire, 1999: 11), que aproxima os exercícios erótico e poético, revelando ao leitor a poesia desde o interior, como processo criativo e não como criação encerrada e fechada.

Se avançamos na tentativa de analisar as relações da escrita hilstiana e da escrita erótica no campo da literatura brasileira contemporânea, podemos reconstruir uma possível família estética ao aproximar-nos do fenómeno de expansão da literatura de teor erotizante feminina que se adivinhava já a partir da metade do século, por exemplo na poesia hilstiana, mas que viverá o seu apogeu nos anos 70 e, principalmente, nos anos 80.

Já nos anos 70, a escritora Adélia Prado, uma das vozes femininas mais representativas da poesia brasileira contemporânea, cultivava a poesia – e também a prosa, como veremos – em obras como *Bagagem* (1976), *O Coração Disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O Pelicano* (1987) ou *A Faca no Peito* (1988), nas quais o elemento profano, representado na sua obra pela domesticidade, e o elemento sagrado, sob a aparência de um certo misticismo, se subordinam ao questionamento do sujeito lírico e ao canto da sensualidade.

Trata-se de uma eroticidade distante da poesia convencional e das tendências reveladas pelas poetisas da altura, pois Adélia Prado não só recusa a interdição, mas se apropria, ou antes, recupera o espaço identificado com a repressão, isto é o âmbito doméstico, quotidiano, dominado por uma atmosfera regional, reabilitando-o como outro espaço possível da libertação feminina face ao desejo. Assim, a sexualidade surge como um elemento corrente na existência e por isso o sujeito lírico nega o extraordinário e defronta--

se com um homem comum, por oposição à condição singular e excepcional no canto do desejo feminino, próprio das convenções e do imaginário erótico organizado literariamente pelas escritoras da época, como manifestava Affonso Romano de Sant'Anna na introdução de *O Coração Disparado*:

Há dias me ocorreu uma observação. Onde está a família do poeta brasileiro? Aliás, onde está a família dos escritores e artistas em geral? Onde está a mulher e onde está o marido? Existem? O que vemos são muitas noivas e noivos, amantes, muitas. Mas cadê a casa, amor, esposa, cadê esse mundo burguês que a maioria de nós coabita? De repente, me parece que Adélia é a primeira poetisa brasileira que tem marido e filhos, que cuida da casa, tira poeira, traz legumes da horta e tem alucinações (Sant'Anna, 1978: 13).

Aliás, nesta singular – por comum – celebração do erotismo, a aparição do elemento místico-carnal enfatiza essa excepcionalidade. Num movimento contrário ao revelado na poesia hilstiana – recordemos que Hilst amoldava o canto erótico e carnal ao canto do desejo divino –, Adélia Prado apresentará uma ligação subversiva entre misticismo e erotismo ao incorporar um profundo sentimento religioso no canto das vivências corporais através da identificação entre a paixão humana e a paixão de Deus:

Sendo o erotismo objeto da paixão e sendo erótica a poesia, esta anuncia a paixão. E a paixão, na concepção adeliana, conduz sempre à paixão de Cristo, revelada pelo sacrifício da carne. Este é um percurso que, na sua poética, não pode passar despercebido, pois é o “corpo humano de Deus” que se quer, sobretudo, recriar (Soares, 1999: 129).

Da geração nascida na década de 1930, devemos salientar ainda a escrita da poetisa lírica baiana Myriam Fraga – que revela uma outra perspectiva a respeito do erotismo terreno e telúrico, cantado também por Hilst nalguns dos seus poemas –, a poesia de Lya Luft – nomeadamente a sua obra *Mulher no Palco*, onde deparamos, por exemplo, com a composição «Fontes», centrada nas imagens eróticas tomadas da Natureza, especialmente da água, simbolismo comum a várias famílias de poetisas e presente também na poesia de Hilst –, de Olga Savary⁶² ou de Helena Parente Cunha na obra *Maramar* em que, por vezes,

⁶² Savary, como Hilst, começa a elaborar a sua poesia na metade do século, embora no seu caso esta seja reunida só posteriormente em volumes como *Espelho Provisório* (1970), *Sumidouro* (1977), *Altaonda* (1979), a antologia *Natureza Viva* (1982), *Magma* (1982), *Hai-Kais* (1986) ou *Linha-D'Água* (1987). Savary cultiva uma poesia que, como a das poetisas anteriores, se inscreve, principalmente, no canto erótico, celebrado numa

surge a conjunção dos símbolos terrestres e aquáticos, como acontece, entre outras obras hilstianas, em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*.

Ainda, como sabemos, Hilda Hilst, continuará a consagrar-se ao cultivo da poesia erótica até 1995, data de publicação da sua última obra poética, *Cantares do Sem Nome e de Partidas*, partilhando, portanto, o espaço poético com um conjunto de novas obras e tendências cuja cristalização só o tempo poderá operar. Na multifacetada cena pós-moderna, até onde a poesia hilstiana dilata o seu enaltecimento de Eros, esta comparte – principalmente nas suas últimas obras – com a escrita das novas autoras a abertura ao excesso.

É o caso da proposta poética presente em *A Vida Espiralada* (1999) de Paula Glenadel e, igualmente, do exercício literário oferecido por Christina Ramalho em *Musa Carmesim* (1998), que como Hilst revisita a poesia renascentista, mas desta vez para apresentar uma poesia erótica de tom épico e mítico.

Nesta mesma linha de afluentes analogias, podemos citar finalmente poetisas como Sylvyia Cintrão, que, na obra *Sopros e Mordidas* (1999) – como acontece por vezes na escrita hilstiana –, constrói a poesia a partir da dicotomia, da polaridade entre extremos como a presença e a ausência ou a vida e a morte, ou também podemos citar a performativa Denizis Trindade, que, nalguns poemas da recente recompilação poética *Coisa da Pele*, identifica o domínio do erotismo com o domínio da violência, à semelhança do entendimento de Eros contido nos versos de *Cantares de Perda e Predileção*.

atmosfera lírica e centrado em questões como o amor, a morte, a permanência depois da morte através da poesia e a reflexão a respeito do exercício poético que parte do canto da experiência erótica.

DO ESPAÇO TEATRAL
(ENGAJAMENTO EM DIFERENÇA)

O movimento político-militar deflagrado no Brasil em 1964, do qual nasceu o ditatorial regime militar, afectou – de um modo ainda mais definitivo e contundente do que a prática poética – a prática teatral brasileira desde a perspectiva do engajamento.

Este acontecimento histórico marcou radicalmente a percepção da realidade, alterando o imaginário social e cultural em três aspectos: em primeiro lugar, por obrigar aos discursos polarizados (oposicionistas ou situacionistas), como se depreende da afirmação do crítico Décio de Almeida Prado a respeito da vida teatral:

Os anos imediatamente anteriores e posteriores a 1964 enfatizavam a dramaturgia política, ainda mais que a social. Se não era esse todo, nem talvez o melhor teatro, foi sem dúvida aquele em que a comunidade teatral, representada por suas facções mais combativas, melhor se reconheceu. O país dividia-se e ninguém, autores ou público, críticos ou intérpretes, aceitavam ficar à margem dos acontecimentos. A idéia de que a arte é sempre engajada, por ação ou omissão, por dizer sim todas as vezes em que se esquiva a dizer não ao *status quo*, fornecia o diapasão pelo qual cada um afinava o seu instrumento (2001: 97).

Consequentemente, e em segundo lugar, essa dialéctica, contribuiu directa ou indirectamente para a consagração de determinados dramaturgos por parte do discurso anti-governamental, legitimados sob a perspectiva da capacidade de denúncia.

Uma capacidade de denúncia, porém, que se via obrigada frequentemente a linguagens simbólicas ou oblíquas no palco por causa da mediatização política que ameaçava as fontes da criatividade. Durante a ditadura foi censurada a imprensa e foram silenciados os parlamentos, entre outras actividades repressivas. De todos os sectores, a imprensa foi a que sofreu a maior censura, mas também nesse período o teatro sofreu a maior repressão e coibição da sua história.

O exercício do poder sobre a cultura mediatizou a produção e a recepção dos discursos teatrais, sendo interditos mais de quatrocentos textos a partir de 1964. Por isto, devemos indicar como a terceira das alterações, a subjugação:

El discurso teatral subyugado viene a ser aquel al cual el poder prohíbe o limita su existencia privada o pública. La subyugación de un discurso teatral puede ser tanto explícita como implícita (Villegas, 1997: 130).

Num país sensibilizado e encorajado por problemas essenciais como a privação da liberdade ou da justiça, o teatro vai reagir ao desenvolvimento do processo histórico totalitário apesar dos exames censores, o que provocará a aparição desse teatro subjugado, como já indicámos, forçadamente elíptico ou, directamente, vetado⁶³.

Para compreender melhor a pluralidade de tendências existente na década onde se desenvolveu a criação dramática hiltiana e evitar, no possível, o olhar oblíquo de que falara Michel de Certeau – isto é, a visão de si próprio sobre si próprio, imperfeita e distorcida numa perspectiva obliquamente vertical sobre um panorama próximo em excesso –, procuraremos indicar os antecedentes existentes num teatro diversificado como era o da segunda metade do século XX.

Nas décadas de 40 a 60, o teatro brasileiro experimentou um desenvolvimento decisivo, por exemplo, com a divulgação da estética do teatro de equipa, comandado pelo

⁶³ Desde os primeiros momentos da ditadura, apesar da aparente normalidade, começaram a ocorrer um conjunto de incidências na vida teatral brasileira que foram prenúncio da situação imediatamente posterior. Assim, por exemplo, em 1965, por causa da estreia de uma versão de *Antígona*, os *media* iniciaram um debate a respeito do significado último da tragédia clássica, ora interpretada como símbolo da oposição ao poder totalitário, ora como a dramatização do direito do sujeito a dizer não. Em paralelo, nesse mesmo ano, o Teatro do Rio teve que mudar o nome de uma obra do comediógrafo João Bethencourt, *A Ilha de Circe*, rebaptizada por eles como a *Intervenção Federal*, para o mais asséptico título *Mr. Sexo*.

Igualmente, no estado de Minas Gerais, uma montagem de *A Invasão*, peça de Dias Gomes, não pôde ser estreada pelo veto exercido por um conjunto de personalidades que consideravam a obra pornográfica, ao passo que a cidade do Rio de Janeiro “passa pela vergonha de ser provavelmente a única cidade do mundo a efetuar cortes numa peça de Shakespeare, no ano do quarto centenário do poeta” (Santos, 2008: 5). Nesta ocasião o responsável, como nos indica o autor, é o Serviço de Censura do Governo Carlos Lacerda, que “eliminou algumas falas da comédia, quando da temporada carioca, da sua produção curitibana”.

É em 1965 que, por primeira vez, se proíbe totalmente um texto, *O Vigário* de Rolf Hochhuth surgindo meses depois a primeira proibição de uma estreia, *O Berço do Herói*, de Dias Gomes.

Nesse mesmo ano, um telegrama enviado à Comissão de Direitos Humanos da ONU denuncia os atentados contra a liberdade de expressão no Brasil. Contudo, o ano mais trágico para o teatro viria uns anos depois, em 1968, quando a censura assume o espaço central na cena brasileira. É atingido então o paroxismo da repressão, quando o Comando de Caça aos Comunistas agride num teatro de São Paulo vários membros do elenco da peça *Roda Viva* de Chico Buarque, que acabará por ser interdita pela censura ao se repetirem as agressões na montagem feita da obra em Rio Grande do Sul.

encenador e consubstanciada pelos comediantes primeiro e, depois, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948 pelo empresário Franco Zampari e que importou directores e técnicos da Itália para formarem um conjunto de alto nível e com um repertório sofisticado.

Posteriormente, o teatro conheceu um esplendor resultante, em especial, do trabalho de dois grupos – o Teatro de Arena e o Teatro Oficina – que escreveram e produziram com grande sucesso, dedicando-se a criar uma dramaturgia brasileira e uma nova formação do actor. Observamos, assim, nos anos anteriores ao golpe militar os primeiros esforços de consolidação de uma dramaturgia brasileira, num momento de efervescência pré-revolucionária.

O Teatro de Arena, ainda insatisfeito com a renovação do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia –, decidiu recuperar e reivindicar a figura do autor, e mais concretamente do autor brasileiro, secundarizado até então no campo da produção dramática.

A par do Arena é inegável que o Teatro Oficina alicerçou, nos anos 60, um momento único para a cultura brasileira, e isto porque delineou nessa década uma iniciativa igualmente hercúlea. No seu percurso artístico, o grupo Oficina sintetizou a pluralidade das teorias sobre o teatro, desde as propostas feitas no século XIX por Stanislavski até à dramaturgia do Living Theatre⁶⁴, de Grotowski ou, certamente, do teatro brechtiano, que os dois grupos reclamavam como referente tutelar.

Esta esquemática tentativa taxionómica a respeito do cenário anterior a 1964 revela já o papel do teatro enquanto instituição social e a preocupação com a socialização do conhecimento crítico.

O teatro, a par das tendências sociais da literatura da altura, já pretendia polarizar a atenção do grande público, num momento propício ao engajamento. Naquele período, acreditava-se numa mudança histórica profunda que só se produziria ao fazer nascer o espírito de luta adormecido na entidade do povo. O momento era dominado pela mobilização em torno dos grandes temas como a liberdade ou a igualdade e o agravamento da crise económica nesses primeiros anos da década.

⁶⁴ Os membros do Living Theatre, depois de uma estadia em Paris, viajaram ao Brasil onde Julian Beck, principal teórico e director do grupo, ofereceu um *workshop* na Universidade de São Paulo em 1970, ao mesmo tempo que o grupo continuava a sua missão itinerante de representação de teatro de rua, sendo presos no ano seguinte, quando estavam a representar em Belo Horizonte a peça *O Legado de Caim*, na prisão de Ouro Preto, a partir da qual Julian Beck constatou a situação crítica que suportava o país americano.

De facto, a índole dos materiais dramáticos recolhidos nessa época na América do Sul permite estabelecer um diálogo, pois se por um lado a coexistência cronológica dos diferentes países não legitima a procura de uma uniformidade – uma rápida comparação da situação política entre 1960 e 1970 confirmaria a falsidade da semelhança e, como consequência, o erro de se enfatizar o (macro) marco histórico –, a dramaturgia latino-americana, entendida como um conjunto de dramaturgias nacionais, permite constatar a existência de experiências de carácter eminentemente sul-americano:

En los años finales de la década de los sesenta las gentes de teatro en Latinoamérica creíamos en una expresión dramática que interpretaba una revolución utópica. Frente a ella, la realidad nos golpeó sin retórica alguna. Cayeron las más antiguas democracias del continente, Chile y Uruguay. Argentina se sumió en un genocidio que nadie ha logrado todavía explicar, atendiendo su alto desarrollo cultural y social. Algo parecido ocurre en Brasil, mientras Colombia y los países de América Central ven agudizarse las contradicciones y consolidarse la injusticia (Giménez, 1988: 61).

É assim que, dentro desta estrutura da comunidade continental, quando o Arena e o Oficina iniciam a sua actividade, o primeiro propõe um projecto socialista para o país, ao passo que o segundo questiona, principalmente, o destino de uma classe social: “Ambos grupos viven un estado febril de intuición prerevolucionaria, el mismo que alimenta los textos de Gorki y Chéjov” (Lima, 1988: 263).

Igualmente, o contexto do início da década de 60 favorece entre a sociedade civil brasileira a agitação de rua. Surge no Brasil o *agitprop*⁶⁵ através do Centro Popular de Cultura – CPC – da União Nacional dos Estudantes.

Os dois teóricos fundamentais da iniciativa do CPC foram Ferreira Gullar e Carlos Estevam Martins, cujo labor se salientará, fundamentalmente, pela radicalização da produção teórica nos últimos tempos do projecto, próxima já do autoritarismo por causa da concepção populista, reduzindo-se a problemática teatral exclusivamente à pedagogia política. Do compromisso evoluiu-se, assim, para uma certa miopia própria do teatro

⁶⁵ Como é sabido, o *agitprop* ou propaganda de agitação constitui uma estratégia política, normalmente de inspiração comunista, difundida através da literatura e/ou da arte para intervir na opinião pública através dos seus argumentos emocionais mas reflectidos.

Aliás, o termo, originário da União Soviética, tem sido utilizado em inglês com uma conotação negativa, para descrever qualquer obra (de arte ou teatral) que tivesse uma intenção proselitista em termos políticos.

propagandístico, que se desacredita, como teatro, derivando, simplesmente, numa forma de mais restrita actividade social.

Mas, até então, no Rio, o CPC terá dois anos e meio de existência, dividindo as suas actividades entre as produções para o palco e o teatro de rua, sendo este último pensado como retrato contestatário e imediato a respeito da conjuntura nacional.

Outra iniciativa bem sucedida foi a do denominado “teatro camponês” desenvolvido no território fluminense. Inicialmente, eram representados textos já existentes, desenvolvendo-se depois a estratégia de escrever os textos *ad hoc*, a partir dos problemas reais do lugar da representação, para aprimorar a função recta e imediata daquele teatro⁶⁶.

A partir desse triunfo inicial do Centro Popular de Cultura, o país assistiu à propagação da experiência por outros estados, com o aparecimento de novas sucursais da proposta matriz em aproximadamente dois anos.

Quanto ao teatro de palco, entre o repertório encenado pelo CPC, algumas das montagens mais significativas seriam a obra *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri ou *Brasil, Versão Brasileira*, retrato da intervenção do imperialismo norte-americano no Brasil, e *Filho da Besta Torta do Pajeú*, sobre a temática agrária, ambas peças de Oduvaldo Viana Filho, autor para quem, como indicava Silvana Garcia:

o CPC era uma tentativa de resposta à insatisfação com os limites do Teatro de Arena e sua proposta de um teatro popular comprometido. Significava a possibilidade de radicalização de uma experiência que necessariamente teria que se dar fora da estrutura acanhada de um grupo de teatro atrelado às dificuldades do dia-a-dia e, sim, no contato com as instituições e organizações populares que pudessem amplificar-lhe a voz (1990: 105).

Torna-se evidente a equivalência entre cultura popular e consciência revolucionária, fora do processo de produção da cultura burguesa que estabeleceram os participantes no projecto como princípio programático.

⁶⁶ Como afirmou Juan Villegas, esta dicotomia entre o texto e o espectáculo adquiriu nas últimas décadas uma relevância que ultrapassa o plano teórico para contrair um significado político ou social. Assim, poderíamos indicar a modo de exemplo o aparecimento dentro do teatro latino-americano – e não só – destas novas tendências baseadas na renúncia ao texto como expressão individual e literária do dramaturgo, como o teatro de guerrilha ou o teatro de rua. Neles, o texto é substituído frequentemente pela experiência colectiva, por um libreto criado imediatamente antes da representação, desaparecendo a noção do texto literário finito até ao ponto de afirmar este autor o seguinte: “Pocas veces se postula en las tendencias críticas

O teatro conheceu, portanto, um esplendor extremamente engajado que foi surpreendido e reprimido, como toda a esquerda, com o golpe militar.

A propósito da fidelidade às coordenadas históricas e da continuação das tendências imediatamente anteriores, devemos atentar, em primeiro lugar, numa necessidade primordial para o teatro que se viu desatendida e que foi indicada, com clareza e rotundidade, pela dramaturga espanhola Ana Diosdado:

La consideración del hecho teatral, ampliando su aspecto de simple diversión al que debe tener de hecho cultural y educativo, genera varias consecuencias: la más significativa es la necesidad de una protección estatal. No basta que en un país existan uno o varios teatros llamados *nacionales*, sino que sería necesario que todo el teatro, como vehículo de cultura que es, gozara de dicha protección (1983: 60).

O discurso teatral brasileiro do período ditatorial é constituído por uma variedade de propostas teatrais, dentro dos sectores culturalmente hegemónicos e marginais, marcados pela experiência de um governo autoritário.

No Brasil do advento da ditadura, o primeiro dos presidentes militares, o Marechal Castelo Branco, promoveu, efectivamente, esse necessário patronato estatal. Foi notório o interesse do presidente pelo teatro, sendo ele próprio espectador habitual das montagens: nomeou para o Serviço Nacional de Teatro um conselho consultivo e autorizava verbas extraordinárias para os espectáculos profissionais em cartaz no Rio e em São Paulo. Mas, evidentemente, esse desvelo era orientado para as produções meramente comerciais.

A outra vertente desse panorama teatral polarizado tencionará, por oposição e desde a sua situação precariamente marginal, manter uma finalidade social para a peça dramática e uma dignidade artística para que o teatro não seja considerado como alguma coisa supérflua e lúdica.

Apesar das pressões directas ou indirectas, intensificou-se, paradoxalmente, a presença da oposição na esfera da cultura. Com efeito, a literatura e, em particular, o teatro são considerados, mais do que nunca, uma arte comunitária. Nesses anos prevaleceu um relativo consenso a respeito dos objectivos do teatro, pois, como afirmava o crítico Décio de Almeida Prado a propósito do círculo teatral, “sabíamos todos que participávamos de um

contemporáneas el problema de manera inversa: que el texto dramático tiene existencia en sí, que es sólo lenguaje, y que no es indispensable su estudio por su posibilidad de ser espectáculo” (Villegas, 1991: 6).

ato político, de um desafio aos poderes constituídos, um dos poucos que se consentia em recinto aberto ao público” (1987: 14).

Assim, se estabelecermos uma ligação entre uma prática de corte sincrónico, como era o teatro brasileiro no período autoritário, e o discurso teatral imediatamente anterior, devemos atentar, em primeiro lugar, ao facto de estes dois momentos poderem ser englobados sob a epígrafe dos processos experimentais e interventivos e, mais concretamente, do espaço do social. Podemos estudar sob esta epígrafe um abundante material romanesco, poético, plástico, cinematográfico e, evidentemente, dramático. A tendência social agrupa fenómenos como o realismo de inspiração socialista que impera em sectores da arte e da literatura do país, as orientações sociais da literatura nordestina, o neo-realismo do Novo Cinema brasileiro e outras linhas afins⁶⁷, assim como, também, a literatura que poderíamos denominar, por associação com as tendências europeias vigentes, de teor ‘existencialista’.

A cultura legitimada do projecto funda-se, assim, com base na cultura europeia, aquela que se considera ‘universal’, e, mais concretamente, no caso do teatro, na inspiração da Europa central.

⁶⁷ O Cinema Novo era um cinema social e barato, um cinema de autor surgido no Brasil nos anos 50 e que passou a ser considerado internacionalmente como um dos mais revolucionários focos de criação do novo cinema, pela efectiva relevância da linguagem cinematográfica na perspectiva de representação da marginalidade brasileira, principalmente a grande colectividade regionalista, protagonista frequentemente deste movimento.

Apropriadamente, este movimento atingiu a sua maturidade com um filme de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas* (1963), rigorosa versão do romance de Graciliano Ramos e, recorrendo novamente à inspiração literária, desta vez à literatura de cordel, com o filme de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

Na segunda etapa do Cinema Novo, de 1964 a 1968, a maior parte dos filmes analisam a nova situação política, reflectindo, por meio de símbolos ou alegorias, uma crise crescente: a actividade e os excessos da ditadura e da sua política ‘desenvolvimentista’, assim como a derrota dos intelectuais de esquerda. São filmes como *O Desafio* (1965) de Paulo César Saraceni, *A Derrota* (1967) de Mario Fiorani, *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl ou *Fome de Amor* (1968) de Nelson Pereira dos Santos.

Ao falar de géneros, estilos e tendências, devemos referir as relações entre teatro e cinema, dois meios comunicativos ligados por um conjunto de constantes sociológicas, comunicativas e históricas e pelas frequentes relações de intertextualidade mantidas nesta altura, pois o novo teatro brasileiro através dos dramaturgos, intérpretes e cenógrafos contribui para a formação do chamado Cinema Novo. Assim, é de salientar a adaptação ao ecrã na década de 60 das mesmas propostas que o teatro através de um dos seus pioneiros como Dias Gomes e a obra *O Pagador de Promessas* (cuja versão em cinema foi realizada por Anselmo Duarte) ou a intensa relação de Oduvaldo Viana Filho com o cinema graças às suas polémicas com os ‘cinemanovistas’, como Glauber Rocha e ao seu trabalho como actor ou guionista, salientando-se a participação no referido filme *O Desafio*, o primeiro filme que põe em questão o impacto do golpe na intelectualidade brasileira.

Os discursos tendem à utilização dos códigos teatrais e estéticos legitimados na sua coincidência com as tendências culturais internacionais, passando, principalmente, por um Brecht em grande parte abrazeirado:

Todos los grandes autores del siglo XX, cuando escriben en libertad, construyen sus piezas de acuerdo con el drama de corte shakespeariano. De la fusión de estos hallazgos con los adelantos de la corriente realista, y, sobre todo, la convicción de que la era aristotélica ha acabado, surge el drama épico que tipifica Bertolt Brecht y que posiblemente sea la única aportación original que se ha hecho a nivel formal a la historia del teatro en este siglo (Salvat, 1988:144).

É, efectivamente, o teatro brechtiano, que transformou o teatro em arma política no século XX, que governa grande parte das estéticas teatrais da segunda metade do século no Brasil.

Mas a capacidade de assimilação de outros elementos culturais, de alguns aspectos do teatro europeu, não se esgotou na ascendência brechtiana. No momento em que a revolução cultural se desenhava, os escritos de Antonin Artaud foram também reabilitados e consagrados como guia do novo teatro.

Aliás, na década de 60, foi honrado – e, em maior ou menor medida, apropriado – outro grupo de dramaturgos europeus, como Beckett, Ionesco, Genet, Sartre, Camus ou Dürrenmatt, cujas concepções também serviram como arsenal estético para os experimentadores que procuravam engendrar uma opinião pública.

Neste processo dialéctico entre teatro e opinião pública, uma vez superado o impacto inicial do golpe militar, o círculo teatral comprovou que a área que lhe restara para explorar não era tão restrita quanto se pensara e que não obrigava a mudar o foco de representação, senão a mudar unicamente a sua intensidade servindo-se da dissimulação.

A partir de 1964, parte do teatro mais artístico refugiou-se em pequenas companhias que ocupavam espaços alternativos, tentando suscitar uma dramaturgia nova. Salientaram-se, neste âmbito, o Grupo Tapa, a companhia mais premiada do país pelas suas encenações de um repertório clássico internacional e o grupo experimental de Antunes Filho,

destacável por contar com uma oficina de formação de actores, assim como pelas notáveis encenações do excepcional dramaturgo Nelson Rodrigues⁶⁸.

Em paralelo actuaram a mais vanguardista Ópera Seca, dirigida por Gerald Thomas, e o Teatro de Cacá Rosset, de inspiração circense e que, entre as suas produções mais acertadas, criou uma memorável versão do *Ubu Rei* de Alfred Jarry.

Todos eles proclamaram uma nova fé na integridade do drama e na sua função social. Estes grupos denominavam-se independentes porque estavam decididos a estabelecer uma separação radical das convenções insubstanciais e da estandardização do mau gosto e da alienação que dominava parte da cena profissional.

Quanto ao teatro profissional engajado, nos momentos imediatamente posteriores ao golpe de 1964, as produções do eixo São Paulo-Rio de Janeiro não se viram particularmente afectadas, além do temor e da incerteza que atingiam com contundência toda a sociedade.

Em São Paulo, o Teatro Brasileiro de Comédia ousou, em 1964, um último desafio malogrado, que provocaria o fim das suas actividades como companhia produtora: trata-se da montagem realizada por Antunes Filho de *Vereda da Salvação* da autoria de Jorge Andrade.

Ao mesmo tempo, nesse mesmo ano, e também em São Paulo, o Oficina montou *Andorra* de Max Frisch, iniciativa pela qual o grupo evidenciou o intuito contestatário a respeito do clima político.

Os primeiros anos da ditadura paradoxalmente contribuíram bastante para a história e o *aggiornamento* renovador do teatro brasileiro. Mesmo a partir de 1965, quando a acção censória se intensifica, o teatro persiste no seu posicionamento desafiante.

⁶⁸ Este dramaturgo – que ao longo da sua carreira teatral teve várias vezes problemas com a censura, que, em alguns casos, chegou a interditar a representação das suas peças – empreendeu uma profunda renovação no teatro brasileiro com aquilo que ele próprio denominou “teatro desagradável”, uma proposta próxima das intenções freudianas e da formulação expressionista.

A sua obra *Vestido de Noiva* de 1943 foi considerada por muitos a entrada do teatro brasileiro na Modernidade e isto por causa do seu intuito de desmistificar os tabus sociais.

Nelson Rodrigues escreveu 17 peças ao longo de 40 anos, mas, depois de *Vestido de Noiva*, chegou uma penosa busca de renovação, ao tornar a sua linguagem mais crua e os motivos mais escabrosos.

Só com *Boca de Ouro*, a tragédia carioca reinterpretada no ano de 1963 no célebre filme de Nelson Pereira dos Santos, atingirá novamente o autor grande voga.

Destarte, os cenários brasileiros assistem nesse ano às montagens de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto⁶⁹, com música de Chico Buarque (direcção de Silney Siqueira, TUCA – Teatro da Universidade Católica de São Paulo –, São Paulo), *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes (direcção de Flávio Rangel, Teatro Opinião, Rio) ou de *Arena Conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal (direcção de A. Boal, Teatro de Arena, São Paulo).

Outra das produções mais significativas da altura foi o ‘show’ *Opinião*, sob a direcção de Augusto Boal, que provocaria o nascimento do Grupo Opinião no Rio, inicialmente ligado à matriz do teatro Arena de São Paulo, mas que rapidamente derivou numa entidade autónoma⁷⁰.

Surgia um novo exemplo do signo teatral em movimento, que se somava aos principais centros de renovação do teatro e que seria acompanhado pelo aparecimento de um novo espaço de resistência, como foi o Teatro Ruth Escobar paulistano, no trabalho de defesa do teatro comprometido no decorrer da década.

Deste modo, uma das produções mais significativas de 1966 será encenada pelo Teatro Opinião do Rio, *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar, sob a direcção de Gianni Ratto.

Já o ano de 1967 pode ser assinalado como o momento de uma nova etapa do teatro no Brasil, por causa, principalmente, da mudança estética promovida pelo Oficina com a montagem de *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade (direcção de José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina, São Paulo, 1967).

Augusto Boal – que naquele ano assinava e produzia no Teatro de Arena, com G. Guarnieri, a obra *Arena Conta Tiradentes* – parodiou esta nova corrente baptizando-a como ‘tropicalismo chacriniano-dercinesco-neo-romântico’. Para o dramaturgo essa nova

⁶⁹ Este poeta da Geração de 45, obteve em 1966 o Primeiro Prémio do Festival Mundial de Nancy com esta obra de 1955, que foi emergindo, em palavras de Almeida Prado, como “o poema dramático por excelência da literatura brasileira moderna” (1987: 100).

Nela, deparamos novamente com a realidade social nordestina, mas filtrada agora pelo folclore pernambucano que se combina com a influência da poesia popular espanhola, criando uma excelente peça colectiva de inspiração arcaica e à maneira vicentina.

⁷⁰ Aliás, o espectáculo *Opinião* funcionou como divisor de águas entre a Bossa Nova, considerada na altura ‘música de apartamento’ e a música de libelo político, a música de protesto. Entre as suas figuras, destacou-se o autor de origem popular Zé Ketí, criador do mítico samba *Opinião*, e também, um outro jovem oriundo da classe média e ligado ao espaço teatral, como era Oduvaldo Viana Filho.

orientação, embora inicialmente surgida de uma ideologia de esquerda, aproximava-se gradualmente da direita, sendo aliás, para ele, um teatro carente de lucidez e provinciano na sua imitação dos modelos vigentes como o Living Theatre e o teatro de Grotowski.

A união inicial que dominava o meio teatral sofre assim uma interrupção com o seccionamento em tendências aparentemente incompatíveis.

A situação agrava-se, aliás, a partir do ano de 1968, ano que Yan Michalski considera “talvez o [...] mais trágico de toda a história do teatro brasileiro” (Garcia, 1990: 117). É o ano da proclamação do referido AI-5, mas, já antes da sua declaração, a censura e os grupos paramilitares transformam o teatro numa actividade temerária e perigosa.

Nesse ano, na celebração da ‘I Feira Paulista de Opinião’, Augusto Boal elabora um manifesto no qual determina a existência de “três linhas” principais no teatro comprometido derivadas da referida cisão. Embora as observações de Boal não fossem rigorosas nem objectivas, a partir do aparecimento do manifesto, a forma teatral engajada considerará implicitamente este director como o teórico que define o seu discorrer, seguido ou rejeitado nos seus preceitos pelo conjunto de autores que, segundo ele, tipificavam cada uma das três vertentes dentro da esquerda artística, pois como afirma Juan Villegas a respeito do intuito programático-analítico de Augusto Boal:

En el caso del teatro latinoamericano, posiblemente el mayor esfuerzo contemporáneo por validar la existencia de los teatros marginales en función de destinatarios de los sectores sociales marginales ha sido el de Augusto Boal. Sus planteamientos corresponden a una variante del marxismo y a una ampliación, teatralmente, de los principios postulados por Brecht. Propone un modelo en el cual el teatro se pone al servicio de los sectores sociales que denomina “oprimidos”. Desde este punto de vista implica una transformación radical de los sistemas de valores con los cuales juzgar un texto teatral, lo que conlleva un desplazamiento de perspectivas estéticas. El modelo de Boal, sin embargo, no es un modelo teórico para la descripción de los textos sino que apunta a la producción de textos teatrales como ensayos o ejercicios para provocar la revolución (Villegas, 1997: 135).

O Teatro Arena, com o Teatro Oficina e o Grupo Opinião, situava-se na vanguarda da experimentação cénica. Já citámos a opinião de Augusto Boal sobre a mudança estética ‘tropicalista’ experimentada pelo Teatro Oficina. A esse ‘tropicalismo’, o director opõe duas tendências mais interessantes para ele: o ‘neo-realismo’ e aquilo que denominou como a tendência ‘sempre de pé’.

O ‘neo-realismo’ identifica-se principalmente com a dramaturgia de Plínio Marcos, na qual Boal reconhece uma importante tarefa, inerente aliás ao Neo-realismo, consistente em retratar a realidade brasileira. Porém, o objectivo último desse realismo presente nas suas obras não é totalmente atingido porque as peças não ultrapassam a função documental e empática, sendo secundarizado o intuito oposicionista.

Por último, a tendência identificada com o repertório do Teatro Arena é, evidentemente, oferecida como panaceia. Boal defende a necessidade de um teatro maniqueísta, que usa a fábula para compor uma alegoria da realidade brasileira numa solução redutoramente dialéctica⁷¹, condenando os dirigentes, louvando o povo e utilizando assim o que ele considerava ser a verdadeira “linguagem do teatro popular” (Garcia, 1990: 117-118).

Baseando-se no sistema de Stanislavski, o Teatro Arena foi-se distanciando da concepção comercial do teatro. As obras de autores canónicos ocidentais, como Steinbeck, foram substituídas pelas criações eminentemente brasileiras⁷², escritas por dramaturgos nacionais e reflexo da vida do país, com temas como o futebol, as greves ou os “cangaceiros”⁷³.

Portanto, o alicerce do teatro nacionalista foi o Arena, que quebrou o demérito que cercava o autor brasileiro, que escolheu, frequentemente, entre as diferentes tendências através das quais se realizam os processos de renovação teatral do século XX, uma

⁷¹ Em consonância com este preceito, o Teatro Arena propôs uma disposição cénica inovadora, numa redução radical do espaço teatral, fornecido só do mínimo necessário para a representação, como as luzes ou as cadeiras para o público. Nela, eram dispensados os cenários elaborados, situando-se os actores no centro e os espectadores em redor, numa sala de proporções comuns e quase vazia para focar melhor a atenção sobre o representado.

⁷² Com as cautelas necessárias, podia-se enfrentar indirectamente a Revolução de Março, como fez o Teatro de Arena por via de uma dupla dimensão: a utilização dos clássicos e das obras canónicas contemporâneas da cultura teatral de Ocidente e de textos engajados nacionais. Os primeiros, aliás, foram frequentemente escolhidos pelas companhias teatrais pelo seu potencial significado político. Numa proposta de leitura da especificidade da recepção da dramaturgia universal na conjuntura teatral brasileira, a crítica velada ficava oculta sob a autoridade do clássico, seja expondo em cena a falsa virtude (*Tartufo*) ou abordando o presente sob pretexto de retratar a corrupção encoberta pelo aulicismo (*O Inspetor Geral*) na Rússia de Nikolai Gogol.

⁷³ Como afirmou Silvana Garcia, no plano cultural, o sentimento nacionalista oposicionista animava o esforço de valorização do artista nacional e exigia, nos cinemas e nos teatros, a presença do homem brasileiro. Assim, enquanto o cinema era povoado de favelados, marginais, lumpens e cangaceiros, o operário subia ao palco em *Eles Não Usam Black-Tie*, confirmando o Teatro de Arena paulista como “posto avançado de defesa da dramaturgia nacional engajada” (1990: 100).

orientação dramática que responde a motivações sociológicas: a tendência para representar sectores marginais.

Trata-se de numerosos textos nos quais personagens marginais são eleitas como protagonistas⁷⁴ ou como núcleo de uma acção desenvolvida num espaço marginal. Esta formulação dramática correspondia-se com a necessidade de participação – sentida pela burguesia na altura – das classes menos favorecidas na oposição à ditadura.

A sua crítica orienta-se frequentemente para os factores económico-sociais, para as desfavoráveis condições do quotidiano dos sectores populares. São inexistentes, por enquanto, as referências à ditadura, aparecendo só criticada de modo indirecto pela denúncia do mau funcionamento dos factores económicos do sistema social, numa tendência não exclusiva do panorama brasileiro e que aparecia também, por exemplo, num primeiro momento do teatro chileno do período ditatorial, no qual encontramos, entre outras, a obra *Tres Mariás y una Rosa* de David Benavente, retrato da difícil condição social das classes populares⁷⁵.

A urgência e a insurreição que marcam o intuito exortativo deste teatro têm como apogeu a estreia em 1958, no Teatro Arena, da obra *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri, que, precisamente com esta peça, se transformou num dos dramaturgos novos mais prometedores.

⁷⁴ Esta tendência encontra correspondência, e mesmo um lema programático, noutras áreas artísticas, onde deparamos com a hoje célebre frase de Hélio Oiticica “seja marginal, seja herói”, que o artista apresentou no acto do ‘Domingo das Bandeiras’ – consigna da bandeira criada por si próprio – celebrado no Rio. A proposta de marginalidade de Oiticica representava a figura do marginal, do revoltado, na sua dupla vertente – nessa altura muitos jovens integravam-se na guerrilha urbana, iniciando uma vida clandestina – como símbolo do inconformismo e da opressão. Oiticica, do mesmo modo que o cineasta Glauber Rocha, manifestou um especial interesse pelo subdesenvolvimento, outorgando à prefixação um valor de elemento subterrâneo, alternativo, distante do habitual valor negativo. Destarte, Oiticica participou no filme de Glauber Rocha *Câncer* (1969) que confrontava visualmente a burguesia com a marginalidade dos morros e das favelas.

⁷⁵ De facto, através da década de 60 e até ao ano de 73, a dramaturgia chilena foi-se nutrendo de abstrações, tanto esquemáticas quanto simbólicas, pois nesse primeiro período do regime a realidade, como acontecia no Brasil da ditadura, cooptava o teatro.

Num percurso paralelo, as personagens ‘tipo’ populares idealizam-se no teatro chileno na sua capacidade de luta revolucionária – como, por exemplo, na peça *Los que van quedando en el camino* de Isabel Aguirre –, ou experimentam o paroxismo das condições de privação e de desamparo. Não é por acaso que, na dramaturgia desse período, a figura mais frequente seja a do habitante dos espaços mais degradados: *Los papeleros* de Isabel Aguirre, *El chatarra* de J. Díaz, os habitantes do lado marginal do rio em *Los invasores* de Egon Wolff, os ‘papeleros’ na peça *Una vez el rey* do Aleph, etc. A miséria total da existência destas figuras e a marginalidade a que são submetidas são o símbolo mais eloquente das injustiças do sistema e da necessidade de uma mudança revolucionária.

Eles Não Usam Black-Tie apresenta os problemas sociais provocados pela industrialização e pela luta de classes, partindo da inspiração ‘neo-realista’, mas com notas de um intimismo decadente.

O ambiente é o da favela do Rio de Janeiro, um ambiente simbólico que permite ao autor uma romantização da vida comunitária dos favelados, alicerçada pelo pensamento marxista e por uma necessária simplicidade e simplificação para evitar que se perdesse a espontaneidade.

Gimba, outra das peças de Guarnieri, recupera para a sua contundente denúncia social o ambiente do morro carioca e as suas precárias condições de vida⁷⁶. A eloquência da peça, ainda que menos acertada em termos artísticos, favoreceu que, além de ser estreada em São Paulo, fosse encenada pela Companhia de Maria Della Costa no Festival do Théâtre des Nations, em Paris e também em Roma.

Era o momento dos deserdados absolutos. *A Semente*, a sua terceira obra, centra-se novamente na temática marxista do proletariado urbano e nas suas lutas, mas é só ao produzir *Botequim* e *Um Grito Parado no Ar* que o autor proclama ser consciente do seu trabalho no que denominou ‘teatro de ocasião’.

As diferentes imagens dos brasileiros criadas pelo teatro nestes anos corroboram essa definição do teatro como meio de reconstrução social. Esta corrente de protesto contra a ordem social e contra a condição humana infeliz do proletariado teve ainda outros cultores, como Oduvaldo Viana Filho, que, com Boal e Guarnieri, foi um dos mais importantes autores do Teatro Arena.

Em 1959 aparece o drama *Chapetuba F. C.* de Oduvaldo Viana Filho. A peça pretende patentear a manipulação do futebol submetido a interesses imediatos. O mecanismo do desporto é utilizado como alicerce para o exame dos membros de uma classe desfavorecida face a uma situação de injustiça social.

⁷⁶ A propósito deste protagonismo na dramaturgia brasileira do malandro, devemos indicar que a superficialidade da proposta do tipo social apresentada por Guarnieri poderia ser complementada por um estudo psicológico do malandro mais eficaz e efectivo como fora o apresentado pelo escritor Antônio Callado na sua obra *Pedro Mico* (1957), na qual o retrato social era filtrado por um bem sucedido fluxo cómico.

Por sua vez, em 1960, o baiano Dias Gomes, um autor pouco conhecido, foi descoberto como dramaturgo com *O Pagador de Promessas*⁷⁷ na posta em cena realizada pelo Teatro Brasileiro de Comédia em São Paulo. O esquema é simples: é a história baiana do agricultor que deve cumprir uma promessa, carregando uma enorme cruz. Como o voto fora feito a uma figura popular, o homem não obtém do sacerdote a licença para entrar no templo e depositar a cruz. Finalmente, o devoto morre, por causa de um disparo, no meio de um tumulto popular que o impede de entrar no templo, em frente de uma igreja profundamente intolerante, sectária e impiedosa.

A exploração da pintura social aberta pelo naturalismo leva desta vez o autor a dramatizar o sincretismo religioso, sendo o alvo primeiro da obra o sectarismo clerical que se eleva, aliás, como símbolo do despotismo de qualquer sistema organizado de modo autocrático.

Pouco depois da estreia de *O Pagador de Promessas*, Augusto Boal lançou em São Paulo a peça intitulada *Revolução na América do Sul* que foi estreada no Teatro Arena. A obra propõe uma renovação tanto na forma quanto no conteúdo com a sua incidência no procedimento épico.

Com esta obra de tema populista, Augusto Boal conquistou o público e a crítica internacional. O percurso dramático alicerça-se na “hipérbole aristofanesca” (Sábato, 2001:305) para satirizar o quotidiano do país. O título é satírico, pois como afirma Magaldi Sábato, pretende aludir e parodiar as revoluções permanentes das repúblicas sul-americanas, cujo objectivo fulcral consistia em substituir uma oligarquia por outra. A peça, sendo satírica, é quase uma comédia niilista, opondo-se a tudo excepto ao protagonista.

O protagonista, Zé da Silva, ecoante em certa medida da Mãe Coragem no seu percurso desesperançado, torna-se símbolo do homem do povo, que, carente de qualquer meio de sobrevivência, caminha sem parar procurando subsistir. Finalmente, e como

⁷⁷ Além de se servir do misticismo popular para retratar a realidade nacional, a inspiração de Dias Gomes recorreu à temática de actualidade e urbana em obras como *A Invasão* (1962), *A Revolução dos Beatos* (1962) e *Dr. Getúlio, Sua Vida e Glória* (1968), escrito em parceria com o poeta Ferreira Gullar e que representa uma diferente aliança entre o teatro e o povo, através de um método bem diverso: o musical.

Esta obra apresenta os últimos momentos da vida do antigo presidente dos “queremistas”, através de uma escola de samba, inserida numa trama paralela à histórica, em relação à qual Magaldi Sábato afirmou: “pessoalmente, não consigo aceitar a análise política dos autores, que passam a limpo o triste legado de um cruel ditador brasileiro, embora na fase em que ele retornou ao governo eleito pelo voto popular” (2001: 306).

acontece na poética *Ricotta* de Pasolini, como indicara Luciana Stegagno Picchio, depois do prolongadíssimo jejum, Zé da Silva morrerá por ter comido (1997: 652).

Ainda outra obra do autor, *José, do Parto à Sepultura*, retomará a personagem popular de Zé da Silva. Com esta recuperação da biografia do homem popular, Augusto Boal pretendia mostrar novamente o aniquilamento absurdo do homem como metáfora mais evidente da caducidade do sistema. Num outro espectáculo edificante, o autor apresenta o protagonista numa nova situação, dramaticamente despropositada e inspirada na figura de Dom Quixote, cego até ao paroxismo de seguir todos os ideais e princípios da sociedade capitalista.

Contudo, a necessidade de historicizar o presente para libertar o futuro gerou outras técnicas e postulados e, por isso, o poder política e culturalmente marginalizado utilizou os instrumentos possíveis para explicitar ainda mais a sua vertente contestatária do poder político.

Neste sentido, a vocação ensaística e o espírito polémico de Augusto Boal levaram-no ainda a procurar outras soluções dramáticas, que passaram pela constatação de uma necessária perspectiva histórica como espaço para uma nova linguagem instalada nas entrelinhas dos paralelismos históricos.

Assim, outro aspecto cultivado pelo discurso alternativo é o da decomposição da história brasileira e a constatação da inaptidão e da inépcia de uma classe dirigente insatisfatória⁷⁸. Como a ênfase da alusão e da elipse estava nas analogias, a recuperação de factos e personagens históricos tem por base a capacidade de denúncia, mas também de revolta que estes exprimiam.

Em parceria com Guarnieri, Augusto Boal também elaborou os dramas históricos *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, em 1965 e 1967, respectivamente. Neles, o tema que serve de subterfúgio é o da revolução – dos escravos no século XVII brasileiro ou dos Inconfidentes Mineiros na revolta arcádica de 1789. Com a recuperação dos heróis ou, ainda, dos mártires históricos presentes nos títulos, os autores pretendiam praticar o ‘teatro

⁷⁸ Ainda, uma outra linha de ataque próxima da adoptada pelo Teatro Arena, foi a escolhida pelo grupo Opinião em peças como a referida *Liberdade, Liberdade*, que se serviu dos *exempla* tirados das grandes figuras de outras épocas e nações para exaltar a liberdade, com base, como indicara Almeida Prado, na autoridade do seu prestígio moral e da sua universalidade, que nenhuma censura ousaria cortar (1987: 14).

exortativo' próprio do Arena, estimulando no público a resistência contra o regime. Trata-se, como indicou Luciana Stegagno Picchio, de:

Un teatro 'povero' nell'accezione in cui usano il termine le arti figurative: e in cui soprattutto viene soppresso il mattatorismo, con l'espedito di affidare a vari attori, a turno, la medesima parte (1997: 652).

Castro Alves Pede Passagem, peça de 1971 de Gianfrancesco Guarnieri, continua a linha histórica dos textos anteriores, escolhendo desta vez como protagonista o poeta romântico brasileiro, conhecido pelo seu engajamento a respeito dos escravos e que se relaciona, assim, com o heroísmo libertário de Zumbi e Tiradentes.

A peça de 1976 *Ponto de Partida* de Guarnieri situa-se num vago período medieval focado através de uma linguagem poética e convenientemente metafórica⁷⁹. Numa transcendente interação de elementos artísticos e sociais, é tematizado, novamente, o sacrifício do indivíduo pelos desígnios do poder e dos poderosos, transpondo alguns dos episódios mais trágicos da história recente do país, como o homicídio do jornalista Wladimir Herzog, que as autoridades da ditadura afirmaram ter sido um suicídio.

A dramaturgia de Guarnieri deve ser considerada uma das mais representativas da década de 70, em paralelo com a de outros dois nomes: Chico Buarque – que ensaia um teatro total com a inclusão da dança e do canto em dramas políticos como *Roda Viva* (1967) – e Plínio Marcos.

Se do panorama apresentado até agora se pode deduzir que o teatro brasileiro era mais convencional no seu engajamento e menos devoto da angústia filosófica que a dramaturgia europeia, deveríamos constatar que certas tendências presentes no teatro europeu também se manifestam no Brasil.

A obra de Plínio Marcos, que se auto-denomina como autor maldito, por exemplo, é a mais censurada da cena brasileira, embora não seja uma dramaturgia política no sentido estrito em que o são os textos de Albee ou Beckett (Stegagno, 1997: 652). Distancia-se,

⁷⁹ Igualmente, entre as obras de elaboração poemática da escritora Renata Pallottini, encontramos *O Escorpião de Numância*, peça que obtivera o Prêmio Anchieta em 1968, e na qual, novamente partindo de uma outra inspiração cervantina, a realidade brasileira é transposta para um passado remoto e estrangeiro, como é o cerco de Roma ao povo numantino e a sua hercúlea resistência que, por extensão metafórica, retratava o vigor e a constância dos dissidentes e a angústia do 'cerco' criado em torno da sociedade brasileira.

aliás, dos autores anteriormente referidos, como Guarnieri ou Viana, por apresentar os marginais da sociedade, excluídos da normalidade social por causa de um sistema abusivo e despótico e exprimindo-se com uma crueldade radical, paroxística, destinada a incomodar o público burguês.

A proposta deste autor foi a mais importante revelação da segunda metade da década de 60:

1967 ficará como o ano no qual as companhias paulistas descobriram que representar Plínio Marcos é um bom negócio tanto artístico quanto econômico, tentando recuperar em alguns meses de intensa exploração da sua dramaturgia os longos anos em que se pensou justamente o contrário [...]. O rio das produções plínio-marquianas começa a avolumar-se, ameaçando transbordamento (Prado, 1987: 230).

Depois de que na década anterior, em 1959, fosse censurada a encenação da obra *Barrela*, Plínio Marcos reaparece atingindo notoriedade em 1967 com *Dois Perdidos numa Noite Suja*. A peça, inspirada num conto de Alberto Moravia («Il terrore di Roma»), propõe o antagonismo abissal e trágico de dois marginais num cruel encadeamento de gestos sádicos e de exercícios de poder.

Esta obra prenunciava já um dos aspectos mais comuns da nova dramaturgia brasileira, surgida a partir de 1968 e desenvolvida nos anos 70:

No que diz respeito às personagens, começavam a encarar com grande simpatia as condutas aberrantes, consideradas anormais, nos limites ou por vezes já entrando pelo delírio adentro [...]. Também no referente à peça, em sua organização interna ou em suas relações com o mundo exterior exigiram os novos autores liberdade de atender às sugestões do inconsciente ou da imaginação poética, quebrando as regras dramáticas e a estrita verosimilhança psicológica (Prado, 2001: 104-105).

É assim que, nesse momento histórico, o exercício coercitivo que pressupôs o já referido AI-5, a partir de 1968, favoreceu já não apenas a elipse, mas uma notória subjectividade na escolha dos temas, ampliando o repertório das possibilidades da atitude crítica no espaço teatral⁸⁰. Aliás, esta nova tendência servira-se frequentemente do recurso

⁸⁰ Podemos assinalar também, como antecedente menos imediato desta tendência, a profunda renovação expressiva iniciada na já referida dramaturgia de Nelson Rodrigues, já que foi ele quem incorporou os processos do subconsciente no teatro brasileiro.

ao aparecimento de duas únicas personagens confrontadas em cena, que se transformará num outro elemento, se não privativo, pelo menos particular, da nova dramaturgia.

Como indicara Magaldi Sábato, os textos surgidos entre os anos de 1968 e de 1969 serviram-se de diversas maneiras do paroxismo que atingira o conflito entre duas personagens na referida obra, *Dois Perdidos numa Noite Suja*. O teórico, crítico teatral e professor, assinala cinco peças que se posicionam nessa tendência: *Cordélia Brasil* de Antônio Bivar, *O Assalto* de José Vicente, *Fala Baixo Senão Eu Grito* de Leilah Assunção, *À Flor da Pele* de Consuelo de Castro e *As Moças* de Isabel Câmara. A respeito delas, afirmará Sábato que “a ausência de preconceitos encontrará, nessa dramaturgia, o resultado da sufocação, a que se deu resposta rebelde, de vários tipos” (2001: 309).

A obra de José Vicente, por exemplo, foca a revolta existencial contra a iniquidade desde a perspectiva da temática da homossexualidade, já observada na produção dramática de Nelson Rodrigues na década de 60⁸¹. Aliás, uma mais ampla visão de conjunto da vida teatral da altura permitiria estabelecer a homossexualidade como outro dos aspectos temáticos dominantes no conjunto dessa produção, entre a que se salientaria também a referida obra de Isabel Câmara, *As Moças*, estreada em 1969. Nela, seguindo a articulação do conflito em volta de duas personagens – duas mulheres ligadas através de um diálogo fragmentário –, é sugerida de modo implícito uma relação lésbica entre elas.

Situam-se todos estes autores numa linhagem autoral independente, mas com uma ligação entre eles, que implica, como vemos, um imaginário social maior a respeito da tradição engajada dominante até ao momento.

Esta modernização encontra-se principalmente no seu ‘teatro desagradável’, pois a partir de *Vestido de Noiva*, a procura da renovação radicalizou até ao grotesco a perversão presente nessa obra, com uma superabundância, nas suas peças, de elementos mórbidos como a morte, a repressão sexual ou o incesto. Neste sentido o próprio autor afirmava ironicamente: “Dizia-se que havia incesto demais, como se pudesse haver incesto de menos” (Carvalho, 2006: 12).

Outra proposta paradigmática, mais próxima do teatro de intenções freudianas e formulação expressionista, cultivado com desigual fortuna por Nelson Rodrigues, será *Toda Nudez Será Castigada* (1965) que se situa no interior da família brasileira: um moralista que, rodeado por uma família devota e um filho problemático e torturado, ao ficar viúvo, começa a relacionar-se com uma prostituta. É o apogeu da coibição das pulsões perspectivado num enredo de macabra comicidade.

⁸¹ Esta temática foi também cultivada por Nelson Rodrigues na obra *O Beijo no Asfalto* (1961), na qual o protagonista cumpre a última vontade de um homem atropelado: beijá-lo na boca. Encontramo-nos assim, novamente, perante a presença da morte e de uma potencial repressão sexual como alicerces dramáticos. Por causa desse beijo a sociedade provinciana que rodeia o protagonista suspeita da sua tendência sexual até que, finalmente, este é acusado de homossexualidade.

Esta necessidade de estabelecer novas bases estéticas e sociais, não submetidas unicamente aos condicionamentos da arte política e de inspiração sociológica, para a renascente dramaturgia nacional, teve ainda como um dos seus alicerces principais a eclosão da dramaturgia feminina nos anos 60, retratada na obra *Um Teatro da Mulher* de Elza Cunha Vincenzo, que afirma a respeito do papel do feminino na vida teatral:

E nesse momento temos uma postura feminina bem modificada em relação à que a mulher costumava, em geral, manifestar em outras formas de expressão literária. Ela, agora, revela nitidamente uma consciência e uma sensibilidade atentas ao momento social, à deterioração das estruturas básicas da sociedade; o clima político em que se vivia no Brasil transfere-se quase sem alteração para o teatro e é aquele em que vivem as personagens (1992: 14).

Dentro do teatro social, quando não político, destas autoras é de se salientar, em primeiro lugar, o retrato, ainda eminentemente realista de Consuelo de Castro, sempre tamizado pelo exame profundo da conflituosidade do relacionamento humano, cifrado na oscilação entre a interdição e a moral permissiva e o prémio.

Nas suas obras, apresenta os atritos – quer sociais, quer existenciais – derivados da inadaptação dos cidadãos ao novo sistema autocrático como em *À Prova de Fogo ou Invasão dos Bárbaros* (1968). Por um lado, esta última peça, que só foi levada ao palco em 1976 de modo clandestino por um grupo de teatro universitário, retrata as divergências internas dentro das lutas estudantis contra o regime em São Paulo. Por outro lado, *À Flor da Pele*, escrita por Consuelo de Castro em 1969, desenha uma nova pintura da conturbada situação do país e dos seus habitantes através das relações de dois amantes.

Igualmente, apresentam um notável interesse as particulares postulações a respeito do pensamento social de Leilah Assunção, que filtrou a repressão do momento político e social por intermédio do enfoque da situação da mulher.

A obra *Vejo um Vulto na Janela* (1963) é ainda predominantemente realista, pois começa num momento imediatamente anterior ao golpe militar e termina com a instituição da ditadura. Para apresentar esse impasse político, a autora escolhe o ambiente claustrofóbico de um casarão habitado por um grupo de mulheres isoladas da vida exterior e também de qualquer relacionamento afectivo, cuja insatisfação conduzirá uma delas ao suicídio.

O carácter político do seu discurso não é nítido em obras como *Fala Baixo Senão Eu Grito*, estreada em 1969, na qual o interesse se desloca definitivamente para a falta de liberdade da mulher oprimida e reprimida pela superestrutura moral da burguesia.

Esta peça constitui, aliás, a particularização da subalternidade feminina num quadro de repressão mais geral. Com a cáustica caricatura da mulher solteira, a autora procura um duplo objectivo: a crítica da organização social burguesa e dos seus valores castradores e, ao mesmo tempo, a reivindicação da sexualidade feminina, cifrada no assalto do quarto da mulher por um homem com o qual manterá relações, num ambiente impreciso, entre a realidade e a invenção motivada pela pulsão sexual da ‘solteirona’.

Contudo, a autora nega a esses primeiros momentos de consciencialização social e sexual a inspiração feminista, pois segundo Leilah Assunção – como é indicado na obra *Um Teatro da Mulher* – as suas obras pretendem visar a iniquidade da superestrutura social de um modo totalizador (Vincenzo, 1992: 100), como demonstra a obra *Jorginho, o Machão* de 1970, na qual se denuncia a condição do homem submetido a pressões paralelas às experimentadas pelas suas protagonistas femininas.

Assim, a diversidade da literatura dramática brasileira permitiu, ainda, uma outra via nas fileiras da chamada literatura ‘social’, condizente com uma certa interpretação grotesca da realidade: a utilização dos diversos graus de humor possíveis no âmbito do social, da paródia à sátira, como filtro conceptual.

A sátira já fora utilizada por autores como Augusto Boal na referida peça de inspiração niilista *Revolução na América do Sul*, sendo recuperada no fim da década por dramaturgos como Renata Pallottini, cuja formulação discursiva, fortemente alusiva e lírica, admitiu também a focagem satírica do problema do relacionamento das classes sociais populares com a televisão na obra de 1968 *Pedro Pedreiro*.

O inevitável obscurantismo de um governo totalitário não impediu o humor e a sátira em tempos de ditadura, como se constata pelo aparecimento de outras obras de inspiração burlesca ou jocosa, como o humor sofisticado presente na já mencionada obra *A Ilha de Circe (Mister Sexo)* do comediógrafo João Bethencourt.

O cómico e o risível surgem, portanto, como mais uma manifestação da vastíssima corrente temática do teatro social e político.

A amplitude temática contemplada não impediu que se constatasse um facto comum às diferentes tendências dramáticas: o reconhecimento do teatro como veículo de ideias, sendo indiscutível que os diferentes posicionamentos – directa ou indirectamente mantidos – a respeito do governo militar constituem um mecanismo de decifração para interpretar a produção de textos teatrais no país.

Assim, ao historizar, de maneira muito geral, pretendemos postular uma variedade de ritmos no decorrer do teatro e desligar-nos de uma apresentação que, no desejo de produzir uma relação hermeticamente coerente, excluísse determinados sectores, criando histórias parciais centradas nos autores contemporâneos que trabalhavam em grupos exclusivistas na formulação de um teatro de perfil político explícito.

Nesta exigência taxionómica rigorosa, resta-nos situar as oito peças teatrais de Hilda Hilst que, escritas entre 1967 e 1969 e situando-se no espaço tangencial entre duas particularidades distintivas do período examinado, configuraram uma tendência específica e individual no interior das variações periféricas no panorama teatral da década.

O teatro hilstiano é assim o resultado de um processo particular de investigação de campo, pois se é certo que constitui um dos antecedentes de apropriação dos espaços do teatral por parte da mulher, a sua obra apela à diferença a respeito da outra dramaturgia feminina coeva que, com rotundidade, estava a eclodir.

A defesa da liberdade e a denúncia da opressão e a tirania são o mote das suas obras, mas nelas não observamos a característica básica do período e, mais concretamente, da maioria dessa produção feminina: o realismo ou a “adesão” à matéria histórica (Vincenzo, 1992: 294).

Por isso das duas tendências mais significativas da América Latina na altura, assinaladas por Juan Villegas, a mensagem em função do ser humano como habitante numa determinada condição histórica e a mensagem em função do ser humano como ente fora do tempo (1997: 96), o teatro hilstiano elege, com clareza, a segunda formulação.

A crise social que dá força às obras de Consuelo Castro ou de Leilah Assunção escurece-se e divorcia-se da realidade na obra hilstiana. É transmutada a humanidade dos seus protagonistas em verdade metafísica e ontológica, de modo que estes só podem comunicar-se através de comentários filosóficos.

É um teatro mais intelectual, e também, talvez, mais virulento, o que provocará a segunda cisão da dramaturgia de Hilst a respeito do conteúdo, porque ainda dentro dessa tendência mais abstractivizante e, portanto, mais abrangente, o seu subjectivismo não encontrará paralelo directo com a temática cultivada nesta vertente.

Como sabemos, a literatura de Hilda Hilst era marginalizada no corpo social, sendo por vezes tão elevada e imperscrutável quanto a pintura abstracta ou a estética musical de Strawinski. Face a isto, a autora pareceu escolher uma arte social e integradora, com a qual pretendia repercutir no público, mas ao procurar provocar estados de consciência pré-políticos – situados num sistema social – a matéria que seleccionou foi investigada e elaborada, como veremos, segundo o ímpeto fabulador que particulariza a sua restante obra.

Assim, as peças hilstianas parecem filiar-se mais num certo teatro contemporâneo que remete para a novela na sua admissão de um mundo de “experiência pura” (Lawson, 1995: 135), em que os medos e os estados anímicos extremos substituem a luta coerente para atingir fins racionais.

Este teatro nasce e é desenvolvido pelo impulso da situação política e objectivando a superação dessa conjuntura, mas a causa final da arte hilstiana, a sua determinação teleológica, isto é, a subversão ontológica, acaba por se sobrepor.

Neste sentido, podemos assinalar a dramaturgia desta autora como o desvio face à norma, sendo, portanto, resultado da adequação do instrumento comunicativo às finalidades estéticas e programáticas pessoais e caracterizando-se, fundamentalmente, pela complexidade do universo apresentado – o universo literário da autora – tão abissal, aliás, que lhe permitiu mesmo contornar o controlo da omnipotente e omnipresente censura da altura.

DO ESPAÇO FICCIONAL
(REVOLTA E ICONOCLASTIA)

Como referimos, Hilda Hilst iniciou o seu percurso como narradora na década de 70, uma vez que finaliza o período como dramaturga, com obras como *Fluxo-Floema* (1970), *Qadós* (1973) ou *Pequenos Discursos e um Grande* (1977) constituídas por ficções articuladas à volta de questões como o sentido da existência – e, ligada a esta, a literaturização de temas como o tempo, a morte ou a espiritualidade e a religiosidade – ou as vicissitudes, já dramatizadas no teatro hilstiano da vida em sociedade, num tempo ignorante e intolerante a respeito da diferença, da espiritualidade e da lucidez, onde os traços eróticos, mas principalmente obscenos, se revelam traços constitutivos na escrita de uma escritora:

Classified as a difficult, existential, or surreal writer by many Brazilian critics, her fiction deals with eroticism, mortality, and aging. Her works are characterized by her lyrical and innovative use of language, including neologisms, exotic names and a kind of Joycean free association (Eldridge Miller, 2002: 142).

Esta perspectiva literária será continuada, nos anos 80, com os romances *Tu Não Te Moves de Ti* (1980), *A Obscena Senhora D* (1982) e com a novela *Com os Meus Olhos de Cão* (1986). Assim como, na década seguinte, com a ficção *Rútilo Nada* (1993) e o romance *Estar Sendo. Ter Sido* (1997), contemporâneos já da escrita de inspiração provocadora presente tanto nos romances *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos de Escárnio / Textos Grotescos* (1990) ou *Cartas de um Sedutor* (1991), quanto nas crónicas que a autora publicou, entre 1992 e 1995, no *Correio Popular* de Campinas.

Esta complexidade, que se revela um dos traços predominantes da narrativa hilstiana, estigmatizou a obra da autora paulista, pois como indicara Leo Gilson Ribeiro na «Apresentação» de *Ficções*:

Hilda Hilst carrega involuntariamente um estigma: o de nunca talvez vir a ser popular, agradável, acessível. Ela que ambiciona tanto ser discutida, focalizada, continuará por uma espécie de condenação intrínseca incompreensível para a maioria (Ribeiro, 1977: XII).

E nesta caracterização obscura, linguisticamente complexa e tematicamente abissal, Hilda Hilst não se identifica só com outros autores distantes ou desconhecidos para o público⁸², mas com um conjunto de autores de invulgar penetração para reproduzir e aumentar a vivência da interioridade em crise das diferentes personagens.

Na esteira da procura de uma escrita omnicomprensiva que percorre o caminho da experimentação, os textos complexos e abstractos de Hilda Hilst têm pesquisado as possibilidades linguísticas para aprofundar na ruptura com o enredo factual e na conseguinte entrega ao fluxo de consciência.

A criação ficcional hilstiana parece ecoar, assim, certos elementos das experiências radicais de renovação na literatura brasileira, em paralelo às protagonizadas por Guimarães Rosa ou Clarice Lispector:

estas situam o processo literário antes na *transposição* da realidade social e psíquica do que na *construção* de uma outra realidade. É claro que esta supra-realidade não se compreende senão como a alquimia dos minérios extraídos das mesmas fontes que serviram aos demais narradores: as da história coletiva, no caso de Guimarães Rosa; as da história individual, no caso de Clarice Lispector. Simplesmente, nestes criadores, há uma fortíssima vontade-de-estilo que os impele à produção de *objetos de linguagem* a que buscam dar a maior autonomia possível (Bosi, 1977: 442).

Assim, o tecido da escrita hilstiana, que privilegia o teor construtivo da linguagem como espelho e mecanismo indagador a respeito do complexo universo ficcional da personagem em crise, aproxima-se, de certo modo, do intenso teor metafísico da

⁸² Recordemos que nessa mesma introdução ao volume *Ficções*, o crítico literário estabelecia uma analogia entre a obra de Hilda Hilst e a verdadeira recepção da sociedade de grande parte da literatura moderna e contemporânea, a respeito da difícil relação entre o valor literário intrínseco, a complexidade e a incompreensão do público: “Há exagero, porém, em afirmar-se que Hilda Hilst e Guimarães Rosa, entre outros extraordinários autores de obras-primas formais e ficcionais, são os únicos ignorados pelo leitor brasileiro. Seria interessante saber: quantas pessoas, no Brasil, realmente leram Euclides da Cunha [...]. Conseqüentemente, a Grande Literatura – Proust, Eça de Queiroz, Beckett, Galdós entre outros – estabelece uma hierarquia e só é acessível a uma “casta”, que se mostra disposta a decifrar a linguagem mais complexa de um autor que focaliza temas abissais, o que demanda a cooperação do intelecto, da fantasia, da curiosidade, numa verdadeira obra aberta” (Ribeiro, 1999: 83).

experimentação das obras de Guimarães Rosa, mas, principalmente e em diferença, da experiência metafísica radical da obra de Clarice Lispector.

Se bem que a obra de Hilst se distancia por causa da exacerbação formal e retórica que orienta a sua prosa frequentemente para os domínios do abissal e da obscuridade, aproximando-a mesmo de uma condição quase ininteligível, a crise espiritual dos seus protagonistas apresenta certas semelhanças com a circunstância das personagens de Clarice Lispector e com o seu encontro com uma obscuridade existencial que os obriga a indagar sem resposta a respeito da vida, que parece vazia de sentido, assim como da condição humana.

Situamo-nos portanto, mais no domínio do metafísico do que no domínio do psicológico, onde a crise da personagem será aparentemente reorientada, de diferente modo, porém, nas duas autoras, através dos momentos em que a unidade da consciência das personagens oferece certos instantes de iluminação que outorgam um novo sentido à realidade.

Contudo, apesar desta contemplação ocasional de certos mistérios entrevistos, a existência em ambos casos estará inscrita na confusão e no desconcerto pois como indicara o professor Carlos Mendes de Sousa a respeito da obra clariciana:

O que em Clarice parece querer dizer-se é que o mundo em si é um mundo de desordens, e por mais que o homem lhe pretenda dar uma ordenação, a todo momento vem ao de cima a desordem primordial. Assim se passa com a experiência criadora (Sousa, 2000: 111).

Ainda, esta analogia possível entre a prosa das duas autoras não se completa sem uma referência ao domínio do corporal nesta literatura existencial. Se a ficção hilstiana é perpassada pelo erotismo, no caso da obra de Clarice Lispector, *O Via Crucis do Corpo* será, como indica uma das suas personagens, o paradigma do “domínio do “aqui e agora”” (Lispector, 1998: 17) no discurso clariciano.

Neste conjunto de relatos as pulsões orientam-se para uma sexualidade perturbadora, frequentemente dominada por uma violência constringedora, como acontece no relato «Antes da ponte Rio-Niterói», onde o ciúme incita a uma mulher a verter “água fervendo do bico da chaleira” (Lispector, 1998: 58) dentro do ouvido do amante, ou no relato «O corpo» onde as duas mulheres de um bígamo concebem o assassinato passional

do homem numa noite tomada pelo pensamento de morte e pela “lacinante música de Schubert” (Lispector, 1998: 25) que ambas escutavam no rádio.

Somos, portanto, defrontados por vezes com um erotismo umbroso, próximo da experiência erótica do agônico, do sentimento de morte que domina o discurso de certas personagens hilstianas que, como Agda, são cadaverizadas num tenso jogo com a caducidade e a degenerescência, aproximando o domínio do sexual de um patetismo barroco, como acontecia também no relato «Ruído de passos» de *O Via Cruzis do Corpo*:

Pois foi com dona Cândida Raposo que o desejo de prazer não passava.

Teve enfim a grande coragem de ir a um ginecologista. E perguntou-lhe envergonhada, de cabeça baixa:

– Quando é que passa?

– Passa o quê, minha senhora?

– A coisa.

– Que coisa?

– A coisa, repetiu. O desejo de prazer, disse enfim.

– Minha senhora, lamento lhe dizer que não passa nunca.

Olhou-o espantada.

– Mas eu tenho oitenta e um anos de idade!

– Não importa, minha senhora. É até morrer.

– Mas isso é o inferno!

– É a vida, senhora Raposo.

A vida era isso, então? essa falta de vergonha?

– E o que é que eu faço? ninguém me quer mais...

O médico olhou-a com piedade

– Não há remédio, minha senhora.

– E se eu pagasse?

– Não ia adiantar de nada. A senhora tem que se lembrar que tem oitenta e um anos de idade.

– E... se eu me arranjasse sozinha? o senhor entende o que eu quero dizer?

– É, disse o médico. Pode ser um remédio.

Então saiu do consultório. A filha esperava-a embaixo, do carro. Um filho Cândida Raposo perdera na guerra, era um pracinha. Tinha essa intolerável dor no coração: a de sobreviver a um ser adorado.

Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se. Mudos fogos de artifícios. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a bênção da morte.

A morte.

Pareceu-lhe ouvir ruído de passos. Os passos de seu marido Antenor Raposo (Lispector, 1998: 55-56).

Aliás, a presença da morte manifesta-se não apenas no plano corporal, mas mental e filosófico, pois as intuições a respeito da precariedade da existência humana, vivenciadas pelas desvairadas personagens hilstianas, têm como antecedente o convívio assumido com a morte presente no pensamento e no discurso de diferentes personagens claricianas como Lóri, protagonista de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, que “faz de conta que vivia e não que estivesse morrendo pois viver afinal não passava de se aproximar cada vez mais da morte” (Lispector, 1999: 12).

Esta complexidade experimental da escrita claricianas gerou ainda dois movimentos de sentido oposto no interior da literatura brasileira: o primeiro deles teve como protagonista Josué Montello, que representava a recuperação e *aggiornamento* da tradição romanesca oitocentista, oposta ao experimentalismo do discurso de Clarice, que se alarga até as décadas de 70 e 80 com obras como *Os Tambores de São Luís* (1975) ou *Pedra Viva* (1983), enquanto o segundo, presidido por Osman Lins representava uma certa continuação menos radical do referido experimentalismo.

Assim, a complexidade que Hilst reassume na década de 70 é cultivada também por Osman Lins em obras como *Avalovara* (1973), que concebe este romance de amor e morte como narração de um mito dominada pela mutabilidade técnica, ou nos contos de *Nove Novena* (1966) – onde Lins inaugurara já a técnica polifônica na escrita como meio e objecto de reflexão, antecipando a complexidade compositiva de *Avalovara* –, pois não podemos esquecer que esse momento da história literária foi dominado pelo auge do conto.

A narrativa curta em que a autora paulista se iniciou no domínio da prosa de ficção foi, como já indicámos, o molde privilegiado, hegemónico nas décadas de 60 e de 70 em virtude da inclusão de contos em diferentes publicações como suplementos literários ou revistas especializadas e consagradas ao género ou do surgimento de diversos certames e prémios para contistas.

A obra hilstiana acompanhou, assim, a curva desenhada pelo apogeu do conto, abandonando o cultivo da narrativa curta em favor de ficções mais extensas – como *Tu Não Te Moves de Ti* ou *A Obscena Senhora D* – na altura do seu declínio: “O conto é género que, no Brasil, teve um pico de qualidade nos anos 60 e 70. Depois disso os seu interesse foi diminuindo, até a quase inanição dos dias de hoje” (Pécora, 2006a: 11).

Contudo, acima das diferenças – como o notável protagonismo adquirido pela narrativa erótica, principalmente feminina, na década de 80 –, podemos observar a existência de um *continuum* no exercício da narrativa breve entre os anos 70 e 80, pois muitos dos escritores que participaram da fase de expansão do conto continuaram a cultivá-lo na década seguinte.

A grande diversidade temática e estilística da narrativa curta é presidida pela escrita de Rubem Fonseca, um dos autores mais conhecidos e imitados do Brasil que despontou como um dos mestres do conto nos anos 60 e 70 e, posteriormente, do romance com obras como *Os Prisioneiros* (1963), *A Coleira do Cão* (1965), *Lúcia Mac Cartney* (1969), *Feliz Ano Novo* (1975) e *O Caso Morel* (1973), *O Cobrador* (1979) ou *A Grande Arte* (1984).

Rubem Fonseca pode ser considerado, como veremos, com o seu movimento entre o experimentalismo hiper-realista e uma estética naturalista, o representante paradigmático da peculiar tradição da violência – orientada pelos temas da marginalidade e da violência urbanas – presente na literatura brasileira contemporânea.

A voz do escritor mineiro, acima de tudo, será singularizada pelo seu realismo cruel e atroz, assim como pelo privilégio de um conjunto de rituais escatológicos e de uma linguagem soez articulados como prova da anormalidade mental e relacional da sociedade brasileira.

As poliédricas e proteicas ficções fonssequianas apresentam-se como um testemunho brutal, absurdo e grotesco de certos traços da contemporaneidade que servem de excelente acesso para aproximar-se e criticar uma realidade tipicamente nacional: a alienação que aqui se manifesta através da galeria de personagens neuróticas.

Esta perturbadora renovação da ficção urbana foi identificada pela censura com a obscenidade e a pornografia, o que provocou que fosse retirada a obra *Feliz Ano Novo* do mercado, após a terceira edição, sob acusação de atentado à moral e aos bons costumes, o que realmente, deu uma maior difusão e publicidade à obra, que reapareceu no mercado literário brasileiro só catorze anos depois.

Assim, no seu retrato do mundo fatalmente rude, perverso e carente de afectos ou sentimentos além do ódio, podemos ver um referente que Hilda Hilst reassume com uma certa distância em determinadas passagens das suas ficções: a presença do tópico do erotismo como isotopia inconveniente.

O tratamento frontal do tema será particularmente perturbador, pelo facto de as modalidades presentes na obra dos dois autores oscilarem entre os simples desejos sexuais e a literaturização de um painel de relações eróticas condenáveis – com independência do diferente valor nelas da revolta –, aludidas em forma de amores prostituídos, doentios ou recalçados.

Neste sentido, um ângulo de coincidência notável neste confronto dialéctico surge em certas ficções hilstianas dominadas pela sexualidade, onde o absurdo da existência é retratado através da brutalidade e da falta de solidariedade nas relações pessoais, como acontece, por exemplo no pequeno conjunto de relatos que, agrupados sob o título «Novos Antropofágicos», serve de desfecho ao romance *Cartas de um Sedutor* e onde encontramos, entre outros, o namorado que abominava o gosto de exhibir-se das mulheres e decidiu puni-lo na figura da namorada:

Cintilante, fininha, a blusa mostrava não somente os bicos, mas as duas tetas, firmes redondosas, trémulas. Ela pediu cerveja. Ele pediu sorvete. Os homens do bar olhavam a mulher miúda como se ele não estivesse ali. Ela ria: tô bonita, né bem? Foi nesse instante que ele rosou aturdido: vai ficar linda agora. Num ímpeto agarrou-lhe as tetas, mordeu-lhe o bico esquerdo, decepou o moranguinho e sujo de sangue e aos gritos colocou o bico na ponta do sorvete de creme, *marshmallow* e banana. Gritava: agora, benzinho, todo mundo pode ver, chupar e se fartar do teu bico, adeus. A ambulância chegou logo depois. Os caras do bar esclareciam: é aquela ali com aquela blusa fininha. Ninguém sabe que fim levou o bico. O nome do bar mudou: o Bar do Bico. Há novos sorvetes. Um moranguinho na ponta. Sorvete, dona? Com bico ou sem bico, madama? (CDS, 2004a: 128).

Ainda entre os autores consagrados pela sua trajectória como contistas e singularizados através do seu particular cultivo do género breve podemos salientar as figuras literárias de João Antônio e Dalton Trevisan.

João Antônio, cronista da cidade, retrata o submundo da malandragem, dos habitantes dos bairros populares de São Paulo, protagonistas miseráveis de obras como *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) – obra de estreia com que o autor atingiu um sucesso imediato –, que só teria continuação na década seguinte com obras como *Leão-de-Chácara* (1975) e *Malhação do Judas Carioca* (1975), seguidas por uma abundante produção, onde salientam *10 Contos Escolhidos* (1983) ou *Abraçado ao meu Rancor* (1986).

A escrita do autor paulistano singularizou-se pelo relacionamento temático-linguístico e pela modernização estilística da tendência literária denominada por Marcelo Coelho “pastoral urbana” (2005: 49). Alicerçada num tecido retórico inspirado pela técnica documental, a crónica ou a escrita diarística, a escrita de João Antônio – embora consiga, por vezes, retratar a crueldade e a violência que domina a lógica infeliz de certas camadas da sociedade brasileira – orienta-se mais para o retrato de costumes.

Com uma direcção literária diferente, Dalton Trevisan será outro dos referentes desse período hegemónico do conto que sustentará o princípio de que “Il racconto è effettivamente il genere in cui maggiormente si rivela l’originalità della nuova letteratura brasiliana” (Stegagno, 1997: 600), através de uma escrita impiedosa e de um realismo cáustico que o singularizam dentro do panorama do pós-modernismo no Brasil.

O universo ficcional de obras como as *Novelas Nada Exemplares* – livro de estreia publicado em 1959 –, *O Vampiro de Curitiba* (1965), *A Faca no Coração* (1975) ou *Contos Eróticos* (1984) é criado a partir de temas e motivos de Curitiba, um espaço burguês e provinciano constantemente percorrido pelo autor para apresentar-nos o teor patético e, por vezes, sórdido do quotidiano, presente, como veremos, nos conflitos morais e sexuais.

Ainda, este carácter compósito e multiforme do género contístico é revelado pela escrita de outros autores notáveis, como Lygia Fagundes Telles autora de romances como *As Meninas* (1973) e de contos como os recolhidos em *Seminário dos Ratos* (1977) que cultiva uma prosa de teor intimista e simbolicamente pessimista a respeito do absurdo das relações humanas; Moacyr Scliar, autor de *Histórias de um Médico em Formação* (1962) e *Histórias da Terra Trêmula* (1976) ou de romances como *O Exército de um Homem Só* (1973), que explora na sua obra o absurdo e o insólito através, frequentemente, da ironia ou Murilo Rubião que, com José J. Veiga, é um dos raros narradores brasileiros consagrado à literatura fantástica, mas de simbolismo, como veremos existencial, em obras como *O Pirotécnico Zacarias* (1974).

Neste painel complexo podemos incluir, igualmente, a figura de Sérgio Sant’Anna, cujo livro de estreia, *O Sobrevivente* (1969), inaugurou uma narrativa de teor analítico e de incansável pesquisa formal, para, com a obra *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)* (1973), introduzir:

uma marca *pop* na ficção literária da época em que imperam os meios de comunicação em massa. O recorte e colagem de fragmentos de discursos intersemióticos tornam o momento da composição individual o estuário de confluências anônimas (Barbieri, 2003: 778).

Vemos portanto, como nesta produção multimoda resultaria estéril qualquer tentativa de classificação de rigidez entomológica, pois na consagração à forma da narrativa breve observamos o convívio do experimentalismo, dos discursos fragmentados ou da visão surreal e mesmo fantástica com o registro de inspiração documental, realista ou brutalista – onde a categoria do grotesco se erige como elemento de crítica social, ou costumista – ou de teor intimista, introspectivo e psicológico.

Ainda, neste apogeu do conto inscrevem-se outros prosadores que iniciaram o seu percurso ficcional na década de 70 ou, também, na década de 80, pois o declínio posterior ao esplendor não implicou a desaparecimento da forma, mas o prolongamento na escrita de autores que nos seus contos espelhavam também o clima agitado da altura.

Como exemplo desta continuidade podemos citar a obra de Vítor Giúdice e Duílio Gomes, representantes de uma vertente fantástica e, em certa medida, surrealista, de Deonísio da Silva ou Domingos Pellegrini Jr., representantes, por oposição, de uma outra tendência realista e, por vezes, satírica, de Caio Fernando Abreu, consagrado a um exercício ficcional escuro de inspiração intimista ou da própria Hilda Hilst, devotada, como já indicámos, a uma escrita singular dentro das correntes e tendências imperantes.

Esta singularidade da prosa hilstiana, porém, não significou um desinteresse radical a respeito do momento histórico e literário em que se insere, pois, como já acontecera na poesia e no teatro, esta configurará uma tendência individual, mas de certo modo engajada entre as variações situadas na periferia do panorama ficcional da altura.

A resistência e a denúncia literária a respeito do constrangimento, do abuso e do despotismo imperantes no momento são novamente o mote de obras como *Fluxo-floema*, *Qadós* e *Pequenos Discursos. E um Grande*, numa denúncia, aliás, que se prolongará com uma significação ainda menos historicamente datada como reflexo oblíquo de um período bem determinado, nas obras em prosa posteriores, pertencentes ao género romanesco ou novelesco.

Contudo, mais uma vez, a adesão mimética ou realista à matéria histórica está ausente do discurso hilstiano, pois a mensagem em função do ser humano inserido numa determinada condição histórica é substituída por uma mensagem de alcance existencial, metafísico e ontológico e, portanto, mais abrangente e problemática, cuja radicalidade provoca um interessante impasse literário, como indicara Alcir Pécora a respeito dos *Pequenos Discursos. E um Grande*:

Numa visada mais abrangente das questões encenadas em *Pequenos Discursos*, cabe perguntar: é legítimo distinguir-se tão radicalmente quando a distinção fere o sentido comum da vida socialmente ajustada, o destino convenientemente acomodado à esquerda ou à direita? (2006a: 26).

Assim, a ficção hilstiana não só mantém uma relação de singularidade não alienada dentro do panorama contístico, mas também dentro do mais dilatado panorama da prosa de ficção, que incorpora já a escrita romanesca, e onde se evidenciam de maneira mais nítida, à luz de uma perspectiva global, um conjunto de tendências orientadas à subversão do *status quo* histórico e político, quer através da censura satírica ou recta, da conjuntura nacional, quer através do culto à provocação, cujo paradigma será a consagração da literatura erótica na altura.

Neste sentido, em primeiro lugar, podemos indicar que a prosa brasileira, desde meados da década de 1960, distinguir-se-á, em grande medida, pela literaturização da realidade através de diferentes perspectivas.

Assim, por exemplo, Lygia Fagundes Telles oferece-nos em *As Meninas* (1973) um romance de introspecção, próximo do trágico, do absurdo, do insólito e mesmo do fantástico, analisando os conflitos do homem em sociedade e cobrindo a gama de sentimentos que a vida da altura suscitava.

Deste modo, a autora cultiva um certo realismo, ora de intenções fotográficas sobre os costumes e conflitos sociais, ora sensível aos problemas psicológicos e existenciais desencadeados pelas mudanças do período, estes últimos retratados também na obra *Verão dos Infêis* (1968) de Dinah Silveira de Queirós.

A escrita de Nélide Piñón, por sua vez, será um inegável exemplo do carácter multifacetado da escrita romanesca contemporânea que confronta a questão da realidade. É assim que *Tebas do Meu Coração* (1974) representa uma proposta de restauração de um

certo poder do símbolo na arte. O elemento simbólico atinge uma especial pertinência e significância, através da desconstrução da representação convencional do mundo que favorece uma crítica alegórica da conjuntura histórica representada principalmente pela imobilidade imperante na cidade de Santíssimo.

Ainda nesta linha, o conto de Rubem Fonseca «O campeonato» representa uma outra vertente a respeito da exploração do símbolo, como elemento alicerçador de uma sátira cruel de um mundo tecnificado e asseptizado até o enjoo, no estilo da ficção científico-simbólica de Huxley em *Brave New World*.

Igualmente revelador e significativo é o símbolo no romance *Quarup* de Antônio Callado, onde o romancista, por via de uma escrita simples e irônica, recupera do meio indígena o ritual de homenagem aos mortos ilustres para erigi-lo ficcionalmente em metáfora ou símbolo da denúncia da opressão e do despotismo vigente nos anos 60.

No entanto, neste romance o elemento ideológico é bem mais manifesto do que nos dois textos anteriormente citados, pois se bem que nestes o símbolo era veículo difusor e propagador fulcral das ideias e da realidade implícita, em *Quarup* (1967) a profunda impregnação ideológica não é unicamente confiada a este símbolo mas também à evidente parábola de um jovem padre de esquerdas que após o golpe de 1964, e depois de ter percorrido geograficamente o país e de ter conhecido a sua situação social, decide unir-se à luta armada contra o regime militar.

A respeito ainda do engajamento participante, podemos mencionar Carlos Heitor Cony, autor de *Pessach: a Travesia* (1967) ou *Sobre Todas as Coisas* (1968) – livro de contos reeditado em 1978 com o novo título de *Babilônia! Babilônia* – que retrata nas suas obras o declínio da burguesia urbana brasileira que ecoa a conjuntura moral e política imperante na década de 60, como demonstra o referido romance *Pessach: a Travesia*, centrado no processo que orienta a um escritor burguês e de sucesso a participar na luta armada, o que permite ao autor explorar literariamente os principais dilemas e posicionamentos da esquerda brasileira no momento da ditadura.

Igualmente, a obra de Silviano Santiago *Em Liberdade* (1981) recupera a figura do escritor, neste caso através da estratégia do manuscrito, nomeadamente de um diário fictício de Graciliano Ramos, escrito pelo autor depois da sua estada na prisão e que serve também para evidenciar a opressão e o abuso da conjuntura política brasileira do momento.

Em paralelo a estas obras que apresentam uma crítica mais ou menos explícita à conjuntura nacional, nas décadas de 60 e 70 deparamos com uma ficção caracterizada, em parte, por uma literaturização da realidade alicerçada numa temática duplamente problematizada por volta da categoria da violência: a opressão do regime ditatorial representada através da crueldade nos relacionamentos sociais e a crise ontológica do ser humano subjugado e quase aniquilado pelo regime.

Já referimos como Rubem Fonseca, distanciando-se do romance participante e reinterpretando um engajamento e um pessimismo adequado ao momento histórico, convertera a sua escrita num retrato da brutalidade e da rudeza da repressão do período, estabelecendo um referente no âmbito da ficção brasileira,

Dans les années soixante-dix, quand les semences lancées par João Antônio e Ruben Fonseca donnèrent naissance à un mouvement qu'on a appelé "le boom du conte brésilien", représenté par des auteurs comme Sérgio Sant'Anna, Ignácio de Loyola Brandão e Ivan Ângelo. Le climat de violence qui imprègne leurs œuvres reflète autant la répression politique que la dissolution du tissu social (Pinto, 2005: 39).

Neste sentido, uma das obras paradigmáticas desta temática duplamente violentada – a opressão social e existencial – é *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, romance que, perante a relutância à sua publicação no Brasil, foi editado em 1974 na italiana Editora Feltrinelli⁸³. Contudo, no ano seguinte, o romance seria editado no Brasil e receberia vários prémios até que, em 1976, foi proibido pelo Ministério da Justiça. Como já acontecera com outras obras consideradas subversivas, o romance foi acusado de ser 'atentatório à moral e aos bons costumes', pois enquanto *Tebas do Meu Coração* era domiciliada em Santíssimo para esquivar os tabus e contingências imperantes no Brasil da altura – sintetizados na tríade ditadura, repressão e censura –, *Zero* localizava o seu retrato de situações apocalípticas na metrópole moderna num país da América Latíndia, homóloga da América *tout court*.

Este romance, oscilante entre a ironia e o dramatismo que facilita a frieza documental privilegiada como estratégia narrativa principal, espelha a violência como uma constante presente em todos os níveis do relacionamento humano.

⁸³ Lembremos a este respeito a carta de Ignácio de Loyola Brandão a Hilda Hilst, reproduzida no capítulo dedicado à figura e à fortuna literária da autora, onde o escritor recomendava à escritora paulista que enviasse os seus livros a Antonio Tabucchi, divulgador naquela altura da literatura brasileira na Itália.

É o retrato das misérias da civilização urbana e da declinante burocracia geradora de violência – repressão, torturas, interdições e outras formas de tirania e coacção – e das violências que se perpetram para a conter:

Uma noite explodiu um posto de gasolina Shell num bairro; dez minutos depois, dinamite arreventava um banco; no outro extremo, uma delegacia era invadida, os presos soltos, os soldados presos, as armas roubadas; no mesmo instante, em quartéis diferentes, as sentinelas eram mortas, seus fuzis e metralhadoras roubados, e havia ainda o fogo (Brandão, 1979: 154).

Outro dos romances representativos desta tendência é *A Festa* (1976) de Ivan Ângelo, que tem como assunto principal, como indica uma das personagens, o Brasil de 1970 e as suas vicissitudes. A obra, que oferece vários tipos de leitura a partir da linear, podendo ser lidos numerosos episódios sem ordem, de modo independente, retrata a violência repressiva nos afectos e nos relacionamentos entre as múltiplas personagens que conformam o dilatado painel social, com recalque para a crueldade punitiva do regime, como exemplifica a figura do capitão Müller, que “viu verdades históricas serem inoculadas em corrente de 110 volts” (1976: 156).

O escritor mineiro manterá ainda este compromisso ideológico em *A Casa de Vidro* (1979), cinco histórias do Brasil filiadas igualmente ao realismo exacerbado desta prosa de contestação.

Nestas obras, a realidade transforma-se em material para uma vertente da escrita potencialmente sociologizada, onde a cronologia e uma certa linha de continuidade sugerem outras narrações aparentadas por um ar comum. Um amplo grupo de personagens dotadas de um perfil original e uma concentração violenta de poder são o traço singular que possuem obras como *Acusado de Homicídio* (1969) do maranhense José Louzeiro, romance de crítica social ambientado na grande cidade violenta e cruel, ou a obra memorialista-ficcional *O Que É Isso Companheiro?* (1979) e *Diário da Crise* (1984) do mineiro Fernando Gabeira.

Estas obras constituem, portanto, um rico mosaico – de vários outros possíveis – da diferente medida em que na literatura habitava o momento social e político que se estava a viver no Brasil, por via mimética ou alegórica, onde a perspectiva crítica presente nas

ficções de Hilda Hilst se distingue na sua procura de uma densidade moral e uma verdade histórica profunda que não se limitem a uma conjuntura política concreta.

Vemos, portanto, como ao procurar enquadrar o exercício ficcional hilstiano revela-se uma paradoxal relação de divergências e confluências a respeito das tendências da narrativa contemporânea, pois a autora, como acontecia já na poesia, exhibe uma apropriação particular de experiências literárias como o referido engajamento, mas também a espiritualidade, o misticismo ou, de novo, o erotismo, que a situa, mais uma vez, no interior de uma linhagem intergeracional, mas também, como já indicámos, coetânea do exercício narrativo hilstiano.

Nas obras que iniciaram o percurso como narradora de Hilda Hilst na década de 70 – nomeadamente, *Fluxo-Floema* (1970), *Qadós* (1973) e *Pequenos Discursos e um Grande* (1977) –, embora a escrita se architectasse como uma interrogação e uma indagação a respeito de Deus, o tempo, a morte, o medo ou a alteridade, esta se auxiliava de modo frequente nessa procura abissal e desesperada do recurso ao sexual, ao obsceno e ao aviltante.

Esta presença do elemento obsceno e a manifestação de características eróticas como traços constitutivos alargaram-se gradativamente na sua escrita ficcional na década de 80 – e não só –, nas obras *Tu Não Te Moves de Ti* (1980), *A Obscena Senhora D* (1982), *Com os Meus Olhos de Cão* (1986) – e também com as posteriores *Rútilo Nada* (1993) e *Estar Sendo. Ter Sido* (1997) – até derivar na década seguinte na escrita de teor satírico, pornográfico e/ou libertino da denominada tetralogia obscena formada pelas três ficções *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos de Escárnio / Textos Grotescos* (1990) e *Cartas de um Sedutor* (1991), prolongadas tematicamente por *Bufólicas* (1992).

Nesta época, as formas narrativas, fragmentárias ou não, acomodavam-se ao erotismo ou faziam dele um elemento fulcral. De tal maneira que, no momento de estreia da vertente ficcional da obra hilstiana, salientavam já notáveis cultivadores do género erótico, ainda predominantemente masculino, como Renard Perez, autor de *Começo de Caminho: o Áspero Amor* (1967), um romance que enfrenta a complexidade das relações entre juventude, amor e erotismo, ou Orígenes Lessa. Este autor paulista – cuja obra *O Evangelho de Lázaro* (1972) apresenta, como veremos, uma outra possibilidade de recriação da vida da personagem bíblica na linha da narração «Lázaro» presente em *Fluxo-*

-*Floema* – ecoará, como Hilst, o signo dos tempos numa escrita distanciada da literatura participante, desta vez, através de um erotismo predominante.

Neste sentido, Orígenes Lessa, autor de outras obras de teor erótico, como demonstram alguns contos da obra *Nove Mulheres* (1968), apresentará no romance *A Noite Sem Homem* (1968) um retrato do desespero, da opressão e da angústia colectiva, sintomas próprios do momento histórico, através de uma história de prostituição num bordel mostrada por via de uma linguagem obscena.

Por sua vez, Murilo Rubião, que, como já indicámos, pode ser considerado, na literatura brasileira, o precursor do chamado de ‘realismo mágico’, não só cultivou o fantástico em termos de modernidade, mas o conjugou na sua escrita com o culto ao erotismo, presente em certos contos de *O Convidado* (1974) ou *A Casa do Girassol Vermelho* (1978).

Nos relatos de *O Convidado* as relações entre as personagens são problemáticas por causa da ausência dos afectos na intimidade, denotando a condição coisificada ou aridamente erotizada das mesmas.

Assim, esta circunstância conduz de modo inexorável à ideia do afastamento, da falta e de uma esterilidade, constante na obra muriliana, que apresentará como máxima expressão o relato «Agláia» de *O Convidado*. Nele, através da hiperbólica fertilidade da protagonista e da quantidade descontrolada de partos, o nascimento perde o seu significado original e surge como uma maldição para a humanidade, pois representa a fatalidade e a irrevogabilidade do acto de nascer.

Esta participação do maravilhoso no erotismo nada tem a ver com as transformações de Macunaíma⁸⁴ ou dos protagonistas das fábulas em verso de *Bufólicas*, embora, como

⁸⁴ O herói de Mário de Andrade, que “já na meninice faz coisas de sarapantar” (1988: 5), perante a interdição do prazer com Iriri, companheira de Jiguê e na busca do desejo, situa-se num plano fantástico, não humano para poder evitar as normas da vida em sociedade e atenuar a transgressão: “No outro dia os manos foram pescar e caçar, a velha foi no roçado e Macunaíma ficou só com a companheira de Jiguê. Então ele virou na formiga quenquém e mordeu Iriri para fazer festa nela. Mas a moça atirou a quenquém longe. Então Macunaíma virou num pé de urucum. A linda Iriri riu, colheu as sementes, se faceirou toda, pintando a cara e os distintivos. Ficou lindíssima. Então Macunaíma, de gostoso, virou gente outra feita, e morou com a companheira de Jiguê.

Quando os manos voltaram da caça Jiguê percebeu a troca logo, porém Maanape falou pra ele que agora Macunaíma estava homem pra sempre e troncudo. Maanape era feiticeiro. Jiguê viu que a maloca estava cheia de alimentos, tinha pacova tinha milho tinha macaxeira, tinha aluá e cachiri, tinha maparás e camorins pescados, maracujá-michira ata abio sapota sapotilha, tinha paçoca de viado e carne fresca de cutiara, todos

nestas obras, o princípio de transgressão opere em dois sentidos ao distanciar as personagens do âmbito da realidade para situá-las na esfera do fantástico, isto é, transgredir as normas do real, e desde essa posição poder desacatar as normas ao nível da própria realidade.

Contudo, a ficção hiperbólica de Murilo Rubião aproxima-se num outro sentido da escrita hilstiana, pois o conto «Agláia» pretende, graças ao distanciamento provocado pelo excesso, denotar uma certa compreensão trágica da condição humana. A construção lógica do absurdo presente na escrita muriliana estabelece, como acontece por vezes na narrativa hilstiana, uma estreita afinidade literária com o mundo ficcional de Kafka, pois na obra de Rubião o fantástico é normalizado, o inverosímil torna-se verosímil em termos literários e o absurdo não deriva do teor fantástico e irracional de elementos como os infindáveis partos de «Agláia» ou as flores humanas presentes em «Petúnia», mas do cepticismo que rodeia a compreensão da condição humana.

A metamorfose, alicerce do relato «O Unicórnio», pertencente à obra *Fluxo-Floema*, será assim um dos temas centrais deste contista, presente em ficções como «Os três nomes de Godofredo» ou «Teleco, o coelhinho» – onde esta assume contornos grotescos e trágicos através do protagonismo de um animal que procura da humanidade para ultrapassar a indiferença dos homens e que só a conseguirá ao transformar-se numa criança morta – aglutinados pela mesma impassibilidade perante o insólito demonstrada pela metamórfica protagonista da narrativa hilstiana.

A obra de Domingos Pellegrini Jr., que em *O Homem Vermelho*, obra que recebeu o Prêmio Jabuti de 1977, já se apresentava como um escritor tendente ao erotismo, conjugará em *Paixões* (1984) a temática carnal e sexual com a visão crítica e desencantada a respeito da sociedade.

Assim, se algumas histórias presentes na obra ofereciam uma visão satírica ou cínica a respeito da política ou das utopias passadas, noutros relatos a censura se fundirá com o elemento sexual e oferecerá um pessimismo e uma desaprovação, a respeito da realidade, mais aguçados e inclementes.

esses comes e bebes bons... Jiguê conferiu que não pagava a pena brigar com o mano e deixou a linda Iriqui pra ele” (Andrade, 1988: 19-20).

A título de exemplo, podemos citar os relatos «Fantasias de uma noite de verão», onde a amargura do matrimónio se materializa na violência sexual, ou «Sábado à noite», onde um homossexual rememora os seus tempos de operário para oferecer-nos um questionamento da normalidade burguesa – como, aliás, já fizera Hilda Hilst em termos bem mais brutais em *Rútilo Nada* –:

Cada um tem sua miséria na vida, meu bem, e a minha naquele tempo foi trabalhar em serviço de homem, cercado de homem, cheirando homem todo minuto, vendo homem pelado todo dia, ouvindo de noite ronco de homem – e depois o que ficou foi só isto: umas vozes num gravador, um espelhinho que roubei de um, uma cueca que roubei de outro e guardei bem dobradinha num plástico para não perder o cheiro, olha a cabeça da gente como funciona. Mas o que consola é saber que naquelas casas todas, famílias jantando junto e jardimzinho florindo, a solidão também deita na cama e passa a noite ouvindo os sapos, porque enquanto não encontra o amor – se é que ele existe, né? – todo mundo tem um brejo dentro; dorme, meu bem (Pellegrini, 1984: 144).

Contudo, o momento histórico e sócio-político vivido pelo Brasil da altura provoca uma resposta literária também feminina por parte de diversas escritoras que se devotam ao culto do erotismo e, mesmo, do pornográfico como retrato do relacionamento entre as personagens e a difícil realidade.

Neste sentido, a obra de Márcia Denser representará o apogeu de um realismo cru e agressivo, que se apodera do elemento sexual como se registasse “o anseio de emancipação feminina, o seu afã de vencer a milenar repressão sexual” (Moisés, 1993: 539) e que, em obras como *Tanto Fanstasma* (1976), *O Animal dos Motéis* (1981) ou *Diana Caçadora* (1986), evoca numa escrita visceral o vazio existencial e a solidão.

Embora, também no remate da década de 70, Adélia Prado anunciasse uma outra vertente desse esplendor do erotismo literário – não só com a sua poesia, mas também com a obra *Solte os Cachorros* (1979), onde a narração assume, com o mesmo ardor presente no discurso poético, um tom bestial e apocalíptico de denúncia a respeito dos pecados que censura –, é a partir dos anos 80 quando o culto ficcional do erotismo atinge a plenitude, com a actividade de um importante conjunto de escritoras, como demonstra o revelador índice de obras de autoria feminina indicada por Luciana Stegagno Picchio na sua *Storia della letteratura brasiliana*:

La letteratura femminile e femminista brasiliana conta anche molte adepte del genere erotico, coltivato con eleganza sia in poesia che in prosa e i cui esemplari piú significativi negli anni Ottanta sono le antologie di poesia *Carne viva*, curata nel 1984 da Olga Savary e di racconti *O prazer é todo meu*, anch'esso del 1984, di Márcia Denser. Interessante qui l'esperienza di scrittura delle baiane Helena Parente Cunha (nata nel 1929), critica e poetessa (i racconti di *Os provisórios*, 1980; *A casa e as casas*, 1996, e il romanzo *Mulher no espelho*, 1983); di Sônia Coutinho (nata nel 1939), giornalista e narratrice (*Venenos de Lucrecia*, 1978; *O jogo de Ifá*, 1980) o della cearense Joyce Cavalcanti (nata nel 1949), narratrice interessante con i racconti di *De dentro para fora*, 1978; *Inimigas íntimas*, 1994 e la poesia erotico-poetica di *Livre e objeto*, 1980 (1997: 610).

Já em 1983 assistimos à publicação do romance *Corações Mordidos* de Edla Van Steen, cuja produção se divide entre o conto (*Cio*, 1965; *Antes do Amanhecer*, 1977; *Até Sempre*, 1985) e o romance (*Memórias do Medo*, 1974; *Corações Mordidos*, 1983), de feição intimista e de um realismo de inspiração cinematográfica.

No romance *Corações Mordidos*, a protagonista, uma escritora, é acompanhada por um conjunto de personagens, por vezes próximas na sua caracterização do fantástico, como a mulher que compra sonhos, e outras vezes construídas sob uma inspiração similar à das incestuosas personagens que povoam as ficções hilstianas, como os dois irmãos gaúchos que no romance convivem como marido e mulher.

Esta afinidade, aliás, é mais evidente ainda a respeito da novela que dá título ao livro *Cheiro de Amor*, prémio Nestlé em 1996, onde o componente extraordinário e o componente erótico são alargados na história de uma mulher catarinense pertencente à burguesia dos anos 50 e 60. Esta, como muitas personagens hilstianas – recordemos só as figuras de Crasso ou Karl, protagonistas respectivamente de *Contos d'Escárnio / Textos Grotescos* (1990) e *Cartas de um Sedutor* (1991) – decide desafiar as convenções através do exercício da libertinagem. Ao abandonar o marido por dois amantes, um deles o irmão do próprio marido, e fecundar o Vale das Flores, o lugar onde reside, com o seu aroma quando mantém relações com eles, a protagonista erige o sexo como mecanismo de subversão e revolta contra a repressão das normas sociais e, num grau de descentramento social maior, da ditadura.

Cabe assinalar neste ponto um certo vínculo existente entre o erotismo e o retrato distorcido e crítico do *status quo* social e político dos anos da ditadura, que denuncia a visão da sexualidade como um instrumento de poder e de opressão.

Nesta censura mais ou menos manifesta, encontramos a escrita de diferentes escritoras como Lya Luft, que além dos livros de poesia, oferece ao público brasileiro romances como *As Parceiras* (1980), *A Asa Esquerda do Anjo* (1981), *Reunião de Família* (1982), *O Quarto Fechado* (1984) ou Helena Parente Cunha, que como Lya Luft, além da poesia cultivou a prosa.

O romance de Helena Parente Cunha *Mulher no Espelho*, centrado no aprofundamento do mundo e da condição feminina desde o interior, através de um modo confessional e ao mesmo tempo dialéctico, é outra das obras que apresenta certas afinidades com a escrita hilstiana.

Em virtude da oscilação entre a reflexão e rememoração monologada da protagonista e o contraponto dialogal provocado pela oposição às interpretações que da sua vida oferece a antagónica narradora do romance, *Mulher no Espelho* oferece-nos, como *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, o processo de amadurecimento sexual da protagonista e sugere a ambiguidade da candidez infantil e juvenil no desencontro entre essa perspectiva e os códigos do mundo adulto.

Como na novela *Cheiro de Amor*, Helena Parente Cunha escolhe a figura da mulher doméstica e domesticada, paradigma da sociedade burguesa que decide revoltar-se contra a moral dominadora e opressiva através da transgressão mais definitiva para a deontologia tradicionalista: a devassidão libertina.

Em relatos como «Como vai, professor, vai bem?» de Roberto Gomes, presente na obra *Sabrina de Trotoar e de Tacape* (1981), assistimos a uma representação erótica que explícita, em alguns pontos, a crítica presente nas ficções que vimos anteriormente. A recriação do desejo de um professor, representante paradigmático da burguesia, como marido fiel e recto, através do único meio que possibilita uma certa ‘irresponsabilidade’ perante a transgressão sexual, isto é o contacto erótico telefónico, permite-lhe ao autor distorcer sob o signo da tartufice a figura paradigmática do homem social.

Por sua vez, Dalton Trevisan focará no romance *A Polaquinha* (1985), com uma outra perspectiva diferente da oferecida por Edla Van Steen ou Helena Parente Cunha, o tema do abandono na libertinagem, pois a devassidão não representa já a revolta contra a sociedade, mas a perdição.

Como Lori Lamby, a protagonista do romance demonstrará uma libidinagem e uma cupidez desmedidas desde a infância, mas, enquanto a história de Lori se detém nas suas desvairadas vivências de prostituição infantil, a biografia da Polaquinha avança para a idade adulta. Assim, o autor através da culpa e do castigo explora o sentido dramático da condição humana – distanciado já do erotismo de inspiração reivindicadora – que perpassa a sua obra, pois afinal as representações eróticas de Dalton Tervisan, ao “esvaziar os sujeitos e seus respectivos espaços de sentido [...] situam lado a lado as representações eróticas e a violência do silêncio, do mesmo, do estereótipo” (Durigan, 1985: 84-85).

Como podemos ver, Eros democratiza-se na literatura brasileira contemporânea e o amor erótico transmuta, frequentemente, a transgressão num mecanismo desvendador da hipocrisia social ou numa outra ética possível baseada na liberdade que desenha, de modo implícito ou explícito, a curva da falsidade e da opressão de uma sociedade vitoriana que se manifesta ainda na década dos 80 através da censura:

Recentemente (1º semestre de 1982), a mais alta autoridade do país ocupou uma cadeia de televisão – com todos os ônus que tal ato acarreta aos cofres públicos – para criticar com vigor (fervor) o exagero das manifestações eróticas, a “pornografia” que grassava nos principais centros urbanos. Suas objeções visavam, em uma primeira instância, a coibir o erotismo por pernicioso e, a nível do não-dito, das entrelinhas, em uma segunda instância, por ser perigoso e improdutivo.

“(...) a escalada do obsceno e do pornográfico assume proporções tais que, ao falar ao povo brasileiro, (...) não posso calar ante a vaga de desregramento moral que campeia, perante os nossos olhos, de modo desenfreado”

No primeiro caso, a intenção e o objetivo eram óbvios: o “exagero erótico”, a “obscenidade”, sob o seu ponto de vista, poderiam levar ao desagregamento da família burguesa, e, conseqüentemente, a um possível rompimento das regras instituídas como responsáveis pela atual organização sociopolítica da sociedade brasileira. Tratava, a nível das aparências, portanto, de defender a moral e os bons costumes, pressupondo-os, dentro de sua lógica explícita, alicerces exclusivos de uma sociedade sadia, ordeira e, principalmente, produtiva. Tentava, em síntese, recompor a Lei e manter um Pacto Social preestabelecido e conveniente para evitar, com esse procedimento, um maior esgarçamento do tecido social (Durigan, 1985: 10-11).

Porém, esta interpretação do erotismo, da representação textual da sexualidade, além de expressão do desejo ou da sua procura, como elemento de crítica e de transgressão, não atinge normalmente o grau de subversão presente na escrita hilstiana por duas vias.

A primeira delas, aproxima-a da escrita de João Gilberto Noll, ficcionista revelado na década de 80 com o *Cego e Bailarina* e criador de um universo trágico, fragmentário e obscuro, onde o sexo interdito, extremo ou pervertido sublinha o sentido apocalíptico de existências alucinadas e demenciais, como acontecia frequentemente na prosa hilstiana.

Aliás, no caso da obra de Noll – que, a certa altura e não por acaso, acompanhou na Casa do Sol a Hilda Hilst –, o paralelismo prolonga-se para além do espaço da representação problemática da sexualidade, pois como recentemente assinalou o professor Martínez Pereiro, a respeito de uma obra concreta – mas de validade mais abrangente – pelo seu pendor beckettiano⁸⁵:

Escribir –sabémolo– é ter lido, e elixido modelos. Neste sentido, para alén da basilar escrita beckettiana –coa súa impronta joyceana e kafkiana–, como *mainstream*, corrente principal ou liña mestra de que deriva e en que se insere, *Lorde* podería naturalmente situarse, en ámbito brasileiro, na esteira da diversidade que representan a escrita delirante de *Angústia* (1936) de Graciliano Ramos, o discurso esquizoide do *Fluxo-Floema* (1970) de Hilda Hilst e as epifanías do conxunto da narrativa de Clarice Lispector. Mais conste que non estamos a falar tanto de influencias directas, falamos máis ben de afluencias que, analoxicamente, emerxen da(s) lecturas(s) como significativos harmónicos de sentido.

Fique claro que, ao referir ese conxunto de afluencias, non pretendemos filiar epigonalmente esta novela de Noll [...]. Máis ben, desexamos pór de relevo –e pór en valor– o seu inserimento, en termos de asunción en diferenza, nesa liña da ‘tradicón da antitradición’ de que segue a ser paradigma e punto de partida, en xeral, o modo beckettiano e, en particular, o extraordinario e impar modelo ficcional de *Molloy* (1951) (Martínez Pereiro, 2010: 353-354).

Na segunda delas, presente na tetralogia obscena, a autora paulista, situa-se na tradição da sátira portuguesa, prolixa e pouco elegante e revela a sua inalterável vigência. Numa época hipocritamente permissiva, como é a década de 90, onde, aparentemente nenhum corpo é mais tabu nas artes e nas letras, Hilst decide assumir impostadamente na sua escrita a condição do erotismo literário como “um tema reputado frívolo e imoral” (Alexandrian, 1991: 5).

⁸⁵ *Fluxo-floema* está precedido e presidido por uma citação de *Molloy* de Samuel Beckett: “Havia em suma três, não, quatro Molloys. O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia dêsse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por mim [...]. Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui, se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados” (*FF*, 1970: 5).

Desde essa perspectiva, como sabemos, a autora paulista satirizará a condenação do escritor a converter-se progressivamente em escrevente, copiando uma e outra vez as mesmas receitas literárias à procura das fronteiras da provocação em nome da lógica de mercado:

Les écrivains seraient-ils condamnés à jouer les obsédés sexuels? Tout roman, s'il veut avoir quelque chance de succès, se doit désormais d'avoir son lot de fellations et de sodomies. Le sexe est devenu un sujet imposé. Il fut longtemps interdit (Hue, 2007: 3).

Assim, Hilst numa literatura sem véus alegóricos que ocultem a sexualidade, oferece-nos, sob o disfarce do escândalo, uma desvairada reflexão não só a respeito do erotismo, mas da submissão das artes ao seco racionalismo, mas principalmente à boçalidade dominante na sociedade contemporânea:

Aparentemente, as necessidades de uma expressiva faixa de público, formado em especial pela classe média brasileira, apenas são satisfeitas quando um conhecimento proporciona a consecução de resultados práticos imediatos. Tais carências e exigências produziram e favoreceram o surgimento de uma categoria específica de saber sobre o sexo, aquele que doa receitas milagrosas e salvadoras. Seu lugar é o das bancas de periódicos. Sua presença, nas revistas produzidas no Brasil por editoras nacionais ou por publicações traduzidas, muitas vezes adaptadas ao “gosto dos brasileiros” (Durigan, 1985: 27).

Num momento em que a arte tem apresentado já todas as posturas e situações imagináveis, do nu académico à representação batailleana, o cinismo no erotismo, a exaltação do tabu ou um humor indefinível são os elementos que aproximam a obra de certos autores da tetralogia hilstiana.

Estes elementos são conjugados na escrita autobiográfica de Rufus, narrador-protagonista do fonssequiano *Diário de um Fescenino* (2003), uma personagem devassa e ironicamente construída – recordemos, neste sentido, a título de exemplo, que no seu relacionamento com as mulheres ele se expressa sempre através de velhos chavões literários presentes nos seus livros (2003: 103).

Distanciando-se levemente das representações eróticas fonssequianas, onde o protagonismo é cedido frequentemente a uma profunda relação entre Eros e Tanatos,

Diário de um Fescenino privilegia a ironia e a reflexão a respeito das relações entre erotismo e literatura.

Rufus, paralisado perante a tentativa de escrever uma nova obra, como muitas das personagens hilstianas, na sua condição de escritor profissional, oferece um cínico e pessimista retrato da condição comercial da literatura contemporânea, quer através da crítica aos próprios romances⁸⁶, quer através de uma radiografia muito próxima do culto do imediato e do superficial retratado por Jesus Antônio Durigan na obra *Erotismo e Literatura*:

“Escrevo para ganhar dinheiro. Agora não ganho, ganhei quando *não* escrevi para ganhar dinheiro, essa é a ironia. Meu editor vive me perguntando: ‘E o novo livro?’. ‘Está a caminho’, respondo. Neste momento, ele está pensando que estou escrevendo *um novo* livro que seja igual ao meu primeiro livro. O único que vendeu muito. Mas não estou.”

“Falta de inspiração?”

“Isso não existe para um escritor profissional. Os temas estão por aí, nada há de novo, nem os leitores gostam de novidade. Os leitores estão cada vez mais parecidos com os espectadores cinematográficos. A única literatura digna é aquela que assombra o leitor, essa ninguém compra. Eles gostam de temas manjados.”

“Por exemplo?”

“Uma mulher, para se vingar, inventa que foi estuprada pelo homem que ela ama e que a abandonou. Um casal vive uma vida normal e feliz até que a mulher descobre que o seu marido é um assassino serial. Outro casal vive uma vida perfeita e tranqüila até que um dia a irmã da mulher, por qualquer motivo, vai morar com eles e o marido e a irmã se apaixonam” (Fonseca, 2003: 69).

Por outra parte, *A Casa dos Budas Ditosos* (1999) de João Ubaldo Ribeiro apresenta-se como uma obra igualmente cínica e irónica. Se o autor em *Sargento Getúlio* (1971) apresentava um subtil engajamento ao desenhar a história do protagonista homónimo, responsável de capturar e acompanhar um prisioneiro político, e em *Viva o*

⁸⁶ Podemos referir, a título de exemplo, dessa visão autocrítica impiedosa por parte do protagonista, uma das absurdas situações relacionadas com a sua literatura recolhidas no seu “diário chinfrim” (Fonseca, 2003: 44):

“Apanhei Lucia no teatro e fomos para a casa dela. Na cama, afoguei e apertei os seios dela.

“Me disseram que você pôs silicone nos seios.”

“Quem disse isso?”

“Henriette.”

“Você se encontrou com Henriette?”

“Por acaso. Na rua.”

“Uma idiota despeitada não merece fé. Aperta os meus seios. Agora põe um deles na boca. Como Silvio faz com Melissa, no *Carrossel lúbrico*.” Esse é o título de um dos meus piores romances” (Fonseca, 2003: 48).

Povo Brasileiro (1984) oferecia uma metáfora do povo brasileiro através do retrato épico da história da Baía, em *A Casa dos Budas Ditosos* podemos observar uma outra vertente mais mordaz da escrita do autor baiano.

A Casa dos Budas Ditosos é um romance memorialista à busca dos últimos limites entre o lícito e o ilícito, que escolhe como motor narrativo um dos temas ainda problemáticos, privilegiado também por Hilst: a sexualidade e a degradação do ser humano, isto é, as relações entre libido e velhice celebradas nas desvairadas lembranças sexuais de uma mulher anónima de 68 anos.

Igualmente, o humorismo debochado e cínico da escrita de Darcy Penteado – pintor, cenógrafo, ilustrador e autor da peça teatral *A Engrenagem do Meio* ou das narrativas *A Meta* (1976), *Crescilda e os Espartanos* (1977) e *Jeomambo* (1979) – aproximaria alguns dos seus textos, como o relato «Jarbas, o imaginoso», da mordacidade hilstiana.

Esta mordacidade despudorada e por vezes satírica, presente também na escrita do desenhista e dramaturgo Millôr Fernandes, será talvez, como recentemente nos indicou o professor Alcir Pécora, a que mais se aproxime da visão burlesca e impiedosa que Hilda Hilst nos oferece nas suas crónicas, mais uma vez, surgidas no panorama literário brasileiro sob o signo da singularidade.

Neste sentido, podemos caracterizar de modo global a escrita da autora paulista como um desvio face à norma e às diferentes tendências e convenções da escrita contemporânea sendo, portanto, resultado da adaptação do instrumento literário às suas finalidades e preocupações éticas e estéticas, apresentadas de um modo tão complexo, abissal ou irónico que, por vezes, não são identificadas pelo público, como acontecera a respeito da censura do regime ditatorial ou de certa parte da crítica que só viu na tetralogia obscena um exercício de pornografia e provocação.

IV

A CATEGORIA DO OBSCENO NO CORPORAL (AMOR, SEXUALIDADE, EROTISMO E PORNOGRAFIA)

1. POESIA, AMOR E EROTISMO (A APROPRIAÇÃO E O DISTANCIAMENTO DAS CONVENÇÕES LÍRICO-AMOROSAS)
2. ESCRITA, PORNOGRAFIA E PROVOCAÇÃO
 - 2.1. A INFÂNCIA E A INTEMPERANÇA EM *O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY*
 - 2.2. A EFABULAÇÃO E O EXCESSO EM *BUFÓLICAS*
 - 2.3. A LIBERTINAGEM E A EXTRAVAGÂNCIA EM *CONTOS D'ESCÁRNIO / TEXTOS GROTESCOS*
 - 2.4. A FAMÍLIA E A TRUCULÊNCIA EM *CARTAS DE UM SEDUTOR*
 - 2.5. OS OUTROS SENTIDOS DA DEVASSIDÃO
3. À MANEIRA DE CONCLUSÃO

Numa das vertentes da sua escrita, Hilda Hilst oferece-nos o retrato de um mundo pagão onde a sexualidade é mostrada em todos os seus estágios, do mais grave ao mais frívolo.

Em virtude disto, podemos distinguir, de modo geral, entre duas tendências em que o protagonismo do aspecto sexual se manifesta na escrita: um erotismo de expressão lírica, presente em diferentes obras poéticas da autora, e uma extravagância carnal, com uma presença maciça na série mais provocadora das obras hilstianas que, como indicava Alcir Pécora na «Nota do organizador», é, salvo alguma excepção, “obscena (erótica, nunca)” (Pécora, 2002a: 8).

No erotismo hilstiano, amor e desejo sexual são diferentes, o que não significa que sejam excludentes, pois, como veremos, o desejo articula-se, de modo geral, dentro do canto amoroso. Num convívio de ideias, imagens e motivos que exprimem a realidade das regiões imateriais do ser humano em harmonia com o corpo visível, a autora, ao verbalizar o sexo, opera a síntese de “deux absolus: le désir et le Verbe” (Fauconnier, 2007: 35).

Por isso, na sua poesia de inspiração erótico-amorosa, o erotismo e a actividade sexual participam de uma procura psicológica. Hilst pretende apresentar-nos uma vida subjectiva, a mobilidade interior infinitamente complexa de um eu lírico feminino erotómano, que ultrapassou o sensualismo da sua época para transformá-lo numa moral, entendendo a actividade erótica como uma “exubérance de la vie” (Bataille, 1957: 17), nunca distante da morte.

Em paralelo com – e não, como veremos, por oposição a – a textura mesma do inconsciente que observamos na poesia hilstiana, deparamos com o império dos instintos ou, nalgum caso, como o de Lori Lamby, com a ontogenia dos instintos que arruinam os afectos e os convertem em parasitários.

Num apressado esquematismo afectivo, a autora cultiva nesta vertente da sua obra o campo relativamente limitado de um imaginário sexual. Com base no tabu e através da representação de uma humanidade excessiva, apresenta um conjunto de transgressões estritamente codificadas. Estas tendem ao lascivo, por vezes ao ordinário e, de modo pouco comum, a partilhar espaço com um erotismo de natureza inquietante. Este erotismo

desassossegante manifesta novamente a ligação intelectual com Bataille explicitada pela própria autora (A.A.V.V., 1999: 29), como acontece com a personagem de Stamatius, um dos protagonistas da obra *Cartas de um Sedutor*.

Esta vertente da produção literária hilstiana insiste numa provocação, próxima do vitalismo sexual presente noutras manifestações da sua escrita, como mecanismo de revolta e de oposição à hipocrisia que ilumina certos aspectos escondidos do ser humano e da sociedade.

Assim, a sexualidade está dotada de significações que a ultrapassam e que devemos delimitar para poder entender a crítica à moral contida nela, evitando a divisão taxonómica entre as diferentes manifestações da obscenidade e do sexual privilegiadas pela escritora paulista. Uma análise do imaginário sexual e das ideias éticas implícitas nele contribuirá para um entendimento menos cartesiano da divisão conceitual entre erotismo e pornografia em favor da representação mais abstracta e geral de uma obscenidade que, na díspar expressão desta sua escrita, tornará o conflito entre Eros e Ethos menos especulativo.

POESIA, AMOR E EROTISMO

(A APROPRIAÇÃO E O DISTANCIAMENTO DAS CONVENÇÕES LÍRICO-AMOROSAS)

Lyrical poetry, by its very nature, has always been less concerned with continuous, historical or epic time, with chronos, than with kairos and what Joyce called epiphanies, moments in which experience or vision is concentrated and crystallized.
[Michael Hamburger]

No seu diverso itinerário poético, a poesia amorosa de Hilda Hilst gira sobre a assimetria ‘amo mas não sou amada’ dos amores infelizes, pecaminosos ou impossíveis, cantados segundo uma particular compreensão do amor, por vezes, inspirando-se em diversas formas da tradição poética amorosa na procura de uma maior expressividade e clareza.

Assim, em paralelo à particularidade retórica e simbólica presente em obras como, por exemplo, *Balada do Festival* (1955) ou *Cantares de Perda e Predileção* (1983), em diversos textos, principalmente dos seus poemários *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor* (1960) e *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974), Hilda Hilst reescreve esses parâmetros próprios a respeito da vivência e da reflexão amorosa através de certos referentes recuperados da cantiga de amigo galego-portuguesa medieval e das renascentistas medida velha e, especialmente, medida nova de matriz petrarquista, partindo das concepções poéticas de Bernardim Ribeiro e de Luís de Camões, assim como, em determinadas composições de *Ode Fragmentária* (1961) – e não só – recupera determinadas influências da poesia clássica para retratar a sua compreensão do amor.

Entre uma discursividade inovadora e uma apropriação poético-ideológica *ad hoc* modernizadora e reminescente, Hilst edifica uma voz e uma realidade poética, em diferença e em rigor, com um original conjunto de poemas sobre a dialéctica da erótica e da idealização amorosas femininas, mas também sobre a dialéctica entre o mundo físico e o mundo das ideias.

Aparentemente, no percurso interno da sua prolífica e multiforme produção, esta poesia que classificamos como amorosa diferencia-se das outras derivações do fazer literário hilstiano com total nitidez, como insinua a divisão estabelecida na seguinte afirmação pela jornalista e pesquisadora Cremilda de Araújo Medina: “As interrogações não a deixam e se, no começo, fez literatura para o amor e a exaltação, pouco depois desceu às profundezas da catarse” (1985: 240).

Porém, a leitura atenta desta poesia de inspiração amorosa demonstra que o conjunto da proposta literária da escritora não é formado por entidades simétricas e independentes, senão por um conjunto dinâmico, baseado na integração e não da adição, e, portanto, a diferença entre esses dois momentos poéticos residiria na intensidade e não propriamente no valor poético, como já assinalara Nelly Novaes Coelho (1999: 73).

Aliás, ainda dentro desta poesia de teor amoroso, poderia ser feita uma distinção a respeito da desigual intensidade existente entre as obras que se ocupam do canto amoroso com base no princípio de evolução. Isto é, o percurso poético hilstiano deve ser compreendido como um processo de evolução no qual a ampliação progressiva dos gêneros cultivados influenciou a escrita, tornando-a mais densa e complexa. Neste sentido, o elemento diferencial a respeito das obras seria o momento da gênese, como já apontava Alcir Pécora no prólogo de *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*:

Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão é o primeiro livro de poesia escrito depois do seu jorro dramático e ao início já maduro dos livros em prosa – e isto afetou seus versos. A sua poesia acusa o impacto da novidade da prosa, incorpora a ficção exercitada mais recentemente, de tal modo que, como o disse Nelly Novaes Coelho, “entre esta e a da primeira fase, há uma evidente distância: não propriamente de valor poético, mas de intensidade” [...]. Digo isso pensando, sobretudo, num registro discursivo paradoxalmente irônico e sublime, fundado numa dialética erótica, perfeitamente nítida em seu rigor e sistematicidade (Pécora, 2003c: 12).

Assim, aquilo que se configura inicialmente como retorno poético a um dos temas perenes da poesia, tem por base uma dupla operação de *imitatio* e de *retractio*, que se singulariza no que Heloisa Buarque de Hollanda tem denominado “sensibilidade *selvagem*” (2003: 285). Uma tal ‘sensibilidade’ impulsiona o *aggiornamento* ou o distanciamento das referidas concepções amorosas e das respectivas convenções que lhes dizem respeito,

permitindo uma aproximação tangencial a algumas das preocupações centrais que atravessam a sua literatura.

Neste sentido, poderíamos afirmar que Hilda Hilst, a respeito da poesia medieval e renascentista ibérica, soube apropriar-se *ad hoc* da dupla entidade do poema –enunciada por Wellek e Warren na sua emblemática *Theory of Literature* – como *perpetuum mobile* submetido a um incessante processo de crescimento, pois, como tem demonstrado o Professor Martínez Pereiro (1996: 28-29), tal princípio, aplicado aos discursos amorosos medieval e renascentista de que a escritora se serve, conserva todo o seu potencial de saber, reflexão e alargamento da experiência, pois a compreensão retrospectiva e actualizada do distante implica também autoconhecimento.

Este processo de *aggiornamento* dos convencionalismos terá como expressão primeira e mais nítida as opções da linguagem literária hilstiana, o seu sistema retórico, as particularidades estilísticas e as opções métricas que constituem uma rede de signos detentora de um universo semântico particular e instalado na tensão entre convenção e transgressão.

Hilda Hilst pertence à geração de escritores frequentemente designada como “emparedada” (Hollanda, 2003: 285), por estar situada, como é sabido, entre os ecos ainda vibrantes do cânone modernista, o radicalismo de vanguardas como a Poesia Concreta e um lirismo engajado surgido sob o impacto da ditadura.

A poesia amorosa presente nas obras antes referidas – não só nas de inspiração medievalizante ou camoniana – retoma uma questão que já tinha assombrado a geração de 45: a possibilidade de recuperar uma dicção elevada para a poesia brasileira (Pécora, 2002d: 7), debilitada pela informalidade do ‘primeiro modernismo’⁸⁷, pelo cerne do ‘segundo modernismo’ (liderado por Carlos Drummond de Andrade) ou, na metade da década de 70, pela valorização do coloquialismo própria da já referida poesia engajada, assim como da denominada ‘poesia marginal’.

Constatamos, portanto, uma certa relação – não só cronológica – com a Geração de 45 por causa dessa preocupação formal e, ao mesmo tempo, uma certa diferenciação a

⁸⁷ Atente-se, a título de exemplo, à reabilitação protagónica do soneto no seio desta poesia, cujo regresso fora anunciado por Jorge de Lima, como nos indica Dulce Salles Cunha Braga numa conferência que realizou no

respeito da experiência poética contemporânea, não só pela dissonância a respeito das vanguardas, mas, por exemplo, porque, como tem indicado a Professora M^a do Amparo Tavares Maleval, Hilda Hilst foi a primeira mulher que escreveu um livro de clara referência, como evidencia o título, aos trovadores do passado como é *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor* (2002: 57).

São a emotividade descontrolada, a dedicação formal e, ligada com esta, a presença dos traços poéticos e retóricos de diferentes escolas – a capacidade de combinar as formas e medidas do lirismo galaico-português, por vezes já evoluídas para o refinamento palaciano dos inícios do século XVI, com a fecunda influência clássica e as medidas de gosto renascentista – que, paradoxalmente, ao recuperar concepções díspares do trabalho poético, unificam e particularizam o discurso por oposição a certas convenções da prática poética contemporânea.

Nesta superficial confusão de estéticas, a unidade subjuga a variabilidade métrica, pois todas as composições estão integradas num contexto não fragmentário e unificado por uma série de constantes.

A primeira delas seria a presença da mulher como sujeito lírico na poesia amorosa hilstiana, figura feminina que nos permite estabelecer, por vezes, uma correspondência com um dos arquétipos da tradição explicitamente aceite como modelo. Trata-se da cantiga de amigo própria da tradição lírica peninsular, pois a sua protagonista surge, formal e explicitamente, de modo estável num conjunto considerável de composições pertencentes à poesia amorosa de Hilda Hilst, em contraposição a outras aparições ocasionais na poesia brasileira contemporânea, como, por exemplo, a composição «A amiga deixada» de Cecília Meireles ou os poemas «Cantiga» e «Cossante» de Manuel Bandeira ⁸⁸.

Além deste protagonismo feminino da voz lírica, a poesia hilstiana unifica-se à volta da concepção do poema como explicação lírica do universo mental do eu, concepção

Museu de Arte, em março do ano 1949, em São Paulo, e que “foi chamado naquela ocasião por Oswald de Andrade de “famigerada gaiola”” (Braga, 1996: 180).

⁸⁸ Esta exploração da poética trovadoresca é, aliás, um fenómeno com uma certa vitalidade na poesia brasileira do século XX, pois diversos autores recuperaram a temática, a forma ou a métrica, em especial, da cantiga de amigo no seu fazer poético. A título de exemplo poderíamos referir o «Cantar de amigo» do poeta Onestaldo de Pennafort, o poema «Campoamor» de Lélia Coelho Frota ou as composições «Marinha», «Alva» ou «Barcarola» de Stella Leonardos, esta última inspirada no motivo das ondas do mar de Vigo do paradigmático cancionero de Martin Codax.

própria da autora que se amplia também às composições de inspiração medievalizante e às formas poéticas petrarquistas, onde a perspectiva da amiga aproveitará a compreensão do soneto, seguindo a denominação de Spiller, como “instrumento forense” (Moreira, 1998: 27) para analisar sentimentos como o sofrimento, o martírio ou a saudade.

Nas diferentes composições deparamos com a existência de uma considerável diversidade de atitudes que, por vezes, denota uma certa correspondência com a tipologia psicológica da cantiga de amigo. Em primeiro lugar, surge um sujeito feminino dominado, submisso na sua proposta amorosa, por vezes próxima da devoção e da renúncia dos próprios trovadores:

Nave
Ave
Moinho
E tudo mais serei
Para que seja leve
Meu passo
Em vosso caminho (*TMA* 2002d: 175).

Esta ideia da dedicação abnegada ao amor experimenta numerosas variantes e paráfrases principalmente no itinerário poético desenhado em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. Nesta obra “o amor incansável do poeta” (*JMN*, 2003c: 95) é exprimido, quer através de uma submissa apóstrofe ao amado – semelhante no tom enfático e esperançado a uma prece⁸⁹ –, quer mediante a exaltação da infrutífera fidelidade amorosa ao amado, expressada numa enumeração que, como indicara David Pujante, funciona especialmente na poesia ao concentrar o sentimento lírico, pois “donde hay eliminación de verbos parece perderse cualquier resto de narratividad, lo que va muy bien a la expresión poética que se pretende alejada de la reflexión y de la narración” (2003: 248):

O poeta se fez
Água de fonte
Infância
Circunsoante

⁸⁹ Esta devoção abnegada estende-se pela poesia amorosa hiltiana, onde o sujeito lírico confirma em composições complementares da proposta acima referida esse mesmo desvelo por adaptar-se à vontade do amado: “Se refazer o tempo, a mim, me fosse dado / Faria do meu rosto de parábola / Rede de mel, ofício de magia; / Onde a meus olhos eras torre e trigo” (*JMN*, 2003c: 19).

Madeira leve
Límpida caravela
E Túlio não quis (*JMN*, 2003c: 97).

A partir daí, a exposição do sentimento paradoxal, provocado na amante “dádívosa” (*JMN*, 2003c: 45) pela unilateralidade dos afectos, desdobra-se em diferentes reacções. Nelas, a modalidade discursiva mais abundante é a expositivo-argumentativa, onde o sujeito lírico surge formal e explicitamente, sem que se verifique a participação do outro actante, isto é, do amado.

A atitude é, por vezes, de humilde evocação a partir da triste circunstância de um amor que já não é correspondido e que, aliás, pode permitir a projecção de uma amargurada paisagem existencial em termos de futuridade.

Esta veneração conviverá com uma postura mais imperativa e firme, que nos revela ao eu lírico como possuidor de um *ethos* forte, como acontece nos primeiros poemas de *Júbilo*, *Memória*, *Noviciado da Paixão*, nos quais se questiona mesmo se o amigo preferiria uma “amiga mais pacífica” (*JMN*, 2003c: 22), menos constante no seu canto amoroso.

Se a proposta poética parte, frequentemente, da apóstrofe submissa ao amado, em diversas composições de *Júbilo*, *Memória*, *Noviciado da Paixão*, a docilidade é repensada, metamorfoseando-se numa postura autoritária e exigente:

Convém lembrá-la, Túlio.
Do amor é que te falo.
Acorda a tua palavra.
Usa o chicote
Antes que eu me faça escura (*JMN*, 2003c: 93).

Transita assim a proposta lírica para uma discursividade imperativa, própria de uma amante “obstinada” (*JMN*, 2003c: 20) que, porém, nem sempre resulta abusiva, pois por vezes é impulsionada por um benigno vitalismo:

O envoltório do amor. Em nós
Convivem, Túlio, os dúplices
Díficeis. Abracemo-nos. Celebra.
Enquanto estamos vivos (*JMN*, 2003c: 94).

Num poderoso crescimento e multiplicação das representações emocionais, esta determinação imperativa da amante pode derivar numa atitude vingativa contra o amigo, por causa do desamor⁹⁰: “Mais nada pedi a Deus. Mas pedi mais / À lua: que tu sofresses tanto quanto eu” (*JMN*, 2003c: 34).

Este protagonismo da dama cruel ainda não pode evoluir para uma figura já totalmente distante, oposta à convencional amiga trovadoresca, pois o tempo de “desamor, de impermanência” não é propício “nem de ternuras vãs, nem de cantigas” (*OF*, 2002d: 162).

É a amante combativa, presente, por exemplo, nos *Cantares de Perda e Predileção*, onde o amor é cantado como luta, e na «Ária única, turbulenta», onde um eu lírico desafiante e radical comina ao ser amado, num autêntico poema-ultimato, a corresponder o seu amor:

Tépido Túlio, o reino
Não é feito para os mornos
Esse reino de amor onde és o rei
Por compulsão e ímpeto do poeta,
É feito de loucura, de atração
E não compreende tepidez, mornura
E vícios da aparência, palha, Túlio,
Tem sido o teu reinado, inconsistência.
Ou te transformas, rei de fogo e justo,
E, a quem merece, dás amor e alento

Ou se refaz em ira a minha luxúria
Me desfaço de ti, muito a contento (*JMN*, 2003c: 101).

São frequentes os poemas onde constatamos, em paralelo à função expressiva, outra linha analítica mais intelectualizada. Nela, o amor torna-se um ideal portador de felicidade, como acontece nos seis poemas que compõem «Moderato Cantabile»:

⁹⁰ Além disso, por causa da condição adúltera do amor, deparamos também com esta mesma postura comprazida na procura de desforra no poema VII de «Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio», onde o sujeito lírico transfigurado em Ariana se apresenta provocador perante o desamor, à diferença das outras composições dominadas pelo desejo de castigo e do escarmento: “É lícito me dizeres, que Manan, tua mulher / Virá à minha Casa, para aprender comigo / Minha extensa e difícil dialética lírica? / Canção e liberdade não se aprendem // Mas posso, encantada, se quiseres // Deitar-me com o amigo que escolheres / E ensinar à mulher e a ti, Dionísio, // A eloquência da boca nos prazeres / E plantar no teu peito, prodigiosa / Um ciúme venenoso e derradeiro” (*JMN*, 2003c: 65).

E quanto mais te penso, de si mesma
Se encanta a minha idéia. Vertiginosa
E tensa como a flecha, contente de ser viva

Te procura (*JMN*, 2003c: 54).

E, por isso, às vezes, o sujeito surge serenamente petrarquista, espiritualizado e portador de um sentimento racionalmente intelectualizado pelo platonismo, como acontece com Ariana, que fingindo altivez acredita poder viver sem Dionísio: “Porque há dentro dela um sol maior: / Amor que se alimenta de uma chama / Movediça e lunada, mais luzente e alta” (*JMN*, 2003c: 64).

Este discurso-confissão favorece uma atitude evocativa, que conduz ao sujeito a entoar a palinódia do seu passado concreto: sendo a sua vida rica em amores, era triste e vazia até que se converteu em “leve”, “quieta” e “cantada” (*TMA*, 2002d: 189).

Esta nova mulher não ama em exclusividade, pois Hilda Hilst optou por actualizar a atitude do sujeito camoniano e cantar a vários amados, convertendo o seu canto numa “fascinação de amantes e amigos” (*JMN*, 2003c: 126), numa arte que transforma, como veremos, a sedução em transcendente.

A tensão camoniana entre espiritualidade e carnalidade, aparece também na poesia hilstiana. O sujeito opta por uma oscilação entre a posição do sujeito poético masculino presente no poeta português e a de uma mulher representada de um modo mais naturalista, como caça e caçador nos jardins de Vénus:

Ai de mim, me conhecendo
Penitente sem ser preciso, com esse viço do amor
Não me sabendo nunca perseguida
Mas sendo caça, indo à frente
E perseguindo o caçador (*JMN*, 2003c: 38).

Esta tensão permite conjugar os dois pólos antinómicos da concepção amorosa, pois na poesia hilstiana “[...] o corpo pede à alma / Que respirem juntos” (*JMN*, 2003c: 98) para atingir uma idealização mais realista, por causa das raízes instintivas, e uma realidade mais idealizada, em paralelo ao indicado por António José Saraiva e Óscar Lopes a respeito da poesia lírica de Camões (1979: 336).

Surgem agora, no “verso ardente” (*JMN*, 2003c: 20), preces de maior intensidade, mas de idêntica natureza suplicante e convidativa, dirigidas ao amante:

Uma viagem sem fim, Túlio, eu te proponho
Um percorrer o mundo, vagaroso, uns caminhares
Largos, entre a montanha e o vale, e acertos
Entre nós dois, nós viajores, nós repensando
Os rios,
E um campo de papoulas nos tomando, um frêmito
Luminoso,
Agudos, inquietantes no entender dos outros,
Lúdicos como convém a cálidos amantes.

Viagem de madrugadas milenares, Sírius intensa,
Tudo ao redor papoulas e cerejas, como convém
A mim, louca de lucidez, e como a ti, Túlio,
Comigo, te convém (*JMN*, 2003c: 44).

A provocação, de inspiração próxima do vitalismo sexual presente noutras vertentes da escrita da autora, é tratada de um modo equilibrado ao ser integrada na poesia amorosa. A poetisa brasileira sublinha a existência e a importância da realidade corporal no sentimento amoroso apaixonado, com uma paixão, aliás, que não necessita expressar-se de modo perturbador para comover com a sua grandeza:

Túlio: aceita a graça que te concede
A padroeira, a mãe do meu Senhor,
De me tomar a alma e o corpo, essa que anda
A te louvar, essa primeira
A te cantar no verso, tua amiga, eu mesma,
Incendiada, coroada de espinhos (*JMN*, 2003c: 40).

Reaparece assim novamente a abnegação amorosa, desta vez, metamorfoseada em devotada dedicação amatória:

E amantes, se assim se faz preciso.

Tocar em ti. Recriar castidade
Não me sabendo casta, ser voragem
Ser tua [...] (*JMN*, 2003c: 52).

Hilda Hilst procura a reencarnação do sujeito lírico no grande mito rilkeano da “Gran Apaixonada” (Vidal, 2008: 40), da amante seduzida pela paixão. Como Rilke, a poetisa brasileira interessa-se pela sedução desde a subtil perspectiva feminina e pelo canto da grandeza do amor que “está na ardência gloriosa que xa para sempre vai devecer, durante todo o resto da súa existencia, á Seducida” (Vidal, 2008: 40).

Como paradigma, esta mulher seduzida, a amante não terá um retrato circunstanciado bem situado no espaço e no tempo e de contornos minuciosamente definidos.

Pois, se na maioria das composições o sujeito não possui atributos físicos, nas raras ocasiões em que a protagonista se ocupa da sua *laudatio* física, retoma o tema do auto-elogio que a amiga faz da própria beleza.

Este tema, que corresponde ao do louvar da dama na cantiga de amor, é apresentado de modo superficial e quase anedótico com duas únicas ocorrências: a auto-referência como “moça e formosa” (TMA, 2002d: 179) e a alusão – mais concreta e petrarquista – aos “dois olhos contentes / E a boca fresca e rosada” (TMA, 2002d: 188).

Em oposição a este novo sujeito não idealizado da mulher seduzida, as outras figuras femininas continuam a desenhar-se dentro do tópico tradicional trovadoresco mediante uma diferente perspectiva transgressora. A protagonista, em virtude da liberdade conquistada no seu fazer poético, permite-se realizar o panegírico também das outras damas, como a sua rival: “vossa senhora. / E sua cintura alada” (TMA, 2002d: 180), enquanto se declara representante e porta-voz dos desejos e ansiedades das “moças donzelas”, num poema composto a modo de cantiga de refrão (modulado ou *cum variationem*): “Canto eu por elas”, “Fico eu por elas”, “Saio eu por elas”, “Velo eu por elas” (TMA, 2002d: 192).

Enquanto a *descriptio* convencional da amante é circunstancial, as outras damas, diferentes do sujeito lírico emancipado, continuam a mover-se dentro dos limites da estandardização. Na notação dos predicados femininos, o processo de distanciamento com que é tratada a figura das damas convencionais e burguesas ecoa, por vezes ironicamente, a atitude reverencial do petrarquismo.

Este distanciamento irónico espelha a abusiva assimetria existente entre a posição fácil e aceite da mulher convencional e a posição ousada, mas frágil, da mulher emancipada

no relativo ao relacionamento amoroso. Este desequilíbrio é extraordinariamente retratado na «Balada de Alzira», desde uma perspectiva radicalmente diferente da visão irónica – atingida através da recuperação das convenções amorosas – dessas integrantes bem pensantes da burguesia:

O homem que não foi meu
um dia será de Alzira.
E passará os seus dedos
sobre suas pernas de virgem
e contará o segredo daquele olhar de menina.
Amado, bem o sabia
que os meus delírios noturnos
nunca te resguardariam
do sabor dos frutos novos.
Os homens querem Alzira
e os escondidos dos mares
e as conchas que não se lançam
às vontades das marés.
Há muito que pressentia
teu gesto de retirada
(como a noite espera o dia
mergulhada no silêncio)
Alzira, menina pura
teu corpo feito de lírios
assustava aquele meu
maduro e já sem vontade
de lutas e de emboscadas.

O homem que não foi meu
(porque me deu estertores
que à outra seriam dados)
em tardes de fevereiro
Alzira levou pr'a longe

Aquela menina pura
ficou pétala fendida
flor com mil olhos de água

Alzira soluço brando
e face tão misteriosa
que pena tenho guardada
por te saber corrompida (*BA*, 2003a: 95-96).

Por diferença relativamente ao modelo feminino idealizado, a feição eroticamente libertada da amante será amplificada e implicitamente exaltada, como exemplificam os seguintes versos:

Cantar meu amor eu canto.
E canto com alegria.
Mas não é um todo fidalgo
E quase uma alegoria

Cantar de vossa senhora
A cintura e a valia?

Mas eu morro de amores
Tenho tantas estranhezas... (TMA, 2002d: 181).

A partir desta libertação surge um outro comportamento inovador, desta vez na poesia hilstiana de ascendência medievalizante, com relação à situação da voz feminina, numa poesia inspirada por um lirismo acentuadamente feminino em que, porém, as observações a respeito da arte poética são colocadas no discurso da amiga unicamente para louvar as qualidades artísticas do trovador.

Nos poemas criados sob a inspiração trovadoresca é a dama quem se apropria do espaço tradicionalmente masculino e lhe lembra ao amigo a sua fortuna ao encontrar “A um só tempo / Mulher / Vate / Trovador” (TMA, 2002d: 178), que se não foi dotada de “esplêndida beleza”, possui “[...] a palavra de ouro / A canção imantada” (JMN, 2003c: 67).

Assim, a amante foi favorecida com os dons do fazer trovadoresco como o *conhecer*, o *entender* e o *saber* (TMA, 2002d: 176) ou a sinceridade poética:

Não sei dizer-vos
Amor, amigo
Mas é nos versos
Que mais vos sinto.
E na linguagem
Desta canção
Sei que não minto (TMA, 2002d: 176).

Como indicou a professora Tavares Maleval, estas habilidades poéticas definiriam a condição superior desta nova amante-trovadora e substituiriam as qualidades retóricas que adornavam à *senhor* e a convertiam em digna do tópico do *merecimento* (Maleval, 2002: 59): “Amo e conheço. / Eis porque sou amante / E vos mereço” (TMA, 2002d: 176).

Hilda Hilst desfigura, portanto, o androcentrismo convencional da lírica amorosa medieval e do “amar antigo” (TMA, 2002d: 176), atingindo esta subversão o paroxismo quando a poetisa aconselha ao amado: “Guardai com humildade / Estas trovas de amor” (TMA, 2002d: 195).

Este protagonismo absoluto da mulher alarga-se, aliás, em todo o canto amoroso hilstiano, pois a mulher aparece como figura poética, convertida no sujeito excepcional da literatura da autora. A amante não é simplesmente uma mulher, senão uma mulher “sonora, múltipla, argonauta” (JMN, 2003c: 61), e não é poetisa, mas “Poeta, prodigiosa” (JMN, 2003c: 45), como ela própria indica de modo pertinaz durante todo o itinerário amoroso: “VIDA é o meu nome. E poeta. / Sem morte no sobrenome” (CPP, 2002b: 107).

A segunda das constantes que concretiza a unidade compositiva seria a estrutura apelativa que escolhe principalmente o amante, numa linha argumentativa na qual observamos, de modo preponderante, uma exposição dos agravos provocados pelo amor não correspondido.

Este apelo constitui também outro indício da ascendência medievalizante de uma parte importante da lírica amorosa hilstiana, ao eleger, frequentemente, um dos dois indicativos convencionais quase exclusivos e, por isso, criadores do ‘horizonte de espera’, como são as fórmulas apostróficas ligadas às autênticas palavras-chave dos géneros amorosos trovadorescos galego-portugueses *amigo* e *senhor*.

De igual modo, podem ser incluídas nesta genealogia as eventuais apóstrofes a *Deus*, combinadas com interrogações e exclamações ligadas à *coita d’amor* ou ao pedido de *bem*, pois a *interrogatio*, como na cantiga de amigo, é utilizada pela poetisa com um valor amplificador, patético ou de súplica:

Deus Nosso Senhor conceda
Mercês e graças a quem
(Por ser assim delicada)
Pode perder o seu bem (TMA, 2002d: 181).

De maneira paralela a essas denominações convencionais – e a alguma outra ocorrência ocasional de teor positivo, como a referência ao “Pastor e nauta” (*JMN*, 2003c: 17) –, surgem outras que evidenciam melhor a incompatibilidade provocada pela ausência de reciprocidade, como no verso “Meu ódio-amor, senhor da minha vida” (*CPP*, 2002b: 35) – que patenteia a ambivalência como característica fundamental do amor, numa atitude poética que poderíamos situar dentro do fenómeno freudiano da ‘erotização do ódio’ – ou na estampa do

Lobo
Leopardo-cadela
Ternuras velhas

Tu e eu desenhados
Nas tintas da conquista⁹¹ (*CPP*, 2002b: 36).

Esse antagonismo derivado da negação do amor por parte do amado-amante surge a nivelar textos de natureza radicalmente diferente quanto à atitude do sujeito lírico feminino, já que enquanto o lugar da tese é ocupado pelas diferentes atitudes da *persona* lírica, a antítese dá-se sempre pela “definição do amado esquivo e indiferente” (Pécora, 2003c: 12).

O objecto do canto é um sujeito indiferente, caracterizado como “Frígido, esquivo”, “fugitivo” (*JMN*, 2003c: 86), retratado através de lugares-comuns sob o signo do desinteresse. Oposto a um sentimento amoroso tenaz, esboça-se o carácter fugitivo e altivo do amado, de rosto “álvido” (*JMN*, 2003c: 26), “Dentro da sua soberba / Brioso de eternidade” (*JMN*, 2003c: 95), “eternamente cego” (*JMN*, 2003c: 33) e cujos ouvidos “eram buracos de concha, / retorcidos / no desespero de não querer ouvir” (*Pr*, 2003a: 28).

Ainda, no que diz respeito ao objecto do amor, o amado é também, com frequência, retratado como inimigo: “O inimigo atroz não me acompanha” (*JMN*, 2003c: 43), numa apóstrofe formulada topicamente, pois o sintagma – na sua versão feminina – ‘minha

⁹¹ A este respeito, é de salientar também o uso ocasional do recurso da perífrase, determinado por um intuito enfático que, “pelo seu volume, pelo seu aspecto burilado, fornece ao estilo uma certa solenidade” (Cressot, 1980: 60), serve para sublinhar as características positivas ou negativas da personagem enunciada e que a autora aproveita nos dois sentidos. Assim, com a denominação perifrástica “Fazedor de desgosto” (*JMN*, 2003c: 25) insiste no vitupério, enquanto ao falar do “lúcido, fazedor da palavra” (*JMN*, 2003c: 21) o sentido é exactamente o contrário à caracterização negativa anterior, aliás, a predominante na poesia amorosa hilstiana.

inimiga' é habitual na poesia amorosa, nomeadamente a partir do modelo fixado por Petrarca em diversas composições, e recuperado também pela lírica camoniana, na qual o tópico da amada hostil aparece em composições como os sonetos «Quando o sol encoberto vai mostrando» e «Cara minha inimiga, em cuja mão».

As composições hilstianas são profusas ao apresentar um painel de personagens masculinas: o(s) sujeito(s) oculto(s) sob as diferentes fórmulas genéricas e os amantes explicitamente individualizados, presentes nalgumas composições de inspiração clássica, como Ricardo, evocado em vários dos poemas de «Memória», pertencente à *Trajectoria Poética do Ser*, Dionísio, interpelado na «Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio», ou Túlio, presente em «Moderato cantabile».

Este disfarce é ainda susceptível de desdobrar-se em diferentes pseudónimos para manter uma convencional – poética e/ou socialmente – reserva da identidade: “Te chamarás, quem sabe, Rufus, Antônio / Se outros olhos se abrirem sobre o verso.” (*JMN*, 2003c: 54), pois, como se explica numa composição – cuja inspiração poderia estar nos versos de Bernardim Ribeiro citados em epígrafe numa das composições de *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor*: “Não sou casado, senhora, / Que ainda que dei a mão / Não casei o coração” (*TMA*, 2002d: 180) –, a “justiça dos homens, essa trama imprecisa / Me puniria a mim, me chamaria ilícita / Se o verso se mostrasse com teu nome” (*JMN*, 2003c: 54).

Este posicionamento amoroso por parte da voz lírica alicerça-se no “conceito didático, exemplar” explicitado em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*:

De que não cabe medida se se trata
Dessa coisa incontida que é o amor.
O coração amante se dilata. O preconceito?
Um punhado de sal num mar de águas (*JMN*, 2003c: 39).

Esta atitude fora iniciada de modo, aliás, mais impetuoso e intenso numa obra anterior, *Balada do Festival*. Nela, numa poesia articulada à volta de um discurso amoroso contemporâneo, a voz lírica evidenciava a sua indiferença pelos princípios e a moral colectivas – neste caso burguesas – de modo totalmente ostensivo ao confessar:

[...] Amei os homens do dia
suaves e decentes esportistas.
Amei os homens da noite
poetas melancólicos, tomistas
críticos de arte e os nada.

Agora quero um amigo.
E nesta noite sem fim
confiar-lhe o meu desejo
o meu gesto e a lua nova [...] (BF, 2003a: 104).

Esta conduta pouco atenta aos preconceitos não se manifesta de modo isolado na referida composição, mas reaparece, por exemplo, no poema quarto da obra dedicado a Vinícius de Moraes, onde o sujeito lírico confia que na hora da morte: “estarão ao meu lado mais homens / infinitamente mais homens que mulheres / (Porque fui mais amante que amiga)” (BF, 2003a: 107).

Contudo, apesar da variedade de objectos amorosos, a poesia revela-se mais atenta à análise da interioridade do sujeito do que à enunciação e particularização do seu objecto, pois, fatalmente, todos os nomes levam consigo o vazio, sem existir nada além da ilusão, da miragem da dualidade.

É o próprio sujeito quem se torna o tema central, numa auto-contemplação apreciativa, como podemos comprovar quando a amante informa a Túlio: “Hei de fazer-me triste à imagem tua: / Hei de ser pedra e areia, soberba e solidão / Montanha crua” (JMN, 2003c: 46).

Assim, o amante individualizado tem unicamente um papel secundário, nunca próximo, pois, como sabemos, uma das vivências mais comuns e invariáveis da tópica amorosa consiste na *saudade*. O amante será evocado através de *topoi*, como a referida identificação do amado como inimigo que, por vezes e de modo paradoxal, como veremos, torna mais real e banalmente quotidiano o objecto de amor, prescindindo da sublimidade estandardizada do amado:

Una de las características genéricas que se pueden ofrecer de toda la corriente lírica-literaria, –en la que se incluye nuestra escuela poética–, que se inicia con la poesía trovadoresca es que, dentro de este convencionalismo literario, el amor se concibe genéricamente como una aspiración en la cual lo menos perfecto tiende siempre hacia lo más perfecto. En este sentido, el amor necesita de la imperfección del

amante y de la supuesta y efectiva perfección de lo amado (Blanco Valdés, 1996: 10).

Destarte, além da amargurada censura pelo rigoroso trato dedicado pelo amado, o próprio objecto do canto é agora submetido à crítica. Estamos perante um homem “imaturó” (*JMN*, 2003c: 41) – embora a idade de “cinquenta anos” (*JMN*, 2003c: 41) referida em alguns dos poemas – e amiúde distante por causa das suas preocupações burguesas. É um homem que “Sabe apenas de si, e das notícias / Supremas da política, dos homens” (*JMN*, 2003c: 42) e do “trabalho, a casa / E fidalguias” (*JMN*, 2003c: 32).

Isto provocará no sujeito lírico o temor de que o amado a considere louca por não a compreender (*JMN*, 2003c: 22-23) ou que não perceba o seu canto poético:

Meu medo, meu terror, é se disseres:
Teu verso é raro, mas inoportuno.
Como se um punhado de cerejas
A ti te fosse dado
Logo depois de haveres engolido
Um punhado maior de framboesas (*JMN*, 2003c: 32).

Como vemos, os retratos do amante são desfocados, unindo-se a variedade contingente, a multiplicidade dos amantes, numa caracterização negativa que ecoa a visão pessimista a respeito da sociedade contemporânea, latente em toda a obra literária de Hilda Hilst e contra a qual a escritora erigia os seus sujeitos incómodos, inconformados e, aparentemente desvairados, como acontece com a voz lírica feminina que ocupa os versos amorosos da autora⁹², uma vez que, como sintetiza, Aguiar e Silva:

O mundo exterior, as coisas, os seres, a sociedade e os eventos históricos não constituem um domínio alheio ao poeta lírico, nem este pode ser figurado como um introvertido total, miticamente insulado numa integral pureza subjectiva (que seria uma patologia autista). O mundo exterior, todavia, não representa para o eu lírico uma objectividade válida enquanto tal, pois constitui um elemento semântico-

⁹² Porém, nalgumas ocasiões o amado não tem correspondência com a imagem literária pessimista da colectividade que Hilst constrói. Isto acontece quando o outro, em lugar de ocupar o espaço do antagonismo, se soma ao eu lírico como sujeito extraordinário e de lucidez e sensibilidade privilegiadas. Numa espécie de nova formulação da figura da amada da tradição amorosa medieval e petrarquista, o objecto do canto aparece iluminado por uma luz superior que lhe transfigura as feições terrenas de modo diferente. A sua figura é agora a materialização de um ideal que transmite gravidade, excepcionalidade e clarividência, como já foi referido, ao ser interpelado, apesar do seu desamor, como “lúcido, fazedor da palavra” (*JMN*, 2003c: 21) ou ao afirmar a poetisa noutra composição “Se és poeta, entendes. Casa é ilha” (*JMN*, 2003c: 32).

-pragmático do texto lírico somente enquanto se projecta na interioridade do poeta [...] (Aguiar e Silva, 1990: 193).

Apesar das aparições ocasionais doutras personagens como a mulher do amigo ou os amigos do eu lírico, como assistentes ou conselheiros, em rigor, são três os termos em conflito: o eu, o outro e o vazio.

Este vazio será o motivo pelo qual, na maioria das composições, se estabeleça entre a paixão amorosa e o sofrimento uma relação de causa e efeito, em que estes tópicos são utilizados de novo dentro do contexto da poesia contemporânea e de uma experiência *ad hoc* – como vimos quando alude ao amado burguês –, o que faz surgir um novo universo formado por acumulação e amálgama.

Os campos do repertório temático dentro do amor podem apresentar formas diversas – além dos já referidos panegíricos derivados da consciência da própria beleza ou da louvação da excelência poética –: a concórdia de amor passada ou clandestina, o amor insatisfeito ou a impossibilidade do amor.

Mas em todos eles, o canto do desamor – considerando também as composições inspiradas no tema chave da lírica medieval, a *coita d'amor*, e as suas derivações na lírica renascentista – é apresentado através de motivos recorrentes que permitem admirar a gradação e a complementaridade que caracteriza cada um dos poemas em relação aos outros: o sujeito lírico constata a condição do amor entendido como crueldade, engano e dor, adivinhando-se, mesmo na atitude do amado “brilhos do teu sadismo” (CPP, 2002b: 79), presentes, principalmente, na vertente tormentosa e violenta perante a *impossibilia* da possessão do amante enunciada nos *Cantares de Perda e Predileção*.

Trata-se de uma obra de temática amorosa alicerçada sobre a tensão de contrários e sobre os princípios de repulsa ou de incompatibilidade, como demonstram os pares viscosidade e luz, tosco e transparente, desconforto e gosto ou disciplina e paixão presentes no poema XLV dessa obra (CPP, 2002b: 81).

A complicada relação de oposição entre os amantes exprime-se, assim, nos *Cantares de Perda e Predileção*, através do canto dilatado do tormento e de um conjunto de excessos pungentes que retratariam a condição extrema do confronto e da dor derivada do mesmo, espelhada em violentos e perturbadores poemas como o reproduzido a seguir:

Um cemitério de pombas
Sob as águas
E águas-vivas na cinza

Ósseas e lassas sobras
Da minha e da tua vida.

Um pedaço de muro
Na enxurrada
Prumos soterrados, nascituros
No céu

Indecifráveis sobras
Da minha e da tua vida.

Um círculo sangrento
Uma lua ferida de umas garras
Assim de nós dois o escuro centro

E no abismo de nós
Havia sol e mel (*CPP*, 2002b: 45).

Noutras ocasiões, o desamor abandona a fascinação etérea, mas também a atracção teimosa do amor carnal, para ocupar-se das suas complexas e dramáticas sequelas – a dor ou a combinação desta com o gozo –, numa poesia onde o patetismo se acentua e se atinge com maior precisão nos poemas breves, ao criar-se neles uma forma suficientemente concentrada como para que o eu faça explodir a unicidade com maior intensidade.

Entramos assim no âmbito concreto dos efeitos do amor⁹³, pertencentes a uma dimensão na qual o ser humano se movimenta na zona da afectividade, em contraposição à zona do pensamento, como reflecte a seguinte ponderação a respeito das relações entre os dois pólos do prazer:

⁹³ Como vemos, a angústia, a dor e a desesperança fazem parte e adquirem um grande protagonismo na existência amorosa do sujeito lírico, ocupando mais espaço que o próprio canto amoroso no interior dos poemários. De facto, a meditação sobre as repercussões do sentimento amoroso deriva na composição de um poema que se centra explicitamente nos efeitos, nomeadamente na pena e no sentimento de desengano provocados pela inexistência de reciprocidade amorosa: “Que não se leve a sério este poema / Porque não fala do amor, fala da pena. / E nele se percebe o meu cansaço / Restos de um mar antigo e de sargaço. // Dificil dizer amor quando se ama / E na memória aprisionar o instante. / Dificil tirar os olhos de uma chama / E de repente sabê-los na constante // E a mesma e igual procura. E de repente / Esquecidos de tudo que já viram / Sonharem que são olhos inocentes. / Ah, o mundo que os meus olhos assistiram... / Na noite com espanto eles se abriram. / Na noite se fecharam, de repente” (*RS*, 2002d: 222).

El placer, como el dolor (a los que no aproximo entre sí si no es para adaptarme a la costumbre retórica, pero cuyas relaciones *si existen*, deben ser bastante más sutiles que la de “hacer pareja”) son elementos siempre bastante molestos en una construcción intelectual. De todos modos son indefinibles, inconmensurables, incomparables. Ofrecen el carácter mismo de esta confusión, o de esta dependencia recíproca del observador y de la cosa observada, que está a punto de convertirse en la desesperación de la física teórica (Valéry, 1990: 48).

Nessa área da afetividade não racional, o sentimento de amor é algo que, por vezes, também produz no sujeito ansiosos temores – já referimos anteriormente o receio perante a possibilidade de que o amado interprete o amor do poeta como uma coisa banal. Trata-se também de um tópico presente em toda a tradição poética amorosa: Ovidio na sua *Arte de Amar* mostrava-se enfático em relação a este tema, igual que a literatura medieval latina e românica, o Dolce Stil Nuovo e o seu especial interesse no canto do medo perante a perda (Blanco Valdés, 1996: 37) ou a poesia contemporânea:

Meu medo, meu terror, será maior
Se eu a mim mesma me disser:
Preparo-me em silêncio. Em desamor.
E hoje mesmo começo a envelhecer (*JMN*, 2003c: 32).

Encontramos igualmente na lírica amorosa hilstiana o tema da solidão espiritual, pois o sujeito sente-se desapossado de tudo aquilo que compõe a sua existência como amante, sentimento que expressa através do campo semântico do abandono, da solidão espiritual e de toda uma imagética que aflora como protagonista.

Neste espaço sentimental, todos esses efeitos do amor não correspondido contribuem para a ideia, tão reiterada na poesia renascentista, de o poeta ter a mágoa como único destino. Neste sentido, a poesia de Hilst também interpelará a sua estrela para manifestar a compreensão da própria sorte:

E fingindo altivez digo à minha estrela
Essa que é inteira prata, dez mil sóis
Sírius pressaga

Que Ariana pode estar sozinha
Sem Dionísio, sem riqueza ou fama⁹⁴ (*JMN*, 2003c: 64).

O amor é suficiente para martirizar o sujeito. É um amor que elimina toda a força e a potência vital do amante, adotando ocasionalmente a morte como aliada. Este canto da relação entre amor e morte estava presente já em *Presságio*, primeira obra publicada por Hilda Hilst, articulada parcialmente à volta da ausência e da espera do amado, como revela o seu texto introdutório, em prosa poética:

Voltando (porque tua volta sinto-a num presságio) acenderei luzes na minha porta e falaremos só o necessário.
Terás pão e vinho sobre a mesa.
Virás acabrunhado (quem sabe) como o filho que retorna.
Nesse dia, a lamparina de teu quarto deixarás que fique acesa a noite inteira.
O amor sobrevive.
E seremos talvez amor e morte ao mesmo tempo (*Pr*, 2003a: 15).

Nesta poesia podemos apreciar as variações sobre o assunto dos efeitos do amor aplicadas ao contexto alucinado dos amores interditos de um conjunto de figuras desvairadas, desesperançadas e agonizantes. A título de exemplo, podemos citar o lamento do eu lírico no nono poema de *Presságio* por causa da “Pobre loucura / atrofiando o amor da amada” (*Pr*, 2003a: 34) ou o segundo poema da obra, suspenso na irresolução a respeito da pulsão de morte:

⁹⁴ A estrela surge ocasionalmente na escrita hilstiana como símbolo do destino, valor partilhado com o Zodíaco, um dos simbolismos mais universalmente estendidos apesar da sua complexidade, como demonstram a afirmação a respeito da ideia do amor presente nos seguintes versos de *Júbilo*, *Memória*, *Noviciado da Paixão*: “E se parece a Mei, pequena estrela / Viva na constelação de Sagitário. / Vive dentro de ti, dupla grandeza / O existir de agora, o céu em mim // No meu viver de sempre, solitário” (*JMN*, 2003c: 55), ou na composição VII de «Dez chamamentos ao amigo», pertencente à mesma obra: “Foi Julho sim. E nunca mais esqueço. / O ouro em mim a palavra / Irisada na minha boca / A urgência de me dizer em amor / Tatuada de memória e confiança. / Setembro em enorme silêncio/ Distancia meu rosto. Te pergunto: / De Julho em mim ainda te lembras? // Disseram-me os amigos que Saturno / Se refaz este ano. E é tigre / E é verdugo. E que os amantes // Pensativos, glaciais / Ficarão surdos ao canto comovido. / E em sendo assim, amor, / De que me adianta a mim, te dizer mais?” (*JMN*, 2003c: 24).

Aliás, o simbolismo do Zodíaco, com as suas subdivisões e a relação com os sete planetas e com a adaptação ciclo-zodiacal que identifica os seus doze signos com os períodos mensais, aparece na poesia hilstiana explicitamente conjugado, nesse canto da fortuna amorosa, com a predição da sorte própria do horóscopo: “Meu chamamento? Sagitário / Ao meu lado / Enlaçado ao Touro. // Minha riqueza? Procura / Obstinada, tua presença / Em tudo: julho, agosto / Zodíaco antevisto, página // Ilustrada de revista / Editorial, jornal / Teia cindida” (*JMN*, 2003c: 20).

Me mataria em março
se te assemelhasses
às cousas perecíveis.
Mas não. Foste quase exato:
doçura, mansidão, amor, amigo.

Me mataria em março
se não fosse a saudade de ti
e a incerteza de descanso.
Se só eu sobrevivesse quase nula,
inerte como o silêncio:
o verdadeiro silêncio de catedral vazia,
sem santo, sem altar. Só eu mesma.

E se não fosse verão,
e se não fosse o medo da sombra,
e o medo da campa na escuridão,
o medo de que por sobre mim
surgissem plantas e enterrassem
suas raízes nos meus dedos.
Me mataria em março
se o medo fosse amor.
Se março, junho (*Pr*, 2003a: 21).

Esta aliança entre amor e morte pode retomar, igualmente, o *topos* desenvolvido ao longo da poesia trovadoresca, do Dolce Stil Nuovo e da herança camoniana, como demonstram os seguintes versos onde podemos comprovar como a condição cruel da morte por amor surge também por vezes sublimada pela perfeição do amor cantado:

Se é morte este amor
Porque se faz sozinho
Este meu canto?
Antes diria sorte

Poder cantar morrendo
A minha morte (*JMN*, 2003c: 82).

Ainda, a respeito dos efeitos do amor, a dialéctica entre o bem do passado e o mal do presente – representado frequentemente pela imagem das noites e as tardes solitárias –, faz com que a poesia hiltiana se afirme por vezes retoricamente como uma poesia de inspiração retrospectiva, em oposição a outras composições onde, como veremos, a poesia tem um carácter claramente epifânico, característico da poesia contemporânea.

Na primeira dessas perspectivas, a consciência dramática do tempo perdido faz com que o pensamento da poetisa se divida entre o passado e o presente, entre o eterno e o efêmero, mas respeitando a dissociação entre o momento presente da escrita, do canto, e o momento pretérito da evocação, da reflexão e da comparação: “De luas, desatino e aguaceiro / Todas as noites que não foram tuas” (*JMN*, 2003c: 25).

Mas além das composições evocativas em que se fala do amor que soía ser, encontramos uma conexão sinonímica entre passado e irrevogabilidade, presente numa série de composições dos *Cantares do Sem Nome e de Partidas*, onde uma composição é continuação da outra como se fizessem parte de uma sequência única para melhor abordar e explicar uma dor feminina sem individualidade, sem ambiente doméstico, na qual o amor é definido como “isso sem nome” que “fere e faz feridas” (*CSN*, 2002b: 20), que “[...] pode ser um todo / Que só se ajusta ao Nunca. Ao Nunca Mais” (*CSN*, 2002b: 20).

Em oposição à angústia das longas noites insones em que o amado não vem e à certeza da impossibilidade do amor, encontramos as composições poeticamente ligadas pela marca da alegria da protagonista por causa do possível ou efectivo encontro nocturno com o amante.

Na poesia inquieta ou dilacerada, marca-se um momento de graça: a reconciliação dos contrários efectiva aparece unicamente numa composição onde no quarto da poetisa, em companhia de Dionísio, “se faz verbo de amor” (*JMN*, 2003c: 63).

Por oposição a estas vivências e lembranças amorosas factuais, surge um terceiro tempo, futuro, que provoca que o canto adquira um teor projectivo, enunciando uma felicidade imaginada que, ilusoriamente, a voz poética quer actualizar em esperança, embora adivinhemos que apenas constitui um simples anúncio de desapontamentos posteriores. Assim, o sujeito deseja partilhar com o seu amado, a casa que ela imaginou um dia:

Que haja luz nas manhãs
E rosa nos ocasos
E alguns versos de amor
De uma mulher tranqüila

E ao vosso lado (*TMA*, 2002d: 193).

Estamos perante uma ilusória concórdia amorosa, perante a alegria experimentada pelos namorados quando podem estar juntos, e que se manifesta na espera e na preparação – e já não no encontro – provocadas por vezes por algum sinal.

Contudo, se o sentimento é plenamente positivo não acumulará demasiada atenção da poetisa, pois os sentimentos negativos são mais conflituosos e obsessivos e, portanto, matéria poética mais interessante e fecunda.

Por isso, confortada por essa certa ilusão de plenitude, Hilda Hilst complica esta nova perspectiva amorosa chegando a desejar, paradoxalmente, a ausência de correspondência. Para eternizar o gozo da espera, anseia pela continuidade da ausência, a imobilidade desse novo universo, fundamentalmente verbal e alicerçado pela ilusão, e por isso pede a Dionísio que não vá: “Porque é melhor sonhar tua rudeza / E sorver reconquista a cada noite / Pensando: amanhã sim, virá”, e assim passar as noites preparando “Aroma e corpo. E o verso a cada noite / Se fazendo de tua sábia ausência” (*JMN*, 2003c: 59).

Por outra parte e, como já tem sido afirmado por Michael Hamburger:

Lyrical poetry, by its very nature, has always been less concerned with continuous, historical or epical time, with *chronos*, than with *kairos* and what Joyce called epiphanies, moments in which experience or vision is concentrated and crystallized. Lyrical poetry, therefore, was more dependent on the unity of inner experience – that is, of the experiencing consciousness – than on that sequence of outer events which provided a framework for verse or prose narrative. Although this unity was not necessarily one of what Hugo Friedrich calls the empirical self – he seems to assume that the confessional ‘I’ of Romantic poetry was always identical with the poet’s ‘empirical self’, and that whereas it has always been the exception – doubts about the consistency of the self were bound to add to the lyrical poet’s awareness of his peculiar freedom to escape from it altogether and ‘fill some other body’ (Hamburger, 1972: 65).

Na segunda das focagens possíveis a respeito do tempo, estas revelações permitem-nos conhecer uma visão pessoal do amor em si, pois o sujeito hilstiano manifestar-se-á “Contente. Contente do instante / Da ressurreição, das insónias heróicas / Contente da assombrada canção” (*JMN*, 2003c: 73), quando o fogo ilumina a casa e lhe permite discernir sobre a claridade do capim o amor redescoberto.

O mesmo modo epifânico estará presente, por exemplo, ao afirmar:

Aprendo a tua demora
Como a noite paciente
Conhece a madrugada

E obscura elabora
A salamandra rara:
O dia. Tua figura (*JMN*, 2003c: 83).

Hilst situa-se, por um lado, numa mais que possível homenagem à passagem drummondiana de «Mineração do outro» onde arde a salamandra em chama fria que, por outro lado, como tem salientado o poeta e estudioso Gilberto Mendonça Teles, revela uma certa semelhança por causa da temática e da retórica antitética com o famoso soneto camoniano «Amor é um fogo que arde sem se ver» (Teles, 2001: 272).

O mesmo duplo proveito aparece em relação ao tópico da intimidade afectiva com a natureza, onde observamos idêntica tensão entre convenção e transgressão. As composições amorosas de Hilda Hilst são profusas em propostas de “caminhares” (*JMN*, 2003c: 44) por *locus amoenus*. O convite à contemplação de paisagens de amenidade medievalizante ou ornadas de uma flora de inspiração clássica, “como os frutos, romãs, ou mesmo / Rosas [...]” (*JMN*, 2003c: 45) está presente, por exemplo, nos versos do poema XV de «O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade», no qual o sujeito exprime o desejo de ser “a única paisagem, inumerável, única a seus olhos” (*JMN*, 2003c: 45), pois, como sabemos, “la séduction peut opérer sur un terrain plus ou moins prépare, plus ou moins favorable, mais elle est une contamination par le regard” (Fleischer, 2002: 69).

Estas convenções espaciais próprias do *locus amoenus* surgem, além de na obra *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, noutras obras hilstianas com diferentes valores. Enquanto nos poemas de «Memória», pertencentes à *Trajectoria Poética do Ser*, a presença deste tópico continua a ser relativamente estável e convencional, nalgumas das composições de «Quase bucólicas» da *Ode Fragmentária*, a delicadeza e a graça desta paisagem artificial servem para sublinhar a ironia desencantada da voz lírica. O sujeito é movido pela “Vontade de voltar às minhas fontes primeiras. / De colocar meus mitos outra vez / Nos lugares antigos e sorrir”, assim como pela

Vontade de esquecer o que aprendi:
Os castelos lendários são paisagens

Onde os homens se aquecem. Sós. Sumários
Porque da condição do homem, é o despojar-se (*OF*, 2002d: 153).

E neste desejo de negação, o mais fácil de restituir será a convenção padronizada e insincera:

Era um vale.
De um lado
Seu verde, suas brancuras.
Do outro
Seus espaços de cor
Trigais e polpas
Azuladas de sol
Ensombradas de azul.

Era um vale.
Deveria
Ter pastores
E água

E à tarde umas canções
Alguns louvores (*OF*, 2002d: 154).

Em paralelo a estes poemas ‘convencionais’ e de tom geralmente convidativo aparecem outros onde a amada projecta, em sentido estrito, o seu sentimento para compreender e fazer compreender o mundo sentimental à volta dela. Neles, as formas da flora do ambiente idílico anterior são negadas ao ultrapassar o convencionalismo do motivo e dilatar a riqueza significativa através da exploração de uma irradiação conotativa inversa, presente, por exemplo, na imagem do cardo, símbolo estável e convencional, nesta poesia amorosa, de sentimentos negativos como a indiferença, ou noutras representações circunstanciais, como a ilustração da sinistra condição da amante cantada em *Cantares de Perda e Predileção*:

Alguém me vê
E aponta:
Dentro da flor aberta
Uma abelha morta (*CPP*, 2002b: 102).

As amarguras do sentimento amoroso podem provocar também que a voz lírica se situe numa “[...] manhã de tintas / Amarelo e ocre / Pulsando no meu sangue” (*JMN*,

2003c: 90) ou de vidro numa projecção de sentimentos semelhantes, onde o símbolo do vento adquire um valor negativo como “aspecto activo, violento, del aire” (Cirlot, 1985: 464) dentro do *locus horribilis* onde se move a alma do sujeito: “Em lívido silêncio. Umas manhãs de vidro / Vento, a alma esvaziada, um sol que não vejo // Também isso te devo” (JMN, 2003c: 37).

Nestes poemas, onde o flagelo da desdita é o desencadeante do sistema imagético, avultam poucos mas densos símbolos de participação anímica que provocam que a negatividade austera da atmosfera se espesse em espaços inabitáveis ou claustrofóbicos como os “jardins de gelo” e as “muralhas-espelho” (CPP, 2002b: 97), ou o “verso escuro / De folhas-pontas / De nichos / De negras grutas” (CPP, 2002b: 98).

Assim, quanto às várias dicções poéticas, constatamos que a poesia de Hilda Hilst combina um denso simbolismo particular com certos tópicos de origem trovadoresca, mas sem se restringir à sugestiva simplicidade estilística da cantiga de amigo, um género que “se apresenta desprovido de detalhes gráficos” (Brea & Lorenzo Gradín, 1998: 116), pois o canto da autora paulista também revela, por vezes, além da particularidade das imagens, um evidente esforço por recriar o estilo camoniano.

Neste sentido, a poetisa utiliza um tema muito convencional na figuração do amor como é o amor como fogo, comparação efectiva para salientar o seu poder: “Porque há dentro dela um sol maior: // Amor que se alimenta de uma chama / Movediça e lunada, mais luzente e alta” (JMN, 2003c: 64), apesar de que também seja cantado para evocar a sua capacidade de destruição, como acontece quando o sujeito lírico feminino se apresenta “incendiada”, “coroadada de espinhos” (JMN, 2003c: 40).

Deparamo-nos, igualmente, com a concepção do amor inimigo, desdobrando-se na imagem amorosa imaginada como uma batalha, como nos poemas camonianos «Tomou-me vossa vista soberana» ou «Se tanta pena tenho merecida», mas com uma atitude mais combativa, distanciada das convenções amorosas que obrigavam ao poeta a sentir-se honrado por ser vencido pela sua dama. Esta nova postura é defendida, por exemplo, na composição presente em «Quase bucólicas» onde se afirma que não é tempo de alvoradas

nem de clarins senão “Antes, da baioneta nas muradas”⁹⁵ (*OF*, 2002c: 126), mas sem nunca pretender atingir o desenlace fatal, pois, mesmo no violento – e distante de qualquer convenção camoniana – canto poético presente em *Cantares de Perda e Predileção*, para evitar que as mãos cometam o acto derradeiro, a poetisa avisa ao amado: “Envolveremos as facas e os espelhos / Nas lãs dobradas, grossas. / E de alongadas nódoas, o ressentimento.” (*CPP*, 2002b: 44).

Através desse imaginário bélico o sujeito expõe a contingência, a incoerência das paixões humanas, quer mediante contrastes, quer mediante paradoxos ou através de antíteses de inspiração maneirista, como exemplificam os versos que se seguem:

E, sem poder, traduzo:

É punhal cintilante
Esta minha morte.
Como se fosse dor
Sem se fazer ferida,
Como se o grito
Se fizesse mudo.
(Sem ser agudo
Um silvo penetrasse
No teu profundo ouvido) (*JMN*, 2003c: 89).

Embora a tensão que caracteriza o amor e o facto de se tratar quase sempre de um sentimento não recíproco expliquem a relativa frequência das antíteses de forma mais simples⁹⁶ – do tipo dos binómios vida / morte ou prazer / dor –, geralmente o engano do amor é materializado através desse mesmo procedimento retórico, mas com um sabor

⁹⁵ A respeito do aproveitamento deste tópico do amor entendido como uma batalha, é especialmente significativa a composição XI de «Árias pequenas. Para bandolim». Nesta composição, o eu lírico evidencia o facto de a poetisa ser também uma mulher do seu tempo, atenta às circunstâncias que a rodeiam, ao servir-se da conjuntura histórica contemporânea para enfatizar o conflito amoroso: “Antes que o mundo acabe, Túlio / Deita-te e prova / Esse milagre do gosto / Que se fez na minha boca / Enquanto o mundo grita / Belicoso. E ao meu lado / Te fazes árabe, me faço israelita / E nos cobrimos de beijos / E de flores // Antes que o mundo se acabe / Antes que acabe em nós / Nosso desejo” (*JMN*, 2003c: 91).

⁹⁶ A este respeito é de salientar o convívio das sóbrias antíteses medievalizantes de repertório e dos oximoros, “especie de cortocircuito semântico” (Mortara Garavelli, 1991: 279), de inspiração renascentista que amplificam as primeiras como ideia-força da argumentação e mais aprimorado reflexo do diálogo interno da poetisa, como demonstraria a relação de amplificação existente entre o verso “Se por amor a ele, me faço amor e morte?” (*JMN*, 2003c: 45) e a seguinte estrofe tomada do poema quinto de *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, obra, onde a poetisa queria cantar de novo “Como se a vida só entendesse / O viver / Morando no teu corpo, e a morte / Só em mim se fizesse morrer” (*JMN*, 2003c: 35).

petrarquista, como acontecia no exemplo agora referido em que ecoaria a intelectualização das incoerências do amor cantadas por Camões, como a conhecida definição do amor como “fogo que arde sem se ver” (Camões, 1998: 106), com o mesmo intuito delimitado por Carlos Reis na sua análise estilística do referido soneto camoniano:

Pretendendo uma definição explicar de modo conciso e inequívoco determinado conceito, dificilmente se admite que a uma primeira fórmula («Amor é um fogo que arde sem se ver») se siga uma outra com idêntica finalidade, mas de alcance já distinto («Amor é ferida que dói e não se sente») e assim sucessivamente, ao longo de nove versos mais; com efeito, tal procedimento só se compreende se houver uma intenção deliberada de acentuar a impossibilidade de definir inequivocamente o conceito em causa: e é isso que acontece efectivamente no soneto analisado. É que, para o poeta, o amor apresenta-se de tal modo fluido, polifacetado e, por vezes, contraditório que só a paradoxal sucessividade de definições, a pesquisa de uma fórmula definitiva afinal inexistente, pode documentar cabalmente o absurdo dessa mesma pesquisa (Reis, 1976: 169).

A expressividade concentrada dos sonetos camonianos é recuperada numa lógica discursiva dialéctica, onde a tese e a antítese se resolvem só pela sublimação especulativa e indefinida de um amor-ficção, numa poesia ocupada também pela grandeza da construção ideal do amor e não só pela sua nocividade prática.

Neste sentido, Hilst aproxima-se da influência estilística camoniana numa linha explorada também por outros poetas brasileiros, como Vinícius de Moraes. Como foi indicado por Gilberto Mendonça Teles, o poeta e cantor carioca tem sonetos que se circunscrevem a estes mesmos preceitos retóricos, como, por exemplo, o «Soneto da fidelidade», onde fala de um amor “Que não seja imortal, posto que é chama / mas que seja infinito enquanto dure” (Teles, 2001: 245).

Contudo, e embora a antítese seja o traço que maior relevo adquire pelo “gran potencial dramático que esta figura posee” (Mortara Garavelli, 1991: 278) e por ser instrumento perfeito, portanto, para exprimir as contradições produzidas na *persona* poética pela vária experiência do Amor, seguindo a esteira camoniana, e para exprimir a profundidade abissal de certos sentimentos, Hilst serve-se também da hipérbole, como se a sua fundura e alcance fossem insondáveis, pois na proposta amorosa da autora como ela

própria indica num poema, “Ressurgiria um conceito didático, exemplar: / De que não cabe medida se se trata / Dessa coisa incontida que é o amor” (*JMN*, 2003c: 39).

Igualmente, determinam a filiação simbólica dos poemas e acentuam o carácter contraditório e complexo do sentimento em causa outras figuras como o uso paronomástico que, por exemplo, aparece numa composição onde os efeitos no sujeito do sentimento amoroso são expostos numa *enumeratio* de grande concentração emocional: “Como se a terra fosse um céu de brasa. / Abrasa assim de amor todo meu peito / Como se a vida fosse vôo e asa” (*RS*, 2002d: 219).

Resta ainda uma última especificação particularizante, pois a poesia hilstiana recupera a linha poética que reivindica a plenitude amorosa. O amor cantado não é normalmente um amor espiritual, mas sensual.

A sua lírica amorosa é globalmente erótica, pois o motor do canto amoroso é o “vestígio passional” (*JMN*, 2003c: 23) da linguagem da poetisa, ao ser “[...] todos os poemas, / Fascinação de amantes e de amigos, os caminhos de volta / Pretendendo” (*JMN*, 2003c: 126)⁹⁷.

De facto, Hilda Hilst revela a identificação poética com Catulo para estimular a poetização da complexa tensão na concepção amorosa, que se completa, aliás, com os ecos ou as referências explícitas a outras influências clássicas nesse âmbito do amor erotizante, como é indicado na entrevista dos *Cadernos de Literatura Brasileira*:

Sua poesia ecoa a voz de certos poetas latinos, sobretudo Catulo e Marcial, que apesar de cultivar o ócio nutriam uma apetência voraz pela vida. Clódia, também chamada Lésbia, a amante impiedosa de Catulo, é sua personagem nominal; e de Marcial respira em seus versos o humor ferino e sarcástico dos epigramas. Também a coletânea medieval e apócrifa *Carmina Burana* – profana, jocosa e paródica – parece ser outra de suas referências (1999: 39).

⁹⁷ A este respeito, lembremo-nos que se trata de uma sedução carnal muitas vezes fora das normas, pois segundo uma certa compreensão do amor como sinónimo de liberdade ou na esteira de tantas novelas de amor, cantigas de amor trovadorescas ou de tratados sobre o amor, como o do Capelão André (Maleval, 2002: 58) o adultério é cantado também nestes versos. Já falámos da conservação da obrigada convenção do segredo amoroso que permite que nesta poesia o amor adúltero seja exposto de modo despidorado: “Seria menos eu / Dizer-vos, senhor meu, / Por serdes vós casado / (E bem por isso mesmo) / É que sereis amado? // Ai, sim, seria” (*TMA*, 2002d: 180), inspirando-se, neste caso concreto, ao ser tomada como fonte, na compreensão poética do amor presente nos referidos versos de Bernardim Ribeiro citados em epígrafe: “Não sou casado, senhora, / Que ainda que dei a mão / Não casei o coração” (*TMA*, 2002d: 180).

No meio da festa dos sentidos, a recuperação simbólica da água e as suas conotações eróticas como poder fecundador e fertilizante configuram-se como elementos fulcrais desencadeantes dessa sugestão corpórea. A simbologia da água é muito frequente na poesia brasileira contemporânea de inspiração trovadoresca –principalmente sob a forma das ondas das cantigas de Martim Codax ou de Meendinho, que simbolizavam a angústia e a paixão –, como certas composições de Manuel Bandeira ou Stella Leonardos⁹⁸ mas, também na proposta lírica de diferentes poetisas contemporâneas cultivadoras do erotismo⁹⁹.

Contudo, na poesia hilstiana esta imagem conjuga-se frequentemente com outro elemento interdependente, como é a terra para indicar, na esfera antropológica, o elemento

⁹⁸ Se tomamos este tema da poesia trovadoresca galego-portuguesa, deparamo-nos com o poema «Destino» de Guilherme de Almeida, onde o autor parafraseia a cantiga de Meendinho – “e cercaram-me as ondas da inspiração” (Maleval, 2002: 203) – ou com diversas composições de Manuel Bandeira, um dos mais conhecidos poetas do Modernismo brasileiro que assimilou diferentes tendências estéticas, como a da lírica medieval. O poeta de Recife recupera e torna perturbador o símbolo das ondas em «Cantiga», pertencente à obra *Estrela da Manhã*: “Nas ondas da praia / Nas ondas do mar / Quero ser feliz / Quero me afogar. // Nas ondas da praia / Quem vem me beijar? / Quero a estrela-d’alva / Rainha do mar. // Quero ser feliz / Nas ondas do mar / Quero esquecer tudo / Quero descansar.” (Bandeira, 1993: 152).

Igualmente, no poema «Cossante» do poemário *Lira d’os Cinquent’Anos*, assistimos ao *aggiornamento* subversivo do símbolo das ondas, aliado agora com o motivo dos olhos verdes do cancionero de Joan Garcia de Guilhade: “Ondas da praia onde vos vi, / Olhos verdes sem dó de mim, / Ai Avatlântica! // Ondas da praia onde morais, / Olhos verdes intersexuais. / Ai Avatlântica! // Olhos verdes sem dó de mim, / Olhos verdes, de ondas sem fim, / Ai Avatlântica! // Olhos verdes, de ondas sem dó, / Por quem me rompo, exausto e só, / Ai Avatlântica! // Olhos verdes, de ondas sem fim, / Por quem jurei de vos possuir. / Ai Avatlântica! // Olhos verdes sem lei nem rei, / Por quem juro vos esquecer, / Ai Avatlântica!” (Bandeira, 1993: 170).

Do mesmo modo, a poesia de Stella Leonardos alimenta-se deste símbolo na composição de uma das suas várias cantigas de amigo, «Barcarola» composta sob a imitação das codaxianas “ondas do mar de Vigo”, igual que a composição homónima da poetisa fluminense Francisca Nóbrega.

⁹⁹ Exemplo disto seria o canto erótico savaryano alicerçado sobre a imagem da água, como demonstra, entre outras, e já desde o título, a obra *Linha d’água* que a poetisa Olga Savary publicou em 1987 ou o volume poético *Altaonda* (1979) ao qual pertence o poema homónimo «Altaonda»: “Alta onda, / Altaonda, constrói o teu retrato / de raro sal de ferro, violento, / e esta imagem me invadindo as tardes, / eu deixando, certo certo / contaria todos os meus ossos. // Então é isso: / o rigor da ordem sobre o ardor da chama / de história simples com alguma coisa de fatal, / estátua banhada por águas incansáveis, / tigre saltando o escuro / nos degraus da escada, apenas pressentido, / este ir e vir sobre os passos dados, / rua sem saída, esbarro no muro. / Altaonda, diz teu silêncio, / um silêncio ao tumulto parecido, / um mistério que é teu signo e mapa / sumindo no fundo do mar” (Savary, 1998: 163).

A representação erótica configura-se também textualmente à volta do aproveitamento do simbolismo líquido na poesia de Miryam Fraga, que se nutre desta mesma tradição viva para representar através da linguagem poética a pulsão erótica: “Inesgotável mar / o meu, / interior, onde mergulho e volto. // Mar sagrado, / mediterrâneo abismo / entre lábios, murmúrios, / toque sutil / suave nave, ave / penetrando os arcanos. // Nenhum roteiro nenhum / mapa previsto. / Esta viagem é sem volta / e sem começo // Passagens entre colunas, / mar anverso, / via de regresso / ao não ter ido. // Mar dentro de uma / concha, / vulva intacta. / Mar intra, / útero, unha, / tão diverso / do outro onde navegas, / mar profano” (Fraga, 1991: 9).

passivo da natureza, mas também da relação amorosa, numa aliança absolutamente sensual e erotizada:

Entendo que sou terra. Há tanto tempo
Espero
Que o teu corpo de água mais fraterno
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta¹⁰⁰ (JMN, 2003c: 17).

Porém, por vezes, o elemento terrestre pode modificar o valor erotizante em favor de um outro valor. Ao transmutar-se em ilha o símbolo ganha o valor da solidez da terra: “Aflição de não ser a grande ilha / Que te retém e não te desespera” (RS, 2002d: 217).

Mais uma vez, ao sublinhar o carácter estável do símbolo, a poetisa opta por transgredi-lo em paralelo:

As águas, meu ódio-amor.
Uma boca de seixos
Um oco de palavras
Um sumidouro de fomes
E de asas
Teu ódio-escama
Sobre o meu desejo.

As águas, meu ódio-amor.
Mulheres afogadas
Eu-muitas
De litígio, escuriza
E a sedução de me pensares
Presa
Me sabendo invasão.

E unguento sobre a tua mágoa.
Flores, graças
Para que os nossos corpos
Se lavem destas águas

Caridosos com a carne e as ilusões (CPP, 2002b: 68).

¹⁰⁰ Este simbolismo erótico está presente, aliás, na escrita de outra poetisa brasileira contemporânea, Helena Parente Cunha, que na sua obra *Maramar* conjuga de modo análogo estes dois elementos complementares no poema «Árdua»: “as árduas ardências / da areia / aderem à espera / de que / em ti / eu me consuma / ausência / do inconsumado / sumo // vertido / na inconsistente / substância // árdua / espera de / server o caber-te em / minha inconsistência” (Cunha, 1980: 63-64).

Completando esta erotologia, nesta proposta amorosa surgirá como órgão privilegiado, como *locus amoris* o “Coração-corpo” (JMN, 2003c: 85) do sujeito lírico, embora sejam ocasionalmente cantadas algumas das sinédoques convencionais, como acontece no já referido auto-retrato que a dama apresenta numa das composições de *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor*, para descrever os efeitos do amor nela e onde escolhe os olhos como representação do seu ser amante: “Tenho dois olhos contentes / E a boca fresca e rosada.” (TMA, 2002d: 188).

Esta linha amatória surgiria do impulso nascido da parte corpórea, da “voragem” (JMN, 2003c: 52), da “convulsão de dentro, ilharga” (JMN, 2003c: 37), provocada pela necessidade centrípeta, passiva e absorvente da fome.

É a “sensibilidade selvagem” (Hollanda, 2003: 285) – que referimos no início para delinear o perfil poético da autora – a que permite ultrapassar definitivamente as convenções, num canto baseado nessa nova natureza descontrolada do amor: “É essa fome de ti, esse amor infinito / Palavra que se faz lava na garganta” (JMN, 2003c: 43).

São os instintos da carne, os apetites mais desordenados os que dominam parcialmente o eu lírico e, por isso, a carnalidade domina uma parte do sistema metafórico em composições dotadas de uma grande densidade expressiva, pois como sabemos “debido a la brevedad, la metáfora se hace más oscura, pero también más inmediata e incisiva que la comparación” (Pujante, 2003: 282).

Nesta vertente do simbolismo hilstiano, com a finalidade de exaltar os valores individuais da poesia, a autora faz surgir elementos físicos pouco convencionais, como a carne ou os nervos¹⁰¹: “Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca / Austera. Toma-me AGORA, ANTES / Antes que a carnadura se desfaça em sangue [...]” (JMN, 2003c: 71).

¹⁰¹ Neste sentido, poderíamos ver uma certa proximidade com a composição «Amor violeta» de Adélia Prado, onde a poetisa canta uma visão do amor epifanicamente doméstica que profana os elementos do quotidiano para torná-los profundamente perturbadores, ao participar desse amor materializado até ao extremo: “O amor me fere é debaixo do braço, / de um vão entre as costelas. / Atinge o meu coração é por esta via inclinada. / Eu ponho o amor no pilão com cinza / e grão de roxo e soco. Macero ele, / faço dele cataplasma / e ponho sobre a ferida” (2003: 303).

Igualmente, o reflexivo poema de Paulo Henriques Britto «Memento Mori», partilha essa mesma compreensão do amor como desencadeante de efeitos bem tangíveis: “Nenhum sinal da solidão se vê / lá onde o amor corrói a carne a fundo. / Dentro da pele, no entanto, você / é só você contra o mundo. // Esta felicidade

Dentro do complexo mundo amoroso criado pela poetisa brasileira, devemos salientar que é nos *Cantares de Perda e Predileção* onde mais virulentamente se manifesta esta espessura retórica que recupera o clima angustiante e dramático característico da sua escrita.

As consequências deste amor hostil são, assim, as consabidas feridas do amor, que são apresentadas prodigamente mediante o aproveitamento da sua plasticidade e que atingem o paroxismo, como já indicámos, na referida obra *Cantares de Perda e Predileção*: “E quantas gotas de sangue / Pretendes / Desta amorosa ferida” (CPP, 2002b: 100).

Se até agora observávamos a rebeldia contra as convenções, neste ponto constatamos uma evidente reabilitação – junto dos elementos corporais inusuais – dalguns motivos tópicos e de fórmulas estereotipadas, pois, afinal, os diversos motivos poéticos do amor corpóreo acabam por convergir nas diversas mostras do tormento causadas pelo desamor¹⁰².

A dor de coração, por vezes tão dilacerante, reflectida por meio do tópico clássico greco-latino e medieval dos dardos do amor, deriva agora na imagem de “Túlio, lâmina aguçada” (JMN, 2003c: 96) que, representa, aliás, como já indicámos, um amor de natureza masoquista explícita nalgumas composições: “E abriria em mim mesma / Uma nova ferida // Para tua vida.” (CPP, 2002b: 51).

Esta iconografia do amor como extasiado abismo também ecoará numa certa apropriação da imagem camoniana “daquela humana fera tão fermosa, / suave e venenosa [...]” (Camões, 1998: 160) e do lobo, que simboliza a opressão que o poeta experimentava.

Esta imagem, presente também em «Os poderes infernais» de Drummond de Andrade – de quem Hilda Hilst se manifestou devedora –, composição em que o poeta brasileiro estabelecia uma identificação entre o lobo e o amor que sentia no peito, é recuperada, intensificada e obscurecida ainda pela poetisa quando afirma, por exemplo,

que abastece / seu organismo, feito um combustível, / é volátil. Tudo que sobe desce. / Tudo que dói é possível” (2003: 488).

¹⁰² À par deste sistema de códigos temáticos fortemente regulado, aparecem outros símbolos que remetem para a iconografia sacrificial do Cristianismo, fazendo referência ao sofrimento e à renúncia do sentimento amoroso, como as referências às “palmas do martírio” (CPP, 2002b: 58) ou à cruz: “De sacrifício / De conhecimento / De carne machucada // Os joelhos dobrados / Frente ao Cristo // Meu canto compassado / De mulher-trovador. // Ai. Descuidado / Que palavras altas / Que montanha de mágoas / Que águas / De um venenoso lago / Tu derramaste / Nos meus ferimentos. / Que simetria, justeza / Para ferir-me a mim / Como se a cruz quisesse / De mim ser a moradia” (CPP, 2002b: 59).

referindo-se à impossibilidade do amor “o Nunca Mais é a fera” (CSN, 2002b: 22), mas também nas suas profusas referências às feras-amantes nos *Cantares*, simbolizadas pelos tigres, lobos ou leopardos: “Passeias teu passo predador / Sobre o meu peito” (CPP, 2002b: 74).

A linguagem poética contradiz, portanto, os discursos unívocos: a prosódia do amor é alicerçada sobre uma poética de expressão particular sem ser incompatível com a expressão imitativa, que adquire uma certa relevância no canto amoroso hilstiano. Assim, por exemplo, esta luta encarniçada, presente principalmente nos *Cantares*, convive nos versos hilstianos com a visão mais amena do combate presente noutras obras. De facto, nas obras que nos ocupam sobressaem diferentes declinações de um mesmo conceito: se nos *Cantares* nos deparamos com a associação da imagem da fera e da caça quando o sujeito lírico indica “És caça e perseguidor” (CPP, 2002b: 56), noutras ocasiões, como já foi referido, descobrimos a ideia próxima do amor-caça, menos fisiológica e mais erotizante, explicitamente imitativa da poética renascentista.

Estas profundas contradições exprimidas pela *persona* poética por meio da variada experiência amorosa até agora referidas, como são a tensão entre o fascínio do amor como sentimento e a atracção tenaz do amor carnal, vêem-se ainda alargadas por uma terceira perspectiva poética.

O sujeito hilstiano afirmava que “O anjo que impulsiona o meu poema / Não sabe nada da minha vida descuidada” (RS, 2002d: 218), o que sugere um outro modo de protagonismo do amor na sua poesia, derivado do resíduo intelectual, também operante e presente na poesia da autora, da compreensão do Amor nas suas formas mais depuradas e idealizadas.

Como já foi indicado a respeito da lírica de Camões (AA.VV, 1998: 23), estas duas maneiras de desenvolver o conceito de amor não surgem radicalmente separadas, senão que com a introdução de certos ecos do conceito de Amor como potência na sua poética, assistimos a uma harmonização de razão e desejo no verso, “Pois dupla vida é o que vive o poeta: / Entendimento e amor, duplo perigo.” (JMN, 2003c: 55).

Porém, se Jorge de Sena falava do génio camoniano, salientando a sua natureza abstracta que “reduz sempre as emoções a conceitos, conceitos que não são ideias, mas a vivência intelectual delas” (Sena, 1980: 26), na poesia de Hilda Hilst, o processo

racionalizador será idêntico, mas menos dilatado e aprimorado. O conceito, a reflexividade e a psicologia amorosa são assiduamente submetidos a um processo condensador, como demonstra a seguinte reflexão a respeito da sua natureza ou essência: “E se amor morre com o tempo / Amor não é o que sinto / Neste momento” (TMA, 2002d: 194).

Estamos perante a exaltação de um amor perfeito, verdadeira energia que, embora seja cruel, revela o caminho da perfeição a quem o experimenta. É um amor que provoca temor, porque “Afasta o que aos meus olhos aproxima”, o que provoca que o sujeito poético anseie “Esquecer que existe amor tão puro” (RS, 2002d: 220), do mesmo modo que o sujeito lamentava nos versos de Camões citados em *Cantares do Sem Nome e de Partidas* – e que funcionam como poética a respeito da compreensão amorosa hilstiana –: “Ó tirânico Amor, ó caso vário / Que obrigas um querer que sempre seja / De si contínuo e áspero adversário” (CSN, 2002b: 15).

Aliás, como acontecia nos poemas camonianos centrados no canto das formas mais depuradas e idealizadas do amor, nesta perspectiva, o sujeito poético retoma o protagonismo dos olhos, como o mais intelectual dos sentidos, e pede que o amor não a cegue, que só a “faça descontente” (CSN, 2002b: 17), pois ao colocar-se na perspectiva de poetisa, sem nunca abandonar a condição de amante, a sua postura face ao Amor percebe-se distante, menos íntima que quando unicamente age e se comporta como amante.

A dupla perspectiva amorosa é, pois, claramente identificável: o amor “potencia” (Blanco Valdés, 1996: 19) é um objecto para reflectir, enquanto o amor sentimento é um objecto para conquistar.

Esta proposta poética coincide com a aparição do novo sujeito da poesia lírica americana, por exemplo, a antipoesia de Nicanor Parra, onde a imagem do poeta é novamente a do homem comum, ou a poesia de César Fernández Moreno, a respeito da qual, a poesia amorosa de Hilda Hilst se posicionará num pólo oposto.

O sujeito dos poemários que nos ocupam revela-se com certa frequência, como já indicámos, como a “Poeta, prodigiosa” (JMN, 2003c: 45), cujo extraordinário dom lhe permitirá superar as vicissitudes do sentimento e eternizar a lembrança do amor através da poesia, como revelam os seguintes versos:

Se uma ave rubra e suspensa, ficará
Na nitidez do meu verso? Há de ficar.
Também eu

Intensa e febril sobre o teu plexo.
Se cantarão Catulo, e depois dele
Meu canto vigoroso de mulher?
Hão de cantar.
Mais do que pensas o meu verso puro (*JMN*, 2003c: 33).

Assistimos à tensão provocada pela síntese procurada durante toda a lírica amorosa de Hilst, por vezes adivinhada, mas nunca consumada, entre aquilo que há de infinito e de finito, de ideal e de real na sua ânsia mais consciente, a do amor:

A síntese é uma verdadeira apologia ou encômio da poesia. Ela se define como *lugar* que, fundado no desejo do amado que falta, atinge ou atende ao apelo do ser essencial por meio da descoberta de um movimento ao mesmo tempo íntimo, rítmico e metafísico que se dá no âmbito da palavra (*Pécora*, 2003c: 13).

Nesta nova relação entre o Amor, o canto e a criação poética, a representação deixa de ser vivência sentimental, transita do externo ao interno e, nessa passagem, abandona definitivamente o diálogo, mas também o fascínio provocado pela perfeição do amor, atingindo o estrito – e explícito – canto da elaboração poética:

Amor é calar a trama
É inventar! É magia!
As palavras engenhosas
E os teus dizeres do dia
À noite não têm sentido
Quando arquiteto a elegia.

E sendo assim continuo
Meu roteiro de silêncio
Minha vida de poesia (*RS*, 2002d: 209).

Nesta harmonização compreendemos, finalmente, a importância real da própria expressão poética que, para salvaguardar o canto do tempo, pretende eternizar-se em tradição literária.

Na proposta amorosa hilstiana não surge unicamente a sublimação intelectual do amor potência, senão também a glorificação do próprio acto poético, finalmente, mais tenaz

e constante que a reflexão sobre o próprio Amor que, por ser índice da extrema lucidez que singulariza a poetisa, impulsiona o poema.

É essa lucidez a que permite à autora realizar no seu canto amoroso um outro tipo de generalizações sobre alguns aspectos da condição humana em geral, numa perspectiva pedagógico-didáctica dominada pelo niilismo.

O sólido desejo de perpetuar-se e de perpetuar duradouramente a recordação só servirá de testemunho permanente da idealista tentativa de solução, do firme ânimo da poetisa e da intensidade da paixão amorosa, constante e paciente. Mas a excepcionalidade deste ser que continua a confiar no amor reside, além do ser pertinaz, na hiperlucidez, na capacidade de compreensão abissal, a respeito da realidade que a rodeia.

O confronto com a realidade decepcionante faz com que, desta vez, o sujeito hilstiano opte por focar a questão desde uma perspectiva universalizante sem iniciar uma revolta pessoal, de teor metafísico, como acontece com muitos outros dos protagonistas da escrita da autora.

Isto conduz a uma concepção trágica do amor e do mundo. Hilda Hilst serve-se da poetização da contraditória vivência amorosa para introduzir de modo lateral problemas passíveis de generalizações abrangentes a respeito da perscrutação do sentido da vida. As reflexões sobre o amor derivam, assim, ocasionalmente, para uma compreensão próxima do tema do desconcerto ou do absurdo – referido agora a aspectos sociais e morais, com um sentido metafísico – por via do aproveitamento do prejuízo universal a favor do amor sobre o que já reflectira Boris Vian:

Y es que los sentimientos y las sensaciones cuyo origen común es el amor, sea bajo la forma bruta del deseo, como bajo las más refinadas formas del flirteo intelectual con citas y filosofía ambiente son, no cabe duda, junto con los que se vinculan a los asuntos de la muerte, tan relacionados por otra parte, los más intensos y los que con mayor virulencia siente la humanidad (Vian, 2008: 29).

Já vimos como respeitando o tom próprio da poesia amorosa, a escritora introduzia pequenos elementos que funcionavam como índices do profundo desajustamento entre as ideias ontológicas a respeito do indivíduo, presentes em toda a sua literatura, e a experiência social. Tal desajuste fundamental era frequentemente expresso em composições dotadas de uma certa ironia: lembremos só as referências ao homem burguês

constantemente ocupado na sua banalidade ou às donzelas confinadas nas suas casas por causa das obsoletas convenções sociais da segunda metade do século XX.

De modo circunstancial, porém, esta cisão entre a ideia e a forma, entre o individual e o social é cantada com veemência dramática, como acontecia no poema onde o antagonismo dos amantes era figurado através do conflito árabe-israelita, ou, também, na primeira das composições de «Do amor contente e muito descontente», pertencente a *Roteiro do Silêncio*¹⁰³:

Iniciei mil vezes o diálogo. Não há jeito
Tenho me fatigado tanto todos os dias
Vestindo, despindo e arrastando amor
Infância,
Sóis e sombras.
Vou dizer coisas terríveis à gente que passa.
Dizer que não é mais possível comunicar-me.
(Em todos os lugares o mundo se comprime.)
Não há mais espaço para sorrir ou bocejar de tédio.
As casas estão cheias. As mulheres parindo sem cessar,
Os homens amando sem amar, ah, triste amor desperdiçado

Desesperançado amor... Serei eu só
A revelar o escuro das janelas, eu só
Adivinhando a lágrima em pupilas azuis
Morrendo a cada instante, me perdendo?

Iniciei mil vezes o diálogo. Não há jeito.
Preparo-me e aceito-me
Carne e pensamento desfeitos. Intentemos,
Meu pai, o poema desigual e torturado.
E abracemo-nos depois em silêncio, em segredo (RS, 2002d: 227).

Como complemento do tratamento irónico a poetisa articulou nesta composição o privilegiado entendimento do sentido da vida em termos filosóficos, onde, por causa do esforço do sujeito meditativo por encontrar uma essência na existência, o mundo aparece como um desconcerto, produto de um destino confuso e irracional.

¹⁰³ Um outro exemplo deste infrequente posicionamento, descrito e radicalmente pessimista, estaria presente nos seguintes versos do volume *Presságio*: “Mas os meus amigos, coitados, / Não percebem. Fazem filhos nascer, fazem tragédia / Não sabem que o amor não é amor / e a natureza é um mito // Não sabem de nada os meus amigos. / E não vou explicar / porque podem ficar sentidos. / São puros, vão morrer como anjos. / Vão

Vemos, portanto que, como acontecia noutras manifestações literárias dentro do *corpus* hilstiano, uma mesma questão pode apresentar dois modos de expressão.

No trajecto que separa o mundo das ideias do mundo da realidade sensível, os papéis estão distribuídos com rigor e o tema do amor é cantado em todos os tons em contextos bem diferenciados – ligeiro, espirituoso, irónico ou filosoficamente pessimista –, mas permitindo-nos, depois do balanço existencial do processo introspectivo, estabelecer com nitidez a tese, a antítese e a síntese que norteiam esta poesia.

A tese e a antítese seriam, evidentemente, o amor constante da poetisa¹⁰⁴ e a vulgaridade e a banalidade do mundo – do qual seria espelho exemplar o amado –, enquanto a síntese entre estes dois pólos seria atingida pelo canto da poetisa, erigido em refutação dessa trivialidade a que Alcir Pécora faz referência no prólogo de *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*:

Há em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* uma veemência política de defender as alturas da sua condição contra a vulgaridade, a banalidade pessoal, social e também a banalidade política, que talvez o termo mística, em sua acepção usual, não seja o mais ajustado ao caso. Poesia erótico-metafísica, em todo caso, como a que vasculhando memória de amores, excita a reminiscência da Coisa (Pécora, 2003c: 13).

Destarte, a percepção última da poesia amorosa de Hilda Hilst não é a continuação de uma tradição sucessiva no tempo, linear, nem de uma herança onde cada poeta, ou antes, cada escola tem um lugar fixo e definitivo. O seu proceder é inverso: reconhece a partir do presente uma trama possível, mas não exclusiva, dentro de uma tradição onde a figura do poeta tinha uma grande importância no interior do poema, na sua condição dúplice como sujeito-amante e como sujeito-poeta, e, a partir daí, estrutura a sua presença de modo

morrer sem nada saber / daqueles dias perdidos. // Vão morrer sem saber que estão morrendo” (*Pr*, 2003a: 40-41).

¹⁰⁴ Trata-se de um amor firme e imutável, como o que cantava o poeta Paulo Henriques Britto – cujo percurso poético teve início na década de 80 na poesia emergente pós-tropicalista e pós-marginal – na composição IX dos «Dez exercícios para os cinco dedos». Nela o autor examina as várias formas da tradição poética para oferecer-nos um texto reflexivo coincidente com a visão hilstiana do sentimento amoroso, tenaz e resistente: “Nem o tempo e seu assédio / nem o cálculo frio dos sentimentos / nem a lâmina rombuda do tempo / nem o corpo e seus humores vários / e suas untuosas exigências // – nada pode aplacar a paixão / que não recua ante o supremo horror / de serem as coisas tudo e só o que são. / A pele é fina, a carne é permeável. / É duro o amor” (2003: 485).

descontínuo, compondo uma esteira poética harmoniosa, onde percebemos de modo intermitente um relacionamento com diferentes escolas e discursos amorosos de outrora.

Como já tem sido indicado por Michael Schmidt a respeito da poesia moderna: “Tradition may not be a simple continuum, and yet it embodies a kind of progression. It is possible to allude to things in it, to take things from it, but to go back is not allowed” (1989: 71).

Por isto, a preocupação central pela celebração da figura do poeta como exemplar antagonista da trivialidade do real conforma, nesta proposta amorosa, uma trama de leituras que remete para a sua actualidade, paradoxalmente, ao lembrar a sua genealogia, pois a figura da amante-poetisa dilata o perfil extraordinário e singular, acomodando e erigindo a convencional devoção amorosa como resposta a um mundo burguês em que o amado esquivo, como se indica no poemário hilstiano *Balada do Festival*, foge “de passaporte na mão” (BF, 2003a: 119).

Contudo, esta proposta poética apresenta ainda um breve epílogo, pois a nostalgia por uma continuidade perdida – provocada por essa fugida do ser amado – pode devir também impulso poético numa outra vertente da poesia amatória hilstiana.

No decorrer do canto, como sabemos, a amiga aprendeu que as emoções mais íntimas e privadas não vêm de nós, mas dos outros (Marcelli, 2002: 143), e por isso estabelecem a respeito deles uma dependência cruel para se completar e se manter, como expressa agora e com vontade retrospectiva o sujeito poético a respeito do acto de amar: “Do verbo apenas entrevi o contorno breve / É coisa de morrer e de matar mas tem som de sorriso / Sangra, estilhaça, devora” (Am, 2004b: 41).

O amor aparece a um tempo como fascinante e temível, mas esta interpretação paradoxal não modifica os atributos do trágico: o sentimento de exclusão, o sofrimento e a voluptuosidade.

Para ultrapassar esse sentimento de exclusão, de impossibilidade, que constitui uma das definições do trágico, a mulher opta agora por extremar uma das faces reveladas nas suas tentativas de conquista amorosa. Como vimos, na poesia hilstiana existia uma oscilação entre amor platónico e amor sensual, entre a sublimação – onde o objectivo do amor não é a posse do objecto e “uma série de artificios é inventada com a finalidade de

colocar *previamente* o objeto amado como impossível” – e a idealização onde “o amor aspira a posse do objeto” (Ferreira, 2004: 55).

Eros manifestava-se, portanto, num equilíbrio poético baseado num jogo de interdição e de transgressão que, nesta nova variante poética, é quebrado em favor de um erotismo que se aproxima do pólo da sexualidade:

Es el erotismo, en fin, de las más típicas y notorias manifestaciones de lo humano. Participa por igual del amor y de la sexualidad. A aquél le pone carne y lo agita con la fuerza del deseo y a ésta le quita animalidad y le pone trascendencia. Así, por él la sexualidad queda dignificada; y el amor, energizado (Gil Tovar, 1975: 45).

A voz poética procura centrar-se agora na vertente efectiva, material, do relacionamento com o outro, que, contudo, conserva ecos da força insatisfeita e inquieta do sentimento amoroso anterior. Face ao estéril “querer doloroso” e “de fastio a que chamam de amor”, estes versos cedem espaço a esse “outro de tulipas e de espelhos / Licencioso, indigno, a que chamam desejo.” (DD, 2004b: 23).

O sujeito lírico ensaia o abandono do Eros sacrificial e a solidão do protagonismo único do poema em favor da única experiência possível e real. A negação de parceiros, característica do canto amoroso, é substituída agora pelo “amante presente”, cuja figura se revela pelas “exigências sensóreas, sexuais” (Pécora, 2004b: 8), mas sobretudo, pelo excesso e o transbordamento provocados pela entrega sexual que vemos traduzidos nos seguintes versos:

Colada à tua boca a minha desordem.
O meu vasto querer.
O impossível se fazendo ordem.
Colada à tua boca, mas descomedida
Árdua
Construtor de ilusões examino-te sôfrega
Como se fosses morrer colado à minha boca
Como se fosse nascer
E tu fosses o dia magnânimo
Eu te sorvo extremada à luz do amanhecer (DD, 2004b: 19).

É assim que, nestas imagens especulares de uma intimidade exposta, a exaltação carnal não tem o protagonismo absoluto, pois partilha espaço com um relacionamento de inspiração batailleana entre erotismo e morte – como explicita o sujeito lírico de *Amavisse*

ao perguntar-se “Será que apreendo a sorte / Entrelaçando a cinza do morrer / Ao sêmem da tua vida?” (*Am*, 2004b: 59) – que, como indica Angélica Soares, ressalta a natureza ambígua da existência humana:

Visualizamos, nos versos, a ordem erótica atingida, paradoxalmente, na desordem, na vastidão, no descomedimento, na sofreguidão, na impossibilidade, apenas aparente, de conjugação de nascimento e morte. Isto porque, trazendo-nos o sentido da morte, pela busca da continuidade, o exercício erótico traz-nos, simultaneamente, a possibilidade de renovação da vida: “A morte de um é correlativa do nascimento do outro, que anuncia e de que é condição” [Bataille, *dixit*].

Como nos poemas já focalizados, o discurso hiltiano metaforiza o que explicitou Octavio Paz, em complementação ao pensamento batailliano: “antes de tudo, o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens” [...], que são eternos construtores de ilusões, desejando sempre a fusão erótica “como se” fosse possível atingir a unidade” (Soares, 1999: 31-32).

Esta interpretação agónica da sexualidade evidencia o facto de que nesta poesia, na sua “ânsia incontida de um *eu* em busca da fusão plena com o *outro*” (Coelho, 1999: 66), o sujeito é corpo quanto é consciência e o seu desejo se sustenta e se alimenta de uma falta radical. Não se trata, porém, unicamente da falta do amado, mas da ausência de um outro sujeito ainda mais procurado e distante na escrita hiltiana:

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
Antes, o cotidiano era um pensar alturas
Buscando Aquele Outro decantado
Surdo à minha humana ladradura.
Visgo e suor, pois nunca se faziam.
Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
Depois das lidas. Sonhei penhascos
Quando havia o jardim aqui ao lado.
Pensei subidas onde não havia rastros.
Extasiada fodo contigo
Ao invés de ganir diante do Nada (*DD*, 2004b: 17).

Através deste erotismo, o sujeito lírico procura assim evadir-se não só da angústia provocada pela impossibilidade da sua aspiração amorosa, mas também da sua aspiração metafísica, alicerçada sobre uma das interrogações mais radicais do pensamento

contemporâneo: a procura filosófica e religiosa do sentido da existência humana, da transcendência e de Deus.

Porém, o seu intuito mostra-se estéril, pois afinal a voz lírica afirma continuar “vasta e inflexível”, “Desejando um desejo vizinhante / De uma Fome irada e obsessiva” (*DD*, 2004b: 22), e desta experiência falida infere uma conclusão radical.

O sentido exigido por esta proposta poética distancia-se, portanto, da aparente transfiguração da poesia em espaço de ‘folia’ e de prazer para revelá-la, finalmente, como a prova definitiva da impossibilidade de silenciar ou esquecer o “incorpóreo” desejo (*DD*, 2004b: 26) que tantaliza a voz lírica hilstiana, quer na sua vertente religiosa, quer na sua vertente profana.

ESCRITA, PORNOGRAFIA E PROVOCAÇÃO

*Já pensaste o que seria um Hamlet-marido
Dormitando contigo e a sós vociferando
Com uma imunda caveira?*
[Hilda Hilst]

Vemos, portanto, como a poesia que agora revisitámos, ainda quando se aproxima do pólo da sexualidade, se circunscreve ao espaço erótico, pois exige, como indicava Boris Vian “una obscenidad ligeramente sublimada, si se me permite la expresión..., una obscenidad poética...” (Vian, 2008: 54), que, aliás, é cuidadosamente dosificada.

Como representação textual de um saber erótico complexo e multifacetado, a poesia de Hilst foi inserida no âmbito das coisas “demasiadamente sérias” (Durigan, 1985: 10) por oposição ao domínio das “coisas não sérias” onde parecem situar-se, desacertadamente, as outras obras hilstianas que privilegiam a sexualidade como um dos elementos basilares do universo textual.

A vocação escandalosa e provocadora desta escrita parece situá-la ao nível das “manifestações imorais, irrelevantes, apolíticas, menores, desgregadoras” (Durigan, 1985: 10), apesar de orientar-se, realmente e como veremos, para o impulso oposto: a vontade de criar textos morais e críticos a respeito – e não só – da condição mercantil do literário.

Neste sentido, as obras mais escandalosas da autora paulista, em que a seguir se centra o nosso discurso, procuram construir um retrato obsceno do mundo com base na pornografia.

Com esta finalidade, as obras *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos* (1990), *Cartas de um Sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992) transpõem as fronteiras do erótico e ultrapassam o equilíbrio anterior entre a interdição e a transgressão, que ordenava na poesia a possibilidade de um e de outro, em favor do segundo dos elementos.

O sexo sublinhará agora a componente sinistra e o potencial satírico e desestabilizador, pois um excesso horrível anima a muitas das personagens desta vertente da escrita hilstiana e converte as proibições no motor dos seus comportamentos, de modo que o conjunto dos textos parece articular-se na procura do grande inventário do sexo e de uma tipologia das perversões humanas¹⁰⁵ atenta à época, aos valores e às características da cultura em que foi elaborada.

¹⁰⁵ Um levantamento que afinal, como veremos, não era mais do que uma concentração da atenção num aspecto já inscrito na sua literatura anterior. Se nas obras anteriores, principalmente na prosa, uma sexualidade sombria e problemática era um dos atributos secundários mais frequentes de muitas das perturbadoras personagens, nas obras mais escandalosas da autora, a sexualidade converte-se no elemento de perturbação privilegiado na escrita através do exibicionismo e da assunção da liberdade de ofender e do direito ao tabu.

2.1

A INFÂNCIA E A INTEMPERANÇA EM *O CADERNO ROSA DE LORI LAMBY*

Com *O Caderno Rosa de Lori Lamby* somos já introduzidos no âmbito da grande diversidade das depravações do ser humano através de uma das realidades mais perturbadoras da contemporaneidade, a relação entre o sexo e a infância.

Embora, como é sabido, este caderno, genericamente híbrido, não apresente nenhum aspecto radicalmente inovador a respeito da personagem infantil da tradição libertina, a narração das experiências de prostituição de uma criança resulta profundamente provocadora.

O romance, num ambíguo jogo entre as máscaras do narrador, a mistura de géneros e a paródia, reúne as diferentes versões possíveis e igualmente perturbadoras do livro autobiográfico ou ficcional escrito por ou atribuído a Lori. Este jogo articula-se à volta da ideia do diário e da ambígua imprecisão entre a possível vocação pública do mesmo e a sua condição privada e clandestina, que implicaria uma certa profanação do território íntimo:

[...] a posição ocupada pelo destinatário e o papel que desempenha são, no caso do diário, particularmente interessantes. Pela sua propensão intimista e pela privacidade que não raro o caracteriza (S. Pepys compôs mesmo um diário cifrado), ele parece ter no próprio narrador que o enuncia o seu destinatário preferencial; mesmo nas suas formulações mais reservadas não é isso, no entanto, que acontece [...]. De facto, mesmo quando decide não facultar a ninguém o texto diarístico, o sujeito da enunciação, no mínimo, desdobra-se na função de receptor; a verdade, porém, é que esta é uma situação-limite, no início de uma escalada de progressão que vai do fechamento imposto pela desejada autodestinação à abertura da publicação deliberada (Reis & Lopes, 1987: 100).

O discurso pode ser a narração real das vivências sexuais de uma criança para quem o erotismo seria um espaço possível de formação relacional e de maturação. Mas também poderia ser um relato inventado de modo clandestino – recordemos que as condutas

secretas nos aproximam de um sentimento de obscenidade¹⁰⁶ – por uma criança a respeito de experiências imaginárias, com a vontade de divulgá-lo sob a forma literária para auxiliar ao seu pai escritor na procura de sucesso.

Nestes dois casos, os pais de Lori teriam encontrado esse diário escrito de modo furtivo, mas com uma vontade posterior de divulgação, oscilando portanto, o texto entre uma condição cerrada e uma condição aberta. Mesmo, numa outra variante da elevação da imaginação, a mola do vício poderia ser, por último, a obra de um escritor adulto que, para vender mais, fantasia a respeito da prostituição infantil num tom ameno e despreocupado e joga – agora propositadamente com as duas naturezas em conflito na escrita diarística – a profanar a condição confidencial do diário.

Neste sentido, o primeiro aspecto relevante da narração – seja qual for a sua natureza – seria o rebaixamento da sordidez através de uma série de mecanismos adequados ao mundo infantil que se representa. O sórdido humano é suavizado na obra, principalmente para atingir o objectivo paródico e satírico da mesma, graças ao aproveitamento do ponto de vista infantil, *naïf*, da ingénua narradora.

Neste sentido, encontraríamos já no título uma primeira evidência deste ‘abrandamento’ que se estenderia por toda a obra: a cor-de-rosa impregna a narração para sublinhar a relação de inocência a respeito da realidade. Assim, o discurso apoia-se sobre o signo da ingenuidade, implícita no destaque desta cor pastel, que tingem o caderno que dá título à obra, onde a criança narra as vivências sexuais, a “caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa” que a mãe de Lori lhe compra quando ela começa a ter dinheiro por prostituir a filha (OCR, 2005a: 13), ou, também, as perversões sexuais dos seus clientes:

Eu peguei na coisa-pau dele e na mesma hora saiu água de leite. Aí tio Abel disse que aquela vez não valeu, mas que lá na praia ia ser diferente. A viagem foi linda, tinha muito sol, ele parou numa barraquinha e comprou morangos, e disse que ia pôr um morango na minha xixoquinha e depois ia lá buscar. A gente conversou muito, e eu disse que um outro homem ia me comprar uma bolinha pra pôr lá dentro, uma bolinha cor-de-rosa (OCR, 2005a: 30).

¹⁰⁶ Como demonstra, por exemplo, o facto de que, depois de diversas peripécias e ocultamentos, o último proprietário particular da obra *L'Origine du monde* – óleo pintado em 1866 por Gustave Courbet a pedido do diplomata turco-otomano e colecionador de imagens eróticas Khalil-Bey –, Jacques Lacan, encomendasse ao seu cunhado André Masson uma pintura surrealista sobre madeira para ocultar a obra, visto que a experiência pornográfica deve ser privada (Barba & Montes, 2007: 171).

Nestes breves fragmentos do romance podemos entrever já o mecanismo de atenuação basilar da obra, que se alicerça na caracterização linguística da narradora-protagonista. Esta filtra e infantiliza todos os acontecimentos relatados, condicionando também o discurso das outras personagens adultas. De acordo com a sua incipiente capacidade de iniciação linguística, os factos e realidades que intervêm na história não recebem as suas designações originais e verdadeiras, mas uma outra denominação adulterada, como, por só citar um exemplo significativo, denota a profusão de diminutivos no discurso.

Quando isto não acontece, origina-se um desencontro de efeito cómico entre as duas esferas participantes na história:

Que era uma “falha”, ele falou assim, na minha “educação sentimental” (ele falou assim), eu não saber chupar o Abelzinho. Que tinha uma história muito bonita de um homem que era uma espécie de jardineiro ou que tomava conta de uma floresta, e que esse homem gostava de uma moça muito bonita que era casada com um homem que tinha alguma coisa no abelzinho dele, no pau quero dizer. E disse que esse jardineiro ou guarda da floresta ensinou a moça a conversar com o pau dele e que lá sim é que tinha essas conversas chamadas diálogos muito lindas mesmo (OCR, 2005a: 37).

Neste excerto adivinhamos já a função da ironia como mecanismo atenuador da sordidez que se completa com outras referências literárias e que conforma uma dimensão metaerótica. Como veremos, Hilst constrói um engenhoso universo literário com o eclectismo nas influências eróticas a parodiar.

Ligada ainda, de modo frequente, a esse uso abusivo dos diminutivos, deparamos com uma outra vertente desta deturpação pueril. As referências aos órgãos e actos sexuais evitam com frequência os nomes científicos ou comuns, da parte da criança, por desconhecimento¹⁰⁷, e, da parte dos adultos, para furtar-se da violência da aberração. Em

¹⁰⁷ Nesta acepção da inocência, com o sentido de ignorância, Lori experimenta um evidente desencontro entre a sua perspectiva infantil e os códigos do mundo adulto paralelo ao descrito no romance de inspiração erótica *Mulher no Espelho*, onde assistimos a uma confusão de narradores e de esferas próxima da apresentada em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. No romance de Helena Parente Cunha acompanhamos a dialéctica estabelecida entre as duas vozes do discurso, a da narradora, que interpreta a vida de outra mulher, e a voz da própria protagonista, que contesta as apreciações e comentários da primeira:

“A mulher que me escreve, por ser dissoluta e libidinosa, conspurca a minha ingenuidade desfasada.

lugar das denominações pertencentes ao mundo adulto e que, portanto, acentuariam o conflito provocado pela conquista de uma esfera indevida – e o conseqüente afundamento na decadência –, Hilst optou por denominações menos estáveis e convencionais, que participam da infantilização e do falso pudor e que retratam a transformação erógena do mundo infantil, como “coisinha”, “piupiu” (OCR, 2005a: 14) ou “buraquinho” (OCR, 2005a: 66).

Este retrato da ambígua inocência infantil sublinhada através da tarefa de nomenclatura aparecia já noutras obras anteriores da autora, como é o caso do relato «Qadós», onde o protagonista rememorava a sua precoce curiosidade – não só carnal, mas também, e principalmente, espiritual – através da recuperação desse mesmo discurso infantil e infantilizado: “E menino perguntei àquela que me amava: é por dentro ou por fora esse aaahhhh que tu sentes cada vez que eu ponho o meu na tua passarinha? Vem do meio das

Você confunde a normalidade saudável com libertinagem e devassidão. Você projetava através do seu travesseiro o desejo de jovem fêmea no começo do cio. Por que negar?

Eu era uma menina ingênua e sozinha, sem ninguém que me ajudasse a ter coragem de romper o cerco das proibições de meu pai, sem ninguém que me explicasse o que significavam palavras como virgindade, que nem de longe eu suspeitava o que fosse. Uma vez, uma pessoa, numa festinha de aniversário em casa da minha tia, me perguntou qual era o meu signo. Virgem. E comentei. Mas não pareço, não é? Catorze para quinze anos. Os entre-olhares dos presentes, todos se agitando nas cadeiras, os risinhos espremidos, escarpa de cardos, boneca de papelão.

Apesar de não saber, você sabia. Tanto sabia que percebeu e não esqueceu as risadas de deboche. Você não queria querer saber.

Às vezes, eu me impaciento muito com a mulher que me escreve. Somos forças que se encontram no desencontro. Só convergimos na divergência. Por mais estranho que possa parecer. Eu ignorava o significado de virgindade. No meu diário, eu registrava os meus passos no desconhecimento do sexo. Usava palavras cuja ambigüidade eu desconhecia por puro desconhecimento. Vocês são capazes de imaginar o espanto que se apoderou de mim quando, ao voltar da aula, encontrei meu pai possesso, o diário numa das mãos, gesticulando, vermelho, o cabelo caído na testa, a testa cruzada de rugas verticais e horizontais. Sua vagabunda. O cinturão de couro tremia na outra mão. Papai, pelo amor de Deus, o que foi que eu fiz? Sua imoral, sua perdida, sua desgraçada. Minha mãe desmaiou. E ainda por cima o que ela faz com a mãe. As marcas do cinto no meu corpo começando a sangrar [...] não devia ter escondido o meu diário, por que eu havia feito aquilo? Meu diário estava escondido na gaveta do meu armário onde eu guardava as minhas calcinhas e os meus soutiens eu não queria que ninguém lesse, era o meu diário, só meu, companheiro da minha solidão [...]” (Cunha, 1983: 56-57).

Assim, se a protagonista do romance de Helena Parente Cunha na sua – bem mais casta, mas também ambígua – iniciação sexual experimentava o embaraço do equívoco por causa das suas lacunas vocabulares, esta mesma falta só permitirá igualmente no caso de Lori uma entrada parcial, incompleta, no mundo dos adultos, como demonstra o seguinte excerto da obra: “[...] encostou a coisa vermelha na minha boca. Aí eu lambi e tinha gosto salgado e de repente o homem pegou na coisa dele e espremeu a coisa dele na minha coxinha. Depois ele limpou a minha coxinha com o lenço dele e disse que precisava se ontolar. Mami sempre me corrige e diz que é controlar. Que controlar é quando a gente diz: se controla, não come mais doce. Eu entendi mais ou menos” (OCR, 2005a: 25).

pernas ou vem da cabeça essa coisa de fogo que te atravessa o corpo?”¹⁰⁸ (Qa, 1977: 68-69).

Aquilo que se apresenta nestas obras é a infância como lugar sem traumas eróticos nem sensação de pecado, como acontecia, por exemplo, em composições de Manuel Bandeira do teor de «Evocação do Recife» ou de «Infância», onde os conflitos eróticos são substituídos pela sexualidade mais espontânea: “Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai me levou, imperiosa e / ofegante, para um desvão da casa de / Dona Aninha Viegas, levantou a sainha e disse mete” (Bandeira, 1993: 208).

Trata-se de uma visão da sexualidade infantil e despudorada, distante do moderno conceito de castração psicológica, “em que as noções de culpa e pecado fazem parte da posologia e do modo de usar” (Gerbase, 2009: 38). Sob esta imagem da inocência, encontramos a intervenção da natureza, incontestavelmente sexual que anima a Lori nas suas experiências sob o signo do instinto e da plenitude, de um excesso de vitalidade análogo do celebrado por Mário de Andrade a respeito do seu herói, ainda criança, Macunaíma:

Então pra animá-lo Ci empregava o estratagema sublime. Buscava no mato a folhagem do fogo da urtiga e sapecava com ela uma coça coçadeira no chuí do herói e na nalachitchi dela. Isso Macunaíma ficava que ficava um lião querendo. Ci também. E os dois brincavam que mais brincavam num deboche de ardor prodigioso (Andrade, 1988: 24-25).

Contudo, embora Mario de Andrade conseguisse tornar natural o excesso de vitalidade do seu herói mesmo quando este se entregava à antropofagia¹⁰⁹, Hilst procura

¹⁰⁸ Igualmente, nas evocações de Vittorio, protagonista do romance *Estar Sendo. Ter Sido* deparamos com um outro exemplo desta linguagem infantilizada aplicada, com idêntico intuito atenuador, mas também, igualmente provocador, a uma realidade aberrante como a apresentada em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. Trata-se da lembrança do protagonista a respeito de uma amizade antiga, um *yuppy* casado e com três filhos: “um amigo meu não podia ver bebês por quê?

sentava, punha o bebê de braços sobre a coxa, e ainda no começo quase o piupiu dele, do cara, na boca do bebê, e levantava a coxa e abaixava, levantava e abaixava...” (EST, 2006b: 38).

¹⁰⁹ Recordemos, a este respeito, a narração da brutal e despreocupada relação canibalesca gozada por Macunaíma ainda na infância e da qual reproduzimos a seguir um fragmento: “No outro dia pediu pra Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a boca-da-noite. Nem bem o menino tocou no folhiço e virou num príncipe feroso. Brincaram. [...] Macunaíma pegou num tronco de copaiba e se escondeu por detrás da piranheira. Quando Sofará veio correndo, ele deu com o pau na cabeça dela. Fez uma brecha que a moça caiu

uma outra orientação mais ambígua e obscura para a atitude enérgica e favorável da criança de oito anos que protagoniza o romance. A narração satisfeita dos serviços sexuais aos clientes – como por exemplo, quando a respeito da primeira experiência sexual com um cliente Lori afirma: “Ele começou a me lambe como o meu gato se lambe” (OCR, 2005a: 14) – permite aos pais de Lori garantir, segundo a própria protagonista afirma ter ouvido, que “a Lorinha gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom” (OCR, 2005a: 28).

Com esta declaração os pais procuram afastar a sombra da culpa, da obscuridade dos seus actos, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, aproximam a figura de Lori da zona de sombra da devassidão de que eles pretendem escapar.

No romance hilstiano o instinto degenera em lascívia, ao ponto de a protagonista afirmar depois da primeira experiência: “E foi uma delícia. E eu queria mais, mas o moço, que a mami diz que não é tão moço, estava respirando alto, acho que estava cansado porque é assim que o papi respira quando sobe um morrinho” (OCR, 2005a: 17).

Trata-se de uma disposição próxima da lubricidade despudorada e degenerada exibida pela personagem da polaquinha, no romance homónimo de Dalton Trevisan, que, durante a infância, vivera também dominada por uma pulsão sexual desmedida:

A dúvida mesmo era: “E preto, João? Tem pênis preto?”

Na escola sempre um ano adiantado. Minhas lições difíceis, ele fazia. Daí explicou: vários tamanhos, cores, espessuras. A ereção por causa do sangue.

– Do teu pai, por exemplo.

Assombrada com a revelação

– Grande e vermelho.

Ah, se pudesse ver, que bom. Lá eu podia pedir:

– Paizinho, mostre. Oh, pai. Seja bonzinho.

Daí eu queria ver todos.

– De moreno é mais para o roxo.

Ao perguntar muito, ele se ofendia:

– Que tanto quer saber? Quando casar aprende (Trevisan, 1985: 11-12).

Contudo, à diferença do romance hilstiano, *A Polaquinha* denuncia o teor dramático da condição humana, pois nesta obra há culpa e há castigo. Uma vez retirado o componente

torcendo de riso aos pés dele. Puxou-o por uma perna. Macunaíma gemia de gosto se agarrando no tronco gigante. Então a moça abocanhou o dedão do pé dele e enguliu. Macunaíma chorando de alegria tatuou o corpo dela com o sangue do pé” (Andrade, 1988: 12-13).

humorístico presente em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, a prostituição como destino para a vida – no caso da polaquinha, para a vida adulta – revela-se como a demonstração última da inexorabilidade da existência.

Assim, o retrato da incontinença da protagonista hilstiana, deslumbrada pela transgressão e sem punição por isso, equipara-se à atitude decidida do protagonista do romance de João Gilberto Noll *A Céu Aberto*¹¹⁰, ao mundo povoado de crianças dominadas pela cobiça por tudo aquilo ligado aos órgãos e às excreções celebrado nos anos 80 por Tony Duvert nos romances *Quand mourut Jonathan* e *L'Île Atlantique*, ou também, dentro da própria obra hilstiana, à aberração relatada pelo protagonista do relato «Osmo»:

Esse mesmo médico que queria me fazer uma intervenção me contou uma estória horrível. Não sei bem a propósito de quê. Ah, naturalmente. Ele me contou que um menininho foi consultá-lo. Escondido dos pais. Consulta aqui, consulta lá, e daí ele viu que o ânus do menininho estava num estado lastimável. Era urgente operá-lo e tudo mais. Deu uma grande confusão mas depois de seis meses o menininho estava novo, quero dizer, com anus de platina, tudo direitinho, e ele o médico disse para o menininho: meu filho, nunca mais tenha relações anais. Nem mais uma vezinha doutor? Os menininhos desta geração têm a mania do cu. Ninguém explica, ninguém sabe por que, dizem que é a busca do pai, mas vão procurar o pai tão lá no fundo? Não sei, dizem que é falta de amor e mil histórias mas ninguém ainda me explicou direito por que esse negócio de dar o cu é tão moderno. Dizem também que todo sujeito sensível e delicado é um pederasta porque a sociedade atual é toda de agressão etc (*FF*, 1977: 228).

Aliás, a depravação de Lori avoluma-se com a intervenção de um outro índice de corrupção: o enorme gosto da criança pelo dinheiro. Esta avidez é destacada no romance através das próprias reflexões da protagonista, que se revela uma ufana e desajuizada portavoz da lógica da sociedade de consumo. Assim, quando um dos clientes lhe pergunta à criança se gostava do dinheiro, ela responde persuadida pelos atractivos do capitalismo: “Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão” (*OCR*, 2005a: 17).

¹¹⁰ Nesta obra, centrada na história iniciática e alucinada do jovem protagonista, este afirma, numa determinação movida pela mesma lascívia demonstrada por Lori, a respeito de um amigo do pai que era pederasta: “já me cansei de me manter o garoto casto em cujo ombro ele mal toca todo temeroso e retesado para que a mão não suba nem principalmente desça, pois eu estou aqui olha meu caralho duro Artur toca para você sentir, esqueça a amizade defunta com o meu pai, vem sem medo vem...” (Noll, 1996: 32).

Estamos perante “a história de uma ninfetinha” (OCR, 2005a: 26), como indica o próprio pai de Lori – e possível escritor da sua história –. Lori, como a Lolita nabokoviana, revela-se uma personagem ambígua, inexperiente mas não ingénua, que tem o poder de provocar o desejo nos homens:

Reste que les rôles, fort heureusement, ne sont jamais distribués de manière aussi nette dans la réalité. [...] Quant à l'être séduit, il n'est jamais si innocent qu'il paraît. Non seulement, bien entendu, il n'ignore rien de son charme, mais il sait parfaitement en user. Est-ce le cynique Humbert Humbert qui abuse de Lolita ou l'inverse? Qui est l'ange, qui est le démon dans cette histoire doucement perverse? Bien malin qui saurait le dire... Au petit jeu de la séduction, l'on est deux et le pouvoir ne cesse de changer de mains (Cahen, 2002: 12-13).

No entanto, a protagonista hilstiana encontra-se ainda muito distante da áspera lição de beleza transmitida pela ‘lolita’, pela “nínfula” (Nabokov, 2002: 31) inaugural do celebrado romance. Enquanto a história de *Lolita* é uma ode à inteligência e à perversão, a biografia de Lori limita-se a uma exibição dos mais baixos instintos humanos.

Neste sentido, Lori é unicamente uma criança pré-púbere que confronta a irrupção da sexualidade adulta na sua vida com uma atitude propícia e que se propõe como objecto ao desejo agressivo e abusivo dos homens.

São esses homens, nomeadamente aquele que Lori denomina tio Abel, na sua perversa caracterização de libertinos, oscilantes por causa de uma espécie de inteligência móbil entre a posição de dominante e dominado, os que se aproximam mais do “caso clínico” (Nabokov, 2002: 12) de Humbert Humbert.

O sedutor, neste caso também cliente, é novamente um adulto perverso no sentido em que a sua sexualidade constitui um desvio, quer a respeito do seu objecto, uma criança em lugar de um adulto, quer a respeito dos seus fins: o gozo por todos os meios sem considerações ou escrúpulos relativamente ao outro reduzido ao nível de objecto (Marcelli, 2002: 135).

Este ser sedutor, que exerce sobre Lori um poder abusivo, pode derivar na figura do moço iniciador, do tio Abel que “foi lindo desde o começo” (OCR, 2005a: 28), que se

sentia “um canalha”¹¹¹ (OCR, 2005a: 34), mas experimenta alívio ao conhecer a cobiça da criança ou do ancião com propensões escatológicas: “Hoje veio um senhor bem velho, viu tio, e ele quis que eu fizesse cocô em cima dele mas eu não estava com vontade de fazer cocô. Aí eu perguntei se não servia xixi, e ele disse que servia sim” (OCR, 2005a: 80).

A imagem do pederasta oscila para a protagonista entre o sedutor encantador, que se apodera de um ascendente decisivo sobre ela e o cliente lucrativo mas desinteressante, como o “senhor bem velho” (OCR, 2005a: 80) ou um moço “muito peludo” que quer que Lori ande “como um bichinho” (OCR, 2005a: 22), embora, realmente, não exista diferença alguma entre o grau de perversão de todos eles.

Cada um dos pederastas exerce sobre Lori um poder total e aberrante exposto através dos diálogos pornográficos, abundantes em pormenores realistas –embora infantilizados –, assim como através do próprio esquema monótono das cenas eróticas particularizadas unicamente pelas fantasias e extravagâncias de cada um dos clientes, materializadas por Lori por via de dramatizações e fingimentos incompreensíveis para ela e de minuciosas explorações dos órgãos genitais e do corpo próprio e do outro.

O assunto do romance resulta aberrante, portanto, não só pelas tendências naturais da criança protagonista, ainda não mediatizadas pelas convenções morais e sociais, mas também de toda a colectividade que a rodeia, uma colectividade adulta e que se caracteriza, quer pela própria monstruosidade, quer por uma monstruosidade análoga, derivada da atitude permissiva ou mesmo favorável a respeito dos comportamentos execráveis dos outros.

Na escrita hilstiana, como já vimos, encontramos o esboço de sujeitos degenerados que precedem o advento dos protagonistas da ‘obra obscena’ da autora paulista. Para

¹¹¹ A este respeito, devemos sublinhar que o sentimento de culpa experimentado por esta personagem pelo seu acto criminoso se distancia enormemente do estado patológico causado pelo remorso perante uma transgressão deste teor. A culpa do tio Abel revela-se leve e fácil, principalmente se a compararmos com o compungimento autopunitivo apresentado pelo protagonista do relato «História natural» de Autran Dourado, responsável de uma falta menor, mas de idêntica natureza pedófila. O protagonista da narração, o professor Santana, dominado por uma agorafobia que lhe impede abandonar o colégio onde trabalha e reside, experimenta uma atracção sexual mórbida por um aluno, Marcelo, que fica suspensa, sem consumir-se nunca. Porém, apesar desta suspensão a revelação da própria perversão originará no professor um processo aflitivo bem distante da leviandade dos remordimentos da personagem hilstiana: “Lembrava-se da história de Alice que fora atrás de um coelho de casaca e se afundara no buraco por onde ele entrou, caíra fundo, sem fim. Melhor não pensar como era a semente daquele menino que começou a crescer dentro dele” (Dourado, 1980: 21).

amplificar o efeito desassossegador que Hilst pretendia conseguir com a inserção destas personagens degeneradas no seio de uma escrita dominada por protagonistas iluminados e desvairados por causa das mais radicais questões metafísicas – como o sentido e a natureza de Deus ou da existência humana –, a autora acompanha-os de um coro de personagens que representa a colectividade, ampliando a acção para além do conflito individual.

Assim, a autora alargou o alcance perturbador da sua escrita com a presença ocasional de controvertidas apreciações a respeito das perversões alheias, como a exposta de novo pelo protagonista da narração «Osmo»:

Tirar o carro da garagem também é chato, se fosse um pouco mais cedo o José tiraria. O José é meu empregado. Ótimo aliás. A única coisa é que o José é pederasta, já sei vocês estão dizendo: iii... que falta de imaginação, um empregado pederasta. Pois é, mas eu sou muito honesto quando resolvo contar no duro uma coisa, e a verdade é essa mesmo: o José é um pederasta. Discreto. Eu sei que ele recebe meninos no quarto mas finjo que não sei, afinal não tenho nada com isso, não sou eu que vou ser enrabado. Bom, nunca mais vou falar do José. Aliás posso ter todos os defeitos mas esse negócio de cu nunca me entusiasmou. Todo mundo que fala de cu vira santo (*FF*, 1977: 227).

Ou, também, com o questionamento do teor abominável e condenável da pederastia consentida manifestada por uma das personagens do relato «O Unicórnio», que questiona a possível censura de uma outra personagem a respeito da pedofilia com base na anuência de ambas partes: “Mas você tem realmente alguma coisa contra os pederastas? Se os meninos queriam dar a bunda o que é que você tinha com isso?” (*FF*, 1977: 268).

Esta concepção é a que mais se aproxima do já referido princípio de que uma criança não é uma vítima se gosta do sexo (*OCR*, 2005a: 28), manifestado pelos pais a respeito de Lori. Neste romance que nos ocupa, os pais desempenham a função destas personagens pois, quando menos, imaginaram de modo pomenorizado uma aberração que nunca lhes parece suficiente¹¹².

¹¹² Recordemos, a este respeito uma das referências à confusão de narradores que alicerça a obra na qual Lori presencia uma discussão entre a mãe, insatisfeita com o projecto literário do marido, e o pai, disposto a recrudescer a linguagem da sua obra e aproximá-la da plasticidade pornográfica, na procura do sucesso comercial: “Hoje estamos todos em crise, como diz o papai. Logo cedo ouvi os dois brigando muito de um jeito mais forte e mais gritado. Era assim:

Mami – Eu acho uma droga.

Papi – Por que, sua idiota?

A perversão, neste caso, derivaria não do evento real, mas da representação ideada com um realismo disparatado e depravado, por oposição à outra manifestação possível – e definitiva – de depravação destes dois adultos no romance, que não só tolerariam a aberração a respeito da filha, mas a propiciariam.

Ainda, embora a ficcionalização do tabu da pedofilia seja o componente basilar desta desvairada proposta literária, do livro escrito por Lori ou pelo seu pai, existe uma outra perversão que tem espaço, de modo secundário, nesta história de prostituição infantil. Trata-se da zoofilia, cuja primeira manifestação é encontrada na tendência ao *voyeurisme* manifestada pelo cliente que desejava que Lori andasse como um bichinho ou como uma gatinha (OCR, 2005a: 22).

Nesta cena, Hilst oferece-nos um comprazimento no visual, próximo do manifestado numa das obras inaugurais do erotismo brasileiro: *A Carne* de Júlio Ribeiro. Do mesmo modo que Manuel Barbosa, “em liberdade absoluta, perfeita, não se contentava com o prazer material de possuir Lenita”, pois “queria o pecado mental inteligente, os *mala mentis gaudia* de que falara Virgílio; queria contemplar, comer com os olhos a plástica soberba do corpo da moça” (Ribeiro, 1984: 149), o moço “muito peludo” (OCR, 2005a: 22) não se contentará com manter relações com a criança.

Porém, enquanto o protagonista do romance naturalista mostrava umas preferências clássicas relativamente ao *voyeurisme*, ao colocar Lenita “na posição de Vênus de Milo” (Ribeiro, 1984: 149), a personagem hilstiana revelará um gosto perturbador, onde o alcance da satisfação sexual através dos estímulos visuais parece possuir ligações profundas com o narcisismo, coisa que não é paradoxal, pois as duas tendências implicam uma relação mórbida entre o Eu e o Outro. Como podemos observar no seguinte excerto, o par de oposição escopofilia-exibicionismo serve para sublinhar o carácter delirante das transgressões hilstianas¹¹³:

Mami – Que história é essa de cacetinha piupiu bumbum, que droga, não é você que diz que as coisas têm nome?

Papi – Você é mesmo burra, Cora, isso é o começo, depois vai ter ou pau ou pênis ou caralho, e boceta ou vagina e bunda traseiro e cu, depois, Cora, eu já te disse que é a história de uma menininha” (OCR, 2005a: 69-70).

¹¹³ Esta focagem irónica a respeito da cenografia sexual coincide com a apresentada no relato «Jarbas, o imaginoso» de Darcy Penteadado, pintor, cenógrafo, ilustrador de São Paulo, autor das ilustrações da edição de 1950 da obra hilstiana *Presságio* (São Paulo, Revista dos Tribunais). A narração, protagonizada pelo doutor Genozildo Garanhos, um executivo, e Jarbas, um jovem de uns vinte anos revela-nos outro desvairado

Ele ficou cheirando a minha calcinha enquanto eu ia andando com o bumbum tomando ar fresco, e ele passava a minha calcinha no piupiu dele e me olhava de um jeito diferente como se estivesse brincando de meio vesgo. Depois eu fiquei brincando com uma bolinha que o homem moço me deu [...]. Eu pedi pra ele trazer uma bola-cor-de-rosa que aí eu ia brincar de um jeito que ele ia gostar.

– Que jeito? – ele disse.

– Um jeito que o senhor vai gostar.

Mas no fundo eu não sabia que jeito que eu ia brincar. Aí ele disse que eu brincasse com a bolinha amarela como se ela já fosse cor-de-rosa, ele ia me dar bastante dinheiro. Eu fiquei atrapalhada porque não dava tempo de pensar como eu ia brincar com a bola cor-de-rosa que era amarela. Então eu peguei a bola amarela e pus no meio das minhas coxinhas. O homem perguntou se podia pegar a bola como um cachorrinho que vai tirar a bola de outro cachorrinho. Eu disse que ele podia. Ele ficou de quatro como os cachorrinhos, os cavalinhos, as vacas e os boizinhos (OCR, 2005a: 23).

Contudo, esta nova manifestação patológica e corrupta da sexualidade avança da existência fantasiada para a existência real na obra. O suposto discurso autobiográfico recolhido no Caderno Rosa caracteriza-se pela “anarquia de gêneros” (Pécora, 2005a: 10) própria da escrita hilstiana. Assim, o diário da criança é composto pela escrita biográfica, mas também epistolar, pois o diário reproduz a correspondência mantida entre Lori e um dos seus clientes, Abel, e também literária, visto que na sua relação epistolar o tio Abel lhe envia a Lori a história do «Caderno Negro (Corina: a Moça e o Jumento)», que Lori transcreve no seu próprio caderno.

É neste «Caderno Negro», onde aparece de modo efectivo esta segunda variante da procura das últimas fronteiras da transgressão e da patologia mais desvairadas. Trata-se, desta vez, da zoofilia, que aparece na história das vivências sexuais de Corina, uma rapariga de 15 anos, narrada por Edernir, também nos seus “quinze anos quase castos” (OCR, 2005a: 51), a quem Corina despreza. Convencido de que Corina era “uma boa puta,

episódio de prostituição com base no sempiterno jogo de sedução que procura ocultar a obscenidade do sexo comercializado, modelo de antisedução. O doutor fora a respeito do jovem o “seu lançador” (Penteado, 1980: 25) pela capacidade, bem mais desenvolvida que no caso de Lori, de surpreender a clientela com a sua exibição dramática. No primeiro encontro, Jarbas obriga o executivo, numa cena delirante, a fingir que é uma virgem desprotegida a quem ele seduziu e o executivo duvida da saúde mental do jovem, mas afinal fica fascinado com a sua originalidade e decide recomendá-lo entre os seus amigos. Depois desta representação, o jovem desenvolve a “*cena da solteirona prostituída*” com “pequenas variações” entre os membros do grupo do executivo ou, numa outra mutação periódica do seu repertório, a cena da “*minha camela* do Jardim Zoológico da Água Funda” (Penteado, 1980: 31), que acabam por consagrar o “que poderíamos chamar de “a fase de ouro” na brilhante e imaginosa carreira de Jarbas” (Penteado, 1980: 25).

uma ordinária, uma mulher da rua” (OCR, 2005a: 55) por ter relações sexuais com outros jovens e com um padre, decide vingar-se dela.

Assim, humilhado e ofendido, pois ela “queria um caralho maior” pergunta-se por que ela “não metia com o jumento” (OCR, 2005a: 55) e organiza, no apogeu da sua humilhação, uma cena igualmente vexante para Corina a quem primeiro anima a masturbar o animal, ideia que Corina considera uma “invenção gostosa” (OCR, 2005a: 62), para depois obrigá-la a receber “em plena boca a tonelada de porra do jumento” (OCR, 2005a: 63) e concluir num desfecho delirante que acentua o carácter desvairado do relato: “Eu era um moço muito bonito, também com dentes perfeitos, e ainda hoje o sou. Tenho trinta anos. Vivo na cidade grande. Sou dentista. Meus amigos também me chamam Ed”¹¹⁴ (OCR, 2005a: 63).

Como é indicado na conhecida entrevista reproduzida nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, a principal crítica da autora paulista “à obra do Marquês de Sade diz respeito à violência física” (AA.VV., 1999: 31) e, contudo, como acontecia com a obra sadiana, a artificialidade da violência apresentada anula parcialmente o horror nesse cruzamento entre a violência e o desejo:

El horror mismo se extingue en esos excesos a los que ninguna conciencia les es concretamente presente. Si se desprende tanta angustia de un cuento de Edgar Poe, como en *El pozo y el péndulo*, es porque aprehendemos la situación desde el interior del sujeto. A los héroes de Sade sólo los captamos desde fuera; son tan artificiales y se mueven en un mundo tan arbitrario como los pastores de Florian. De ahí que esos tristes bucólicos tengan la austeridad de una colonia nudista (Beauvoir, 2000: 70-71).

A maneira como a violência tumultuosa desborda a interdição através dos impulsos desordenados e vingativos, assim como qualquer sentimento de repulsa provocado pelas acções da libido agressiva do protagonista ficam impossibilitados não só pelo regime do excesso que orienta a narração, mas principalmente pela abertura do caderno, que orientava de modo explícito a leitura para o domínio da paródia:

¹¹⁴ Esta passagem, com todo o seu valor grotesco é recuperada ainda no romance *Estar Sendo. Ter Sido*, onde o protagonista evoca ‘em diferença’ a história relatada no «Caderno Negro»: “e agora me esqueci do nome do meu amigo dentista que juvenzinho saiu de sua cidade e com sua mala de papelão escafedeu-se depois de descobrir que sua amada Corina era apenas uma franjosca vivendo com aquele chimba safado chamado

“Seu pênis fremia como um pássaro”
(D. H. Lawrence)
Hi, hi!
(Lori Lamby)
Ha, ha!
(Lalau) (OCR, 2005a: 41).

Com este tratamento irônico dos referentes genéricos, Hilst evidencia em *O Caderno Rosa de Lori Lamby* a reflexão sobre a própria natureza do discurso, convidando o leitor a um distanciamento crítico. Como indica Luisa Destri, quando a autora propõe nesta epígrafe “rir de D.H. Lawrence, está desviando a atenção da cena sexual [...] para a forma como é descrita [...] Quando zomba, por entre parênteses, do relato da relação entre Corina e Tonhão, muda o foco para a criação literária” (Destri, 2009: 198).

Este mesmo mecanismo será recuperado ainda na obra *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos*, onde o devasso narrador reflexiona a respeito da mesma cita:

Um perfume de tenras ervazinhas inundou a igreja. Meu pau fremiu (essa frase aí é uma sequela minha por ter lido de antanho o D.H. Lawrence). Digo talvez meu pau estremeceu? Meu pau agitou-se? Meu pau levantou a cabeça? Esse negócio de escrever é penoso. É preciso definir com clareza, movimento e emoção. E o estremecer do pau é indefinível. Dizer um arrepio do pau não é bom. Fremir é pedantesco. Eu devo ter lido uma má tradução do Lawrence, porque está aqui no dicionário: fremir (do latim *fremere*) ter rumor surdo e áspero. Dão um exemplo: “Os velozes vagões fremiam”. Nada a ver com o pau. Depois, sinônimos: bramir, rugir, gemer, bramar. Cré, como dizia o padre tutor do Tavim, nada mesmo a ver com o pau. Meu pau vibrou, meu pau teve contrações espasmódicas? Nem pensar. Então, meu pau aquilo (CET, 2002c: 32).

Como os heróis de Sade, os protagonistas hilstianos dissertam sem descanso a respeito dos seus vícios e perversões, mas também a respeito do modo de exprimi-los e fazer compreensível a sua intimidade¹¹⁵, num discurso onde deparamos com uma

“Dedé-o falado”. e pensar que uma outra Corina foi a musa de Ovídio mas tão cabra quanto qualquer juruveva” (EST, 2006b: 62).

¹¹⁵ A título de exemplo, recordemos só a demorada explicação de Osmo – que no relato homónimo narra como assassinara uma amiga por convidá-lo a dançar e interromper assim as suas meditações à volta de Deus – a respeito do seu recato retórico: “Eu mando fazer as minhas cuecas com esse tecido que chamam de pele de ovo, não sei se vocês conhecem, não é todo mundo que pode ter cuecas de pele de ovo, eu tenho porque nessas partes onde as cuecas tocam eu sou muito sensível, e eu falo nessas partes e não falo o pênis e tal, porque acho que sem falar vocês vão entender, afinal todo mundo tem essas partes, ou não? Bem, não é por pudores estilísticos que não falo o... sim, talvez seja por um certo pudor, porque agora nas reticências eu

dissonância paródica entre as duas vertentes possíveis do erotismo para a literatura de consumo, ironicamente explicitadas pela depravada narradora do romance *A Casa dos Budas Ditosos* de João Ubaldo Ribeiro ao afirmar: “é impossível escrever sobre sexo, pelo menos em português, sem parecer recém-saído de uma sinuca no baixo meretrício ou então escrever “vulva”, “vagina”, “gruta do prazer” [...]” (Ribeiro, 1999: 21).

São estes os dois movimentos que norteiam o discurso das personagens hilstianas, oscilantes, por exemplo, entre o inventário de todas as perversões que catalogam através das hipérboles – que como sabemos “aunque vayan mas allá de la verdad al dilatar o restringir las connotaciones de lo que comunican, mantienen con la verdad una semejanza lejana” (Mortara Garavelli, 1991: 204) – e da imagem sexual mais expressiva e das reflexões estilísticas a respeito de uma retórica erótica caduca ou impostada, como demonstra a excessiva preocupação manifestada pelo narrador de *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos*: “A primeira vez que “a fodi” (ou que “fodi-a” ou que “fui fodê-la”, é melhor?)” (CET, 2002c: 16-17).

A autora procura a paródia da imitação de uma escrita da transgressão já consagrada e, por vezes, estereotipada, como demonstra a citação de D. H. Lawrence ou também a radical e irônica relutância demonstrada pelo pai escritor de Lori a respeito da conveniência de inspirar-se em estilos, retóricas e temáticas consagradas, como a escrita de Henry Miller ou de Nabokov, implicitamente presente no seguinte excerto:

E onde é que está aquele puto que foi viajar e me mandou escrever com cenários, sol, mar, ostras e óleos nas bocetas, a menina já está torrada de sol e varada de pica, ó meu deus, onde é que está aquele merda do Laíto que pensa que programa de saúde com ninfetas dá ibope¹¹⁶, hein? Eu quero morrer, eu quero o 38, onde é que tá? (OCR, 2005a: 77).

Na escrita hilstiana a imitação converte-se, como vemos, num cliché, que “caracteriza quase todos os principiantes em trabalhos de estilo” (Lapa, 1977: 89) e é

deveria ter escrito cu e não escrevi, quem sabe deveria ter escrito ânus, mas ânus dá sempre a ideia de que a gente tem alguma coisa nele, não sei explicar muito bem, mas é sempre o médico que pergunta: o senhor tem fístulas no ânus?” (FF, 1977: 225).

¹¹⁶ O IBOPE é uma multinacional brasileira de capital privado e uma das maiores empresas de pesquisa de mercado da América Latina. O IBOPE, fundado há 67 anos, fornece um amplo conjunto de informações e estudos sobre mídia, opinião pública, intenção de voto, consumo, marca, comportamento e mercado.

objecto de “más leituras” de determinadas obras e da “preguiça mental” (Lapa, 1977: 90) próprias, neste caso, dos aspirantes a autores de *best-sellers*.

Assim, por oposição à função corroboradora imperante no domínio da intertextualidade – presente, por exemplo, nas citações que iniciam as diferentes obras ou as referências a textos de opinião autorizada que iluminam os problemas sociais focados nas crónicas – deparamos agora com um movimento de signo contrário: a função contestatária do exercício intertextual. Contra o prestígio da memória do sistema e da tradição literária e intelectual, a intertextualidade surge aqui como o avesso desse culto, isto é, como mecanismo da irreverência:

a intertextualidade pode funcionar como um meio de desqualificar, de contestar e destruir a tradição literária, o código literário vigente: a citação pode ser pejorativa e ter propósitos caricaturais; sob o signo da ironia e do burlesco, a paródia contradita, muitas vezes desprestigia e lacera, tanto formal como semanticamente, um texto relevante numa comunidade literária, procurando por conseguinte corroer ou ridicularizar o código literário subjacente a esse texto, bem como os códigos culturais correlatos, e tentando assim modificar o alfabeto, o código e a dinâmica dos sistemas literários (Aguilar e Silva, 1990: 217).

Ao mesmo tempo, Hilda Hilst procura a paródia de uma escrita que se pretende transgressora, mas que afinal se revela asséptica, pois apesar de que o erotismo abandone a metáfora e os escritores decidam escrever sobre a fisiologia ou sobre a sordidez do sexual, o tema, convenientemente explorado de um modo que satura, extenua-se pelo excesso.

2.2

A EFABULAÇÃO E O EXCESSO

EM *BUFÓLICAS*

O apogeu da vontade de imitação burlesca será atingido na obra *Bufólicas*, onde a autora exacerba o princípio exprimido por Rafael Argullol ao afirmar: “nada más lógico [...] que el erotismo se aleje de toda concepción dominada por el academicismo. El deber siempre aplasta al placer” (2002: 29).

Assim, para se distanciar ainda mais dos códigos retóricos estabelecidos, a autora aproveita novamente o conteúdo sexual mais explícito, mas evita o sexo libertino, o sexo clínico ou o sexo *trash* – ao estilo, por exemplo, do escritor japonês Ryu Murakami –, próprios da contemporaneidade, para criar ela própria um outro discurso possível.

Desta vez, a autora, para satirizar o abuso de jovialidade existente na escrita obscena, aproveita a desatenção da pornografia a respeito do realismo, assinalada, entre outras obras no estudo *La ceremonia del porno*, onde se indica que esta evita a lógica habitual do sentido (Barba & Montes, 2007: 52). Princípios como a verdade ou a falsidade, do mesmo modo que a beleza ou a fealdade, têm sido anulados como valores na pornografia, pois o pornográfico situa-se além do estético e do real:

Una de las quejas más recurrentes de los pornóforos acerca de la narrativa pornográfica es la ausencia de sentido o de verosimilitud, su dislocamiento, su irrealidad en definitiva contrastada con su hiperrealidad en la representación de los acoplamientos sexuales. Se reprocha a la pornografía su *sinsentido*, determinado en la representación tan sólo por la ejecución eficiente de un acto y por la abierta claridad con la que debe ser mostrado. La lógica desde la que se hace esta afirmación está basada en una concepción narrativa fundada en los pilares de la veracidad, la coherencia y el realismo (Barba & Montes, 2007: 95).

Hilst explora e intensifica essa dispensabilidade do mimetismo através da adaptação de um dos géneros literários mais fantásticos, como é a fábula e a sua variante, o conto de fadas, ao domínio da obscenidade e da transgressão próprias da literatura contemporânea. A autora procura, portanto, uma nova escrita que imite o discurso vazio próprio de parte da

literatura comercial ao apresentar a interpretação paródica de certos *topoi* situados no avesso da escrita obscena. O resultado é um conjunto de estampas eróticas que monumentalizam um grupo de seres monstruosos e absurdos através do recurso ao grotesco e da forma poética que sublinha o teor subversivo da escrita, quando comparado com a poesia metafísica e de convenções amorosas cultivada pela autora.

Em atenção às características próprias dos contos de fadas, que envolvem algum tipo de magia, metamorfose ou encantamento, as personagens são “portadoras de anomalias nas genitálias e praticantes de graus diversos de bizarras” (Pécora, 2002a: 8), como o protagonista de «O anão triste», que tinha um problema, o “porrongo era longo” (Bu, 2002a: 25) e reza a Deus para livrar-se da “estrovenga” (Bu, 2002a: 25), desejo que, afinal, lhe é concedido, ou a protagonista de «A Chapéu», que numa interpretação desvairada do conto “de vermelho só tinha a gruta” (Bu, 2002a: 23) e explora os serviços sexuais do lobo, “ocultamente serviciado pela avozinha taluda” (Pécora, 2002a: 9).

Podemos observar, portanto, como o termo *mirabilia*, que na teoria europeia designou, especialmente a partir do século XVI até o Romantismo, tudo aquilo que se encontrava nas margens conceptuais da poética da imitação, alarga o seu domínio ao âmbito sexual. Este apresenta-se agora sob a forma da referida desproporção anatómica dos órgãos sexuais da morfologia masculina ou feminina – pois junto ao anão triste encontramos, por exemplo, a “fadinha lésbica” a quem lhe nascia um “bastão grosso” (Bu, 2002a: 32) – que parecem evocar os desenhos de *Órgãos e Fábulas* do controvertido artista do *Art Nouveau* Aubrey Beardsley.

Em paralelo com esta manifestação, a maravilha integra também a forma de outros prodígios de natureza igualmente fantástica, como a desapareição da calvície da “rainha careca” da “passarinha” (Bu, 2002a: 15), por efeito da solução de um biscate – consistente em colar pêlos do seu peito na careca com saliva de ósculos – que vendia venenos e foi convocado ao palácio para solucionar o problema da rainha.

Contudo, observamos, também, certas convenções próprias da fábula, onde os animais eram personagens, mas que agora se tornam exemplos de diferente natureza para o ser humano. Assim, os animais, nestas fábulas, transmitem uma sabedoria de carácter moral ao homem, como acontece com o lobo substituído de «A Chapéu». Sabedoria adequada ao tom da obra inverosímil e com um fundo didáctico distorcido e grotesco, representado por

exemplo, pelo axioma que encerra a composição «Drida, a maga perversa e fria»: “se encontrares uma maga (antes que ela o faça), enraba-a” (Bu, 2002a: 20).

Embora modernamente “a literatura tende a retrair ou a ocultar esse pendor abertamente moralizante que outrora se reconhecia na fábula” (Reis & Lopes, 1987: 153), Hilda Hilst recupera deste género a dimensão ética com uma vontade subversiva acorde com as expectativas do potencial leitor desta escrita obscena:

O estatuto da fábula faz deste género narrativo um relato de grande projecção pragmática. Talvez mais do que qualquer outro género, a fábula existe em função do intuito claro de moralizar, exercendo sobre o receptor uma acção que confirma as potencialidades perlocutórias que na narrativa se reconhecem; e essas potencialidades não são, naturalmente, afectadas por básicas opções técnico-estilísticas como a escrita em verso ou em prosa (de facto, a fábula assenta numa tradição literária que maioritariamente perfilha o discurso versificado), podendo até verificar-se que uma tal opção decorra do conhecimento das expectativas do leitor, dos seus hábitos e disponibilidades culturais, assim se reforçando a mencionada eficácia perlocutória da fábula (Reis & Lopes, 1987: 153).

Assim, afinal, longe da literatura pornográfica banal, *Bufólicas*, como obra transgressora, faz um uso peculiar do conceito de moralidade:

A paródia, assim, ri da moral estreita, amplificada num mundo de absurdos, e proclama uma espécie de declaração dos direitos da livre-invenção e da autocriação, num tom cuja hilaridade destrambelhada, contudo, nunca chega a tornar-se triunfal. Desenganada, a moral das fábulas reinventadas é a de que, na crueza dos dias, a feliz liberdade de um é a certeza da vingança odiosa dos outros (Pécora, 2002a: 9).

A título de exemplo deste teor ruim e impiedoso do homem podemos referir «A cantora gritante», que com o seu canto excitava os “homens maridos” que “a cada noite / em suas gordas consortes / enfiavam os bagos” (Bu, 2002a: 29) e que, por isso, foi vítima de uma violência análoga à padecida por Corina no «Caderno Negro» da parte das mulheres:

De xerecas inchadas
Maldizendo a sorte
Resolveram calar
A cantora gritante
Certa noite... de muita escuridão

De lua negra e chuvas
Amarraram o jumento Fodão a um toco negro.
E pelos gorgomilos
Arrastaram também
A Garganta Alva
Pros baixios do bicho.
Petrificado
O jumento Fodão
Eternizou o nabo
Na garganta-tesão... aquela
Que cantava tão bem
Oitavas tantas tão claras
Na garganta alva.

Moral da estória:
Se o teu canto é bonito,
cuida que não seja um grito (*Bu*, 2002a: 29-30).

2.3

A LIBERTINAGEM E A EXTRAVAGÂNCIA EM *CONTOS D'ESCÁRNIO / TEXTOS GROTESCOS*

A anarquia de géneros e a paródia, assim como a conseguinte possibilidade de ampliar desde diferentes perspectivas e discursos a provocadora transgressão hilstiana, será continuada ainda na obra *Contos d'Escárnio / Textos Grotescos*.

Nesta nova narrativa biográfica deparamos com a participação de discursos tão díspares como a escrita memorialista, a crítica literária, o conto, a poesia ou o teatro numa sinuosa amálgama – recordemos que o próprio narrador nos indica já no início do romance: “não gosto de colocar fatos numa seqüência ortodoxa, arrumada” (CET, 2002c: 14) – aglutinada sob o signo da, agora mais explícita, sátira dos códigos literários e comerciais do erotismo e da pornografia.

Crasso, o narrador e protagonista, afirma ter escrito o livro “porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu” (CET, 2002c: 14), como o libertino e refinado Sokolov criado por Serge Gainsbourg decidira fazer no âmbito da pintura.

Assim, o flatulento e cínico pintor de Gainsbourg, que criava quadros com as “fermentaciones anaerobias”, conseguira com esta técnica encoberta gerar à sua volta um movimento epigonal universal e converter-se no “jefe de filas de los hiperabstractos, término inventado por el crítico Jacob Javits” (Gainsbourg, 2008: 76), a partir do entendimento do meio artístico como um espaço comercial subordinado a manobras publicitárias e comerciais:

No faltaron los historiadores del arte que se preguntaban acerca de las problemáticas consecuencias de aquel movimiento y de la utilidad misma de su existencia, negaban la autenticidad de mi estilo y hacían a Sokolov y sus delirios responsables en parte del estancamiento trágico, cuando no de la retrogradación del arte abstracto contemporáneo, argucias que me dejaban tanto más de mármol que Carrara, cuanto que eran fastidiosas de descifrar, y cuya lectura puntuaba con pedos aromáticos enérgicos y vengadores.

Por otra parte, a mí qué más me daba. Estaba presente en la Tate Gallery de Londres, el Ulster Museum de Belfast, la Nationalgalerie de Berlín, la Yale University Art Gallery de New Haven y el Museum of Modern Art de Nueva York, Stolfzer me vendía a precio de platino a todos los grandes capitalistas y algunos de mis gasogramas se mecían indolentes en los costados de yates espléndidos en los que el azur del agua de las piscinas flotantes se reflejaba en sus enmarcaciones estriadas de plata por las coteleras que agitaban los barmen (Gainsbourg, 2008: 66-67).

Do mesmo modo, e a partir da mesma compreensão do sistema artístico, Crasso desenvolve, no âmbito da literatura e desde um posicionamento cínico e irónico, “um verdadeiro inventário de mercadoria literária mais estereotipada, sórdida mesmo, e a aplica em favor da produção de metáforas descontroladas” (Pécora, 2002c: 6).

Contudo, a escrita presente nos *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos* revela, como veremos, uma diferente natureza com relação ao discurso biográfico da protagonista de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, explicitada pelo próprio narrador-protagonista, que numa referência intertextual ao romance anterior, afirma considerar o «Caderno Negro» “muito jeca” (CET, 2002c: 88).

Por oposição a esta aspereza e vulgaridade, Crasso define-se como sofisticado (CET, 2002c: 88), numa caracterização que sublinha o seu vínculo com a libertinagem que, à diferença da mecanização e da brutalidade sexuais celebradas no «Caderno Negro», se alicerça num exercício de perversão intelectual: “Le libertinage est une oeuvre de tête: l’intelligence est la faculté maîtresse opérant la séduction, grâce à une connaissance du coeur humain qui permet la manipulation de l’autre et le contrôle de soi” (Cusset, 2002: 94).

Assim, se o relato do «Caderno Negro», e também o Caderno Rosa de Lori, reduziam o seu objecto e o desapossavam do acessório até transformar a sexualidade complexa em puro sexo, a escrita de Crasso procurará o contrário com a imagem sexual: aludir à complexa sexualidade através do sexo puro. A atitude de Crasso espelha, com certeza, a ideia de que o erotismo possui um duplo vulgar e sem escrúpulo – do qual o «Caderno Negro» seria paradigma –, que se alicerça no instintivo com o intuito de quebrar a aliança milenária de Eros com o elitismo do bom gosto e dos privilégios (Biasi, 2007: 56).

Na procura literária da libertinagem, Crasso, que inaugura portanto a linhagem dos loquazes e devassos aristocratas hilstianos – continuada posteriormente pelos protagonistas das obras *Cartas de um Sedutor* e *Estar Sendo. Ter Sido* –, inicia o exercício de provocação com a recordação da sua genealogia, um conjunto humano inspirador para qualquer psicanalista.

Já nas primeiras páginas da obra, o cínico protagonista introduz-nos, em ordem regressiva, no universo dissoluto e desavergonhado da sua família, formada pela lembrança da mãe morta, uma mulher elegante que morrera ao nascer ele, o pai, que morrera um mês depois num bordel em cima de uma prostituta ou o “sacana chupado do tio Vlad” (*CET*, 2002c: 31), o tio que o cuidara na infância e que morrera, igualmente, com “a minhoca pra fora” (*CET*, 2002c: 27) depois de ter relações com Tavim, um adolescente de catorze anos.

Ainda, nesta excessiva distorção da família, instituição medular da organização social burguesa, o retrato avança, no desfecho da obra, para um tipo de literatura que ultrapassa a autobiografia e oscila entre a invenção onírica e um erotismo violentamente oposto ao cânone banal da literatura pornográfica para consumo: perante a carência de um perfil libertino para a mãe morta, Crasso decide contrariar a oposição convencional entre maternidade e erotismo e fazer do excesso – embora só literariamente – a marca fundamental da única personagem não depravada do romance.

Crasso reproduz, assim, na sua escrita biográfica um relato inventado e intitulado «Conto de Crasso» onde distorce a figura da mãe – idealizada através da extracção sistemática da feminilidade do corpo da mulher, de forma a torná-lo compatível com a função afectiva da maternidade –, conciliando-a com a figura da mulher.

Esta imagem da mãe lasciva e degenerada tinha como precedente a mãe “imensamente prostitutíssima” (*TNT*, 2004c: 107) de «Matamoros (da fantasia)», segunda parte de *Tu Não Te Moves de Ti*, que ao ficar grávida do marido da filha estabelece um difícil relacionamento familiar:

[...] vi-me filha, Matamoros Maria, filha de Haiága e de Meu, deita-se Maria com o pai que ao mesmo tempo é de Haiága marido-rei, ato fenomenoso esse de se deitar com quem nos fez, a cara do homem mais endurecida, idéia-cara de um primeiro rei, resplandescente, solene, amante-pai numa noite de sempre (*TNT*, 2004c: 122-123).

Esta perturbadora complexidade das relações familiares será agravada no «Conto de Crasso» por via do incesto materno. Enquanto no mito fundador de Édipo ou numa das obras basilares da literatura lusófona, como é *Os Maias* de Eça de Queirós, a queda no incesto não é voluntária, na obra hilstiana a sexualidade fantasma entre membros da mesma família transita para uma relação consciente e, portanto, ainda mais perturbadora e provocadora¹¹⁷, como demonstra a abertura do «Conto de Crasso»:

Sempre fui apaixonado por mamãe. Quando completei 16 anos, ela, sabedora do meu infortúnio, sentou-se na sua linda poltrona de cetim perolado, abriu as magníficas coxas rosadas e colocando um cacho de uvas purpúreas nos seus meios sagrados, disse-me: chupe-as, até encontrar o paraíso. Foi o que fiz. Foram semanas felizes [...]. Depois de três semanas descobri que Ma tinha tendências lésbicas. Vi-a beliscando o bico do peito de Armanda, nossa prima. Fiquei cego de fúria. Bem, nem tanto (*CET*, 2002c: 105).

Estamos perante a exacerbação da imagem da “família permissiva” presente na obra de Manuel Bandeira: “Uma família onde a eroticidade será a moeda de troca e onde o remorso será empurrado para os porões da memória” (Sant’Anna, 1993: 232). De maneira análoga ao poema «Vou-me embora pra Paságarda» – onde a mãe deixava de ser o corpo interdito, graças à tolerância de um pai que deixava de ser autoritário no espaço mítico de Paságarda – na obra hilstiana é estabelecida a metamorfose da mãe.

Se, ao entrar para a corte imaginária de Paságarda, o poeta penetrava no reino da libertação dos instintos e escapava à interdição, igualmente Crasso, ao situar-se no espaço do literário, do imaginário, evita a interdição e satisfaz o desejo de transgressão, num ambiente fictício também carnavalizado – embora desta vez por via da ironia das personagens e não da confusão entre alienação e cordura e da conseguinte hesitação entre as diferentes máscaras e as essências e as aparências que se fundem na poesia de Bandeira:

Como resistir a tudo que dizia aquela perfeítíssima mulher que era mamã? Os ombros soberbos, o pescoço delicioso e vibrátil, os seios polpudos e delicados, eu

¹¹⁷ Aliás, a respeito do diferente grau de perversão destas transgressões, outro dos aristocratas libertinos hilstianos, Vittorio, protagonista de *Estar Sendo. Ter Sido*, ironiza ao afirmar: “São raras as mulheres engraçadas, a maior parte das vezes você pega sempre uma Jocasta, umas lamuriosas meio falsas [...] devia saber que aquele filho era dela e gozava muito com isso. pois olha, eu nunca quis gozar com mamãe. claro, tua mãe era uma vaca” (*EST*, 2006b: 21).

tocava levemente o seu sagrado meio e ela encharcava a minha mão, ávida Ma, rainha, estrela Sirius radiosa. Ela achava *kitsch* (CET, 2002c: 107).

Juntamente com esta filiação à linhagem hilstiana da aristocracia libertina, surge na obra o segundo princípio transgressor: a anómala condição, mais do que sexuada, lasciva do protagonista. Por oposição ao mundo carnavalesco que Lori representa – o mundo da sociedade contemporânea que, através da publicidade, da moda, das produções artísticas ou pornográficas, mostra como objectos de desejo o corpo de jovens muitas vezes próximas ainda da infância –, por oposição a esse modelo quimérico que regula o desejo contemporâneo e que representa um erotismo solar, Hilst opta agora por evocar a sexualidade dos corpos transformados pelo tempo numa rebelião contra essa pulsão erótica consensual que adopta a forma de um erotismo sombrio.

O protagonista agora é um homem de sessenta anos que representa esse outro tabu ainda vigente na contemporaneidade que celebrará dilatadamente na escrita, através da lembrança da vida depravada da juventude – a respeito da qual, manifesta, já significativamente no início da obra: “só de pensar nisso, ainda agora, aos sessenta, minha pálida vara endurece um pouco” (CET, 2002c:17) – e da narração das suas senis transgressões.

Nesta provocadora exibição da sexualidade na vivência da velhice, Crasso é precedido e seguido por outras personagens, que se diferenciam dele, em maior ou menor medida, pela diversa natureza das suas acções perante o limite da morte, pois esta assinala uma divisão essencial entre Crasso e os outros.

Assim, por exemplo, deparamos com Agda, protagonista do conto homónimo, que procura alívio da agonia causada pela degenerescência da velhice num tenso e barroco jogo entre o narcisismo e a caducidade, preocupada porque o amante “dirá aos amigos a velha gania nas minhas mãos” (Qa, 1977: 52).

Revela-se, portanto, por oposição à atitude de Crasso uma percepção agónica, mortal nesta personagem, que dominará, aliás, outros protagonistas hilstianos, como Lucas, protagonista do relato «Lucas, Naim», um homem perturbado pela sua relação com o jovem Naim e que aborda o tema da própria decadência através de um áspero expressionismo.

Neste erotismo apocalíptico, só o romance *Estar Sendo. Ter Sido* parece partir do mesmo princípio aproveitado por Hilst para os *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos*. Sob

o mesmo modo dionisíaco o último romance da autora paulista recupera este tabu sexual. Hilst situa-o numa zona indefinida entre a ironia e a provocação através de um protagonista, por vezes, divertido ainda com a memória das amantes que, aliás, por causa do cinismo se aproxima, mesmo de modo explícito, da figura de Crasso:

Lucina antecipou-se, é apenas um bilhete. vejamos: “simplicação, não gostarias de me convocar para um *jus fruendi*?” meu deus! convocar; *jus fruendi*. as coisas que me acontecem! a das coxas deve ser advogada até na cama. devo responder como? o anuente dá sua anuência? [...] e quanto será que ela cobra, essa carionga togada, se eu quiser dar alegria a meu vergalho? não vou responder ao bilhete. prevejo encrencas. meu amigo Crasso, chateou-se bastante com uma dessas chamadas cultas-togadas, essas *rafinés* metidas a sebo que só comem rouxinóis e sovacos de pomba (*EST*, 2006b: 57-58).

Contudo, não devemos esquecer o facto de que Vittorio, à diferença de Crasso é dominado por uma consciência do tempo e da morte que o cadaveriza na espera do fim. Por isso, talvez nesta genealogia de idosos protagonistas, o paralelo mais evidente com a história de Crasso é encontrado fora da escrita hilstiana, na obra *A Casa dos Budas Ditosos*.

O romance de João Ubaldo Ribeiro, arquitectado à volta da estratégia do manuscrito anónimo, alicerça-se também sobre as memórias sexuais de uma mulher idosa que, como a biografia de Crasso, constituem um “depoimento socio-histórico-lítero-pornô” (Ribeiro, 1999: 19).

Embora a protagonista considere a velhice desde uma perspectiva negativa, no seu relato, como na obra hilstiana que nos ocupa, não existem indícios do erotismo apocalíptico cultivado por Agda ou Lucas. Por isso, a narradora, cínica e irónica com a hipocrisia moral, deleita-se na sua provocadora evocação de uma vida devotada à sacanagem – recordemos que este é um dos termos mais frequentes no romance – e à satisfação da luxúria, animada pela teoria de que tinha nascido com um dom especial: as suas aptidões sexuais.

Desde esta mesma perspectiva e atitude memorialísticas, Crasso começará a irónica narração do seu “roteiro de fornicações” (*CET*, 2002c: 30) que se arquitecta como um verdadeiro inventário de excentricidades sexuais. Este registo minucioso e debochado inicia-se com a lembrança de Otávia, de quem lembra que “dizer Otávia na hora do gozo é como gozar com mulher e ao mesmo tempo com general romano” (*CET*, 2002c: 15), e continua, no mesmo tom zombador, com a recordação de outras mulheres, “uma delas,

trintona, Flora, advogada que tinha um rabo branco e a pele lisa igual à baga de jaca, citava Lucrécio enquanto me aflagava os culhões” (CET, 2002c: 18).

A reminiscência de Flora, aproxima-nos, novamente, do cinismo divertido que algumas mulheres cultas provocavam com a sua desvairada pedantaria no protagonista e que aliás, este, partilhava como já indicámos com Vittorio¹¹⁸, que lembrava, na passagem citada, a figura de uma das mulheres destacadas no inventário das amantes de Crasso: Josete.

Contudo, o próprio Crasso diferencia Josete, junto com Clódia, outras das amantes, das restantes “*soi-disant* cultas” por não ser “assim tão chatas”, pois ambas são “cultas refinadas e originais também” (CET, 2002c: 19). Josete é particularizada no seu inventário pelas excentricidades gastronómicas e sexuais, pois gozara “umas dez vezes entre sabiás e musses e álcoois dos mais finos que me custavam um caralhão de dinheiro” (CET, 2002c: 20), mas também pelas bizarras literárias. Josete adorava a escrita de Ezra Pound e por isso, além de citar Pound com entoação inglesa durante o sexo, tatuara ao redor do ânus “três damas com seus lindos vestidos de babados” (CET, 2002c: 22), em homenagem ao poeta, nomeadamente a um texto que lhe tinha emprestado a Crasso:

Para agradá-la, pedi que me emprestasse algum livro dele. Emprestou *Do Caos à Ordem, cantar XV*. Aquilo era uma pústula, uma privada de estação em Cururu Mirim. Senão, vejam:

“O eminente escabroso olho do cu cagando moscas,
retumbando com imperialismo
urinol último, estrumeira, charco de mijo sem cloaca,
..... o preservativo cheio de baratas,
tatuagens em volta do ânus
e um círculo de damas jogadoras de golfe em roda dele” (CET, 2002c: 20-21).

¹¹⁸ Esta atitude sarcástica e jocosa a respeito da afectação e da erudição femininas animará a que Vittorio organize uma cena análoga à descrita por Crasso na sua evocação da “histérica e sabichona” (CET, 2002c: 18) Flora: “foles, púbis, eu ofegante soprando na cabeluda. em seguidinha cansei. pedi que se masturbasse à minha frente e ao mesmo tempo fingisse que lia. que livro devo ter nas mãos? o código penal, naturalmente. que eu gostava assim ver a mulher como se ela estivesse mesmo a sós, largadona distraída...

ela: nunca fico largada

ah, é? nunca mesmo?

nem fico distraída

nem quando caga?

ofendeu-se como se eu a tivesse espancado” (EST, 2006b: 83).

Nos caprichos eróticos desta personagem exuberante encontramos um novo indício que, desta vez, nos orienta para uma visão irônica do que poderíamos denominar uma discrepância ‘legítima’ no interior da tradição literária obscena e que será complementado ainda com as reflexões depreciativas do narrador. Se o pai de Lori afirmava, indignado perante a sugestão de imitar a escrita de Henry Miller, que este era “uma pústula, uma bela cagada” (OCR, 2005a: 69), Crasso apresentará um grau de sarcasmo semelhante a respeito desse outro representante da escrita da transgressão canonizada:

Um tal de Ezra Pound, poeta norteamericano, era o xodó de Josete. Ô cara repelente. Um engodo. Invenção de letrados pedantescos. No primeiro dia que ela citou o tal poeta eu lhe disse: meu tio Vlad quando era molequinho, tinha crises de loucura quando ouvia esse aí falando numa rádio italiana. O cara era um bom fascistóide, você sabia? (CET, 2002c: 20).

A autora paulista apresenta-nos, assim, desde uma perspectiva satírica uma visão mordaz de um dos autores que assumira as funções de pontífice e de administrador da vanguarda e da transgressão literária, desde um ponto de vista próximo ao adotado, na esteira da produção hilstiana, pela também poetisa brasileira Angélica Freitas nos seus poemas «Não consigo ler os cantos» – onde aproveita o pressuposto do hermetismo do autor para afirmar “vamos nos livrar de ezra pound? / vamos imaginar ezra pound / insano numa jaula em pisa enquanto / les américains comiam salchichas / e peanut butter nas barracas / dear ezra, who knows what cadence is? / vamos nos livrar de mariane morre?” (Freitas, 2009: 40) – ou «Epílogo», onde recupera o estigma do fascismo como epílogo do seu escárnio a respeito do autor:

gertrude stein cabelo dos césaes
alice olhos negros de gipsy
josephine baker djuna barnes
nós cinco na sala de espelhos
eu era alice e djuna era josephine
gertrude stein era gertrude stein era gertrude stein
na saída gertrude me puxou pelo braço
e me disse muito zangada: não achei graça
no que você publicou nos jornais
me derrubaria como um tanque de wehrmatch
não fosse por ezra que passeava ali seu bel esprit
lésbicas são um desperdício ele disse

você já ouviu falar em mussolini? (Freitas, 2009: 46).

Este escárnio a respeito da retórica da transgressão será ainda alargado por Hilst através da paródia, ao semear no discurso textos como os «Hiatos de Crasso no relato» – onde o eu lírico se pergunta “Devo comprimir junto ao meu palato / o teu régio talo? Ou ocultar tua genitália / dulçorosa Vestália?” (CET, 2002c: 36) – ou «O Péta», uma peça de teatro reproduzida no texto de Crasso, onde perante o erotismo lírico manifestado por uma das personagens ao cantar as “conas frias como estrelas nuas, eram pedras de orvalho nas pradarias” (CET, 2002c: 71), a outra personagem da obra, que junto com o primeiro são caracterizados como “moderninhos” (CET, 2002c: 71), opina: “Quero uma coisa normal, né? Isso é língua de asteca” (CET, 2002c: 72).

Por sua vez, Clódia – a respeito de quem o irónico narrador nos indica ainda “Clódia foi o grande amor de Catulo. Não é o da Paixão Cearense, é o outro” (CET, 2002c: 34) –, substitui com a sua presença a evocação das suas amantes e a saturação de figuras sexuais. Esta personagem singularizada por uma única excentricidade principal, a sua devotada dedicação à pintura de vaginas e, posteriormente e de maneira complementar, de pénis.

Na sua pintura os órgãos copuladores já não são signos, não são partes subalternas de um todo, não constroem uma arquitectura na que depois se integram: são o todo, um signo aglutinador. Não se desenvolvem para evocar uma totalidade à qual não temos acesso, o que caracterizaria a linguagem do afectivo, mas concentram, eles mesmos são a totalidade. De algum modo foram libertados do corpo que compunham para converter-se eles próprios num corpo completo:

As pinturas de Clódia eram vaginas imensas, algumas de densidade espessa, outras transparentes, algumas de um rubi-carmim enegrecido mas tênue, vaginas estendidas sobre as mesas, sobre colunas barrocas [...] os grandes lábios estufados iguais à seda esticada, umas feito fornalhas, algumas tristes, pendentes, pentelhos aguados, ou, ou iguais a caracóis, de um escuro nobre. A variedade de clítoris era inigualável: pequenos, textura de tafetá brilhoso, mínimos, mindinhos, duros de sensualidade e robustez. Pintava dedos tocando clítoris. Ou dedos isolados e tristes sobre as camas (CET, 2002c: 38).

Como vemos, a sua obra é profundamente erótica, pois ao ocultar o rosto permite ao *voyeurisme* ordinário exercer-se plenamente, ao abrigo da mirada do observado (Duchesne

& Leguay, 2002: 22), mas principalmente ao pintar um mundo circunscrito os quadros respeitam “[...] una de las reglas de oro del erotismo que ya había anticipado Tiziano: la reclusión del objeto erótico en un espacio cerrado que facilitara la concentración de la mirada” (Argullop, 2002: 35).

Trata-se, porém, de um erotismo que introduz na paisagem quotidiana uma dimensão inquietadora. Com a sua pintura tátil e provocadora de tons cambiantes e de venosa tensão, evoca, talvez – além do vínculo que pode ser estabelecido com a representação do sexo pintado por Courbet num nu hoje conhecido como *L’Origine du monde* –, o caos ameaçante e as distorções agressivas do mundo restrito e potencialmente infinito dos quartos com nu pintados por Lucian Freud.

Contudo, esta pintura introduz também a caracterização excêntrica e devassa que aglutina as amantes de Crasso e que faz ao cáustico narrador-protagonista clamar ironicamente, num exemplo perfeito da exclamação como figura – pois é uma “exclamación ficticia, simulada y hecha por arte para el acrecentamiento de la emoción del auditorio” (Pujante, 2003: 271), que neste caso concreto serve para sublinhar a ironia –: “Ó conas e caralhos, cuidai-vos! Clódia anda pelas ruas, pelas avenidas, olhando sempre abaixo de vossas cinturas! Cuidai-vos, adolescentes, machos, fêmeas, lolitas-velhas! Colocai vossas mãos sobre as genitálias!”¹¹⁹ (CET, 2002c: 36).

Clódia é para Crasso o paradigma da “putíssima amada” – pois era “brejeira, velhaca e sensual” (CET, 2002c: 42) –, perdera a amante e fizera um trato de amor livre com Crasso que lhe permitia relacionar-se com Rubito, o seu outro amante, e com outras pessoas, visto que “a mesma paisagem das genitálias, faz apodrecer a sensualidade” (CET, 2002c: 42).

Esta personagem é, portanto, exemplo de devassidão, mas nesta narração libertina não é situada no papel do outro que o homem normalmente elege para a mulher,

¹¹⁹ Como já indicámos, a obra é arquitectada sobre uma associação de diferentes discursos, como a escrita de intenção paródica. Esta intenção entrevista no texto citado, será explicitada em outros textos semeados no discurso e dotados da mesma vontade humorística, mas com uma aspiração imitativa mais evidente a respeito das convenções e estereótipos, dos modos e das modas da escrita erótica e pornográfica: “Devo lambe-te a cona, ó celerada / Ou torturar-te o grelo nas delongas e / Devo falar de Deus nas águas rasas / De teus parcos neurónios, ou te lambe / As coxas rúbias, glabras / Ou modorrar quem sabe no fastio / De narrativas tuas sobre amantes teus / O tamanho das piças, o palrar dos panacas / Interjeições monistas (de monos, amada) / Que é o que foram os pulas das tuas empreitadas. / Para alcançar orgasmos imprudentes / Devo fazer que gesto, ó celerada?” (CET, 2002c: 92).

acomodando nela a imagem do mal e da degradação. Hilst ignora a ‘malignidade específica’ da mulher, do mesmo modo que os psicanalistas, Freud ou Lacan não se interessaram especialmente pela falta de Eva.

Por oposição à literatura entendida como mito revisitado, em *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos* não deparamos com a figura da mulher fatal, materializada no perfil da Salambô de Flaubert, da Carmem de Merimée, da Cleópatra de Gauthier ou da Salomé de Wilde e “tantas outras, que o imaginário greco-cristão construiu esquizofrenicamente para dramatizar o temor de Eva e o amor de Maria” (Sant’Anna, 1993: 13), pois a mulher depravada não é vista como diferente e também não como acólita do libertino, mas como par, ao revelar-se a companhia e o complemento idóneo do devasso protagonista.

Contudo, a presença de Clódia, com a sua perturbadora obsessão pelas referidas “vaginas imensas, algumas de densidade espessa” (CET, 2002c: 38), permite a entrada na obra de uma outra escrita conturbada, mas distante do ambiente, até então carnavalesco, das memórias de Crasso.

Em primeiro lugar, porque Clódia, devido às suas delirantes veleidades artísticas, é detida por atentado ao pudor – ao pedir-lhe a um mendigo na rua que lhe mostrasse o pénis para poder desenhá-lo – e é enviada para um hospital psiquiátrico. Nesta obra, privada até então de preocupações metafísicas, o deslocamento para o espaço da loucura confere-lhe ao discurso uma nova e diferente dimensão transgressora, veiculada através da reprodução dos textos produzidos pelos loucos do manicómio.

Alguns destes textos acentuam o tom desvairado e provocador da devassidão celebrada por Hilst nas suas obras mais provocadoras. Assim, encontramos o «Teatrinho, nota 0, nº 1» (CET, 2002c: 55), onde as personagens são, entre outras, Clódia, Heidi, que se imagina “nos Alpes como sempre” (CET, 2002c: 56), ou Ofélia, a quem Clódia lhe indica:

O picalhão de um louco
Só te traria a ti um enorme desgosto!
Já pensaste o que seria um Hamlet-marido
Dormitando contigo e a sós vociferando
Com uma imunda caveira? (CET, 2002c: 57).

Estas personagens são acompanhadas ainda por Jocasta, que, numa nova e desvairada paródia da cultura ocidental, revela que Édipo não está bem porque “anda lendo

um austríaco, um tal de Freud”¹²⁰ (CET, 2002c: 64), ao que Ofélia acrescenta uma diagnose mais pormenorizada: “Eu é que sei! Se está doente e, igual a Hamlet, começa a ler / Fica impotente!” (CET, 2002c: 65).

Igualmente, entre as «Pequenas sugestões e receitas de Espanto-Antitédio para senhores e donas de casa» escritas pelos loucos, encontramos outros textos que celebram uma perversão grotesca. A título de exemplo, podemos citar o texto XIV:

Compre uma galinha daquelas lindas, vermelhas, gordotas, que esqueci o nome. Ensine o seu filhinho (só até 8 anos, porque senão vira “Farra da Galinha”) a segurá-la (a galinha) abaixo das axilas, perdão, quero dizer das asas e naturalmente de costas para o seu rapazinho. Amarre o bico (da galinha, evidente) com um pequeno elástico colorido (para não fazer má impressão ao seu menino, a não ser que ele tenha tendências sádicas e aí, por favor não compre a galinha), para que a galinha não se vire subitamente e bique o piupiu do seu menino. (Isso não vai acontecer, madame, é apenas excesso de zelo do autor). Ensine ao seu menino onde é o fiufiu da própria e deixe-os sozinhos na hora do recreio. Os dois vão adorar (CET, 2002c: 54).

Porém, além desta transgressão carnalizada, exemplificada nesta oscilação entre o impulso satiricamente didático e o abertamente iconoclasta – que, aliás, aproxima esta proposta do mordaz discurso pedagógico presente nas crónicas hilstianas –, alguns dos textos introduzem uma desassossegante perspectiva a respeito do real, como demonstra, entre outros, o texto VI:

Coloque duas alcachofras cruas dentro de uma vasilha com água fria. Fique ali esperando as folhas de alcachofra se soltarem e medite sobre a tua condição de ser humano mortal e deteriorável. Quando enfim todas as folhas estiverem sobrenadando, tome um banho, porque, convenhamos, há quantos dias que você está aí (CET, 2002c: 50).

Esta dimensão perturbadora acomoda-se definitivamente na obra graças ao segundo modo pelo qual Clódia permite a entrada de outra escrita mais obscura e complexa nas memórias de Crasso. A aparição de Clódia na obra facilita a aparição da personagem de

¹²⁰ Este intuito escarnecedor a respeito dos princípios da psicanálise e da compreensão contemporânea da complexidade sexual é recuperado ainda na obra *Cartas de um Sedutor*, onde Karl, um aristocrata incestuoso afirma: “E agora me lembrei de Mirra que embriagou e seduziu o rei Ciniras, seu pai, e teve um filho do próprio. Mirra, sim, é que ilustra com perfeição o chamado complexo de Édipo. Pobre Édipo! Pois nem sabia que a outra era a mãe. Nem Freud nem Jung leram Ovídio (*Metamorfoses*)” (CDS, 2004a: 48).

Hans Haeckel, um escritor sério, admirador de Clódia, que “havia escrito uma belíssima novela, uma nova história de Lázaro. A crítica o ignorava, os resenhistas de literatura teimavam que ele não existia, os coleguinhas sorriam invejosos quando uma vez ou outra alguém o mencionava” (CET, 2002c: 40-41).

A escrita desta personagem, que se situa na infinidade de horizontes sobrepostos da multifacetada escrita do eu praticada pela autora¹²¹ – pois recordemos que a obra *Fluxo-Floema* (1970) era conformada, entre outras, pela narração intitulada «Lázaro» – fascina ao protagonista pela sua sensibilidade e a sua estética trágica.

Destarte, Crasso decide reproduzir um texto de Hans – a quem, perante a vulgaridade e a indiferença do mundo contemporâneo, só lhe restara o suicídio – intitulado «Lisa». Trata-se de um conto que Crasso transcreve para o leitor e que é precedido do seguinte conselho: “Se quiser continuar vivo, pule este trecho” (CET, 2002c: 43).

«Lisa» é, pois, uma narração aflitiva, agónica e perturbadora, alimentada talvez pela experiência pessoal do fenómeno de incompreensão e posterior auto-destruição que dominara a existência do autor. Nele, mais uma vez recupera-se essa percepção agónica da existência, e portanto também da sexualidade, que imperava no entendimento de Agda ou Lucas, mas que, como já indicámos, não estava presente nas memórias sexuais de Crasso.

O relato de Hans apresenta um episódio presenciado pelo narrador, morador de uma pensão onde uma noite vira como outro dos hóspedes, dono de uma macaca, Lisa, permitia que esta lhe acariciasse o sexo, enquanto o homem lamentava ser “apenas nós dois neste sórdido mundo de agonia e de treva” (CET, 2002c: 45) e garantia ao animal: “Nunca o mundo me pareceu tão triste, tão aterrador, tão sem Deus” (CET, 2002c: 45).

A influência da escrita de Hans provoca a partida de Crasso para a cidade do escritor morto na procura dos seus inéditos. Uma vez localizados, estes textos são reproduzidos, de modo parcial e disperso, na compósita obra. Esta cópia permite que a interpretação da realidade e do erotismo de Hans se revele como uma exibição da melancolia e do pessimismo modernos.

¹²¹ Neste sentido, recordemos só os diversos indícios e esboços de auto-retrato que a autora semeou na sua escrita através da figura do *alter ego* literário, denominado na prosa Hillé, protagonista de *A Obscena Senhora D*, e na dramaturgia Irmã H, protagonista de *O Rato no Muro*, ou a análise literária que a escritora faz da própria existência e personalidade na sua produção cronística.

Esta demonstração niilista é organizada sob a forma de painel através da tragédia, apenas enunciada, do “tradutor, um homem que percebe a irreversibilidade do mal e enlouquece” (CET, 2002c: 84), ou do laconicamente denominado «Conto de Hans Haeckel», um relato brutal e alicerçado sobre a ideia da gratuidade da violência humana.

Sob a sombra do sofrimento, da compreensão da vida como um estado de luto permanente, Crasso é dominado por uma nova percepção da existência, pessimista e agónica, que se debate agora com a sua anterior visão libertina e jocosa da vida. Esta consciência revelada alicerça-se à volta da imaginação da morte que dominava o relato «Lisa» e que, por um lado, provoca em Crasso a preocupação por “inventar algumas geringonças para serem colocadas no cérebro dos nascituros impedindo que os homens tenham pensamentos deletérios. Saber da própria morte, por exemplo, é uma maçada” (CET, 2002c: 81) ou, por outro lado, o desejo, mais adequado à sua condição libertina de que “ao invés das bolinhas de algodão que usualmente colocam nas narinas do morto” Clódia “providencie bolinhas de pentelho de virgem” (CET, 2002c: 79).

Vemos, portanto, como até o mais cínico dos narradores acaba por ser parcialmente dominado pela consciência da morte, desse absurdo da existência que subjuga um grupo numeroso de personagens hilstianas, pois, através do pensamento de Hans, o escritor maldito Crasso atinge a revelação que dota da lucidez inconformada e agónica a essas personagens: “a vida é viável enquanto se fica na superfície, nos matizes” (CET, 2002c: 85).

Contudo, na oscilação entre o eu libertino e inconsciente e um novo eu dotado de uma lucidez trágica, Crasso opta por negar a interioridade obscura, solipsista e sujeita à procura do sentido da existência, entrevista sob a influência de Hans, e por abandonar-se novamente ao superficial e à extroversão.

Por isso, no fim da obra, assistimos à recuperação literal da dimensão orgiástica da vida da parte de Crasso, que esquece a constatação da fatalidade do seu ser-em-trânsito em favor de um último exercício de frivolidade rococó.

A assistência de Crasso à festa de casamento dos príncipes Cul de Cul, dedicada à evocação o século XVIII, torna explícita a influência libertina subjacente no discurso dos *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos*, ao introduzir os componentes de uma bacanal

própria do Eros festivo desta tradição libertina – como a embriaguez, a fusão dos corpos ou a relação orgiástica com a natureza – numa grande cena coral final:

Ó senhores, após enfiar meus três dedos nos buracos de incontáveis donas e em seguida aspirar (aspirar os dedos) sob frondosas copas de imponentes árvores e algumas vezes montado nos pinheiros para que de minha tara-delícia não suspeitassem, arregacei as calças e por descuido, por imprudência (porque não olhei para baixo), defequei na peruca prateada de uma jovem esguia e ancuda, que justo naquele instante empinava o traseiro e dava-o a quem? Adivinharam. Ao príncipe Cul de Cul. Ouvi ós e ais em tons agudos e cavos. Tentei em seguida enforcarme logo depois de descer do maldito pinheiro mas amigos fiéis me desestimularam devido à dificuldade de achar uma corda esteticamente apropriada [...]. Ó céus! ó divinos europeus! ó, a riqueza! E eu que estava lá em Muiabé defecando tristeza (*CET*, 2002c: 114).

2.4

A FAMÍLIA E A TRUCULÊNCIA EM *CARTAS DE UM SEDUTOR*

O canto do Eros aristocrático continuará na obra *Cartas de um Sedutor*, que partilha numerosas características com a obra anterior, pois como esta é protagonizada por um patricio, Karl, abandonado à incontidência e a uma radical imoralidade, além de se deleitar com as mais lascivas evocações que, como acontecia nas memórias de Crasso, corporificam a preferência de Hilda Hilst pela figura “da amplificação, levada aos extremos da desmesura e da incongruência” (Pécora, 2004a: 8).

Aliás, como veremos, e como acontecia também na obra *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos*, o discurso narrativo será partilhado, desta vez de maneira mais igualadora, com a figura do escritor maldito, Stamatius. Esta personagem, que unicamente aparecerá no início para apresentar-se como possível inventor da história de Karl – e que, portanto, nos situa, mais uma vez, no jogo das confusões das máscaras do narrador –, recuperará a palavra na segunda parte da obra, quando decide renunciar à história de Karl, e dominará o discurso até ao final da mesma para libertar os fantasmas solitários e a sua relação trágica com a vida.

De início, situamo-nos novamente, portanto, no domínio do que Duílio Gomes no seu relato erótico «Testemunha» classificara de modo entomológico como “perversão de rico”¹²² (1980: 46). O discurso privilegia, novamente, o ambiente depravado dos ricos cheios de vícios que, como o protagonista, ora desfrutam de um pequeno almoço de “rosquinhas, suco de laranja, waffles, café e ovos mexidos aqui no terraço de Inverno” (CDS, 2004a: 29), ora reflectem a respeito da sociedade de classes por causa da

¹²² Uma devassidão de casta que, no caso concreto do relato de Duílio Gomes, consistiria no pagamento que um pai entrega a um rapaz para que o filho possa observar como este mantém relações sexuais. Neste contexto, numa visita a um bordel, o jovem assalariado, segreda-lhe à prostituta: “Perversão de rico, sabe como é? Sou amigo dele, o pai quer sigilo e me paga pra isso. Só não posso revelar nomes” (Gomes, 1980: 46). Contudo, o desfecho ambíguo da narração torna duvidosa a atribuição do estatuto de degenerado: no fim não sabemos quem é o depravado, pois, ao abandonar o outro o quarto, o jovem, supostamente contratado para satisfazer a perversão alheia, sofre um bloqueio sexual por causa do costume de que o outro o observe.

controvérsia causada pelo facto de uma das suas empregadas alemãs, Gretchen, “ter sido vista lambendo-lhe o traseiro” (CDS, 2004a: 39) ao paradigma perfeito do João-Ninguém brasileiro, o Zé Piolho:

Deu uma confusão a história do Zé Piolho! Odeio essa gentalha. É preciso fazer caras de compreensão, de piedade, é preciso ter muito cuidado, porque qualquer coisa que te saia da boca em relação a essa gente, todo mundo fingirão cair matando em cima. Tu dás casa, comida, roupa lavada, etc. e te odeiam. Aí entram os compassivos: é perfeitamente racional que te odeiem, tu és rico, meu caro, tens tudo, e esses coitados são os esquecidos do mundo. Se eu tivesse alguém que me desse casa comida roupa lavada e ainda me pagasse, ia chupar-lhe a verga ou a xereca até o final dos tempos. Isso das hierarquias sempre existiu. Diferenças... bolas, nunca ninguém resolveu. Napoleão tentou. Acabou com o feudalismo. Deu terrinhas para muitos. Mas qué catástrofe anos depois! E pensar que a monarquia voltou depois da Revolução Francesa! Toda aquela sangüera pra nada. Pois é. E não há até anjos arcanjos querubins potestades (CDS, 2004a: 39).

Desta vez, a depravação, celebrada por esta personagem cínica, terá como veículo o género epistolar, que, como acontecia em *O Caderno Rosa de Lori Lamby* ou em *Contos d'Escárnio / Textos Grotescos*, surgirá combinado com outros discursos, principalmente, com as narrações apresentadas por Stamatius na segunda parte da obra.

A primeira parte das *Cartas de um Sedutor* articula-se, assim, por volta das vinte cartas que Karl envia à Caixa Postal da irmã, desaparecida dezasseis anos antes e de quem o protagonista unicamente sabe que vive no recolhimento do campo.

Nesta relação epistolar, o protagonista revela-se um aristocrata cínico, depravado, mas também cruel, enquanto a irmã é uma personagem *in absentia*, caracterizada por via indirecta, pois no romance epistolar a “focalização interna restringe-se [...] ao narrador – autor de cartas [...] –, já que as outras personagens são focalizadas do exterior” (Aguiar e Silva, 1990: 298).

Karl, fascinado pela beleza de Alberto, um operário mecânico de dezasseis anos, a quem chama Albert “à cause do meu querido Camus” (CDS, 2004a: 23), mostra desde o início o desprezo absoluto pelos preconceitos, ao referir-se a “uma evidência perturbadora para a caterva e tão genuína e transparente para mim: como os machos se amam uns aos outros! Por que fazem desse facto tamanho mistério e sofrimento?” (CDS, 2004a: 23).

Este questionamento dos preconceitos, aparecerá sob diferente forma noutras obras hilstianas, como a narração *Rútilo Nada*. Trata-se de um conto cujo motor narrativo é, como sabemos, a tortura, violação e morte de um jovem, Lucas, ordenadas pelo pai do seu amante, incapaz de assumir a homossexualidade do filho, até então um homem de família. Neste sentido, o conto de Hilda Hilst apresenta desde uma diferente perspectiva esses mesmos aspectos – o absurdo “mistério e sofrimento” (CDS, 2004a: 23) referidos por Karl – que problematizam a representação da homossexualidade:

A própria definição de homossexual, por exemplo, está em jogo quando os capangas do pai estupram Lucas para puni-lo. O próprio pai mandante do crime vai conferir o serviço e demonstra também sentir desejo. Segundo James N. Green, a razão por se confundir homossexualidade masculina com efeminação provém da divisão dos homossexuais em “duas categorias” – o *homem* (o homem “verdadeiro”) e o *bicha* [...]. O conto é, também, um ótimo exemplo do que Eve Sedgwick chama de “pânico homossexual”, que sustenta a homofobia e esconde o medo de o perpetrador descobrir seu próprio desejo orientado para pessoas do mesmo sexo (Miranda, 2009: 219).

A repulsa irónica transita, porém, no caso de Karl, para o domínio da perversão e da inclemência, quando o relacionamento de Karl com Albert muda de platónico a carnal e, portanto, a pedófilo e abusivo, como demonstra o episódio relatado numa das cartas:

Comecei uma falação teatral meio babaca, mais pró sentimental, pró sem jeito, pró acanhado (sou comovente quando faço o género) do que pró racional, e disse-lhe: essas coisas acontecem, cara, e daí? Acho que me emocionei contigo etc. talvez até me tenha apaixonado. Parei num sinal vermelho. Acendi um cigarro. E ele estava (imagina, Cordélia!) chorando. Coitadinho! Como são adoráveis essas crianças! Que alminhas ingénuas! Chorandinho, Cordélia! Que corpinhos famintos! Que modestos neurónios! Coloquei, como sempre com naturalidade, minha mão sobre sua coxa, e arrisquei um deliquescido “perdoa-me”, e em seguidinha um “acho que te injurie”. Ele: o quê? Eu: (traduzindo) acho que te ofendi com os meus “arroubos”. Ele: o quê? Eu (traduzindo): te ofendi porque te chupei? [...]. Enfim, deixei-o no ponto de ônibus. Chorandinho (CDS, 2004a: 38).

Com o conveniente fingimento do pudor – recordemos que, como indicava Maurice Olender “les instruments de la séduction érotique sont aussi ceux de la pudique dissimulation. Car la séduction apprécie les jeux de la médiation et des bonnes convenances en fuyant les excès de la visibilité immédiate” (2002: 163) –, a erótica é invadida pelo pragmatismo e o cinismo.

Para Karl o relacionamento com os outros nunca é uma questão de amor, nem sequer afectiva, mas de pulsões sensuais, de *affaires* de pele, de ligações carentes de sentimentos. A sedução é um jogo, tão cruel como burlesco e cínico.

Neste sentido, estamos perante uma exibição de cinismo que despreza, já não de modo irónico, mas de modo paródico e perverso, os princípios de transgressão e culpa que articulavam, por exemplo, um dos grandes romances da literatura brasileira e universal contemporânea, como é *Grande Sertão: Veredas*¹²³.

Esta exibição de repulsa das convenções e dos sentimentos tem, como já indicámos, por destinatária a irmã, Cordélia, a quem Karl pretende impressionar e comover com as suas narrações obscenas e sarcásticas, a respeito de Albert e de outras amantes ocasionais, para provocar nela um sentimento de reconhecimento e recuperar os laços familiares.

O contexto familiar converte-se assim, na primeira parte deste romance – pois, como indicava o professor Alcir Pécora, na «Nota introdutória» da obra, podemos denominá-la de modo provisório romance, “à imitação dos provocativos romances libertinos franceses do século XVIII” (Pécora, 2004a: 7) – no espaço natural e principal da depravação, da celebração libertina por parte do protagonista, que, neste sentido, afirmará cinicamente divertido no decurso da sua evocação: “Que família! Que mentiras! E todos tão *collet-monté* e elegantes!” (CDS, 2004a: 66).

¹²³ No conjunto de relações eróticas que, junto do princípio compositivo da viagem, articulam o discurso romanesco de Guimarães Rosa, como sabemos, o narrador Riobaldo valoriza o seu difícil relacionamento amoroso com o jagunço Diadorim por volta da interiorização da vontade sexual e desses princípios de proibição e culpa, como demonstra o seguinte fragmento da obra: “Diadorim me adivinhava: – Já sei que você esteve com a moça filha dela...” – ele respondeu, seco, quase num chio. Dente de cobra. Aí, entendi o que pra verdade: que Diadorim me queria tanto bem, que o ciúme dele por mim também se alterava. Depois dum rebate contente, se atrapalhou em mim aquela outra vergonha, um estúrdio asco.

E eu quase gritei: – “Aí é a intimação? Pois, fizeram, eu saio do meio de vós, pra todo o nunca. Mais tu há de não me ver!...” Diadorim pôs mão em meu braço. Do que me estremecei, de dentro, mas repeli esses alvoroços de doçura” (1980: 32).

Assim, enquanto a transgressão gera o sofrimento que domina as personagens no seu périplo e que se manifesta, por exemplo, através do sentimento do ciúme revelado no excerto anterior, uma situação análoga valorizada do ponto de vista do narrador hiltiano, permite ridiculizar o processo de desenvolvimento de uma das tensões centrais, não só da obra roseana, mas da literatura, como é o sentimento de culpa: “Bem comecei dizendo a Albert que isso de meter no mosqueiro ou dar o roxinho não tem nada a ver com consciência. Sim, porque ele dissera antes: tô com a consciência pesada. Pobrezinho. E depois cansei de minha própria eloquência e explodi um último discurso sobre colhões flores, gardénias e dejectos e concluí aos gritos que acabasse com aquilo de resguardar cus e caralhos, que eu não tinha mais tempo para ficar fazendo o *grand seigneur* e *pas de deux*” (CDS, 2004a: 43).

Contudo, nesta perversa história familiar podemos encontrar os ecos de uma compreensão obscura e problemática da instituição basilar burguesa, próxima da percepção da mesma manifestada por uma das personagens do relato «Fluxo»:

Eu sempre disse a Ruisis que não devíamos ter filhos. Que fatalmente morreriam. Não sei, de encefalite, de tédio, não sei. Ruiska, por que você inventou esse filho? E por que resolveu matá-lo tão depressa? Os laços de carne me chateiam. São laços rubros, sumarentos, são laços feitos de gordura, de náusea, de rubéola, de mijo, são laços que não se desatam, laços gordos de carne (FF, 1977: 189).

Neste caso, Cordélia, a irmã “putíssima” e “Amada Musa ainda” (CDS, 2004a: 19) do protagonista, ocuparia o lugar de paridade que na obra *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos* pertencia a Clódia. Mas, na obra que nos ocupa, o espaço do igual está vazio e essa falta da companheira ausente e o conseguinte desejo de plenitude – recordemos que o protagonista afirma que à exceção da irmã, não teve um “nítido e premente desejo por mulher alguma” (CDS, 2004a: 23) –, constituem o motor da narração.

Vemos, portanto, como *Cartas de um Sedutor* se distancia da estampa da família devassa e se aproxima da dinâmica cena da família incestuosa, idealizada por Crasso no «Conto de Crasso» e que agora se materializará numa proposta feita à irmã pelo protagonista próxima do convite ironicamente revelado pelo eu lírico da composição «Psicórdica» de Adélia Prado: “Vamos dormir juntos, meu bem, / sem sérias patologias” (Prado, 1976: 96).

A relação entre os irmãos é de admiração e de atracção complexas, pois eles mantiveram relações sexuais na juventude¹²⁴ que Karl lembrará a Cordélia para, como já foi referido, animá-la a recuperar, aos quarenta anos, os hábitos libertinos e reunir de novo “as tuas e as minhas taras” (CDS, 2004a: 21), mas também para silenciar a “saudade” que o protagonista confessa.

¹²⁴ Um relacionamento que aliás, Karl, focaliza com a mesma afectada e provocadora naturalidade irónica que a narradora do referido romance *A Casa dos Budas Ditosos*, que nas suas memórias sexuais afirmava: “Não vou dizer que seja comuníssimo mãe comer filho ou irmã comer irmão, mas que *las hay, las hay* [...]. Em relação a irmão, posso dar meu testemunho pessoal, eu comi muito Rodolfo, meu irmão mais velho, até ele morrer a gente se comia, sempre achamos isso muito natural. Evidente que é natural, a maior parte das pessoas passa pelo menos uma fase de tesão no irmão ou na irmã, só que a reprime em recalques medonhos” (Ribeiro, 1999: 55).

Este objectivo dá início à enumeração de imagens indeléveis, reais e imaginárias, a respeito desse primeiro trauma. Assim, se Karl primeiro rememora como o “cuzinho” da irmã “sabia a mel rosado”, entanto que a vagina “era um misto de abios e nêspas” (CDS, 2004a: 21), posteriormente desenvolve uma imaginário sexual que procura manter a continuidade do vínculo perverso:

Alegra-te: ontem sonhei que te chupava a cona e subia aos céus com uma harpa entre as coxas (reminiscências de mamã) e paisagem e cores tinham alguma coisa das pinturas de Chagall. Em seguida dois anjos arregaçavam-me o ó e lambiam-me com línguas prateadas, podia vê-las (as línguas), eu era lambido por trás mas via-os (os anjos) de frente assim como se tivesse o pescoço de um papagaio, podendo me virar para onde fosse. Depois, o próprio Deus com face de andarilho ou daquele vadio do pneu e todo chagoso, me colocava um pneu no pescoço à guisa de colar, e exibia um não sei quê (como chamar o farfalho de Deus?), um chourição rosado e bastante *kitsch*, enfeitado de estrelinhas (CDS, 2004a: 51).

Como vemos, este relacionamento é colocado sob o signo de uma sexualidade fortemente explícita, mas não vazia ou insignificante, pois é o próprio narrador que insiste a respeito do lugar preponderante que esta experiência ocupa na afirmação da sua personalidade libertina.

Contudo, esta relação de atracção é também, paradoxalmente, uma relação de repulsa, de traições e de deslealdades, pois Karl permitira uma “pequena falcatrua sentimental” quando o jovem amante da irmã lhe lambeu a “rodela” (CDS, 2004a: 20), enquanto sobre a figura de Cordélia paira, como veremos, a suspeita de incesto com o pai.

Adivinha-se, então, a sombra de um triângulo incestuoso que ultrapassa a mais convencional relação fraternal – presente, por exemplo no relato «Bruma», pertencente à obra *A Casa do Girassol Vermelho* de Murilo Rubião, onde deparamos com a alucinada história do antagonismo de dois irmãos causada pela atracção experimentada por um deles pelo corpo da meio-irmã – em favor da transgressão última: a oposição entre Cordélia e Karl em razão da diferente lascívia experimentada por cada um a respeito da figura paterna e da dúvida do incesto múltiplo, mais próximo, por exemplo, da alucinada conjuntura familiar retratada por João Gilberto Noll no referido romance *A Céu Aberto*¹²⁵.

¹²⁵ Nesta obra, o narrador-protagonista, um jovem sem mãe, dirige-nos através de um alucinado périplo vital, que inclui as lembranças das tendências incestuosas do irmão: “se estirava então para o meu colo, coisa que muitas vezes me chateava, aquela massa menor que eu mas não muito se enrodilhando em meu peito e

Numa espectacular demonstração da afirmação batailleana da importância da transgressão e do interdito para o desejo, transitamos agora da figura do pai denegrado, presente em *O Caderno Rosa de Lori Lamby* ou em *Contos d'Escárnio / Textos Grotescos* para a figura do pai herói. O progenitor é colocado no lugar do objecto de desejo partilhado e, neste sentido, insiste-se na sua aparência juvenil e no seu ar desportivo, cristalizados na imagem recorrente do pai vestido de tenista:

Chamas “sentimento” o que tresudavas pelo pai? Ficar no terraço do quarto, atrás daquela escultura do B. Giorgi, massageando a cona enquanto papai jogava as duplas, a isso chamas de sentimento? Eu chegava nos meus lindos 14, tu nos teus 24, suspendia-te a camisola de cetim e enrabava-te em pé ali mesmo atrás da estátua (CDS, 2004a: 31).

Este excerto revela como o desejo criminoso, incestuoso se manifestava de modo mais virulento em Cordélia, a quem Karl lhe recorda como “vivas masturbando-te” (CDS, 2004a: 25) pelo pai e como era incapaz de experimentar qualquer desejo sexual desligado da figura paterna, impossibilidade, aliás, que também recorda Vittorio, o protagonista do romance *Estar Sendo. Ter Sido*:

barriga, tantas vezes sentado sobre as minhas pernas, outras tantas sentado sobre o meu próprio pau como se ele não soubesse, em certas ocasiões eu sutilmente tentando defender a minha área pubiana, afastando como se distraído uma de suas pernas, a coxa, nádega, afastando com algum disfarce a mão pousada na região fronteira, mas mesmo assim podia ficar boiando em mim a sobrevida de uma pulsação perigosa, eu então depressa indo até o colchão dele, despejando-o sobre os lençóis encardidos, depois trepando na cadeira para ver melhor lá fora, a noite esfregando a cara na vidraça, eu bebendo aguardente, o esperma escorrendo no vidro iluminado pelo poste” (Noll, 1996: 23-24).

Neste atribulado percurso, como acontecia no romance *Cartas de um Sedutor*, o protagonista descobrirá também um outro espaço em sombra da história familiar que desconhecia: o alargamento das tendências incestuosas para o âmbito paterno-filial. Como Karl, o protagonista de *A Céu Aberto* fora apartado de uma transgressão que só conhece depois da morte do pai: “Na noite posterior ao enterro abri uma gaveta distraído, à procura de uma tesoura de cortar unha algo assim, ou para ir me apossando das coisas do padre é possível, e surpreendi lá dentro sob uns papéis de cartório umas fotos do meu irmão nu, algumas tiradas dentro do caixão acetinado de roxo, meu irmão se masturbando aqui, de bunda para cima ali, mamilos crescidinhos, resultado de hormônios considere [...] em nenhuma foto viam-se pêlos, na certa o padre raspava o garoto porque ele possuía idade suficiente para pêlos pubianos” (Noll, 1996: 72-73).

Mas ainda, no apogeu da perversão e da ambiguidade, o rejeitamento na obra dos recursos tradicionais da narrativa, como a verosimilhança ou a psicologia, permitirá que o texto se articule como um discurso imprevisível e indefinido entre o passado e o presente, o real e o imaginário, o narrado e o vivido. Esta obscuridade narrativa provocará a incerteza a respeito da consumação do incesto fraternal, pois a mulher com quem casa o protagonista poderia ser o próprio irmão metamorfoseado: “Levantei-me e o levei no colo até a cama. A luz vinha do corredor, e naquela penumbra descobri de vez que era o meu irmão sim a minha mulher, e me debrucei e beijei seus cabelos e enfurnei a mão por entre suas pernas e fui indo assim e me deitei também” (Noll, 1996: 74).

[...] isso era mania de meu amigo Karl. mandava cartas enormes para mim, contando da irmã Cordélia. também, Cordélia era uma beleza. ah, essas mulheres que se parecem a deusas! trepei uma vez com ela. pena que foi só uma. tive que usar uma faixa de tenista na cabeça. o pai era campeão de tênis, e ela só gozava se o parceiro usasse aquela faixa (*EST*, 2006b: 55).

Como sabemos pelas respostas de Karl a Cordélia, estas terríveis recordações reactivam um trauma e uma culpa, que o narrador, julgando a proibição um mecanismo exterior, intruso na nossa consciência (Bataille, 1957: 43), considera improváveis numa pessoa devassa e corrupta como a irmã. Karl nega a possibilidade de que a culpa manifestada por Cordélia seja um caso de angústia absolutamente fenomenal e inesperada. Só lhe resta, portanto, a hipótese do fingimento nessa aparente dicotomia entre o ser deleitante, que a irmã era no passado, e o ser preconceituoso que simula ser no presente, aparentemente acomodado à “moralzinha burguesa”, àquilo que a protagonista do romance *Mulher no Espelho* denominará “donzelismo” (Cunha, 1983: 88).

Por isso, perante o distanciamento e a contrição de Cordélia, Karl manifesta irritado a repulsa por um sistema regido por leis que considera abstractas, alheias e obsoletas: “Isso tudo me parece tão démodé e tão chato. Eu mesmo o desejei. Aquele peito dourado, aquelas coxas douradas [...]” (*CDS*, 2004a: 33).

Contudo, o interesse de Karl pelo pai aproximava-se mais do fascínio idealizado do que da lascívia obsessiva experimentada por Cordélia. A suspeita de que esta teve relações sexuais com o pai provoca a indignação de Karl, que teria ficado satisfeito com o “prazer” e o “ódio de te ouvir os relatos ou de ver os factos” (*CDS*, 2004a: 45), pois, como é sabido, a mirada seria um meio suficiente para transgredir a interdição da exclusão.

No regime do excesso que domina estas personagens, há uma oscilação entre o amor e o ódio e, por isso, como vingança, Karl revela-lhe a Cordélia com admiração a verdadeira natureza do pai: “a aparência juvenil do pai escondia um homem passional, atormentado até a medula” (*CDS*, 2004a: 47).

Como “sedutor perfeito” (*CDS*, 2004a: 47) e homem atribulado, o pai provocara o abandono da mãe para poder devotar-se à sua verdadeira pulsão sexual, que Karl descreve como “medusas hienas pássaros grifos sumos sátiros paus paiás guizos e principalmente (calma irmanita) João Pater, o negro que ele amava” (*CDS*, 2004a: 49).

O desejo de transgressão – e não um desejo obsessivo a respeito do pai, como acontecia com Cordélia – e a impossibilidade de assumir a exclusão das relações perversas acontecidas no interior da família são o verdadeiro motor da recuperação da figura paterna no imaginário libertino de Karl. Desse ponto de vista, podemos considerar a proposta sexual final que Karl sugere a Cordélia como uma demonstração de que “la transgression n’est pas la négation de l’interdit, mais elle le dépasse et le complète” (Bataille, 1957: 42), pois para Karl a transgressão de Cordélia ultrapassara o interdito sem anulá-lo: “Poríamos a fotografia de papai à nossa frente (tenho algumas lindas! posso mandar ampliá-las...), e nos chuparíamos, de cada lado uma fotografia de papai” (CDS, 2004a: 73).

Finalmente, a incerteza e a tensão são resolvidas pela confissão de Cordélia, referida por Karl na penúltima carta – Cordélia tem um filho de quinze anos nascido da relação incestuosa com o pai –, que lhe permitirá estabelecer a hipótese última e mais intrincada e perversa de transgressão: a cupidez a respeito do irmão sobrinho.

Este apogeu apocalíptico da truculência provoca a negação definitiva do outro, do avesso de Karl, Stamatius, o possível criador desta personagem libertina, que suspende a sua insatisfatória tentativa de escrever, enfasiado por causa “desse Karl nojoso” (CDS, 2004a: 78)

Como a personagem de Hans Haeckel dos *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos*, Stamatius representa a figura do intelectual, do autor depressivo e deprimente, excêntrico e incompreendido, cuja imagem será ainda exacerbada nas já citadas referências que Karl, nas suas cartas, faz a respeito da figura desse escritor depravado também presente noutras obras hilstianas.

A título de exemplo desta presença anterior da figura do escritor devasso e degenerado, podemos citar um excerto do relato «O Unicórnio», onde uma das personagens oferecia, para demonstrar a imundície e a maldade do mundo contemporâneo, um inventário semelhante ao exposto por Karl:

Você sabe que o Proust fazia muitas maldades? Não diga. É, eu li que ele enfiava uma agulha nos olhinhos dos ratos só para se divertir. Mas você acredita mesmo que os seres humanos façam essas coisas somente para se divertirem? Olha, o Proust era um pederasta. Pois é, era o Proust. O Gide também era um pederasta. Pois é, era o Gide. O Genet... pois é, é o Genet (FF, 1977: 271).

Incapacitado para o suicídio pelo seu medo da morte, Stamatius sobrevive numa realidade que lhe resulta alheia e perturbadora. Empobrecido por causa da sua “mania de ser escritor” (CDS, 2004a: 55), este aristocrata, reduzido à condição de mendigo e para poder sustentar-se, decide substituir o ensaio de escrita libertina pelo exercício de outras vertentes da literatura comercial.

Sucedem-se, assim, um conjunto de relatos que, afinal, não são mais do que manifestações literárias da sua agónica lucidez que já se adivinhava na figura de Karl, por exemplo, no seu medo da morte, “da pestilenta senhora” (CDS, 2004a: 56), ou na sua manifestação de um desconforto vital – “Os ossos. Os ovos. A sementeira. Essas coisas me vêm de repente num tranco. Ando cuspiendo nas rodela. Estou lixoso comigo mesmo e com o mundo” (CDS, 2004a: 65) – muito próximo do verbalizado por Stamatius no início da obra:

Como pensar o gozo envolto nestas tralhas? Nas minhas. Este desconforto de me saber lanoso e ulcerado, longos pêlos te crescem nas virilhas se tu ousas pensar, e depois ao redor dos pêlos estufadas feridas, ousa pensar me digo, a boca desdentada por tensões e vícios, ousa pensar me digo e isso não perdoam (CDS, 2004a: 15).

A título de exemplo desta impossibilidade de abandonar o desconsolo existencial em favor de assuntos mais superficiais e atractivos para o mercado literário, podemos referir dois dos quatro relatos de Stamatius reproduzidos na obra.

Aconselhado por Eulália, a companheira na vida de mendicidade de Stamatius, este decide escrever “um conto horrível”, pois as esferas que mais atraem o público são aquelas que apelam ao irracional, como a da pornografia, insatisfatoriamente ensaiada na história de Karl, ou as esferas da violência e do terror, como a própria parceira procura explicar: “todo mundo gosta de pavor, a gente sente uma coisa nos meio... um arrepião” (CDS, 2004a: 79).

Contudo, a compreensão do horror por parte de Stamatius distancia-se enormemente do conceito convencional com base na componente espectacular e monstruosa, isto é superficial e artificial, para aproximar-se da compreensão do horror como procura de uma impressão moral violenta de desagrado e perturbação. Assim, a história intitulada «Horrível» narrada por Pedro, um jovem com “medo da vida, dos acontecimentos, da extremada pobreza” (CDS, 2004a: 81), inicia-se quando acede a ler-lhe *A Morte Feliz* de Camus a um seu vizinho ancião. Esta leitura provocará no velho a decisão de matar um

amigo rico e, por sua vez, a ousadia do ancião animará o protagonista a cometer um outro assassinato por causa do “nojo” experimentado pelo “bem-estar, daquela ternura, da possível devoção” da mulher que decide matar (CDS, 2004a: 85).

Igualmente, quando Eulália lhe recomenda, horrorizada pelo resultado, escrever “qualqué bestera” (CDS, 2004a: 85), Stamatius concebe o conto «Bestera», a história de uma anciã rica que, depois de todas as “reflexões sobre a sordidez, a ignomínia, a canalhice da humanidade” (CDS, 2004a: 88), decide beber e procurar homens para ter com eles relações sexuais pagadas “antes de desaparecer na terra” (CDS, 2004a: 87).

A estes contos unir-se-ão ainda, no desfecho da obra, como demonstração última do pessimismo que a domina, outro pequeno conjunto de relatos que, agrupados sob o título «Novos Antropofágicos», exacerbam a componente perturbadora e a procura de uma forte impressão moral como resultado da violência que os alicerça. São textos ásperos, brutais, povoados por personagens predadoras: o escritor que deixou afogar um conhecido que não percebia nem valorizava os seus textos, o poeta perfeccionista à procura de um primeiro verso que, incompreendido pela mulher, decide enforcar-se ou o homem que mutila os peitos da namorada porque não suportava a “mania de se exhibir que as mulheres têm” (CDS, 2004a: 128).

Já na segunda parte das *Cartas de um Sedutor*, intitulada «De outros ocos», a imagem de Stamatius, mediatizada através das suas tentativas literárias, cede o protagonismo à consciência dramática do escritor. Stamatius medita a respeito do seu avesso perfeito, Karl, um homem que representa a frivolidade dos “ricos e as suas teatralidades” (CDS, 2004a: 105) que ele próprio abandonara. Karl erige-se para Stamatius como “um dos primeiros, quando se pensa em vazio e bandalheira” (CDS, 2004a: 105) e, como tal, pondera: “Tiu, com a tua mania de infinitude quem é que vai te ler? Aposto que serei o primeiro na vitrina e tu lá nos confins da livraria” (CDS, 2004a: 114).

Stamatius, movido pela recusa da banalidade contemporânea, reflexiona também acerca da negativa e miserável condição humana:

A meretriz, A rascoa, A morte querendo que eu prove do bacalhau dela. Vem, madama, vem, estou inteiro pronto. Há luzes de repente no meu olho esquerdo. Um festaço de luzes. Lembro-me de ter lido que Hildegarde von Bingen, mulher erudita

do século IX, via estilhaços de luz e anjos e querubins nos dentro de um carnaval de cores (*CDS*, 2004a: 105).

O protagonista, sem progredir na elucidação dos mistérios da existência e dominado pela percepção sombria da vida, procura silenciá-la através de um relacionamento sexual agónico com Eulália, que tem como fundamento uma concepção do erotismo trágica devida à adopção exclusiva do erotismo de morte. Na linha da interpretação do mesmo apresentada por Bataille, Stamatius procurará a negação do isolamento do eu, que só conhece o êxtase “excediéndose, trascendiéndose en el acto amoroso, en donde se pierde la soledad del ser” (Bataille, 1987: 22).

Mais uma vez, o teor sexual da escrita fica num segundo plano por causa, nesta ocasião, da ressurreição da condição nostálgica e desconfortável do protagonista no mundo, própria de muitas narrativas anteriores da autora. Assim, como podemos observar, nesta vertente da obra hilstiana há um constante trabalho da escrita destinado a indicar que existem diferentes níveis de interpretação sob a apreciação mais imediata de um conjunto de obras realizadas com uma aberta – e historicamente documentada – intenção procaz e provocadora.

2.5

OS OUTROS SENTIDOS DA DEVISSIDÃO

Nalgumas das obras agora abordadas, aparecem semeados indícios de reflexão a respeito da precariedade da existência e da indiferença da humanidade apresentados em diferentes tons e diversos graus de desenvolvimento – exemplo disto seria a atitude vital adotada pelas personagens de Hans e Stamatius em *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos* e *Cartas de um Sedutor* – mas, principalmente, encontramos evidências de um posicionamento crítico a respeito do homem e da sociedade contemporânea.

As obras que nos ocupam, quer adotem unicamente a forma de paródia hilariante, quer incorporem também a noção do trágico e a estrutura específica que este engendra, alicerçam-se, como as outras produções literárias hilstianas, numa vontade crítica preocupada com a condição humana e com a cegueira da sociedade moderna para perceber os verdadeiros problemas do homem satisfeito com a sua superficialidade.

A presença destes dois aspectos invalida a rígida distinção estabelecida entre “a obra dita “séria” de Hilda Hilst e a sua obra dita “pornográfica”” (Pécora, 2006b: 6), que a própria autora escarneia ao afirmar uma das personagens da referida peça de teatro «O Péta» – reproduzida no texto de Crasso – que se tratava de “uma peça burlesca [...], ou você acha que o pessoal quer a HH, aquela metafísica croata?” (CET, 2002c: 75) ou, igualmente, ao perguntar Clódia, páginas depois, se o texto de Hans era “metafísica ou putaria das grossas” (CET, 2002c: 78).

A divergência entre esses dois momentos da escrita hilstiana residiria unicamente na mudança da perspectiva e na intensificação dos mecanismos de exame e questionamento. É por isso que podemos afirmar com Alcir Pécora que “esse tipo de separação de águas [...] é produzido geralmente por admiradores sinceros da obra de Hilda Hilst, incomodados com a emergência do calão, do grotesco e dos gêneros baixos no cerne de sua obra reflexiva elevada” (Pécora, 2006b: 7).

Numa época de impostada pudicícia, Hilda Hilst, ao dar *literariedade* às suas provocações existenciais procura desafiar o devastador rejeitamento da cultura ocidental a

respeito do corpo erótico, em nome de um ideal ascético e racional, comprometido com o bem social, e não com o prazer individual, pois:

Como Nietzsche mostrou, a filosofia ocidental ataca ferozmente o corpo e os sentidos desde Platão, de modo que quase todas as manifestações instintivas ou emocionais do ser humano são classificadas, a priori, como negativas, ruins, de “mau gosto”. O ideal ascético domina a filosofia, enquanto os hedonistas são, na melhor das hipóteses, imorais (e muitos são considerados dementes, ou criminosos) (Gerbase, 2009: 36).

Na nossa cultura, o sexo é reduzido a essa condição inferior como recurso comercial. O elemento sexual, transformado em mercadoria para uma sociedade regida por “performances” e sempre medida por números – ascética, mecânica e cada vez mais assexuada (embora poluída por imagens sexuais) –, é recuperado pela escrita da autora paulista, desafiando esse carácter comercial ao tornar o seu valor, como importante produto cultural das sociedades ocidentais e orientais, um instrumento da sua paródia.

A imagem do conteúdo sexual explícito converte-se em veículo óptimo para escarnecer os posicionamentos pornófobos da sociedade, ao apresentar-se, de modo satírico, os vícios privados e não as deficiências sociais como principal motivo de escândalo e censura para a colectividade.

Nestas obras, pois, a natureza do homem define-se por oposição à estreiteza social, privilegiando o eu privado e, no comportamento, as suas manifestações mais instintivas, irracionais, amorais e insolidárias. Tudo aquilo que diz respeito à relação entre o homem e a sociedade ocupa um espaço secundário, mas negativo. Por oposição, é posto em cena tudo aquilo que pertence à ordem do tabu criado pela censura dessa sociedade obscena: os instintos sexuais, as debilidades físicas e morais.

Os sujeitos hilstianos são apresentados através da sua mirada subjectiva sobre si próprios e sobre o seu contorno e os respectivos depoimentos pornográficos são oferecidos não para provocar e encorajar à sociedade aprisionada nas convenções sociais, mas para satirizar a ambivalência moral do decoro burguês.

O desinteresse por adaptar-se ao compromisso com a realidade e com a sociedade presente pode ser entendido como uma insurreição social perante os comportamentos verdadeiramente intoleráveis para eles, protagonizados por uma multidão cujo culto é o

dinheiro e a sua aspiração o homem enriquecido; isto é, por uma “plaga de degenerados de arriba y de abajo, sin aspiraciones profundas, sin otro fin que el de alcanzar una situación de goce y saciedad, para poder aplastar, si es preciso, a los amigos de ayer y elevarse sobre sus costillas” (Armand, 2009: 11).

Trata-se, como indicava o professor Pécora, de uma “aposta existencial, desde o início meio perdida, contra a naturalização moralista da boçalidade” (Pécora, 2004a: 8), uma assunção que os protagonistas condenam desde uma posição aristocrática próxima, por vezes, do sarcasmo mais cáustico a respeito da sociedade, como demonstra Karl quando afirma, ao falar do seu criado: “Estou indignado Genet e Tolstoi lidos por criados. Onde estamos? Que tempos” (CDS, 2004a: 44).

Alguns narradores hilstianos são patrícios devassos, mas patrícios cultos e inteligentes, virtudes partilhadas com os restantes narradores. Essa condição ilustrada outorga-lhes um estatuto de superioridade manifestado através do domínio de todo um conjunto de críticas semeadas no discurso.

Contudo, existe uma exceção que representa o avesso desta supremacia narrativa. Trata-se de Lori Lamby, uma narradora instalada numa situação de dependência a respeito dos adultos e que apresenta, portanto, um estatuto de inferioridade a respeito do alvo da crítica. No caso de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, a protagonista será erigida como eloquente representante da ignorância e da superficialidade do sistema social a criticar, sendo o pai quem assuma o estatuto crítico a respeito dela. Assim, por exemplo, quando Lori pede “pro papi pedir pro gênio tudo que a Xoxa usa e tem”, o pai sugere-lhe “deixar de ser mongolóide” (OCR, 2005a: 18-19).

A técnica que, como vemos, consiste em estimular, desde o interior da ficção, o debate das ideias, aproveita, em primeiro lugar, a hipocrisia da sociedade para fundamentar a censura.

Neste sentido, diferentes enredos e referências formam uma rede de questionamentos do que para a autora paulista é o paradigma da ambivalência moral, entre os vícios privados e as públicas virtudes, na sociedade contemporânea: a Igreja.

Esta visão ferozmente crítica a respeito de uma das instituições detentoras do poder moral e da fé como mecanismo de repressão apresenta uma relativa continuidade, pois a Igreja era já perspectivada como representante de uma entidade, a sociedade, unida e

homogeneizada por uma insondável vulgaridade e tartufice em diferentes obras como *Tu Não Te Moves de Ti* ou *Com os Meus Olhos de Cão*, onde, como veremos, são introduzidos dois retratos, o primeiro brutal e o segundo satírico, dos costumes dissolutos da cúria.

Igualmente, nas obras agora revistas, persiste essa oscilação entre a visão trágica e o seu avesso cómico. Mas, na observação da imperfeita realidade, o tom predominante é o cómico, embora encontremos diferentes censuras de significado recto e inequívoco – como a confiança de Crasso, que afirma “ter verdadeira ojeriza por igrejas e instituições e seitas (principalmente a igreja católica que, ao longo da história e em nome daquele deslumbrante que era Cristo, matou saqueou incendiou seres cidades e países” (*CET*, 2002c: 30).

Situamo-nos perante um discurso incisivo e provocador, um discurso social e moral sério articulado por via do humor. Neste sentido, a ironia, como forma de agressão dissimulada, oferece um mais subjectivo e expressivo pensar a respeito do alvo, como evidencia o seguinte excerto de um dos relatos pertencentes ao referido conjunto intitulado «Novos Antropofágicos» que encerra a obra *Cartas de um Sedutor*:

Antes de começar a chupá-la fiz o sinal da cruz, pedindo a Deus para ser aprovado naquela minha primeira prova. Fui. Gozou muitas vezes, e no gozo repetia ai Jesus, ai Jesus. Éramos decididamente católicos (*CDS*, 2004a: 134).

Encontramos uma atitude de interpretação irónica análoga a respeito dos discursos de valores, representações e crenças que contribuem para a perpetuação da hipocrisia moral dominante na reflexão de Edernir, protagonista do «Caderno Negro» enviado pelo ‘tio Abel’ a Lori Lamby, que se pergunta: “Cruzes, então, eu, Edernir, era feito à imagem e semelhança de Deus? Pensando na boceta da Corina? Estertorando em cima daquela puta?” (*OCR*, 2005a: 56).

Se avançarmos neste exercício crítico, depararemos com a categoria do grotesco, que é utilizada no mesmo relato para dilatar o alcance da crítica:

A batina levantada mostrava as coxas brancas como deveriam ser as coxas de uma rainha celta. (Rainha celta...meu Deus, de onde é que veio isso?) O pau do padre, era, valha-me Deus um trabuco enorme que entrava e saía da vaginona de Corina (*OCR*, 2005a: 57).

Os cáusticos procedimentos satíricos sugerem de modo lúdico um desvio radical e inquietante daquilo que nos resulta familiar: transitamos de um fenómeno particular – como é a cupidez de certos membros da Igreja – a uma visão tragicómica da circunstância moral da sociedade contemporânea.

Ainda sob essa rubrica estética, a superioridade aristocrática ao observar a massa alarga-se nestas ficções a um domínio mais geral e, paradoxalmente, mais limitado como é o âmbito nacional, que será objecto de uma sátira particularmente cáustica, como veremos, nas crónicas hilstianas.

Através dos mesmos procedimentos denegridores, é questionada agora a conjuntura do país “verde-amarelo paupérrimo e inflacionário” (CET, 2002c: 102). Numa descontínua e distorcida pintura da realidade, baseada numa particular visão da história contemporânea, os narradores revelam um panorama expressionista onde a sociedade brasileira é retratada como uma deformação grotesca da civilização racionalista e pequeno-burguesa, como se pode ver no já referido «Teatrinho nota 0, nº 1» dos *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos*.

Nesta peça de teatro concebida por um dos loucos do manicómio, a personagem de desenhos animados Heidi, em estado de transe, translada à cena um retrato do Brasil:

Heidi: Calem-se! Calem-se! O oráculo me diz

Que quer mostrar do país um retrato falado!

É que os deuses, por compaixão, morando em céu de anil

Querem nos dar a visão do futuro Brasil

(Começa a descer do alto do palco uma grande roda de carroça igual a uma bandeja. Ao redor da roda, cacetas como luminárias. No centro da roda, garrafas de cachaça. E lindas mulatas. Sambando, naturalmente).

[...]

(As mulatas descem da bandeja, invadem o palco aos gritos de “Viva o Brasil!” várias vezes. O palco está em festa. Seleção de futebol, samba, música muito frenética) (CET, 2002c: 67-68).

À procura de uma deformação sistemática da realidade, esta visão carnavalesca da *brasilidade* – dilatadamente explorada nas crónicas hilstianas –, do ser brasileiro que consiste segundo o «Conto póstumo de Hans Haeckel» em “ser ninguém, é ser desamparado e grotesco diante de si mesmo e do mundo” (CET, 2002c: 84), alarga-se ainda aos domínios do absurdo, quando Karl afirma numa das suas epístolas à irmã: “Hoje ouvi na rádio Eldorado que um pernambucano que está no Kuwait se recusou a sair de lá, com

guerra e tudo, dizendo que preferia ficar à mercê dos iraquianos do que voltar para cá” (CDS, 2004a: 35).

A autora procura colocar nas obras o problema da decência e, além de convenções sociais mais ou menos restritivas e sucessivamente obsoletas, este assunto surge aliado a uma análise crítica da sociedade do século XX, como exemplifica a confusão de esferas presente em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, segundo a qual Lori identifica a “bananeira”, isto é, “o tipicamente nacional” com “bandalheira” como uma “demonstração ostensiva do lixo nacional” (Pécora, 2005a: 9-10).

Assim, Hilda Hilst revela-se uma moralista incomum ao descobrir uma ética na sua escrita enquadrada pela sexualidade e, principalmente, pela procura do obsceno, pois como indicara Luisa Destri a respeito de *O Caderno Rosa de Lori Lamby* – numa interpretação adaptável às outras três obras da tetralogia obscena–:

O que disse um crítico sobre Henry Miller, que não há um erotismo verdadeiro na obra do autor americano, pois esta é, em realidade, “um violento sarcasmo contra a falsidade de que se revestem as convenções sociais”, é aplicável também ao caso deste livro – com a diferença fundamental, porém, da paródia e do riso, elementos deste caderno rosa (Destri, 2009: 198).

Contudo, o equívoco da equivalência entre a identidade nacional e a indignidade e a baixaza revela-se, principalmente, como veremos, numa parcela específica das relações sociais, o sistema literário:

Então papai veio dar uma espiada no que ele chama agora de “relato”. “O meu relato”. E disse que estava muito monocórdico. Eu já disse o que era monocórdico e ele me disse leva um bom dicionário de uma vez, você pergunta muito. Aí ele disse que ninguém vai dar um tostão pro que eu escrevo. Eu perguntei por quê. Mamãe falou assim pro papai:

–Tem que ter muito mais bananeira, quero dizer bandalheira. (mami)

–Você está falando igualzinho ao Lalau, e quer saber? não te mete eu é que escrevo. (papi)” (OCR, 2005a: 25).

A prática da escrita torna-se metáfora de uma outra vertente do obsceno: a transformação da literatura em simples produto, numa sociedade pouco preparada para a arte e muito para o consumo.

Esta vertente da “pornocracia” (CET, 2002c: 41) revela-se nas obras através das iradas ou irônicas referências à única categoria literária que implica necessariamente consumo, o *best-seller*. Neste sentido, enquanto Osmo, o perturbado protagonista da narrativa homônima antecipava que a história da morte da mãe num incêndio, provavelmente provocado por ele, “daria um best-seller”, pois “todas as estórias de mãe dão best-sellers” (FF, 1977: 240), o pai de Lori lamenta: “Gênio é a minha pica, gênios são aqueles merdas que o filho da puta do Lalau gosta, e vende, VENDE!, aqueles que falam da noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas” (OCR, 2005a: 85).

Esta flutuação valorativa dos critérios especificamente literários a respeito da canonicidade do *best-seller* evidencia que esta tipologia literária, ou antes, mercadológica, é definida unicamente pelo volume de vendas e pela popularidade, com absoluta independência da especificidade e da qualidade literária, técnica ou didática da obra, como ironicamente sugere a autora, numa das «Pequenas sugestões e receitas de Espanto-Antitédio para senhores e donas de casa» escritas pelos loucos do manicômio onde é reclusa Clódia: “Recolha num vidro de boca larga um pouco do ar de Cubatão¹²⁶ e um traque do seu nenê. Compre uma “Bicicleta Azul” e adentre-se algum tempo nas “Brumas de Avalon”. É uma boa receita se você quiser ser um escritor vendável” (CET, 2002c: 55).

O critério de mercado exhibe-se, assim, como uma das obscenidades institucionalizadas e entronizadas pelo espaço social a respeito da arte, como manifestaram também outros autores contemporâneos brasileiros, como é o caso da poetisa, ensaísta e crítica Camila do Valle, que na composição «Uma ciranda» se perguntava:

Com quantos versos se faz um amor?
E feito, por quantos poemas se pode trocá-lo?
Essa é a questão de economia poética que persegue os poetas desde hoje até
/ Camões.
Faço minhas, assim, as palavras de meu ex-poeta preferido.
Mas ninguém me responde do outro lado da linha.

¹²⁶ Cubatão é um município do estado de São Paulo que no passado – em 1992 recebeu da ONU o título de “Cidade Símbolo da Recuperação Ambiental” – sofreu uma ameaça constante de poluição por causa do grande parque industrial situado nele. Aliás, Cubatão foi cenário de uma das maiores tragédias do Brasil, o incêndio do bairro de Vila Socó em 1984, resultante da fissura de um oleoduto da empresa Petrobrás que passava sob as palafitas da favela, então povoada por 6.000 habitantes.

Por mais que eu grite, os meus gritos não saem de dentro do poema.
Continuo uma tradição que segue falando sozinha e
observando,
pelas frestas,
padrões e rigores ético-estéticos
e tentando entender qual a ideologia
de todos os últimos *pandemônios* do mercado editorial.
Desconfio que um amor não vale um verso.
Nem cem poemas.
Não se pode trocá-lo (Do Valle, 2009: 246).

Estas ficções obscenas fundamentam-se, portanto, numa reflexão mais ou menos evidente sobre a escrita e o seu espaço na sociedade de consumo que terá como protagonista – e vítima – a figura do escritor incompreendido.

Numa sociedade alienada e alienante, os literatos que povoam a escrita vêem-se limitados a um mercado e uma atenção subterrâneos ou, mesmo inexistentes, como manifesta o protagonista do relato «Fluxo», que antecipava na obra ficcional hilstiana o protagonismo absoluto do artista incompreendido:

Agora estou livre, livre dentro do meu escritório. É absurdo minha gente, estudei história, geografia, física, química, matemática, teologia, botânica, sim senhores, botânica, arqueologia, alquimia minha paixão, teatro, é, teatro eu li muito, poesia, poesia eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia, diziam coisas, meu Deus, da minha poesia, os críticos são uns cornudos também, enfim [...] (FF, 1977: 185).

A impossibilidade de satisfazer a comunicação com o público e o desejo de divulgação da mensagem artística própria geram uma frustração que se alimenta, igualmente, de outra consequência mais concreta da dramática experiência obscurantista que rodeia estes escritores, como é a penúria. Se Lori afirmava a respeito do pai: “Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve” (OCR, 2005a: 19), Stamatius é o exemplo perfeito do escritor empobrecido por causa da sua genialidade. O protagonista – junto com Karl – de *Cartas de um Sedutor* fora um homem “elegante, esguio” (CDS, 2004a: 56), que perdera tudo “porque tinha mania de ser escritor” (CDS, 2004a: 55), condenado no presente da narração a sobreviver num cubículo sórdido e a pedir “tudo o que os senhores vão jogar no lixo” (CDS, 2004a: 15).

O avesso desta figura símbolo de uma resistência malograda e infeliz será o editor, ufano porta-voz da lógica capitalista e defensor dos princípios de ignorância e de estupidez

que regem a sociedade contemporânea, como nos demonstra Lori no seu comentário a respeito do editor do pai: “Papai diz que o Lalau vomita só de ouvir a palavra poesia e que um dia o Lalau até peidou, fez pum, sabe?” (OCR, 2005a: 73).

Para estas vítimas do consumo massivo de bens e serviços, próprio da sociedade ocidental, o editor converte-se no inimigo, no hostil representante da lógica imediata e predatória da economia que cerca o espaço sagrado da literatura. Por isso, Karl sugere fundar uma entidade – que, aliás, aparece também nas crônicas hilstianas – denominada “Esquadrão Geriátrico de Extermínio”, cuja actividade consistiria em assassinar “políticos corruptos, ladrões do povo, e editores de livros *pop-corn* género Jacqueline Susan, Jackie Collins, Daniele Steel” (CDS, 2004a: 61), do mesmo modo que a última coisa que Stamatius fez antes de sumir foi “torcer as bolotas de um editor, fazê-lo ajoelhar-se até o cara gritar: edito sim! edito o seu livro!” (CDS, 2004a: 56).

Contudo, apesar do radical antagonismo dos literatos hilstianos com relação aos seus editores, estes impõem finalmente as suas condições. Assim, Crasso decide escrever uma história “para as devassas e solitárias noites do editor” (CET, 2002c: 104), enquanto na narração «O Unicórnio» presenciamos o processo de persuasão que procura encaminhar a muitos autores à infeliz – e nem sempre bem sucedida – abdicação perante a boçalidade:

“Senhor escritor, o senhor é livre em relação ao vosso editor burguês?” Não, senhor Wladimir [Wladimir Ilyich Ylyanov], eu não o sou. Na verdade, é preciso lhe confessar, sabe, quando comecei a escrever para o teatro fui a vários editores já que os diretores faziam com que os atores mijassem sobre mim, fui aos editores oferecer as minhas peças que aliás são muito boas e saí de todas as editoras com palmadinhas nas costas, aliás muito amável isso de palmadinhas nas costas, e um dos editores mais amável me disse: você escreve bem, minha querida, mas por que, hein, você não escreve uma novela erótica? Erótica? Sabe... assim... Sei, sei. Sabe, as suas peças não têm interêsse para o santo povo, porque nas tuas peças você fala do espí... como é? ah, sim, espírito, espírito e você sabe, enfim o espírito você sabe, enfim o espírito, o espí... como é mesmo? Enfim, escreva alguma coisa sobre um gigolô, uma puta, mas com muito humor, nada sério, ou enfim... a gente de todo o dia, sabe? Sim, senhor editor, escreverei sobre o cu da mãe Joana, sobre os seus culhões sobre os culhões de qualquer um, mas acontece que se eu escrever isso, como o senhor quer, o senhor está me pondo na bunda, o senhor compreende (FF, 1977: 308).

O editor orienta a escrita dos autores para o domínio da banalidade pornográfica – desde sempre relegada ao submundo artístico e encarada como uma espécie de crime

estético –, de acordo com os ditames de um público iletrado e incompetente que só aprecia a mimese da sua própria vulgaridade.

Nesta estratégia de banalização e de alargamento do impacto formal na procura da ampliação da recepção, encontramos um paralelismo entre a essencial natureza comercial da arte mercantil e de algumas das histórias de prostituição e pornografia apresentadas nas obras.

Assim, podemos entender a determinação de Crasso de escrever o seu livro que, como indica Alcir Pécora, pode ser interpretada como uma resposta irónica à arte mercantil e ao estatuto do *best-seller*, pois o narrador cria uma obra que se alicerça sobre um catálogo de provocações literárias estereotipadas que atingem a condição de transgressão unicamente pelo valor irónico e paródico que o autor lhes atribui. A literatura comercial transforma-se assim, para Crasso numa possibilidade de “conquista de sua vontade própria, ou, digamos, de sua liberdade negativa” (Pécora, 2002c: 6-7).

Por oposição a Crasso, nesta procura dos últimos tabus, encontramos a figura de Stamatius ou de Hans, o escritor sério a quem Crasso oferece participar no seu projecto de desforra: “O mundo é do capeta, Hans, vamos escrever a quatro mãos uma história pornéia, vamos inventar uma pornocracia, Brasil meu caro, vamos pombear os passos de Clódia e exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis” (CET, 2002c: 41).

Ao lado deles encontramos também os outros escritores que, sem negar radicalmente a possibilidade de devotar-se à literatura de mercado, não conseguem silenciar a sua verdadeira vocação. É o que acontece com o pai de Lori, que, de um modo inconformado e quase agónico, se debate entre o passado como literato e o presente como escritor assalariado ou também o caso de Ruiska, o escritor protagonista da narração «Fluxo».

Para satisfazer o editor e poder comer pedem-lhe que escreva “novelinhas para ler no bonde” (FF, 1977: 191) com uma série de conselhos prévios como torcer as vísceras e expelir o excremento (FF, 1977: 186) ou “escrever daqui por diante coisas de fácil digestão [...] acaba com a coisa de escrever coisa que ninguém entende, que só você é que entende” (FF, 1977: 190)

Porém, Ruiska, este escritor ignorado e dominado pelo conflito da escrita, é incapaz de escrever “cavalhadas” (FF, 1977: 186) e esquecer as suas preocupações metafísicas e a

sua condição de poeta que amava Catulo “e outros lubricosos, outros erotômanos” (FF, 1977: 207), apesar da agressividade da sociedade hostil e ditatorial que o rodeia:

Sabem, eu escrevia, e sabem, esse aqui sou eu mesmo mas do cone sombrio. PÁRA AÍ. Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves? Escrevia, sabem sobre essa angústia de dentro. PÁRA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta, enquanto nos despimos, enquanto caminhamos pelas ruas carregando no peito um grito enorme, enquanto nos matam, sim porque nos matam a cada dia, um merda escreve sobre o que o angustia, e é por causa desses merdas, desses subjetivos do baralho, desses que lutam pela própria tripa, essa tripa de vidro delicada, que nós estamos aqui mas chega, chega, morte à palavra desses anêmicos do século (FF, 1977: 213).

Se essa colectividade opressora que acompanhava Ruiska pode ser entendida como uma perturbadora metáfora do mundo da altura e como retrato da realidade mais imediata, a do regime militar brasileiro, as obras *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos* e *Cartas de um Sedutor* actualizam o retrato implícito de uma sociedade que abandonou o autoritarismo, mas, segundo a perspectiva das personagens, conserva a recusa boçal da actividade intelectual e espiritual.

Em harmonia com este princípio, finalmente o pai de Lori e Crasso decidem publicar em inglês, porque como indica Lori: “a fedida da puta da língua que ele escreve não pode ser lida porque são todos ANARFA, Cora, ANARFA” (OCR, 2005a: 85).

À MANEIRA DE CONCLUSÃO

Vemos, portanto, como na pornografia como sistema narrativo – recordemos, neste sentido, que Cordélia lhe pergunta a Karl se tem um “dicionário de obscenidades” (CDS, 2004a: 59) – a palavra assume um estatuto transgressor, mas principalmente um estatuto crítico. Nesse sentido, as obras *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos*, *Bufólicas* e *Cartas de um Sedutor* ultrapassam a condição pornográfica, reduzida a código retórico e convencional e oferecem, como já indicámos, uma mensagem implícita mais complexa:

Ocorre, no entanto, como leituras atentas já o demonstraram, que esses livros não são de fato pornográficos. Embora tenha havido uma tentativa de definir *O caderno rosa de Lori Lamby* como “pornô-kitsch” não se tratava nem de um nem de outro. Sobre o kitsch, não é absurdo dizer que, muito provavelmente, a autora o parodia em sua divulgação, revertendo-o. Pois, ao invés de oferecer uma pretensa obra de arte a um público que ingenuamente crê gozar de uma experiência estética privilegiada, Hilst oferece um produto aparentemente baixo que, se pensado com seriedade, propõe uma pertinente reflexão a respeito da literatura em geral (Destri, 2009: 194).

Essa gravidade subjacente permite fazer convergir sob diversos aspectos o conjunto mais escandaloso das obras de Hilda Hilst e o erotismo manifestado na lírica amorosa.

Resulta evidente a dissemelhança existente entre os códigos retóricos, temáticos e formais existentes entre as duas vertentes da escrita hilstiana estudadas, pois como indicara Pierre-Marc de Biasi:

L’erotisme ne s’oppose pas à la pornographie comme l’implicite à l’explicite, le gracieux au vulgaire, le doux au brutal. Non. Ce qui les distingue, c’est le rythme. Le luxe d’Éros, son sortilège, c’est la lenteur. La pornographie zappe les médiations. Au cycle court du “tout, tout de suite”, l’erotisme oppose le différé qui intensifie le désir, l’ailleurs d’une représentation qui le métamorphose en beauté, l’écart d’une échappée immanente dans l’éternité. Éros, dissident par vocation, n’a plus qu’un choix: retourner la technique contre elle-même, devenir inactuel (Biasi, 2007: 56).

É esta discordância nos tempos e no grau de ambiguidade a que eclipsa em parte a censura contida na (re)escrita poética de inspiração medieval e petrarquista, onde o erotismo é entendido como um elemento literário que contribui para o fim da obra de arte ao favorecer, como indicara Edilberto Coutinho a respeito da literatura erótica, “um conhecimento mais completo do Homem, da natureza humana” (1980: 9).

A provocação e o questionamento que este erotismo também comporta dissolvem-se, portanto, ao ser integrados nas convenções da lírica amorosa. Hilda Hilst sublinha a existência e a importância da realidade corporal no sentimento amoroso, não unicamente para situar também no corpo, na carnalidade a experiência existencial do homem. A autora pretende igualmente revelar, através do vitalismo sexual manifestado pelo eu lírico, paradigma da mulher seduzida, mas também sedutora, uma visão diferente, crítica da sociedade que a rodeia, que não necessita expressar-se de modo obsceno para desassossegurar a sociedade.

A partir desta libertação surge, em lógica consequência, outro comportamento inovador e provocador, desta vez com relação à dama numa poesia inspirada por um lirismo acentuadamente feminino e convencional, que nos indica a primeira possibilidade de convergência.

Embora nas obras mais provocadoras sejamos introduzidos na esfera da depravação humana, focada geralmente por via de uma atitude escarneadora e paródica, enquanto na poesia erótica somos introduzidos na experiência trágica do ser humano, focada desde a perspectiva da sensualidade, a experiência erótica não é uma experiência interior, desligada do real, pois desde outro ponto de vista sugere um canto atenuado do amor livre presente nas primeiras obras:

El amor libre comprende muchas variedades que se adaptan a los diversos temperamentos amorosos: constantes, volubles, tiernos, apasionados, sentimentales, voluptuosos, etcétera... y reviste las formas de monogamia, poliandria, poligamia y pluralidad simultánea; no tiene en cuenta los grados de parentesco y admite sin reparo la unión sexual entre muy próximos consanguíneos, lo que importa es la mutua satisfacción y como la voluptuosidad y la ternura son aspectos del goce de vivir deben perseguirse individualmente [...]. Como todas las fases de la vida anarquista, ésta no admite reglas establecidas (Armand, 2009: 92-93).

O impulso nascido da parte física do ser humano e a “sensibilidade selvagem” (Hollanda, 2003: 285) – que referimos no início para delinear o perfil poético da autora – são celebrados, pois, em maior ou menor medida, como uma forma possível de subversão perante a tartufice da sociedade contemporânea.

Nas diferentes obras que privilegiam a sexualidade como um dos elementos basilares do universo textual, Hilda Hilst pretende contestar a opressora recusa ocidental do corpo, em nome de uma ética racional e puritana que, porém, esquece a sua própria obscenidade.

Por isso, o que nos interessa a respeito do culto da sexualidade como uma escrita unificada pelo princípio de diferenciação e de provocação é a noção de obscenidade, não como qualidade que “avilta a carne, associa-se a torpeza, as enfermidades, as facécias escatológicas, as palavras indecentes” (Alexandrian, 1991: 6), mas como qualidade do que é indecoroso e desonesto.

Na escrita hilstiana, aquilo que resulta indecente são as sombras da moral burguesa, como a referida transformação progressiva do Brasil numa “pornocracia” (CET, 2002c: 41) em favor dos interesses capitalistas de uma elite minoritária, que mantém a grande parte da população na ignorância e na pobreza, ou a hipocrisia e a futilidade dessa mesma burguesia, corporificada na poesia hilstiana na figura de um novo amado não idealizado.

A protagonista, em virtude da liberdade conquistada no seu fazer poético, ironiza a respeito da figura do amante burguês, um homem casado imaturo, egoísta e insensível à arte, preocupado unicamente com as “notícias / Supremas da política, dos homens” (JMN, 2003c: 42), multiplicando a visão pessimista a respeito da sociedade alargada até a extravagância em obras como *Bufólicas* ou *Cartas de um Sedutor*.

O receio perante a suspeita de que o amado interpretará o amor da poetisa como uma coisa banal apresenta-nos o segundo modo opositor que unifica as duas vertentes da escrita desta autora, pois afinal ambas oferecem um retrato da situação desconfortável e constrangedora do escritor na sociedade contemporânea.

A apropriação pela dama do espaço tradicionalmente masculino no canto com um fim crítico, assim como as fórmulas travestidas de paródia que pretendem dissecar as regras da criação literária comercial pretendem revelar a circunstância de incompreensão e esquecimento que rodeia a figura do literato. Trata-se de uma análise grave feita através da

impudícia e da luxúria, apresentadas, de modo comprazido, nas artes e nas letras desde a Antiguidade, mas que são erigidas como a única realidade que pode perturbar ainda a uma sociedade saturada já das restantes declinações do obscuro, como a ignorância, a brutalidade ou qualquer outra consequência do individualismo mais radical.

Nesta vertente da sua escrita – independentemente da dicotomia entre erotismo e pornografia e da respectiva legitimidade (ética e) estética que Hilst não visa questionar, pois não nos apresenta o sentido de uma estética disjuntiva dividida entre o belo, o sublime e a desassossegante perversão –, a autora converte-nos em espectadores privilegiados do imaginário e dos fantasmas da “poeta, prodigiosa” (*JMN*, 2003c: 45) ou de Stamatius o “escritor brasileiro” (*CDS*, 2004a: 17) devotado à “abscese e abstração” como se fosse um “santo” (*CDS*, 2004a: 114), cujo extraordinário dom os converte em excluídos mas, ao mesmo tempo, também em indóceis dissidentes da ‘normalidade’ social.

V

A CATEGORIA DO OBSCENO NO SOCIAL

(O TEATRO E AS CRÓNICAS COMO MODALIDADES DE INTERVENÇÃO)

1. O TEATRO COMO SUBVERSÃO ONTOLÓGICA

1.1. UMA PERTURBADORA METÁFORA DO MUNDO

(POETICIDADE E EXPERIMENTALIDADE)

1.2. O TRÁGICO TRÂNSITO DAS *PERSONAE* DRAMÁTICAS

1.3. A ANTIUTOPIA COMO UMA OUTRA ESCATOLOGIA

2. A CRÓNICA COMO SUBVERSÃO SATÍRICA

2.1. O GROTESCO PANORAMA DA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

3. À MANEIRA DE CONCLUSÃO

O TEATRO COMO SUBVERSÃO ONTOLÓGICA

Como já foi indicado anteriormente, o movimento político-militar iniciado no Brasil em 1964, do qual surgiu a ditadura militar, condicionou de modo notório a prática teatral no Brasil.

Esta conjuntura histórica influenciou de modo profundo a compreensão da realidade, modificando o imaginário colectivo e cultural em vários aspectos. De entre esses aspectos, destacaríamos, em primeiro lugar, o facto de obrigar aos discursos polarizados, oposicionistas ou situacionistas, facto que a própria autora denotava literariamente no relato «Ad Majora Nato Sum», pertencente à obra *Pequenos Discursos. E um Grande*, publicada na colectânea do ano 1977 *Ficções*:

E por que não me veio um desdobramento de dentro mais prático, político, porque era isso que eu ouvira a vida inteira de todos, por que não te vem aí de dentro um expressar-se mais prático, político, por que não te vem um fincar na madeira fome botas ditadura? Eu respondia não sei. Contestar diziam, é o único que importa e tu ficas aí molhado coisas mortas, sobrevoando. É de amor o verso, posso dizer se me disserem praquê (*PDG*, 1977: 17).

A possibilidade de denúncia desses discursos antigovernamentais, como sabemos, viu-se compelida frequentemente a linguagens simbólicas ou oblíquas no palco por causa da censura. Nesse período o teatro sofreu a maior repressão e coibição da sua história e é por isso que outra das mudanças a seu respeito foi a da sua subjugação que, como já foi referido, provocou a aparição desse teatro forçadamente elíptico ou, directamente, vetado.

Nesta circunstância, a obra dramática de Hilda Hilst configurou uma tendência particular entre as variações marginais no panorama teatral da altura, pois, embora a denúncia da opressão conforme a essência da sua dramaturgia, não observamos nela a característica unificadora do período: o realismo e a fidelidade à matéria histórica.

O teatro hilstiano não elege, como indicámos, a mensagem em função do ser humano como habitante numa determinada condição histórica, mas sim uma mensagem

metafísica e ontológica em função do ser humano como ente fora do tempo. É, portanto, uma proposta mais intelectual cujo subjectivismo não encontrará paralelo directo com a temática cultivada nesta vertente.

A autora pareceu optar por uma arte social e integradora, com a qual pretendia repercutir no público, mas, ao procurar despertar estados de consciência pré-políticos – situados numa superestrutura social –, a matéria que seleccionou é elaborada, como já dissemos anteriormente, segundo o ímpeto fabulador que particulariza a sua restante obra.

Este teatro nasce, em consequência, pelo impulso da conjuntura política e pretendendo a solução dessa circunstância, pois como sabemos a dramaturga optou por esta forma ficcional pela sua capacidade de comunicação como veículo imediato, no sentido em que a concebia Décio de Almeida Prado:

A personagem teatral [...] para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação (1987: 85).

Contudo, a causa final da dramaturgia hilstiana, a sua determinação teleológica – isto é, a subversão ontológica – acaba por se sobrepor.

Neste sentido, podemos considerar o teatro hilstiano como o desvio face à norma, sendo, portanto, resultado da acomodação do instrumento comunicativo às suas pretensões estéticas e programáticas e particularizando-se, principalmente, pela complexidade do universo apresentado – o universo literário da autora – tão abissal, aliás, que lhe permitiu mesmo contornar o controlo da omnipresente censura.

1.1

UMA PERTURBADORA METÁFORA DO MUNDO (POETICIDADE E EXPERIMENTALIDADE)

*Acho importante essa posição
de aguçar algo no outro*
[Hilda Hilst]

A complexidade do universo literário apresentado, que provocou, por vezes, a identificação da dramaturgia hilstiana com a contribuição de um outro autor subsidiariamente atraído pelo palco, concretiza-se nas três constantes particulares que a norteiam e que, a seguir, analisaremos.

A primeira dessas particularidades consiste no facto de que o teatro de Hilda Hilst é sempre poético, por se constituir num híbrido ‘teatro-poesia’, mas sem serem as suas obras cultistas nem se dotarem de qualquer artificialidade aparentada com o pastiche.

Hilst assumiu o duplo papel de dramaturga e poetisa, próximo de Keats ou Eliot e também da contribuição de autores brasileiros provenientes de outras áreas literárias que escolheram o palco, como Renata Pallottini ou João Cabral de Melo Neto, e que realizaram notáveis contribuições para a dramaturgia nacional, como indicou Sábato Magaldi:

Por causa da falta de preparo de tantos dramaturgos, registramos com satisfação as experiências teatrais de escritores já consagrados em outros gêneros literários. Temos pelo menos confiança num maior apuro estilístico, ausente quase sempre da obra daqueles que só escrevem para o palco (2001: 262).

Esta qualidade lírica da construção dramática materializa-se na obra da escritora, sem dissociar o estético do panorama social, pelo afastamento do realismo, enquanto processo artístico, para uma análise mais profunda e formalmente aprimorada da realidade¹²⁷, seguindo a celebrada ideia de Mallarmé de “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”.

¹²⁷ A ‘crise’ de representação que abalou e abala todas as artes no período contemporâneo atingiu também a dramaturgia hilstiana, tanto mais quanto que por tradição o teatro é, como já indicámos, uma arte

Neste sentido, como indicou o filósofo alemão Karl Jaspers, nenhuma das grandes criações poéticas permite uma interpretação até ao fundo, sendo só possível traçar linhas interpretativas (s/d.: 57). Por isso, o desvio da arte mimética provocou uma frequente consideração da dramaturgia da autora paulista à luz dos diferentes graus de hermetismo e espessura apresentados pelas obras, sendo consensualmente aceite a bifurcação existente nomeadamente entre as quatro primeiras peças – *A Empresa*, *O Rato no Muro*, *O Auto da Barca de Camiri* e *O Visitante* –, mais complexas, e as três restantes – *As Aves da Noite*, *O Novo Sistema* e *O Verdugo* –, dirigidas a um público mais vasto.

Esta obscuridade deriva, principalmente, da intensidade da figuração presente nos textos, isto é, do discurso oblíquo que se manifesta através da metonímia ou da metáfora, criando um universo de ambiguidades poéticas.

Nas peças, as metáforas apontam manifestamente para uma mesma área de interesses, consistente em usar a linguagem como mecanismo de apreensão para as personagens. O que supõe, aliás, uma interpretação psicológica das mesmas, sendo a palavra um poderoso elemento caracterológico, pois como afirmara Karl Jaspers:

Debemos expresar mediante la metáfora el misterio de la conformidad –más aún, del parentesco– entre el lenguaje y el ser, el sentido de que sea más que un medio técnico. El lenguaje guarda relación con el ser. Pero nada de eso autoriza, en una precipitada racionalización de los límites de nuestra capacidad intelectual, a convertir el lenguaje en origen del ser en lugar de entenderlo como origen de nuestra capacidad de comprenderlo. Lo existente, interpretado, concebido, entendido, reproducido en el lenguaje y eficaz por mediación suya, es anterior al lenguaje y es para el lenguaje (s/d.: 133).

A personagem hilstiana é sujeito de discursos que lhe permitem entender-se, descobrindo pensamentos e emoções íntimas ligadas pelas revelações por eles experimentadas, impossíveis de transmitir em situações de colóquio quotidiano.

especialmente figurativa e narrativa. Além disso, é de supor que a repressão, hegemónica no panorama do Brasil daquelas décadas, afectou também de alguma maneira a produção hilstiana, pois como indicara o crítico teatral Almeida Prado: “O preço pago por essas horas de liberdade vigiada era o uso de um código suficientemente obscuro para escapar à censura e suficientemente claro para ser decifrado sem dificuldades pelos interessados” (1987: 14).

Importam mais as confissões das *personae* dramáticas do que os conflitos, pois estes derivam das primeiras. Para isso é criada uma nova linguagem – subjectiva, lírica, abstracta, mística – e um diálogo abrupto dominado pela exortação.

A linguagem no texto teatral é, por parte dos protagonistas, fundamentalmente apelativa e a participação de determinadas personagens secundárias no diálogo reduz-se debaixo do nível de consciência ao papel de personagens tipo, representando diferentes declinações da repressão e da arbitrariedade.

Hilda Hilst foi consciente de que, nos momentos dramáticos de alta significação trágica – principalmente nas manifestações elucidativas e persuasivas a respeito dos ideais defendidos por cada um dos protagonistas –, a linguagem tem de ter um nível expressivo mais alto do que em momentos de transição.

Contudo, essa transcendente subjectividade não dispensa o valor ‘ecuménico’, universal, do colóquio, pois a fala dos protagonistas hilstianos foi elaborada conforme uma tendência indicada por Jiri Veltrusky para o género teatral:

La existencia del sujeto central se acentúa por el hecho de que los personajes en situaciones concretas y singulares se sirven en su habla de oraciones de carácter general; de este modo toda la acción se proyecta hacia un nivel más universal, se introduce en relación con diferentes “verdades” de vigencia general y en todos los discursos se transparenta una profunda sabiduría, que no podría expresar la persona vinculada directamente a la acción presente y sí alguien que observase a cierta distancia (1997: 36).

A palavra, à diferença do que acontece com a ficção em prosa da autora, não aparece superabundante, mas leve¹²⁸, ocupada por vazios, alusões e por uma descontinuidade que permite transmitir, através de uma linguagem teatral comunicável, os conteúdos, princípios e propostas metafísico-religiosas e ontológicas devotamente defendidos pelos heróis¹²⁹.

¹²⁸ Aliás, essa ligeireza estilística, atingida apesar da firme e obscura ambiguidade temática, fica manifesta de modo patente na peça *O Visitante*, obra explicitamente poética, em que já no início nos é indicado: “Pequena peça poética que deve ser tratada com delicadeza e paixão” (*OVi*, 2008: 145). Igualmente, a respeito dessa contenção estilística na obra *A Empresa* é assinalado, em primeiro lugar, o facto de que a peça não pode ser tratada de forma realista, por ser uma “estória de austeridade e exceção” (*AE*, 2008: 21).

¹²⁹ Pois, como indicara José Luis García Barrientos, o destino teatral do drama implica a orientação oral do diálogo dramático, cuja condição mínima consistirá no facto de, embora tenha sido escrito previamente, poder ser dito (2001: 53). Esta ‘representabilidade’ dispensa determinados diálogos narrativos e filosóficos que,

Embora as peças sejam parcialmente arquitectadas em volta de rimas internas, assonâncias, aliteraões e outros recursos poéticos, a relação entre dramaticidade e poeticidade é harmoniosa e pertinente, pois a linguagem, como recomendava Alfonso Sastre, em nenhuma situação exerce a sua tirania sobre a situação dramática, deficiência, segundo este dramaturgo e teórico, frequente nos autores procedentes da “*poesía que intentan la aventura del teatro*” (1993: 57).

Outra constante consistiria no facto de ser o seu também um teatro experimental. A este respeito, um dos fenómenos mais insólitos é tratar-se de um teatro isolado, único, pois não tem precursores nem deixou nenhuma esteira de seguidores. Há, evidentemente, influências, mas não definitórias em termos taxonómicos ou de escola para os tratadistas de estética.

O panorama teatral analisado, enquanto proposta para a época que nos ocupa, atestava a hegemonia de uma dramaturgia brasileira criada de maneira sólida na linha do teatro de Beckett ou de Bertold Brecht, dominada pelo carácter de imediatismo e primordialmente ocupada pelos temas políticos referidos de modo cristalino.

Como já indicámos, além da qualidade lírica da construção, a poeticidade permite que a ficção dramática se transforme numa metáfora do mundo, postulando a ausência de qualquer tipo de mensagem directa.

Livrando-se da estreiteza estética e do significado do realismo, aquilo que surpreende pela novidade é o estilo hilstiano: um estilo fragmentário – consagrado desde Nietzsche –, exacerbado nos conteúdos, mas ponderado na expressão; isto é, um estilo que oprime e que aflige.

Rejeitando o teatro moderno de disciplina intelectualista e teorizante, Hilda Hilst criou um teatro de grande solidez arquitectónica, alicerçado sobre os princípios de uma construção aberta de tipo lírico.

Com a presença esquematizada deste padrão original e de um modelo fundador, Hilst despede-se de Aristóteles para acabar com a forma dramática do

ainda sendo legíveis, resultam indizíveis, como acontece, por exemplo com o *Oppiano Licario* de Lezama Lima. Contudo, esta dispensa foi ignorada pela autora paulista que conseguiu conjugar a lucidez dos heróis-pensadores com a interlocução através dessa mensagem oblíqua e descarregada em termos de economia comunicativa.

teatro de imitação, o que contribui positivamente para perpetuar o divórcio entre o palco e o mundo.

A autora paulista reúne os predicados que podem servir de base a um teatro revolucionário em termos existenciais e sociais, desarticulando a trama cénica para que fique subordinada aos propósitos essenciais de teor filosófico-reflexivo a respeito da natureza humana e das suas formas de organização como grupo. Neste sentido, a sua última obra, *A Morte do Patriarca*, é o resultado lógico desse desenvolvimento teatral da autora, resultado de um processo de racionalização dos postulados subjectiva e exacerbadamente defendidos por cada um dos heróis das peças anteriores.

Este proselitismo universalizante é apreendido graças à acentuada natureza anti-realista das peças: pela tendência estrutural para a deformação e para a esquematização transcendente da realidade. A escritora subverte a estrutura clássica, dividindo-se as suas peças em três grandes blocos – o da proposta, o do nó e o de um desfecho mais ou menos aberto –, mas norteados sempre, superestruturalmente pela crise existencial e social¹³⁰. Por causa da sua experiência o herói solitário passa a representar, metonimicamente, a decadência e a ferocidade da sociedade pós-iluminista – onde segundo uma das personagens da prosa hilstiana a “dor é património da humanidade” (*FF*, 1977: 280) –, já que como afirmara Alonso de Santos:

Entendemos por estructura dramática un modelo organizado de relaciones escénicas entre diferentes elementos que nos permite contar una ficción representada por actores. La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje visual y sonoro) (2007: 44).

Hilst evitou a preparação, iniciou as suas obras numa crise, esclarecendo de modo descontinuo e fragmentário o passado no decorrer da acção, pois unicamente interessava a

¹³⁰ De facto, a respeito da subordinação formal à vivência subjectiva da crise por parte dos protagonistas, a poetisa e dramaturga brasileira Renata Pallottini põe em destaque em relação à peça *O Verdugo* o seguinte: “É, sem dúvida, dentro do panorama de realização cénica de Hilda Hilst, a que melhor estrutura dramaticamente o seu material, contando uma história organizada de maneira lógica e até cronológica, explicitando com bastante nitidez os seus caracteres, colocando e desenvolvendo conflitos até à sua eclosão e solução final. E tudo isso é feito sem que se altere a qualidade lírica da proposta, os valores metafóricos e, sempre, o transcendental que informa [...] o teatro da poeta” (Pallottini, 1999: 109).

dialéctica, a argumentação especiosa e subtil entre os representantes de uma realidade movente e não histórica – inclemente dissecção e decomposição em elementos simples do real – e os heróis oposicionistas¹³¹.

Neste processo, o pensamento – que se confunde com as personagens – progride segundo um ritmo ternário que domina a acção dramática: tese, antítese e síntese, normalmente consistente na inabilitação do elemento opositor.

O desenlace contém o clímax que avança para o final, mas esta crise principal que norteia o conflito dramático até um ponto culminante pode não ser a única na obra – como acontece principalmente em *A Empresa*, na qual o movimento dramático prossegue com uma série de mudanças menores e maiores no equilíbrio (Lawson, 1995: 227).

As alterações secundárias estão presentes em todas as obras, mas são enredos “monosituacionais” (Sartre, 1993: 37), porque não ocorre nenhuma bifurcação temática significativa no interior das peças, existindo simplesmente uma mudança dentro da mesma situação. Mesmo *A Empresa* contém também um enredo “monosituacional”, pois, apesar de existir uma nova situação – a história do vigiante –, esta é paralela e complementar à da trama central, retornando-se mesmo a uma representação simultânea tal como a utilizou o teatro medieval.

A forma poética implica outras particularidades na produção hilstiana, mais concretamente, no que diz respeito à temporalidade e à espacialidade das ficções, assim como aos universos simbolizados, pois Hilda Hilst, entre as autoras da produção dramática feminina das décadas de 60 e 70, estudadas por Elza Cunha Vincenzo na obra *Um Teatro da Mulher*, é, como esclarece esta autora:

A única que claramente *não* faz um “teatro de costumes”, situando fora de qualquer tempo – ou lugar – determinado a ação de suas peças, dificilmente se poderiam identificar às da classe média, ou de qualquer outra, as personagens que as povoam (1992: 202).

O teor altamente poético do registo, anunciando uma temporalidade, não permite um marco temporal preciso. É um tempo dominado pela urgência dramática da crise e que,

¹³¹ A dramaturga na sua proposta dramática negou o princípio geral aristotélico que rege a acção como mudança de fortuna, postulando como motor do conflito a consciencialização definitiva dos heróis, a respeito dos escrúpulos que experimentam em relação ao sistema social imperante, e a conseguinte revolta existencial.

como tempo natural experimenta uma quebra, criando-se um outro tempo irreal, onírico e subjectivo comandado pelas personagens.

Contudo, embora o quadro seja ucrónico, de acordo com o impreciso mundo fictício, a ordem dos acontecimentos é linear e, de forma muito esquemática, situa-se numa intersecção de incerta extensão entre dois momentos privilegiados: a crise e um final aberto, não absoluto, da mesma.

Desta maneira, conservando-se uma relativa evolução lógica, Hilst rompeu com o teatro que pretende mostrar uma ilusão da realidade exterior. Na sua produção interessa, em paralelo à perspectivização temporal, a focagem abstracta do tempo, a concepção imprecisa do espaço, as formas despojadas, a linha e a luz como factores indicados para emoldurar e sublinhar pontos essenciais do processo de desenvolvimento espiritual.

Os conceitos estéticos contidos nas indicações cénicas, cuidando de uma unidade de conjunto compatível com uma concepção interpretativa colectiva do total das obras, a respeito do espectacular, parecem defender a concepção de que o teatro é mais para ouvir do que para ver, postulado inverso ao defendido por E. Gordon Craig na sua *Arte do Teatro* (s/d: 21), mas que, contudo, não nega a importância radical do espaço como elemento constitutivo da construção dramática.

A dramaturga brasileira defende a necessidade de evitar os cenários que distraiam a nossa atenção da peça, criando um lugar que se harmonize com o pensamento defendido nas obras, na esteira do manifestado por Strindberg – que atribui a profusão decorativa a outras modalidades genéricas, como a ópera e a opereta, a *féerie* e a peça de grande espectáculo, que visam o efeito material e em que a acção é sustida pela pintura:

Des décors simples font ressortir l'essentiel : les personnages, les rôles, la diction, l'expression, la mimique [...]. *Au commencement était le Verbe!* Oui, c'est le verbe, la parole qui importe [...]. Dans le drama psychologique, où l'intérêt se concentre sur l'analyse des états d'âme et les combats intérieurs, les décors risquent d'être gênants, cars il détournent l'attention de l'essentiel, et qu'en outre le bruit que font les transformations derrière le rideau trouble le calme et le recueillement nécessaires (Strindberg, 1964: 150).

Assim, no cenário predomina a austeridade e o linear. Dentro do teatro da autora há um procedimento introspectivo que oferece uma interpretação subjectiva do ambiente¹³²: a realidade deforma-se sistematicamente, despindo-se conforme a severidade e a opressão dos conflitos. Nesse cenário de luta, resistência e dor, os padecimentos, penalidades e tormentos propagam uma lóbrega atmosfera de angústia.

Apesar dessa restrição da materialidade a uma absoluta economia de meios, sobre este insubstancial espaço lógico são explorados outros mecanismos de expressão cénica, integrando recursos procedentes de outros campos artísticos: intercalam-se projecções cinematográficas e *slides*, como estratégia para evidenciar a simbologia – principalmente de teor religioso – abraçada em cada um dos conflitos, ou insere-se música com finalidades de estímulo e simbolização.

A arquitectura das peças teatrais segue, portanto, uma lógica simbólica, origem do que José Luis García Barrientos denominou ‘espaço convencional’:

En el polo de máxima distancia representativa se situarán las distintas formas de representación arbitraria, por pura convención, del lugar ficticio, que llamaré espacio *convencional*, rehuyendo por equívoca en este caso la denominación peirceana correspondiente, que sería la del espacio “simbólico”. La más universal de las convenciones en que se pueda asentar este tipo de representación es sin duda el lenguaje y el ejemplo más característico, el “decorado verbal” (2001: 122).

Esta decoração verbal está presente na peça *O Novo Sistema*, na qual interessa a forma escrita como factor apto para emoldurar pontos essenciais do brutal processo coercitivo, iniciado pela vigente organização social contra a qual incubará o protagonista um gradativo desenvolvimento espiritual baseado na revolta¹³³.

¹³² Uma interpretação subjectiva que, por exemplo, na obra *A Empresa* provoca um certo desmembramento do espaço dramático, pois num jogo de espaços simultâneos reduzido a alguns momentos da representação, a dramaturga divide o palco em três planos paralelos e simultâneos, diferenciando-se, assim, a esfera real, na qual se move sempre a protagonista, América, e uma outra alucinada e de valor simbólico.

¹³³ Numa cultura textual como a contemporânea, dominada pelas mensagens divulgadas por intermédio dos jornais, das revistas e da publicidade, muitas vezes ao serviço de obscuras intenções proselitistas, Hilst escolhe como elemento central no palco um enorme triângulo equilátero em que cada um dos lados terá impressa a máxima doutrina “ESTUDE FÍSICA” (*ONS*, 2008: 303) para dar à despótica instrução um valor visual, complementado pela esclarecedora companhia, no que respeita à sua função de disposição definitiva, em dois postes laterais de dois homens discordantes (bonecos) amarrados. Igualmente, esse valor da escrita como imperativa propaganda surge ao se referirem as personagens à presença das legendas do regime em grandes faixas por toda a cidade, numa explicitação da aproximação estética aos imaginários propagandísticos dos estados totalitários do século XX.

Porém, as três obras em que melhor se espelham esses princípios essenciais da decoração dramática seriam a já referida obra *A Empresa*, *O Rato no Muro* e *O Visitante*.

A forma e a dimensão do espaço nestas peças são mais metafóricas do que objectivas, criando uma estrutura dramática do universo do teatro hilstiano: o espaço é cerrado, denso e opressivo e a atmosfera envolvente, nalguns casos, quase expressionista¹³⁴.

Assim, na obra *O Rato no Muro*, que partilha com *A Empresa* a localização espacial de constrangido recolhimento claustal, indica-se que o cenário deve ter dois planos: o interior da capela e, por momentos, também, uma cerca próxima de um muro que não se vê¹³⁵.

O espaço aludido amplia a área vivencial das personagens enclausuradas e aprisionadas dentro do recinto religioso. Este alicia a quimera de emancipação e de liberdade impedida pela bem eficaz metáfora espacial do muro como parede que fecha o espaço, como símbolo do sentimento da ‘caverna’ do mundo, do imanentismo e da impossibilidade de passagem para o exterior. Um exterior que, paradoxalmente, serve também à autora pelo seu valor metonímico em relação à extensão indefinida de realidade e de liberdade que se prolonga a partir desse elemento radicalmente divisório. Isto acontece também na cela de *As Aves da Noite*, na qual o Estudante afirma, a respeito do indefinido espaço além dos muros: “Quando eu digo lá fora... é outro tempo, muito longe... tudo muito longe daqui” (AAN, 2008: 244).

¹³⁴ Dentro deste universo, a exterioridade identifica-se com a quase absoluta imobilidade e as pequenas dinâmicas ganham um protagonismo simbólico. São explorados teatralmente acontecimentos banais – um gato que morre, um pássaro que pousa numa janela ou um rato que tenta desesperado escalar o muro que rodeia as freiras confinadas – que experimentam um alargamento poético do seu significado.

Esta formulação elíptica da opressão atinge o paroxismo – pela sua persistência como motivo que se condiciona através da obra poética, dramática e narrativa de Hilda Hilst – com o tema multiforme dos ratos na narrativa «O Unicórnio» e na poesia, onde na primeira composição de *Roteiro do Silêncio* (1959), recolhido no volume intitulado *Exercícios* das obras reunidas por Alcir Pécora, deparamos com os versos: “Os amantes no quarto / Os ratos no muro / A menina / Nos longos corredores do colégio” (RS, 2002d: 201), retratando novamente essa opressiva paisagem de clausura.

Em paralelo a esta imagética surge a referência à história do gato em *As Aves da Noite*, relatada pelo estudante, que estabelece o paralelismo, pela crueldade e pelo absurdo, entre a sua situação e o despropósito de criar um gato num quarto escuro desde pequeno, para, depois, um dia soltar o animal numa manhã de sol.

¹³⁵ Como precedente, pode-se referir a obra *Vejo um Vulto na Janela* (1963) de Leilah Assunção que, embora seja ainda predominantemente realista, já que se desenvolve no impasse político imediatamente anterior à ditadura, serve-se igualmente do valor simbólico da clausura como expressão da constrangedora situação nacional. Assim, o espaço é um casarão da Avenida Paulista, onde umas janelas com vidraças embaçadas e sujas impedem as mulheres que habitam a casa de terem um conhecimento pleno do que acontece fora, num ambiente tão opressivo e alienante que uma das jovens protagonistas acaba por suicidar-se.

Quanto ao espaço interior, assinala-se que representa o interior de uma capela, cujas paredes brancas apresentam manchas como as de um incêndio, enquanto no chão se pode ver a sombra de uma cruz luminosa e de um vitral e uma escultura de um anjo, talvez semelhante ao “Anjo velho” de Odilon Redon ou a um anjo que evoque aquele de que falava Marcel Brion: “[...] un ange qui a perdu jeunesse et beauté [...] envahi par la banalité, la laideur, la médiocrité” (*ORM*, 2008: 103).

Novamente este espaço de “clima neogótico” (Pécora, 2008: 11) tem duas funções na acção dramática: contextualizar a acção e exercer uma função narrativo-poética. A estrutura arquitectónica descrita contém significados simbólicos gerais, que os do próprio templo concretizam e determinam. Em geral, prevalece o sentido da opressão e do obscurantismo em que a capela, mais do que com o macrocosmo espiritual, se relaciona com o microcosmo ao concretizar a imagem de uma humanidade atribulada e asfíxiada.

A sabedoria imagística da autora parece concordar nesta peça com o postulado, de Gordon Craig, de que o simbolismo é, na verdade, muito convencional; é saudável, é metódico e está universalmente espalhado (s/d.: 299). Segundo este princípio, a presença da cruz ratificaria o ‘sentido histórico’ da peça que parece situar-se numa potencial realidade paralela à do cristianismo, sendo provável que o madeiro sagrado se ofereça aqui no seu valor de derivação dramática, como “una inversión del árbol de la vida paradisíaco” (Cirlot, 1985: 154), mais adequado à pouco edénica reclusão das freiras¹³⁶.

Igualmente, a dramaturga recupera da iconografia artística o anjo, símbolo convencional da sublimação e da ascensão de um princípio volátil, espiritual, para negar esse carácter protector e elevado do querubim, assim como o seu teor sobrenatural, ao indicar-nos que ele está “envahi par la banalité, la laideur, la médiocrité” (*ORM*, 2008: 103).

¹³⁶ Nesse mundo-cenário da dramaturgia hilstiana, no qual a metáfora cénica e a sugestão ganham preponderância, há outras peças nas quais os símbolos se desviam da imagem poética, intuitiva, para realizarem, em termos convencionais, uma operação de substituição do real. Destarte, no *Auto da Barca de Camiri* são recuperados outros símbolos visuais, formais e carentes de qualquer mistério ou subjectividade. São os “símbolos enormes de justiça” (*ABC*, 2008: 185) que dominam o espaço severo no qual decorre o julgamento e cuja grandiosidade – do mesmo modo que acontece com a porta dos juizes “rebuscada, grotesca” (*ABC*, 2008: 185) por oposição à pequena porta das testemunhas –, além de sublinhar a arbitrária onnipotência da lei, gera todo um mecanismo psíquico de perturbação e de subjugação que estimula o temor face à inclemência e ao abuso.

Por outro lado, para este apagamento das qualidades espirituais da religião contribuirá também, finalmente, a tenebrosidade derivada da evocação da calcinação dos muros, resolvendo o dualismo entre luz e trevas no conceito puro dessa obscuridade identificada com o tenebroso como formulação de um simbolismo moral.

A obra *O Visitante* segue esses mesmos princípios essenciais da encenação dramática: aquilo que se pode inferir das descrições do lugar fictício é novamente a absoluta congruência com a estética global da obra. As indicações a respeito do cenário ficcional sublinham novamente o seu teor, desta vez, “quase monacal”, materializado no interior de uma casa modesta, dentro da qual, a autora indica, referindo-se principalmente à vestimenta: “Vejo tudo entre o nazareno e o medievo – branco, vermelho e marrom” (*OVi*, 2008: 147).

A atmosfera parece evocar o ambiente dos espaços fechados do teatro lorquiano, semelhante, aliás, ao laconismo do espaço doméstico onde se desenvolve parcialmente a peça *O Verdugo*: uma casa modesta, esquemática, na qual não deve haver “nada que identifique essa família particularmente” (*OVe*, 2008: 367).

A tematização espacial, a sobrecarga do espaço fechado até ao ponto de nortear como metáfora a significação da obra, fazem com que o mesmo signifique, mais uma vez, na dramaturgia hilstiana, a opressão, o ódio, o medo e, neste caso, também a infertilidade – como substrato da morte presente de modo explícito nas outras peças – face ao amor, a liberdade e a vida que só seria possível encontrar no lado de fora.

Num universo diminuído como o da autora, a variedade de metáforas espaciais empregues demonstra a *variatio*, a repetição em variação de uma experimentação constante sobre os mesmos temas.

Assim, a terceira das constantes de que falámos no início é a unidade da matéria temática. Essa matéria é, de facto, tão reduzida que se pode chegar a afirmar que geralmente só há um tema, no sentido mais amplo da palavra. Podemos falar de temas ou antes de situações dramáticas básicas como núcleo da dramaturgia hilstiana, pois esta apresenta a singularidade de ser uma ficção de substituição, na qual o universo dramático é resultado do confronto conflituoso entre duas séries de forças que para a autora governariam o real: o princípio de autoridade e o princípio de liberdade.

1.2

O TRÁGICO TRÂNSITO DAS *PERSONAE* DRAMÁTICAS

*O herói mítico é a personificação
de desejos coletivos*
[Anatol Rosenfeld]

Na produção que Hilda Hilst criou para levar a cena, os acontecimentos, assim como os homens não ‘são’, mas ‘significam’, como demonstram os nomes genéricos da maior parte das personagens, que são indicadores da sua função e que contribuem para defender a tese fundamental da sua proposta: a concepção de um sujeito ahistórico para dramatizar o trágico trânsito do homem sem qualidades para o homem sem qualidade moral nem ideologia, numa mudança subtil mas incomensurável.

A construção e a interpretação da personagem literária podem observar-se a partir de um conjunto de princípios, dos quais salientamos o nome próprio, ou neste caso, frequentemente, comum que funcione como próprio. Este forma parte dos signos de ser ou descritivos, e garante a unidade de referências linguísticas, semânticas e literárias, que são ditas a respeito da personagem durante o discurso (Maestro, 1998: 35), permitindo a sua constância sublinhar a dupla e ambígua função do indivíduo e do modelo.

Assim, por exemplo, os nomes de alguns dos protagonistas ajudam a introduzir o elemento universalizante em personagens caracterizadas pela sua radical individualidade: a função alegórica da escolha do nome de América – que, auxiliará a manter a continuação discursiva e a recordar o referente latente na alegoria, conforme recomendava já Quintiliano (Pujante, 2003: 282) – ou a preferência pela denominação do Homem, cuja designação genérica¹³⁷ evoca, como vimos, uma simbologia complexa de teor religioso e espiritual.

¹³⁷ A este respeito, a escritora Renata Pallottini aponta também como possível causa da prática ausência de nomes próprios – substituídos frequentemente pela referência à sua condição ou à “sua função profissional ou o seu lugar na família” – a difícil circunstância derivada do golpe militar, que favoreceria também, como já indicámos, o uso de metáforas e outras figuras da linguagem (1999: 103).

Esta tese parece ser confirmada pela aparição posterior, mas ainda no período da ditadura, na obra *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974), de composições críticas a respeito da brutalidade da sociedade

Os símbolos facilitam, portanto, a efectividade da exposição dramática, sendo, possivelmente, outra das escolhas mais evidentes a da freira, a Irmã H. A religiosa encarna o mito de uma sociedade espiritual, representa a espiritualidade e, por isso, dentro do sistema de relações mecanizadas, a irmã simboliza tudo o que se perdeu fatalmente no interior da comunidade.

Igualmente, posiciona-se como símbolo importante o Menino, que ao valor de elo perdido acrescenta a evocação da inocência – inocência perdida no espaço do sistema maquiavélico onde se situa –, ou, também, a escolha dos nomes de Maria e de Ana, dotados de um poder evocador de inspiração bíblica extraordinária e tragicamente irónico para a protagonista infértil de *O Visitante* e para a sua mãe.

No caso dos antagonistas, a utilização de nomes comuns corresponde a uma escolha menos simbólica e mais alegórica, estável e convencional, como demonstra a profusão de antagonistas representantes dos diversos mecanismos de controlo da autoridade, quer sejam juízes, carcereiros, superiores religiosos – da Superiora de *A Empresa* ao Papa de *A Morte do Patriarca* – ou, segundo certos sistemas sociológicos, familiares detentores do comando dentro da organização afectiva, como a mãe de *O Visitante*.

Nesta especulação fictícia, as personagens configuram uma rede de relações entre elas, de modo que cada uma se define e age em função das outras. O elenco é formado por um conjunto de personagens estritamente submetidas a relações hierárquicas, concretizando-se numa tipologia bastante restrita: os antagonistas representam a autoridade; o herói e os seus colaboradores são, como os heróis wagnerianos, personagens trágicas que nunca se exprimem numa perspectiva do poder e, portanto, ocupam uma posição de subalternidade, enquanto o povo, geralmente dotado de uma função coral é condenado à subjugação – lembremos que, como afirmava Décio de Almeida Prado a respeito do teatro moderno realista – e não só – este “manifesta, vez ou outra, uma longínqua nostalgia em relação ao coro, que reaparece disfarçadamente” (1987: 87).

contemporânea, onde se condena ao “Homem: alado e ocre / Pássaro de morte” (*JMN*, 2003b: 119) – note-se o paralelismo com as ‘aves da noite’ que dão nome a uma das peças hilstianas–, aos “homens-hienas” e aos “dirigentes do mundo” (*JMN*, 2003c: 123) e onde o heróico mártir idealista é novamente o “Homem” (*JMN*, 2003c: 120).

As duas primeiras classes de personagens tipificam aspectos e características mais extensas do que o tipo, ultrapassando o âmbito do puramente individual. Para exprimir toda a complexidade emocional, existencial e poética do homem do nosso tempo, estas personagens idealizadas, humanizadas ou degradadas, apresentam as quatro dimensões próprias do homem – psicológica, física, moral e social –, embora só as figuras pertencentes ao segundo grupo sejam personagens autenticamente vivas nesse universo espectral.

Todavia, nos tempos prosaicos retratados nas peças, o herói tem espaço, pois é absolutamente necessário pelas virtudes extraordinárias que o heroísmo implica e que serviram para sublinhar com a sua extinção a radical negatividade dessas novas sociedades onde se tem decretado a morte do indivíduo.

Se admitirmos que o problemático nesses espaços são os heróis – dotados de uma sobrenatural capacidade para a bondade, o sacrifício e o perdão –, quando são apresentadas em cena as grandes figuras de penitentes sempre condenados a extinguirem-se, isto deve levar-nos a pensar que o próprio heroísmo é problemático, impossível, neste mundo.

Estamos, portanto, perante uma produção dramática, de base principalmente literária¹³⁸ e subjectiva, que pretende provocar no espectador uma radical consternação perante o niilismo do ser humano.

Os seus dados psicológicos são mínimos, pois a personagem é um ser de palavras que se diz a si própria através de perguntas e respostas, mas que ultrapassa, evidentemente, o princípio redutor de se transformar numa espécie de ideograma em movimento pela atitude genérica: uma atitude trágica alicerçada na espiritualidade, no misticismo e numa subjectividade, como veremos, frequentemente tendente ao irracional por emotiva¹³⁹.

¹³⁸ A respeito do uso abusivo desta consideração do seu teatro como um teatro literário resulta interessante a irada reacção da autora ao ser perguntada sobre isto na entrevista publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira*: “Uma das restrições mais comuns ao seu teatro é acusá-lo de ser demasiado “literário”, entendendo-se este termo como algo que se opõe à assim chamada “ação dramática”. O que a sra. pensa desse tipo de crítica?” Resposta: ““Literário” é a mãe! Eu sei que falam isso. Que o meu teatro é de uma categoria menor. Categoria menor? É que as pessoas não são uma categoria maior, né? Não adianta: eu sei que o meu teatro, como tudo o que escrevi, é lindo demais. Mas as pessoas não querem ouvir as coisas como elas são” (AA.VV., 1999: 36).

¹³⁹ Contudo, Magaldi Sábato na crítica «A Peça é Original, mas Irrita em vez de Emocionar», publicada no *Jornal da Tarde*, a 4 de Maio de 1973, a respeito da encenação da obra *O Verdugo*, afirma que Hilda Hilst se serve de um procedimento pouco afortunado – consistente em partir de uma ideia e procurar dar-lhe vida cénica –, pois “a personagem nascida de um sopro artificial não chega a sustentar-se de pé no palco – está

Recordemos só, como exemplos da presença da dissolução e da fragmentação do eu, própria da literatura do século XX, a mudança de América, a desconfiança solucionada pela passividade frustrante e submissa da protagonista de *O Visitante* ou a revolta de teor sentimental e não intelectual do Menino de *O Novo Sistema*, perante um mecanismo injusto do qual só consegue compreender as manifestações externas, mas não os princípios internos. Estes protagonistas representam o fim da estabilidade de pensamento do eu, uma caracterização sem pontilhismo psicológico nem, necessariamente, uma absoluta coerência interna.

O cenário hilstiano é ocupado pela figura sociológica do revolucionário ou, pelo menos, do *outsider*, mas submetido a um profundo processo de particularização e de subjectivação. Como indicara Renata Pallottini no seu estudo «Do teatro»:

Mantém presente, em várias oportunidades, a figura desse HOMEM / MÁRTIR / REVOLUCIONÁRIO, que pode ser um desconhecido, ou Che Guevara, ou Cristo, sempre aquele, nas suas palavras, que prometia “o maná”, a Solução, a Verdade, a Felicidade, a Justiça. Ela mantém esse personagem porque defere ele a possibilidade, terrena ou transcendental, da salvação (1999: 112).

Neste sentido, resulta fundamental observar que estas criaturas dramáticas hilstianas não têm unicamente um carácter, mas uma sina, pois, se no conflito romanesco em que estão imersas este revela e modifica o seu interior, ou reafirma a sua personalidade, num estádio anterior, mais puramente trágico, como é o do teatro, não existe mais do que uma fraca esperança de solução para o conflito que só pode acabar na expiação do herói pela defesa exemplar dessa mínima possibilidade de redenção.

Como nas grandes tragédias, “hay una cierta suspensión del ánimo [...] más allá del horror y de la piedad. Es la angustia” (Sastre, 1993: 34). Este tormento deriva de diferentes motivações: a sobrevivência, a estima e o respeito próprio ou a necessidade de conhecer e de compreender – necessidades, aliás, que cada personagem ordena de modo diferente em cada momento.

presa o tempo inteiro, sem humanidade própria, aos desígnios da autora” (Vincenzo, 1992: 72). Porém, embora seja necessário notar que a crítica é realizada a partir de um espectáculo concreto, concordamos com Elza Cunha Vincenzo ao considerar errónea esta crítica desfavorável, já que como indica a autora, a caracterização das personagens é totalmente adequada ao lirismo desta proposta dramática.

Sabemos que cada um dos protagonistas adopta um modo de pensar perante as acções que executa, que evita ou que demora, mas respeitador sempre da lei do conflito trágico, que, segundo a formulação de Hegel, sublinha principalmente o exercício da vontade. Os protagonistas ignoram sempre as vozes agónicas de chamada, de aviso ou de admonição, mesmo no caso de Maria, a protagonista de *O Visitante*, que escolhe, num percurso inverso, afastar finalmente as suas dúvidas, perpetuando o *status quo* doméstico.

Na sua escolha, como nas dos outros protagonistas hilstianos, confunde-se o conceito de tragédia com o instinto auto-destrutivo, porque nelas necessariamente a situação trágica conduz a um processo aniquilador de diverso teor, englobante de todas as possibilidades de reacção perante a opressão: se na maioria das peças os protagonistas são mártires por vontade própria, por causa da defesa última da sua vontade revolucionária e dos seus ideais, a revolta do Menino de *O Novo Sistema* responderá a motivos mais imediatos, como a perturbação perante a violência do sistema representando ou, por sua vez, na renúncia de Maria, à incapacidade da insubordinação no interior de um sistema despótico, não social, mas afectivo.

Por outra parte, para representar esta saga do herói e para estudar esse espírito indomável, é necessária a compreensão das forças sociais que afligem e provam a sua vontade, pois um ser que vive graças aos seus idealismos devém interessante e trágico unicamente quando é confrontado com a realidade que procura negar.

E essa realidade é materializada com a presença de um colectivismo negativo, uma vasta família de personagens desapiedadas, com a qual se procura decifrar o reverso das coisas ou, pelo menos, reduzir a sua ilegibilidade. Para isto, a caracterização dos adversários apropria-se de perspectivas filosóficas, religiosas e morais a criticar, dominadas sempre pela ebriedade do poder.

Na relação conflituosa entre os opostos agonistas, o ponto de partida é a existência de alguém que domina uma situação estabelecida, que exerce o princípio de autoridade, e outra personagem que tenta modificar essa situação: são, respectivamente, os consabidos antagonista e protagonista.

Segundo este esquema, face ao protagonista, poderia surgir uma força antagónica, que não precisaria da existência de uma personagem, podendo ser o factor opositor à

personagem, entre outros possíveis, a própria dimensão psicológica da mesma ou a pressão social ou afectiva.

Mas, ainda que, ao iluminar a interioridade e as motivações dos antagonistas, seja mais exaltado o comum e o genérico, em relação ao anímico e ao individual, do que no perfil do herói, as personagens não são de natureza estereotipada, não são caracterizadas de forma maniqueísta, pois a estrutura dramática pretendia evitar a cegueira deliberada perante as razões actuais e psicológicas do inimigo frequente no teatro de tese:

El autor dramático, definido por su simpatía hacia el protagonista y su antipatía hacia el antagonista –simpatía y antipatía de orden político– no deja hablar al antagonista o le hace expresarse de un modo torpe, cruel o inhumano. Con lo que el drama pierde siempre grados de fuerza, la trama queda forzada y los caracteres debilitados. Es el peligro general del teatro de tesis. El dramaturgo, fiel a la tesis, ciega las salidas de la antítesis, y se queda, naturalmente, a cien leguas de la síntesis dramática (Sastre, 1993: 121).

Destarte, as autoridades constituídas são sempre figuras negativas, mas não concepções estáticas e banais. O retrato dos antagonistas não é mecânico, nem artificial, já que eles sofrem, odeiam e/ou hesitam, como indivíduos agoniados pelas contradições num universo mental complexo, mesmo naqueles casos que só são obscuros pela sua perversidade.

Os antagonistas abominam a irreprimível inclinação para a utopia dos heróis, a sua suprema renúncia ascética, mas o confronto oratório entre ambos ultrapassa esse laconismo, alicerçando-se no desacordo entre os princípios de duas morais. Neste sentido, parafraseando o que já indicara Anatol Rosenfeld (1982: 26), o herói, para ser grande, precisa de companheiros e de adversários que não lhe sejam muito inferiores. É uma questão de equilíbrio e de economia dramática. A pureza ingénua do herói, num mundo de crápulas, transforma-o num ser quase quixotesco.

Hilst aplica aos antagonistas um exame semelhante ao do protagonista no que se refere às técnicas de caracterização e aos procedimentos técnicos para a sua revelação, individualização e função. Assim, os antagonistas são atingidos por uma mobilidade paralela, embora de signo negativo, à que operara a conversão em América.

Estes, e especialmente Monsenhor, procuram atrair a protagonista com subtilidade, ao se debaterem entre um confuso sentimento de fascínio perante o brilhantismo de América, o

cálculo perante a sua capacidade como líder e o seu carisma desaproveitado e, finalmente, o temor perante a obscuridade e o potencial perigo do seu pensamento, oscilando assim o seu comportamento entre a irritação e a hostilidade, a ironia e o paternalismo.

Neste sentido, Ana, a mãe da protagonista de *O Visitante* recebe uma caracterização maquiavelicamente ambígua, como demonstra, já de início, a indicação a respeito desta personagem presente na abertura da obra – “Ana: Mãe. É encantadora, mas possui qualquer coisa de postiço e indevassável” (*OVi*, 2008: 145) –. Juntamente com o Marido, a outra personagem equívoca da família, a mãe é uma figura imediatamente atraente, como nos é indicado nesse esboço inicial apresentado pela autora.

Uma vez principiada a peça, predomina o elemento negativo, pois Maria afirma que a sua mãe tem uma “imunda maneira de agradar” (*OVi*, 2008: 154), o que aumenta ainda mais a opacidade de uma personagem que exerce uma desmedida perturbação sobre a sua filha, como ela mesma revela: “Já não me basta ouvir a tua voz / Ainda é preciso ouvir teus ruidos / Tuas vísceras” (*OVi*, 2008: 154).

Esta configuração inicial como duo presta-se a manifestações de intimidade como a confiança, por exemplo, sobre a perturbadora gravidez da mãe, mas também ao confronto. Contudo, será necessário o trio, como estrutura possibilitadora da função de mediação ou de arbitragem do conflito – o Corcunda representa a única alternativa de julgamento com uma certa imparcialidade –, além de permitir um agrupamento interno de dois contra um para manter a protagonista na irresolução que ainda tenderá, com a presença do Marido, a uma desequilibrada configuração de quatro personagens (García Barrientos, 2001: 160).

Afinal, o que permanece é o equívoco na caracterização da personagem. Não sabemos se a perversidade da mãe é factual ou fantasiada pela paixão emocional da filha frustrada. A única certeza é o temor reverencial e, paradoxalmente, exasperado que a protagonista professa a respeito da mãe e que determina que a sua figura ocupe um espaço fundamental e singular na tipologia feminina da dramaturgia hilstiana: possessiva, dominante e implacável com a filha, Ana apresenta-se como mais um dos horríveis monstros da cultura burguesa filtrados pelo lirismo da proposta dramática da autora.

Esta perversidade e ruindade é uma particularidade partilhada com a outra figura matriarcal deste teatro, presente na peça *O Verdugo*.

A família já não é, como na peça anterior, um microcosmos íntimo de inspiração totalitária, apenas o retrato e, conseqüentemente, a crítica se alarga, inserindo o elemento afectivo em contradição com o objectivo: a instituição familiar depende e é condicionada por uma superestrutura social como é o estado.

Como sabemos, entre as personagens principais desta obra existem relações sociais – a necessidade de justificar o homem revolucionário –, que condicionam o comportamento, e relações emocionais que manifestam os sentimentos mais profundos: a impossibilidade de o verdugo matar aquele homem extraordinário e a incompreensão da sua mulher.

A figura do verdugo como elemento questionador da atrocidade e do contra-senso do mundo contemporâneo é recuperada posteriormente na obra narrativa da autora. Assim, no conto «O Unicórnio» de *Fluxo-Floema* (1970), a protagonista reflecte sobre a natureza desumana desse inconcebível ofício e sobre a expansão ecuménica e simbólica dos valores inerentes ao carrasco, instrumento cruel e indiferente do poder:

O Verdugo. O verdugo deve se sentir muito sozinho, não? As noites devem ser compridas, será que ele não imagina que uma noite dessas vão matá-lo? Como serão os sonhos de um verdugo? Como será um verdugo quando come carne? Agora não existem mais verdugos. Não, agora somos todos verdugos (*FF*, 1977: 273).

A resposta às interrogações da personagem do Unicórnio revela-se, anos depois, na novela *Com os Meus Olhos de Cão* (1986), onde o protagonista, Amós Kerés, se encontra numa situação de crise análoga às que norteiam o discurso teatral hilstiano. Este matemático é condenado à forca por tentativa de suicídio – motivada pela sua compreensão de que “o universo é obra do Mal e o homem seu discípulo” (*CMO*, 2006a: 61) –, mas também por ter tentado provar a logicidade do seu conhecimento.

Nesta ficção, a imagem do mundo absurdo em que vivemos é representada pelas reflexões de inspiração prática e utilitária do verdugo, figura representada sempre através da linguagem da inacção e do dilema e não da consumação do seu papel. Esta personagem parece expor com os seus pensamentos, sentimentos e perplexidades um distorcido discurso, ventríloquo a respeito do espírito pragmático e cruel da contemporaneidade:

Limpa-se passando as mãos nas coxas, nas virilhas: ora filho de um cão, ia ser o meu décimo enforcado, depois dele a pensão da aposentadoria, os belos porcos que eu ia criar. No décimo você descansa, me disse o corregedor. E o décimo era esse

filho do cão, esse inventor de medos, esse bostolengo metido a sabichão. Que se calasse se entendia o mundo do jeito que entendia. Eu cá tenho as minhas idéias mas quem é que as ouve? (CMO, 2006a: 63).

Retomando o caso de *O Verdugo*, observamos como, na sociedade dividida em classes antagônicas, a oposição atingirá o seio familiar, permitindo revelar as dificuldades de comunicação entre consciências próximas quando entre elas se interpõe uma perspectiva de poder.

Esta situação dramática permite, pois, através da oposição Verdugo-Mulher, revelar todo o maquiavelismo da antagonista real da peça, a Mulher que “se assemelha a Lady Macbeth diante da hesitação do seu Lord” (Pallottini, 1999: 111), ao aceitar trair o marido e assumir o papel do Verdugo diante de uma oferta que os livraria da miséria.

Os juízes incumbidos do dever de convencerem o Verdugo para matar o preso e acabar com as possíveis revoltas, no seio de um sistema que pretende manter-se alienante, revelam-se como tipos simples, convencionais representantes da opressão quando comparados com a rudeza e a desumanidade calculista da Mulher. Esta, perante a constrangedora conjuntura em que se situam o seu marido e o seu filho, só manifesta menosprezo por causa do hercúleo exercício de vontade e resistência praticado contra o poder.

Contudo, como o alvo fundamental do teatro hilstiano é a crítica das diversas organizações de cunho totalitário, a maioria das peças serão eminentemente sociais, pois a relação sistémica e corporativa atingirá mais importância naquelas obras nas quais não exista relação emocional, isto é, quando, como indicara Alonso de Santos, as personagens não se conheçam ou mantenham poucos vínculos afectivos (2007: 86).

Por isso, é mais frequente, como já vimos ao tratar o antagonismo em *A Empresa*, que a dialéctica se estabeleça entre o indivíduo e os representantes da autoridade, quer sob a forma de duvidosos administradores da justiça, quer como os executores da mesma.

O sujeito desacertadamente cartesiano, racionalista materializado em toda a sua descendência possível, e colocada toda ela sob o signo da crueldade, só permite, como possibilidade de relação intersubjectiva entre as personagens em conflito, a depredação mais decadente e degradada a respeito do adversário, inspirada no mesmo princípio denunciado pelo poeta Ferreira Gullar:

Ninguém representa maior ameaça à liberdade do outro do que quem se considera dono da verdade. E a lógica que conduz da certeza inquestionável ao linchamento do discordante é simples: “se eu estou com a verdade e ele discorda de mim é que ele está com a mentira, e não se pode deixar que a mentira prospere”. Logo, calar o mentiroso (ou o traidor da verdade) é um bem que se faz à pátria ou à humanidade ou a Deus ou ao partido (Ferreira Gullar, 2004: 41).

Assim, do representante do poder devém, essencialmente, a tentação e a encarnação da maldade, como exemplificam os representantes das forças públicas do regime nazi em *As Aves da Noite*.

O título da obra surge já como indício do simbolismo animalizador presente, aliás, noutras obras de assunto correlato como *Terror e Miséria no Terceiro Reich* de Brecht, onde oferece um terrível retrato da vida quotidiana na Alemanha nos anos seguintes à ascensão de Hitler ao poder, apresentando a seguinte estampa na cena nº 3, «A cruz de giz»: “Como una jauría, los S.A. se lanzan / En persecución de sus hermanos / Y los arrojan a los pies de los obesos magnates / Después saludan con la mano en alto, / Con una mano bañada en sangre” (Brecht, 1964: 15).

Contudo, a animalização na proposta hilstiana ultrapassa o usual sentido de descida à irracionalidade deste recurso retórico, outorgando-lhe uma significação mais profunda, mais escura e menos prosaica. Em torno do julgamento que das figuras dos SS faz a personagem do Poeta – quando afirma que “Eles são como certas aves que se feriram nas duas asas... e se você quiser socorrê-las... não saberá como... nem por onde segurá-las. Eles são como certas aves da noite” (AAN, 2008: 269) –, a proposta hilstiana atinge o paroxismo da manifestação da perversidade demoníaca dos antagonistas.

Finalmente, quanto às outras personagens das peças hilstianas, se, como vimos, apesar da variedade de atributos do antagonista, a intolerância, nos seus diferentes graus, era o referente constitutivo mais fundamental desta personagem dramática, a falta de interioridade das personagens que representam a ‘massa’ comunitária implica motivações e mecanismos de comportamento perfeitamente claros com base na alienação.

Os caracteres fixos e variáveis coexistem e os fixos compõem a base sobre a qual se salienta a individualidade dos variáveis. Estes sujeitos definem-se pelo seu modo de se relacionarem com os agentes, pela passividade, não absoluta, mas sim caracterizadora.

A acção constitui-os na passividade para completarem a actividade dos outros: o dominante e o herói, para se individualizarem, sempre postulam a existência de um dominado, do mesmo modo que o heroísmo se mantém pela comparação com a normalidade, ou no caso da dramaturgia hilstiana, com a aberração comportamental da parte antagonista do elenco.

Aliás, estes seres passivos, não são movidos contra as suas vontades, mas, de modo instintivo e irreflectido, pelo interesse. Assim, uma análise das colectividades demonstra que estas constituem o fundo estrutural da paralisia existencial que Hilda Hilst quis dramatizar nas suas obras.

Nas suas duas primeiras peças, essa personagem colectiva é concebida à escala humana. Numa primeira aproximação a esta humanidade reduzida aos aspectos universais dos oprimidos e, paradoxalmente, também, por vezes, dos opressores, a autora opta, como sabemos, por compendiá-la em comunidades delimitadas pelo seu isolamento como são os agrupamentos de teor religioso.

As habitantes do convento de *O Rato no Muro* perderam a sua identidade e, do mesmo modo que acontecia na peça anterior, já não estão rodeadas pelas certezas que lhes ofereceria um ambiente burguês, concreto e verdadeiro. Mas, enquanto que as postulantes da primeira peça funcionam como simples mecanismos do sistema despótico, deslumbradas e seduzidas pela promessa de progresso que este implica, a conduta das irmãs de *O Rato no Muro* será mais complexa e simbólica.

O espaço claustral parece dominado por um ambiente onírico, no qual a autora renunciou a outorgar nome próprio às personagens, incluída a protagonista, qualificando-as, em vez disso, pelo papel que ocupam numa estrutura: idêntico para todas elas, à excepção da Superiora.

As irmãs, denominadas alfabeticamente de A a I, surgem, assim, ligadas umbilicalmente ao grupo. Numa técnica já experimentada pelos expressionistas e baseada no ensaio dramático de personalidades divididas ou reduzidas – como o Senhor X ou o Senhor Zero –, as personagens corais dobram-se, desdobram-se, evaporam-se e condensam-se, representando um outro estágio da alienação colectiva, com um menor componente de desinformação e de inconsciência, dominado pela renúncia e pelo abandono originados pelo temor.

Nesta sinfonia derivada da estrutura polifónica, onde todas as vozes se confundem, o primeiro elemento de dominação é a homogeneidade a que são submetidas pela liturgia subjugante, por causa da qual é anulado o pensamento individual: “Nós somos um. Nós somos apenas um” (ORM, 2008: 105).

No culto, aliás, no mesmo tom de salmodia são sublinhadas as culpas, pois a Superiora pede a confissão das infracções diárias de cada uma delas: por exemplo, alegrarem-se por ser um dia de sol, passarem o tempo a pensar na comida ou entristecerem-se por olharem para baixo e só verem sombra e terra. Mas, este poder alienante só é efectivo no âmbito cerimonial, pois quando as irmãs se reúnem clandestinamente pelas noites, aquilo que se apresentava latente nas confissões devém consciente no diálogo estabelecido entre elas.

Uma inércia nevrótica domina então as irmãs, revelando as acções furtivas, incompletas e obsessivas próprias de seres cuja existência se tinha tornado negativa pela consciência impotente de estarem a ser subjugadas.

Cada uma delas contribui para revelar o clima de precariedade moral, sendo que, progressivamente, observamos que estão presas às respectivas obsessões, confessadas como culpas e que derivam da opressão exercida pelo poder sobre elas: enquanto a Irmã G canaliza a sua angústia na fixação pela comida, a mania da Irmã E consiste em que “só sabe ver o gato” (ORM, 2008: 122), existindo ainda uma compulsão geral e paralisante por tocarem, por observarem, por se aproximarem do muro que as isola.

As freiras continuarão ancilosadas nesta postura de eterno adiamento, pois como a Irmã G afirma, o tempo é concebido como circular, estático, impassível:

Eu já vi muitas iguais a vocês. Algumas... se tocavam, assim, assim, como se fosse possível descobrir pelo tato as invasões do tempo. E outras choravam. Uma chegou a dizer “eu vou matar esse meu corpo que só conhece a treva”. E por aqui, no pescoço, ela ficou negra [...]. Porque ela quis conhecer o seu próprio desgosto. E é sempre aqui (*passa a mão no pescoço*), nessa faixa do medo que a palavra tenta explicar-se e sair (ORM, 2008: 128).

Este estatismo desesperado representa o rigor, o dogmatismo e a severidade de uma dominação eternizada pelo medo, pois, quando a Superiora intervém novamente, apenas a Irmã H continua a manter a atitude consciente e revoltada.

Essa estrutura ritualista homogeneizadora desenvolveu-se ainda como elemento de dominação massivo na liturgia propagandística presente em *O Novo Sistema*, que pretende igualmente anular o pensamento individual por via da inércia e da reiteração.

Na actividade doutrinária deste novo regime, no mesmo tom de salmodia em que eram sublinhadas as culpas pelas irmãs de *O Rato no Muro*, explorar-se-ão as capacidades alienantes de outro ritual repetitivo, desta vez de teor proselitista a respeito dos princípios físicos que, por analogia, nortearão a nova estrutura social.

Assim, um dos Escudeiros do sistema obriga o pai do Menino a repetir várias vezes que “o núcleo não é uma estrutura rígida” (ONS, 2008: 330), enquanto procede a indicá-lo como funcionará a propaganda: nas gravações o Escudeiro-Mor perguntará à massa de cidadãos em formação, “E todas as nossas crianças responderão: (*imita a voz das crianças*) Como o núcleo atómico, como o núcleo atómico, como o núcleo atómico” (ONS, 2008: 331), num mecanismo propagandístico associado à publicidade, reduzindo a técnica da mensagem doutrinária a uma frase breve, repetível e memorável.

A respeito desta máxima constantemente lembrada, o Escudeiro 2 afirma tratar-se de um “*slogan* perfeito” (ONS, 2008: 331), o que evidencia ainda mais essa proximidade com a actividade informativo-persuasiva da publicidade, com a qual a autora pretende exacerbar a função sedutora da propaganda, sublinhando o seu carácter apelativo, alienante na peça.

Assim, se os representantes do poder são caracterizados por um cerebralismo sem nenhuma espontaneidade, na acção, a sua capacidade de messianismo popular só pode ser explicada pela ignorância de um sujeito colectivo, o povo, que também é facilmente manipulado pelo apelo a algum dos instintos mais primários do ser humano: quer seja o medo, como acontecia com as irmãs, quer a ruindade, como acontecia na irónica visão que também o dramaturgo Arthur Miller oferecia a respeito do delírio da massa perante o espectáculo da crueldade:

Ha llegado el momento de pensar en la privatización de las ejecuciones. Ya no cabe ninguna duda de que el gobierno – la sociedad misma – es incapaz de hacer nada a derechas, cosa que incluye, desde luego, las ejecuciones de criminales condenados. En la actualidad, la pena de muerte es una pérdida total, tanto para el condenado como para sus familiares y sociedad. [...] Se podría ejecutar a los reos en lugares como el estadio Shea, ante un público numerosísimo que hubiera pagado la entrada

[...]. Por supuesto, el condenado percibiría un porcentaje de los ingresos de taquilla, que negociaría con su agente o promotor (Miller, 2002: 269).

Neste retrato despropositado, o riso é utilizado para impressionar e escandalizar os leitores, em lugar de apelar de forma directa à sua cumplicidade contra uma realidade aberrante, como acontece em *O Novo Sistema*. Nesta peça comprovamos que de uma mesma verdade podem ser extraídas imagens cómicas ou profundamente trágicas, como a que se apresenta sobre o mesmo espectáculo da morte, desta vez tornada holocausto para os opositores do regime: “Os seres no Novo Sistema que querem assistir ao percurso-procissão devem reservar lugares com antecedência. É um ritual de alegria para a Nação” (ONS, 2008: 340).

Observamos, pois, como no retrato da colectividade não há mais do que contorções e movimentos de títeres.

A deturpação da personagem-colectiva como entidade dramática, reduzida a uma sombra ou silhueta de fácil manipulação, é explicada de modo manifesto pelo coro, formado pelo povo que interrompe a cantar o julgamento do *Auto da Barca de Camiri*.

Nesta peça, o facto de estarmos perante o retrato de uma época ignorante e supersticiosa é largamente exagerado. Numa primeira intervenção é esse povo-coro quem demonstra o despropósito do motor do conflito dramático: “Ai, coisa complicada / São os da cidade / Os que vêm dizer / Se o homem que a gente vê / É de verdade ou não” (ABC, 2008: 194). A seguir, na segunda das músicas interpretada, esclarece-se a sua condição nesse mundo às avessas, de farsa: “Homem que a gente vê / Mas ninguém quer / Que se veja / Ai, chupa o meu mindinho / E assim tu me distrai / E eu não vejo nada / Além do meu mundinho”¹⁴⁰ (ABC, 2008: 194).

O princípio da radical influenciabilidade do povo é ainda complementado pela exemplificação através da sua actuação contraditória em *O Verdugo*. Se a inserção do

¹⁴⁰ Novamente estamos perante a fina fronteira entre o trágico e o cómico, pois neste episódio tragicómico encontramos a génese da ironia, alicerçada num sentimento de superioridade e presente em grande parte das crónicas escritas por uma Hilda Hilst já sexagenária.

Aliás, esta visão propicia uma concepção de relativa continuidade na representação homogénea de uma entidade única singularizada por uma insondável vulgaridade: a personagem colectiva do povo, carnalizada numa visão deformadora que se deleita na ampliação até ao burlesco e escolhida, quer nesta peça teatral, quer na obra cronística hilstiana, como veremos, como demonstração última e mais perfeita da estupidez e da alienação social, que na sua ficção a autora denominaria pornocracia e no *Auto da Barca de Camiri* recebe a designação confinante de escatologia.

protagonista na sociedade é inicialmente absoluta, pelo apoio recebido pelo Verdugo no seu intuito de salvar o possível redentor da morte, esta personagem colectiva alcança uma condição polissémica, quando a tentativa de rebelião contra o poder opressor é sufocada novamente pelo apelo à sua ruindade congénita, desta vez materializada na cobiça.

Da caracterização positiva – como mecanismo revelador, pela sua revolta contra o sistema, da iniquidade do mesmo – a massa transita para um antagonismo devastador: movida pela promessa de prosperidade do sistema não só colabora com este, senão que acaba por se transformar no mais nocivo rival do Verdugo, numa conjuntura já dramatizada na peça *Masse Mensch (O Homem-massa)* de Ernst Toller, onde o tema era a radical contraposição entre o altruísmo do indivíduo e a vontade da multidão, e que recupera aliás, exacerbando-o, um dos sentidos profundos e menos transcendentos do sacrifício, o da transacção com os deuses:

Initially, sacrifice is not a quantified transaction: a surrender of something to the gods in the hope of corresponding reward. Once it is so regarded, however, it becomes possible to see profound psychological or symbolic affinities between the quid pro quo of the sacrificial transaction and the equivalences established in systems of measurement, or in mathematical calculation, or in the determination of exchange value in the marketplace (Hughes, 2007: 5).

Este espectáculo multitudinário da violência atinge o paroxismo na última das peças, *A Morte do Patriarca*, perfeito exemplo de como promover uma diferente interpretação da realidade sobre um princípio desumanizador.

A personagem colectiva não segue, na sua construção, os modelos da estética realista, não está caracterizada na sua dimensão física, senão que é uma representação de ideias – de facto não tem presença física na obra – ou antes de instintos (a intolerância, a crueldade ou a irracionalidade), servindo-se de signos de recorrência e de deformação dos seus valores.

A única manifestação factual de um povo, a quem, depois de perder toda a esperança nos seus líderes e em qualquer doutrina, só resta a violência, consiste no fragor, no ruído violento que produz fora de cena, fora de qualquer cenário de decisão a respeito do seu destino.

Deste modo, na peça forma-se uma atmosfera de ruptura, cuja estridência se avoluma progressivamente e se sublinha por oposição à imobilidade inicial e à passividade aflita que posteriormente dominará as altas instâncias que, no interior da sala que o povo rodeia, decidem o seu futuro.

A atmosfera alucinada do povo, primeiro seduzido e depois desenganado pelo aparato mítico e irracional do poder, é o retrato perfeito e definitivo do fracasso da sociedade hiltiana, pois se examinarmos os atributos fundamentais que determinam a constituição da personagem niilista, deparamos primeiramente com o egoísmo.

O povo desta última peça completa a revelação da existência do ser humano como sujeito de impulsos essencialmente egoístas.

Além disso, como sabemos, a negação da personagem niilista implica sempre uma alteração dos princípios marginais que se transformam em logocêntricos. As personagens niilistas, como o povo, opõem-se à estrutura e à moralidade vigentes para as substituírem pelos próprios valores, numa subjacente perspectiva do mundo às avessas.

No âmbito da tragédia, esta perturbação dos princípios norteia a personagem para o heroísmo e a magnanimidade, mas quando a esta experiência lhe é negado o sublime, a atitude digna e elevada, deparamo-nos com uma formulação paralela no âmbito do grotesco.

Esta inversão de valores, através da obscena brutalidade do povo, forma antitética do heroísmo, serve igualmente para evidenciar a aspereza e a insensibilidade, não da ordem moral transcendente, mas da ordem moral vigente, numa demonstração última de que a maior tragédia do homem não é existir, mas viver sem causas transcendentais.

1.3

A ANTIUTOPIA COMO UMA OUTRA ESCATOLOGIA

*Não penso que o perigo que enfrentamos
seja o da anarquia, mas sim o despotismo,
a perda da liberdade espiritual,
o estado totalitário universal, talvez*
[Edwin Bovan]

Como vimos, a focagem universalizante das personagens e dos temas são norteados por um forte cunho pessimista. Ainda que as peças da nossa autora não sejam condicionadas por apriorismos teóricos, tendência determinante na praxe da época, surgirá nelas, evidente, a tese antecipada, unindo-se à vocação niilista de grande parte da literatura dramática ocidental moderna e contemporânea:

De tout temps le roman et le théâtre, sous prétexte de peindre ou de corriger la société, ont médité d'elle. Ce qui caractérise notre littérature contemporaine, c'est que, non contente de médire de la société, de la calomnier même, elle la met en question, et au lieu de prétendre à la corriger, la supprime. Elle la déclare essentiellement mauvaise, absurde et inique, non susceptible dès lors d'amendement ni de correction. Elle la proclame radicalement vicieuse dans ses principes, et dès lors bonne à raser par le pied pour être reconstruite à neuf et sur un autre plan (Poitou, 1958: 202).

O teatro hilstiano tem uma grave projecção social. O ser humano, como demonstram os heróis da sua dramaturgia, sempre precisa de respostas. Esta necessidade imperiosa contribui também para o estigma da nossa cultura e, por isso, foram concebidos esses imprescindíveis ideais aos quais tributamos os nossos sacrifícios, porque no fim do caminho – como acontecia com a vontade reformadora dos heróis falidos – prometiam um paraíso. Quando esses ideais, como indicara Rafael Argullol, se extinguem, arrastam na sua queda as firmes respostas que traziam consigo. Só restam então, mais uma vez, as perguntas (2007: 151).

A literaturização da proposta hilstiana evidencia-se, então, como uma forma de distopia, do divórcio mais radical entre o homem e o seu sistema moral, insistindo na impossibilidade da metafísica da revolução.

Num primeiro plano, a dramaturga colocou as duas grandes mobilizações contemporâneas pela justiça: o cristianismo e o progressismo, ambas malogradas pelo fanatismo. Na proposta da autora de *Do Desejo*, o homem eclesiástico converte-se no puritano, o fanático dominado por uma vontade compulsiva de reprimir e punir. O seu oposto, o homem progressista, surge como outro repressor obsessivo, disfarçando, sob a vontade civilizadora e desenvolvimentista, um maquiavelismo catequizador tão imperioso que o reduz, de depositário de um ideal, a guardião e, frequentemente, carrasco dos seus próprios companheiros.

A partir desta leitura, podemos entender que a luta pelo poder que ocorre entre estas personagens serve como visão microcós mica de uma luta pela dignidade que, nesses três anos em que a autora paulista se dedicou a escrever o seu teatro, era protagonizada por uma sociedade desarticulada no mundo real.

Embora, como já dissemos, na sua produção dramática estivesse proscrita a tradição mimética, por desterrar a actualidade circunstancial e efémera, a lógica da transformação social e dos fenómenos cíclicos – como as guerras, as revoluções e as ditaduras da altura – influenciaram e contribuíram para a apreciação da realidade, pois, como indicara Santiago García, restringindo a sua análise unicamente à conjuntura mais imediata, no contexto de um país latino-americano:

En primer lugar, estas dramaturgias nuestras, a nivel nacional, han surgido en los últimos treinta años en condiciones sociales e históricas muy particulares entre las que cabe destacar la lucha creciente, en unos casos más y en otros menos, de nuestros pueblos contra el imperialismo. En estas últimas décadas nuestro continente ha sufrido cambios enormes que de todas maneras afectan, y tienen que afectar, profundamente la creación artística (1988: 57).

Nesta fase do crepúsculo da utopia e segundo estes seus supostos culturais e históricos, a decepção e a violência presentes nas obras espelham as constantes do mundo contemporâneo e da fase de agudo questionamento político em que este entrava.

Mas é só isto, os elementos incorruptíveis da tragédia, o que o teatro de Hilda Hilst acolhe nas suas tramas das dinâmicas sociais, eliminando a forma de um silogismo apresentado através de formas ‘pseudodramáticas’, como o teatro de tese ou de partido, nas quais as premissas são frequentemente deformadas e as situações forçadas pelo imperativo ideológico, como a já referida exacerbação da negatividade dos antagonistas¹⁴¹ (Sastre, 1993: 54).

Aliás, um dos princípios fundamentais da concepção distópica consiste em que ou a condição ideal possui certo grau de generalidade – ou antes, de universalidade– ou acaba por se transformar, contrariamente, num mero lamento narcisista. Por isso, hoje em dia, numa altura em que as filosofias marxistas começam a perder adeptos, a proposta da autora brasileira continua a interessar e a possuir a mesma vigência, precisamente naquilo que tem de humana, deixando de parte a simbologia social ou uma política concreta. Como verdadeira utopista, Hilda Hilst apresenta-se como um ser semelhante ao deus Jano, ao mesmo tempo escravo e livre a respeito do seu tempo, ligado e desligado do seu espaço.

Na verdade, embora possa parecer paradoxal, os grandes utopistas e distopistas – as histórias da utopia e da distopia formam uma espécie de claro-escuro indivisível – têm sido também grandes realistas. Estes autores possuem uma extraordinária capacidade de compreensão do tempo e do espaço no qual escrevem e propõem reflexões profundas a respeito das condições socioeconómicas, científicas ou sentimentais do seu momento histórico, descobrindo verdades que os outros homens só têm intuído, ou se têm negado a admitir (Manuel & Manuel, 1981: 50).

Não há sofismas no teatro hilstiano, pois é um autêntico teatro de rigor político, revolucionário e supra-histórico, subversivo por focar o verdadeiro motor da tragédia humana: a ausência de liberdade.

¹⁴¹ Não é possível definir com precisão a fluida entidade da distopia, nem considerar as múltiplas mudanças na experiência distópica através dos séculos, porque, como Nietzsche indicara, só é possível definir aquilo que carece de história, mas, do mesmo modo que acontece com a utopia, o seu avesso, a antiutopia tem sofrido frequentemente, como um dos seus maiores defeitos, este síndrome do binário. Deste modo, nalgumas das suas diferentes manifestações históricas, as utopias têm baseado as suas reflexões em torno da distopia como princípio antitético. O corpo da utopia tem sido segmentado em duas partes bem diversas: por um lado, o ameno, o rígido e o estático e, por outro lado, o dinâmico, o elevado e o vulgar, o figurativo e o social, resultando desta dualidade uma proposta trivial.

É este o tema que, de modo negativo, articula a proposta teatral da autora brasileira, já que se, como indicara Wagner, a obra de arte grega sintetizava o espírito de uma nação bela, a obra de arte do futuro estava impelida a abarcar em si o futuro, tendo que abarcar em si o espírito da humanidade livre, para além de todos os limites respeitantes às nacionalidades (1990: 84).

Como testemunha do mal no interior da história teríamos – uma filosofia de vida imperante nos textos – certa classe de grande utilitarismo, uma tirania do bem-estar abraçada à torpeza do fanatismo pela horda de civilizados, de desalmados pretensamente omniscientes mas ignorantes do essencial, que pretendem estruturar uma sociedade em que os nossos actos sejam catalogados e regulamentados. Sociedade em que, por causa de uma caridade civilizadora levada até à indecência, o poder se preocupa com os mais íntimos pensamentos de cada um, transportando as aflições do inferno à idade de ouro, ou cria, com auxílio demoníaco, uma instituição social supostamente filantrópica (Cioran, 1981: 128).

É apresentada assim a estandardização levada até aos limites do fantástico com base numa Utopia do Poder despersonalizante, na qual cada uma das peças ilustra um aspecto do funcionamento do mal na arte literária a respeito da sociedade, evocando a contemporaneidade, não em vastos panoramas, mas em delicadas miniaturas.

Se já Aristóteles enfatizara o carácter apelativo como aspecto essencial do dramático, dentro dessa função interpelativa, a crítica mais radical consistiria em declarar a sociedade culpável, pelos seus factos ou pelas suas negligências, de todo o mal que existe nelas. Hida Hilst parece assim concordar com a postura do filósofo Cioran, a respeito da organização social, quando afirmava que houvera um grande avanço no dia que os homens compreenderam que, para melhor poderem atormentar-se, era necessário reunirem-se, organizarem-se em sociedade (Cioran, 1981: 131).

A radicalidade desta leitura crítica perante uma realidade igualmente contundente funda uma filosofia do teatro configuradora de uma sobreestrutura reflexiva análoga à postulada por um dos mais relevantes e conhecidos distopistas modernos, Aldous Huxley:

*Yet *Brave New World* has a deeper meaning: a warning by a way of a grim portrait of life in a world which has fled from God and lost all awareness of the transcendent. Reading the signs of his times Huxley saw awaiting us a soulless utilitarian existence, incompatible with our nature and purpose (Attarian, 2003: 9).*

Neste novo período de fecundidade literária protagonizado pela dramaturgia, Hilda Hilst, num acertado posicionamento consistente na combinação de pensamento e de arte, explora igualmente as consequências de um dos alicerces da modernidade e da pós-modernidade: a morte de Deus.

O seu labor genético, como criadora de mundos, não é mais do que um desenvolvimento narrativo – como já acontecia com a referida antiutopia *Brave New World* de Huxley e com o romance distópico de Orwell *1984* – da ideia verificada por Nietzsche¹⁴² e radicalizada pela personagem dostoiévskiana de Ivan, o autor do poema «O Inquisidor-Mor» no romance *Os Irmãos Karamazov*, na famosa expressão: “Se Deus não existe, tudo é permitido”.

Neste sentido, expressões como arte ou obra de arte, mas também aquelas que fazem referência às diferentes imagens apocalípticas, do ‘fim do mundo’, remetem, precisamente, para a poderosa capacidade de simulacro em que se alicerça a nossa cultura¹⁴³ (Argullol, 2007: 7), que neste caso concreto, além de ter de valor, apresenta uma função terapêutica:

Un avenir de tout repos, de liesse ou de divertissement ne constitue qu’un ensemble de balivernes mirifiques avec lesquelles les religions et les idéologies essaient d’endormir la sourde anxiété de l’instinct dans la conscience des multitudes. A l’inverse, la science-fiction permet une enrichissante réflexion sur l’absence, agent moteur de toute création. Grâce à “l’esprit d’anticipation” qui, loin de fixer les bornes du lendemain telle que s’y emploie la prospective, répond à l’angoisse par

¹⁴² Assim, por exemplo, o poeta da peça *As Aves da Noite* afirma, como contraponto à fé do herói: “Nosso deus dorme há tanto tempo. [...] Dorme um sono tão fundo que as pálpebras enrijeceram e nunca mais se abrirão” (AAN, 2008: 246). As outras personagens, perante a pertinácia do franciscano em afirmar a existência de Deus, insistem sobre a mesma ideia e apontam a crueldade como prova da irrealidade de Deus. O carcereiro, transtornado, afirma então que o Deus do franciscano é “um Deus que escolhe para Ele mesmo o martírio, nada é suficiente, você não vê?” (AAN, 2008: 277). A seguir, as personagens continuam a explorar a imagética da luz alicerce da dialéctica hilstiana. É assim que, enquanto Maximiliana fala de uma “Luz infinitamente poderosa”, o poeta inicia um caminho de negação falando de uma “Luz infinitamente escura”, imagem que atinge a descrença e o pessimismo mais absoluto quando o carcereiro defende o símbolo da “Noite podre!” (AAN, 2008: 247) para um mundo do qual desertaram os deuses. Essa mesma ideia da deidade inútil é expressada através da figura do Demónio em *A Morte do Patriarca*, que, perante o espectáculo do povo revoltado, afirma que Deus “repousa. E não quer mais voltar, na verdade está ausente” (AMP, 2008: 444), embora um Anjo, novamente, pretenda contrariar a evidência de um mundo sem deus, citando as palavras de Jesus: “Levanta a pedra e aí me encontrarás. Fende a madeira estou lá dentro” (AMP, 2008: 444).

¹⁴³ Lembremos a este respeito que, já em 1595, Sir Philip Sidney, na sua *Defence of Poesie*, comparara a utopia com a poesia, situando ambas por cima da filosofia e da história por serem mais persuasivas para guiarem os homens à virtude do que os sisudos e severos raciocínios filosóficos.

l'angoisse en la traitant sur un mode homéopathique, en diluant dans une solution de “réel conjectural” les fantasmes relatifs à l'avenir de l'humanité (Curval, 2003: 65).

No romance de Huxley, escrito entre duas guerras, começam a architectar-se fantásticamente os resultados dessa mudança sanguinária, levando até às últimas consequências a substituição de deus pelo estado. Por sua vez, na obra de George Orwell é realizado esse mesmo vaticínio social, mas com um maior grau de consciência histórica, consciência que surgirá igualmente nos microcosmos distópicos apresentados no *Auto da Barca de Camiri* e em *As Aves da Noite*.

Como na obra deste último distopista anglo-saxão, Hilda Hilst imagina um poder que não aplica uma violência disfarçada ao ser humano com o fim de aliená-lo num paraíso artificial, num modo de bem-estar e felicidade material, senão que, como acontece com o “Big Brother”, o próprio poder tem como fim único e explícito a sua perpetuação.

Para esta sistemática distopia hilstiana, cujo espectro de acção coincidia com o mundo inteiro, os problemas, de modo geral, periféricos na forma dramática, passaram a ter um notório protagonismo. Neste sentido, as árduas e espinhosas questões do alegórico e do literal, do pragmático e da subjectividade, ou do espiritual e do mundano, da nova fé no determinismo e o livre arbítrio constituíam a problemática essencial do pensamento distópico.

Contudo, todas as propostas utópicas e distópicas, plásticas e discursivas, caracterizam-se também pela sua propensão a concentrarem toda a atenção num aspecto concreto, deixando outros muitos na penumbra e ligando-se, no caso da proposta hilstiana, à imagem do afundamento cosmogónico a imposição de uma nova verdade com base na eficiência e na maleabilidade em termos grupais.

Para sublinhar o facto de a vontade do homem se ter atrofiado e de a sua capacidade para as grandes empresas se ter tornado brutalidade e confusão – lembremos, por exemplo, que, na peça *O Verdugo*, o povo decide tornar-se algoz colectivo para com o dinheiro ganho fundar uma nova colectividade ideal cujas aspirações seriam “trabalhar e encher a

barriga”¹⁴⁴ (*OVe*, 2008: 424) –, desde o ponto de vista externo, a acção não termina, senão que prossegue, pois é indicada a continuidade do mundo alterado.

O fim é, portanto, consequência da composição causal e necessária dos acontecimentos antiutópicos: o desfecho gradual por uma progressiva perda da força motriz dos protagonistas tem o seu culminar na cena final simbólica, que manifesta plasticamente o ideal de sacrifício estéril.

A história da vítima torna-se essencial para compreender a profunda dimensão da situação trágica representada no microcosmo dramático, pois a imolação implica – além da lição de renúncia e de integridade – que, com a morte do reformista, se extinga qualquer possibilidade de transitar de um *status quo* negativo para um outro positivo.

A única obra onde o sacrifício do herói apresenta uma função ambígua, por latente, é *O Verdugo*, pois nela a oferenda parece ter mais ligação à sua origem no mundo grego e nos mitos das religiões agrárias, como a libertação de uma colectividade através do sacrifício de um ‘escolhido’: com a morte dos heróis trágicos – o Homem e o Verdugo –, o Filho parte com dois homens-coiotes, figuras que segundo defendia o Homem adoptaram uma atitude feroz, revolucionária perante a opressão, existindo ainda, portanto, esperança de redenção.

No resto da dramaturgia hilstiana, embora algumas das obras apresentem uma forte influência mística, a estrutura antiutópica é racional e sistemática, sendo o sacrifício aquele martírio referido por Bataille, que o mundo cristão iluminara com os fulgores de inumeráveis fogueiras (1987: 56), para impedir o aperfeiçoamento e o progresso da civilização. Nesta ardente acusação de uma sociedade que destrói os valores humanos, o retrato da religião desliza da negatividade intolerante causada pelo abuso de poder para uma verdadeira consciência apocalíptica, porque nela, seguindo o axioma de Estácio, *temor fecit Deos*.

¹⁴⁴ Colectividade, aliás, atingida posteriormente e com consequências catastróficas para o povo de *A Morte do Patriarca* que, como nos indica o Demónio, depois de satisfazer as suas necessidades materiais, se viu impelido a defrontar-se com o abismo do cepticismo mais radical: “Pediram para comer. Está certo, está certo, mas bem que eu lhes dizia há tantos anos atrás: está bem, a comida está bem, mas depois da comida o quê? (*sorrindo*) Diziam que depois da comida, depois do ventre saciado, começaria um novo tempo [...]. Um tempo de nada, um tempo de nada” (*AMP*, 2008: 487).

O temor, com efeito, criou Deus, mas um deus apócrifo, eleito por contraposição à verdadeira divindade messiânica e redentora, perfilhado não só pelos homens da Igreja, mas também pelas restantes entidades opressoras. Assim, o SS de *As Aves da Noite* afirma “nós acreditamos em Deus também... O nosso Deus é o Deus dos justos” (AAN, 2008: 258), ao passo que o Juiz Jovem de *O Verdugo* garante, a respeito da agitação que o Homem provocara no povo, que “Deus não é alguém que vive na boca desse homem. Deus está perto do nosso coração. Não é preciso falar Dele a toda hora” (OVe, 2008: 381).

A doutrina é abraçada como mecanismo protector perante qualquer profanação renovadora, pois como indicara o padre franciscano protagonista de *As Aves da Noite*: “Há certas coisas absurdas... mas que talvez seja o medo... que faz com que as pessoas façam certas coisas absurdas” (AAN, 2008: 245).

Do mesmo modo e modificando o axioma, poderíamos também afirmar o *temor fecit cienciam*, pois a interpretação que deste conhecimento faz o poder despótico é igualmente um limitado cientismo moralista, violento e inferior.

Assim como o modo nostálgico tem sido sempre uma das constantes temáticas da utopia, o modo modernizador é-o a respeito da distopia e, por isso, nesta obra, como acontecia já em outras antiutopias como a paradigmática *Brave New World*, o argumento central é o do avanço da ciência em relação aos seus efeitos sobre o indivíduo.

Antes do início da peça *O Novo Sistema*, indica-se num texto que funciona como um prólogo esclarecedor:

Em 1939, Edwin Bovan escrevia a Arnold Tonybee: “Não penso que o perigo que enfrentamos seja o da anarquia, mas sim o despotismo, a perda da liberdade espiritual, o estado totalitário universal, talvez. Então o mundo poderia entrar em um período de petrificação espiritual, uma ordem terrível, que para as altas atividades do espírito seria a morte. Em tal estado totalitário, parece-me possível, enquanto murchassem a filosofia e a poesia, que a pesquisa científica poderia continuar com descobertas sempre novas” (ONS, 2008: 305).

Na linha desta especulação, a obra revela-se como uma concretização do advento desse estado totalitário universal com o fim de explorar os seus efeitos nas relações inconciliáveis entre a ciência, a cultura, a literatura e o pensamento.

A simbiose, com efeito, já não é apenas hostile, mas impossível, como nos esclarece a Mãe que, perante o facto de ter ganho o filho a nota mais alta a física, afirma

desconsolada: “Eu sempre pensei que você se sairia melhor na literatura... No conto, na poesia... (*suspira*)” (ONS, 2008: 308).

A ciência apresenta-se, portanto, como um saber agressivo, por ser mal compreendido e mal aplicado pelos dirigentes do novo regime, como um conjunto de noções, directrizes rígidas e dogmáticas, bem distantes dos postulados de muitos dos grandes cientistas contemporâneos¹⁴⁵.

No decorrer da obra, indica-se que os verdadeiros cientistas, os “grandes... os tais da física” (ONS, 2008: 326), como os místicos, também serão sacrificados, porque, por um lado, dificultam, de um outro modo, o conhecimento e o entendimento superficial, indispensáveis para a preservação da forma de governo absoluto e discricionário, e porque, por outro lado, eles também defendem que a ciência é unicamente ciência, só aplicável ao âmbito investigador, discordando da ideia do “máximo de rendimento” (ONS, 2008: 326).

Por isso, depois de as crianças que o estado está a formar – as notas mais altas a física – serem capazes de os substituir, o Escudeiro-Mor, o máximo dirigente do sistema, eliminará esses grandes físicos.

Na lógica implacavelmente rígida do Novo Sistema, a ciência pode definir-se como uma invenção para investigar, ordenar as experiências humanas, os universos públicos da ‘realidade objetiva’, a lógica, as convenções sociais e a informação acumulada comumente acessível. Nela, o regime procura definições operativas da sua idealização do mundo, aplicando-os em termos de uma linguagem comum a todos os membros do grupo.

Assim, nas aulas de formação dos novos cidadãos são estabelecidos paralelismos com fenómenos científicos, como o mecanismo de domínio, de modo paralelo ao que, numa demonstração menos desenvolvida, acontecia em *A Empresa* e no *Auto da Barca de Camiri*. Sustentando-se numa particular formulação do tempo como eterno retorno, o teatro hilstiano é rico na reiteração de situações dramáticas simétricas. É assim que, do mesmo modo que nas duas obras referidas, a revolta individual e messiânica dos heróis era

¹⁴⁵ Lembremos que cientistas como T. H. Huxley advogavam por uma educação primordialmente científica, complementada porém – como também defendia Caltech, por exemplo, ou favorece ainda o Instituto Tecnológico de Massachusetts – por abundantes conhecimentos de história, sociologia, literatura inglesa e línguas estrangeiras. Igualmente e para citar só um último e relevante exemplo, o doutor Robert Oppenheimer apoiava essa necessária interação.

truncada em nome da ciência: o argumento primordial, nesta nova estrutura coercitiva, será o da defesa da física e da higiene.

A peça inicia-se com uma cena em que, para inculcar nas crianças as primeiras noções da objectiva e estrita doutrina adaptada e apagar progressivamente qualquer individualidade, o Escudeiro-Mor indica que a “coletividade” (ONS, 2008: 305) deve abrir o livro *A Evolução da Física* de Albert Einstein e Leopold Infeld.

A seguir sabemos que, na prova realizada pelos novos pupilos do sistema, se perguntou sobre os postulados de Niels Bohr, síntese perfeita da infra-estrutura do novo sistema comunitário:

Primeiro: “De todas as órbitas circulares e elípticas mecanicamente possíveis para os elétrons que se movem em torno do núcleo atômico (*levanta a voz*) apenas umas poucas órbitas altamente restritas são ‘permitidas’ e a seleção dessas órbitas permitidas faz-se com observância de certas regras especiais”. (*diminui a voz*). Segundo: “Ao girar ao longo dessas órbitas em torno do núcleo, (*levanta a voz*) os elétrons são ‘proibidos’ de emitir quaisquer ondas eletromagnéticas, embora a eletrodinâmica convencional afirme o contrário” (ONS, 2008: 313).

Em *A Empresa* a ciência, além de facilitar uma justificação e uma razão para a defesa da particular ideia de ordem, permitia idear uma forma quase perfeita de repressão, ilustrada por Eta e Dzeta, umas pequenas máquinas que América deverá guardar.

A respeito destes mecanismos, que nunca são visíveis porque vivem dentro de uma caixa, só sabemos que são consequência de uma interpretação equívoca e de um aproveitamento nefasto feito por Monsenhor de uma parábola que América lhe apresentou para evidenciar o problema da opressão no seio da comunidade. Sabemos também que se alimentam de luz, nomeadamente, num novo aproveitamento da simbologia dicotômica da luz e da sombra, da luminosidade emitida pela espiritualidade de América, que acabará por morrer ao lado deles, embora os superiores afirmassem anteriormente que não existia vontade de punição, mas de guia e que só queriam recuperá-la pela dificuldade em encontrarem alguém com tanta vocação para a liderança.

Por sua vez, na proposta de *O Novo Sistema*, será muito menos subtil e engenhoso o domínio das técnicas da ameaça e do castigo contra aqueles que estavam “em íntima dissonância com a sua tarefa” (AE, 2008: 58) – como era despoticamente referida a atitude oposicionista na peça protagonizada por América.

Já sabemos que os elementos primordiais do sistema eram a física e a higiene, e por isso, como indica o Escudeiro 2, “os higienistas percorrem todo o país” (ONS, 2008: 328), mas num estado onde a ordem social impõe a aniquilação do homem enquanto indivíduo, o controlo e a contenção da comunidade também não se limitam às actividades catequizadoras.

É neste ponto que a proposta dramática adquire a feição de um texto apocalíptico, são “Tempos inquietantes” (ONS, 2008: 324), nos quais nem mesmo o Escudeiro-Mor calculava as dimensões do genocídio: os inimigos do regime executados “são tantos como formigas” (ONS, 2008: 324), diz um dos escudeiros. O massacre é tal que o serviço da morgue foi triplicado e, não havendo espaço para conservá-los, os mortos que são amarrados nas praças devem ser mudados constantemente.

Entre os cadáveres amarrados na praça onde se desenvolve a acção, surgem dois religiosos, um padre e um bispo, afirmando um dos escudeiros que é profuso o número de execuções de homens da Igreja, que, nesta obra, retoma o significado representado por América ou pelo padre Maximilian, como detentora de uma espiritualidade mutilada pelo poder.

Como informa a Menina, “amarrar os homens no poste é uma simples demonstração de poder. É para produzir em nós todos uma reação interior automática” (ONS, 2008: 344), uma advertência sobre os perigos de aferrar-se a uma vida de individualidade e espiritualidade.

Neste sentido, a Mãe lamenta a insistência (ONS, 2008: 310) do seu filho, do Menino – o incipiente génio da Física potencialmente perigoso –, que não pode deixar de pensar nos homens amarrados. Ele olha para os homens com piedade, o que faz com que a mãe indique que é “muito delicado” (ONS, 2008: 314).

A sua sensibilidade é a mesma dos outros heróis hilstianos – América, a Irmã H, o Homem do *Auto da Barca de Camiri* ou o Homem de *O Verdugo* –, uma empatia solidária com o padecimento do próximo, manifesta na personagem do Verdugo, de quem também o filho sublinhara a delicadeza: “Tudo me entra no peito. Tudo, você entende? Eu olho as gentes, as pessoas, e eu sinto piedade. Eu tenho piedade das pessoas” (OVe, 2008: 403).

Contudo, existe uma diferença fundamental entre os outros heróis e o Menino, pois ele é capaz de perceber a barbárie do novo sistema e de opor-se aos – mas não de

compreender os – princípios básicos de doutrina e alienação por que este se rege, estabelecendo-se, portanto, na acção dramática, um conflito desigual entre o Menino e a superestrutura que refuta pelas suas manifestações mais externas, como explicita a personagem da Mãe: “Eles não estão sendo claros! Não estão sendo nada claros [...] Ele não compreende a relação da física com tudo o que é preciso aprender agora” (ONS, 2008: 316).

Assim, quando a Menina, representação da obediência ao poder, afirma “Você parece frágil, seus pais devem ser frágeis, anêmicos para o Novo Sistema” (ONS, 2008: 354), podemos alargar essa consideração, ao constatar que o Menino também é frágil como herói: é um herói mutilado por um entendimento parcial e carente da lucidez necessária para uma rebelião profunda, como demonstra, paradoxalmente, ao se lamentar de estar só, a resposta da Menina:

Você pensa que está só porque agora você não pode mais falar apenas de si mesmo. Você não compreende? Neste nosso tempo você só existirá se individualmente você representar o ser da coletividade (ONS, 2008: 344).

Com efeito, servindo-nos de uma interpretação inversa das palavras da Menina, poderíamos afirmar que a antagonista diagnosticou de modo perfeito a disfunção do Menino como herói, pois ele está dotado da caracterização afectiva das outras figuras hilstianas, mas não da visão de conjunto, do engajamento com a colectividade tiranizada, de uma visão revolucionária dessa empatia que experimenta em relação aos oprimidos.

Nasce, assim, a ideia do herói inocente, vítima de um mundo hostil e de um sistema desumano. Surge um novo protótipo de sofredor revoltado, uma peça de amostra desse grande aparato despótico que pretende destruir a parte humana do indivíduo indefeso, porque o Menino é uma ‘pessoa normal’.

O protagonista, como as outras personagens, é uma encarnação individual de signos sociais, a respeito do qual o leitor pode fazer uma leitura histórica dos acontecimentos. É evidente que a obra facilita uma grande variedade de interpretações no campo político, social ou psicológico. Pode ser entendida como um ataque directo ao totalitarismo, como uma defesa velada de outros sistemas vigentes na altura ou, principalmente, como um magistral estudo de psicologia humana na qual o objecto de estudo é o homem comum e o

assunto dessa investigação as consequências trágicas da ineficácia dos processos de alienação sobre determinados indivíduos comuns no seio da sociedade.

A questão da acção *versus* inacção dilata-se profundamente nesta peça no uso do heroísmo activo *versus* passivo que tão essencial foi no Renascimento. O simples sofrimento do inadaptado transforma-se assim num símbolo que representa o desprestígio do sistema. O amor que o protagonista ainda experimenta, a força de um Menino mártir de um sistema despótico e desumanizado, tem um valor altamente perturbador no seio dessa nova sociedade.

Um dos aspectos mais relevantes da peça *O Novo Sistema* é a presença latente de uma memória intertextual a respeito de outros textos literários, nomeadamente, o já referido romance *Brave New World*. Sabemos que, nesta obra, Huxley procurou os confins da substituição da natureza humana pelos rígidos princípios do Estado. Os homens são criados por engenharia genética, condicionados na origem pelas suas capacidades e gostos e predestinados nas suas vidas por um estado planificador que lhes garante uma pseudo-felicidade, baseada na ingestão regular de uma droga sem contra-indicações, o sexo sistemático e infértil, assim como outros recursos hedonistas que facilitam a apatia.

Como no romance de Huxley, a pesquisa científica atinge grandes ‘descobertas’ no Novo Sistema, como a preservação da espécie graças a um eléctrodo cuja função, entre outras, seria a de estimular os afectos, já que os cidadãos não podem ser atraentes uns para os outros humanamente (ONS, 2008: 359), como também não podiam os habitantes de *A Empresa*, que falam do que “chamávamos antigamente de afeto” (AE, 2008: 90) e que, na nova distopia, será substituído pela “atração e repulsão” (ONS, 2008: 345).

É aí, no seio desse mundo austeramente tecnológico, sem paliativos, que essa vitalidade dos sentimentos se manifesta como radicalmente nociva, pois ultrapassa o âmbito da disfunção individual, ao garantir o Menino perante o Escudeiro-Mor, depois de matar a Menina por esta tê-lo distraído a fim de que pudessem matar os pais, que, no relacionamento entre os dois, esta experimentara alguma forma de sentimento amoroso.

Não sabemos se este aparecimento da ideia do Amor no meio de uma paisagem estagnada pela assepsia – tão perturbadora como o diagnóstico preliminar, derivado do exame de América através do estetoscópio que determinava de modo objectivo ser “um coração ardente” (AE, 2008: 58) – é real. Pode ser que esta certeza e as demais esperanças e

desconfianças do Menino sejam os *souvenirs* ancestrais de tempos melhores, mas a dúvida sobre a eficiência permanece no desfecho persistentemente perturbadora para o sistema.

Neste sentido, é necessário acrescentar, no esboço da situação particular do Menino no desenvolvimento trágico, que este não é unicamente vítima do seu passado, senão que habita ainda no seu passado. Contrariamente aos outros heróis, o protagonista não tem presente, nem esperança de futuro, pois os outros não conhecem outra realidade que a presente e a futura dos seus sonhos, sem remeter nunca implícita ou explicitamente para um passado melhor. Mas, afinal, partilha com todos os outros o mesmo problema: é vítima de uma inadequação entre os tempos, sejam estes o passado, o presente ou o futuro, isto é, entre a sua realidade pensante e a sua realidade vivencial.

Constatamos, portanto, como nesta complexa temática centrada na evolução do conhecimento do Homem e na organização da sociedade, a tragédia que se representa tem uma força e um poder sugestivo que não pode ter a história autêntica do passado, pois estamos perante o grande drama do futuro, certo, inevitável e definitivo.

A contrautopia impõe-se mesmo quando a inspiração deriva de modo manifesto de exemplos reais de opressão e de organização social de cunho totalitário. Vemos que, nas obras o *Auto da Barca de Camiri* e *As Aves da Noite*, a interpretação de uma realidade passada já de por si trágica, tende a fazer-se mais crítica e, como consequência, a eliminar qualquer possibilidade de solução, já que, embora os sistemas de que emanaram esses episódios concretos da história universal tenham falido, as peças focam a barbárie destes acontecimentos como símbolo do começo de uma nova fase de não retorno. Como as peças anteriormente referidas, retratam a agonia subtil mas constante da humanidade.

Parece existir na distopia hilstiana uma relação de complementaridade, através da qual, para garantir a eficácia da mensagem, a tese antiutópica de teor poético é aplicada sobre algum elemento figurativo. O sentimento do estranho no mundo não é suficiente, o que conduz Hilda novamente à realidade, pois não satisfeita com apresentar o percurso heróico, mas passivo da emoção, transcende-o oferecendo ao público uma visão nevrótica da sua própria realidade dominada pela violência e pela brutalidade.

Contudo, continua ausente o processo mimético clássico que gera a obra literária, pois a relação entre o poeta e o historiador, ou entre a verdade e a verosimilhança, é dominada pelo mais radical subjectivismo na arte dramática hilstiana.

São propostas literárias proféticas, simulacros do advento apocalíptico que partem de um acontecimento real para se elevarem em distopia. O acontecimento é aliviado da significação imediatamente histórica, graças à focagem de elementos não objectivos e factuais dos acontecimentos, puramente ficcionais. Como diz a própria autora: “o que se passou no chamado *Porão da Fome* ninguém jamais soube” (AAN, 2008: 235).

Num sentido coincidente, deparamo-nos com a aguda interpretação, dada por Elza Cunha Vincenzo, de outra das obras dramáticas explicitamente inspirada no real histórico:

Como se vê, a peça de Hilda Hilst nada tem de registro do fato histórico, nada que se pareça a uma reportagem dramatizada, como seria presumível a partir da circunstância de tomar como tema um acontecimento que poderia ter sido, naquele momento, o caráter de um episódio jornalístico (a única alusão direta é a palavra *CAMIRI* do título). Muito ao contrário, *Auto da Barca de Camiri* revela com toda a clareza a *maneira peculiar* da autora, a via pela qual aborda e trata “fatos concretos”. Uma maneira nitidamente poética que a leva a extrair desses fatos toda a possibilidade de transcendência que possam ter as meras circunstâncias empíricas em que ocorreram, e a erguê-los à categoria de uma reflexão mais ampla. Nesse procedimento poético, todos os recursos são válidos: do alto lirismo de tom religioso, à farsa e à escatologia (Vincenzo, 1992: 58).

Nesta exploração dos percursos imemoriais da humanidade, guiados pelo ódio e pelo espírito de dominação e antagonizados pela procura de transcendência, transitamos da proposta distópica dos microcosmos dos pequenos mundos-estado das anteriores peças para a relação entre a arte e a guerra, entre o mais sublime e o mais terrível que o ser humano produz, relação aliás em que a poesia brasileira moderna tem encontrado um dos seus objectos temáticos mais notáveis e persistentes¹⁴⁶.

Este novo espaço bélico legitima a reacção dos novos órfãos de Deus, tal como dos seus predecessores, através da violência: nas duas peças continuam a ser negados os vários universos – o cósmico e o cultural, o interior e o exterior, o imediato e o simbólico – a que

¹⁴⁶ Recordemos só, a modo de exemplo, o volume de poesia *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*, com que Mário de Andrade iniciou o seu percurso poético em 1917, engajando-se nas tendências de vanguarda sob uma temática inspirada na I Grande Guerra; a obra *Mar Absoluto* (1945) de Cecília Meireles; o poemário *A Rosa do Povo* (1945) de Carlos Drummond de Andrade, inspirado por acontecimentos ligados ao clima da II Grande Guerra ou o poemário *Poesia Liberdade* (1947) de Murilo Mendes, escrito durante o período de Ditadura Militar do Estado Novo e, conseqüentemente, também da II Grande Guerra, onde a liberdade proposta é reflexo da inquietação do autor perante a situação mundial, constituindo um desafio à problemática situação social. Nesta obra, a guerra, como na escrita de Henri Michaux, é entendida como doença num mundo em luta armada representado como um labirinto.

os seres humanos, pelo seu carácter ambivalente, foram predestinados pelo império da também humana inclinação para o deleite destrutivo, que segundo a concepção pessimista de Henry Miller seria, afinal, o elemento preponderante na natureza humana:

A medida que avanza la civilización se hace más y más evidente que la guerra es la suprema solución que la vida ofrece al hombre común. Aquí puede dejarse llevar, para su gran satisfacción, pues en ella el crimen pierde sentido. El sentimiento de culpa queda abolido cuando la totalidad del planeta sufre un baño de sangre. Los intervalos de paz parecen sólo servir para sumergirse más profundamente en los pantanos del complejo sadomasoquista que se ha adherido como un cáncer al corazón de nuestra vida civilizada. El miedo, la culpa y el crimen forman el triunvirato que realmente gobierna nuestras vidas. ¿Dónde reside lo obsceno en tales condiciones? En la estructura total de la vida, tal como se nos presenta hoy. Hablar de lo que es indecente, impuro, lascivo, sucio, repugnante, etc., sólo en conexión con lo sexual, es negarnos a nosotros mismos el manjar de la extensa gama de aversión-repulsión que la vida moderna pone a nuestro servicio (Miller, 2003: 93).

O *Auto da Barca de Camiri* parte de um facto histórico, a morte na Bolívia de Ernesto ‘Che’ Guevara, para construir uma reflexão antiutópica. O retrato do herói ausente assim como o painel distópico que rodeia o seu fim são líricos e adequadamente metafóricos. O Homem, como já foi indicado, é caracterizado pela constante analogia com a figura de Deus sacrificado, com um novo Messias, como corresponderia, na definição de Sartre, ao ser humano mais completo do nosso tempo.

Do mesmo modo que para as gentes habituadas aos deuses a morte de um deles é causa de pânico, entre aquelas outras gentes habituadas a viver sem eles acontece o mesmo, perante a imprevista chegada de um novo deus (Argullol, 2007: 135).

Por isso no “nosso tempo de desamor e lamento” (ABC, 2008: 187) de que fala a personagem do Trapezista – que observa o panorama desde o alto, como o homónimo ginasta kafkiano –, na paisagem apocalíptica da tirania do positivismo despótico, o medo e a preocupação perante o advento de um possível novo redentor – como acontecia na peça *O Verdugo* – obrigam os zelosos guardiães do imobilismo a ocultá-lo e exterminá-lo, negando depois a sua realidade.

A acção dramática parte de uma espécie de julgamento, no qual, como acontecia em *1984* – e também na peça já referida de *O Verdugo* –, a autoridade, para garantir a sua perpetuação no poder, falsifica sistemática e higienicamente a história e a informação

transmitida ao povo, num procedimento inspirado na praxe totalitária factual e histórica, equivalente à referida por Arthur Miller num ensaio a respeito da – contemporânea à escrita teatral hilstiana – invasão de Checoslováquia pelos russos: “El pecado del poder consiste en que no sólo distorsiona la realidad, sino que convence a los ciudadanos de que lo falso es verdadero, y que lo que está sucediendo es sólo una invención de los enemigos” (2002: 201).

Se no 1984 era o “Big Brother” o responsável pela fraude, a manipulação nas duas obras hilstianas pertence aos juízes, aos representantes da justiça, ou antes da injustiça, nesses processos adulterados, explicados e explicitados pelo próprio Juiz Velho durante o julgamento do *Auto da Barca de Camiri*:

Enfim que o nosso agente continue a dar ao povo o que o povo merece, isto é, sempre, sempre, e cada vez mais, um envoltório decente, quero dizer, para ser bem claro, aliás, o que me falta sempre, dar ao povo um caixão, um envoltório, em outras palavras, colocá-lo num ardil, numa armadilha, num alçapão, resguardá-lo... Resguardá-lo de toda e qualquer visão (ABC, 2008: 226).

Seguindo esta proposta maquiavélica, o despropósito torna-se motor da acção, pois, partindo da crueldade e da injustiça do facto real, são explorados os limites da aberração: o fictício julgamento pretende demonstrar a inexistência do homem recentemente morto por outros delegados do autoritarismo. A partir da sua própria finitude histórica, como paradigma de resistência – recordemos também a literaturização desta morte com idêntico valor no romance *Sobre héroes y tumbas* do escritor argentino Ernesto Sábato ou na composição da poetisa cubana Mirta Aguirre «Canción antigua a Che Guevara»¹⁴⁷–, os

¹⁴⁷ Neste poema, datado em Novembro do ano 1967, a escritora cubana oferece-nos, um mês após a morte do guerrilheiro, uma elegia, uma reflexão poética sobre o trágico e heróico fim do revolucionário, que provocou a sua ressurreição como mito, como sublinha o desfecho do poema: “¿Dónde estás, caballero de gloria, / caballero entre tantos primero? / –Hecho saga en la muerte que muero: / hecho historia, señora, hecho historia” (Aguirre, 1999: 135).

Atente-se a que a objecção à mitificação desta figura histórica está também presente na escrita de outro autor brasileiro da altura, Nelson Rodrigues, que na crónica «Os assassinados», presente no livro de crónicas *A Cabra Vadia*, afirmava: “Antes de morrer, Guevara matou. E, repito, morreu sem querer e matou querendo. Também Camilo Tórres. Êsse cristão-homicida empunhou o fuzil, não para morrer, mas para matar [...]. Luther King não morreu de fuzil, faca ou revólver na mão, como Guevara ou Camilo Tórres. Não matou, nem quis matar. Não pregou o ódio, a ‘violência justificada’ católica (isto é, do que chama a ‘esquerda católica’). Morreu de amor e por amor”.

Mais acertado, e compatível com esse ideal do heroísmo abraçado pelo polémico dramaturgo, estaria outro dos mártires da contemporaneidade celebrado pela escrita hilstiana, o poeta Federico García Lorca, a quem a

valores funestamente universalizantes deste episódio histórico estabelecem-se por volta de uma dialéctica falida entre dois princípios bem diferenciados na peça, embora a homonímia permita a ambiguidade. É a luta entre as duas espécies ou sentidos da escatologia, como indica o Juiz Velho ao Juiz Jovem: “um, é essa tua matéria, está certo. O outro, faz parte da teologia. Escatologia: doutrina das coisas que deverão acontecer no fim do mundo”¹⁴⁸ (ABC, 2008: 191).

Embora o Juiz velho fale do fedor das testemunhas (ABC, 2008: 189), a escatologia representada pelo poder é ainda mais indecorosa, como sublinha o ambiente de profunda violência revelado nas didascálias, dominadas pelo ruído de metralhadoras e de tiros de revólver, contra o qual nada podem os porta-vozes do homem morto. Porta-vozes, aliás, da esperança de redenção que, como afirma o Trapezista, têm sede de verdade (ABC, 2008: 193) e acabam, como o Homem, mortos pelas balas.

Por outro lado, a segunda proposta distopicamente escatológica é perfilhada através do grande espectáculo mortífero do Terceiro Reich.

Na tentativa de aprofundamento da natureza humana que constitui *As Aves da Noite*, Hilda Hilst perspectivou um tema dominado pela demência, mas não por uma demência entendida como ausência de razão radical, senão como mecanismo formador e denotador do real, indispensável para a perfeita compreensão da parte mais obscura, mas efectiva, da natureza humana: a crueldade arbitrária e atroz que nos permite ver na íntegra a imagem do homem.

Deste modo, diz-se de Hitler – única figura real explicitamente referida na produção hilstiana – que é esse reverso, “o outro rosto de cada um de nós” (AAN, 2008: 279).

Como grande parte dos textos da literatura contemporânea que apresentam abertamente a morte como sujeito, nomeadamente no romance, esta peça teatral é construída sobre uma agonia, como também o foram, por só referir alguns exemplos, obras

autora dedica o quarto dos «Poemas aos homens do nosso tempo» da obra publicada em 1974 *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*.

¹⁴⁸ A proposta de realizar um tratado de escatologia comparada presente nesta peça teatral é recuperada em molde narrativo, no capítulo «Fluxo» – dedicado por Hilst à sua amiga a escritora Lygia Fagundes Telles – da obra publicada em 1970 *Fluxo-Floema*, sob a forma de uma sugestão de uma das personagens a Ruiska, por sua vez, uma das protagonistas da ficção que deseja criar uma obra literária própria: “se pensasses num tratado de escatologia comparada?” (FF, 1977: 206).

como *Une mort très douce* de Simone de Beauvoir, *Malone Dies* de Beckett, *As I Lay Dying* de William Faulkner ou *L'herbe* de Simon.

Quando começa a peça, os prisioneiros estão já há algum tempo na cela de fome e, como se indica no início da obra, a agonia faz descer o homem a uma condição animalesca, pois uma vez ultrapassado o limite da resistência humana “só restam o desespero ou a santidade” (AAN, 2008: 235).

Neste contexto, o Estudante, um dos prisioneiros, afirma que o homem é voraz, tese que a autora se preocupará por sancionar conspicuamente durante toda a obra.

Arthur Miller afirmava, num artigo sobre os julgamentos contra os nazis, que a questão debatida nas salas transcendia os acusados, elevando-se numa espiral em volta do mundo e atingindo cada homem. O dramaturgo referia-se à culpabilidade de cada homem a respeito do crime, mesmo dos delitos que não cometera com as suas próprias mãos, pois eram atrocidades das quais cada um se beneficiara, ainda que fosse, simplesmente, por ter sobrevivido (Miller, 2002: 93).

Esta visão do autor norte-americano encontraria uma perfeita exemplificação na situação concreta do prisioneiro que permite que o padre o substitua na condenação e, principalmente, na trágica conjuntura da personagem da Mulher.

Ela, uma das responsáveis pela limpeza das câmaras de gás, confessa que, cada vez que cumpre o seu labor, experimenta uma enorme alegria por não ser um dos mortos, quase tal como quando era criança e “a visita para os mortos era um passeio lindo para mim” (AAN, 2008: 280).

Embora o padre lhe garanta ser igual aos outros, pois a vontade de viver é muito forte e outros no seu lugar fariam a mesma coisa, o Carcereiro pergunta-se como pode a Mulher viver e comer depois de participar dessa paisagem apocalíptica, e ela mesma acaba por suplicar pela sua salvação: “De mim, de mim mesma, do meu nojo” (AAN, 2008: 285).

Estas imagens de dureza impiedosa poderiam encontrar eco nas obras de outros artistas que experimentaram, como Hilst, a necessidade de usar a arte para expressar o seu sentimento sobre um espaço que os oprimia. Desta forma, a cena, inconcebível para o Carcereiro, da Mulher comendo depois de abandonar a paisagem de morte encontra uma possível transposição plástica nas gravuras que compõem a série *A Guerra* de Otto Dix, realizada a partir das suas experiências na I Grande Guerra: entre as estampas macabras de

Dix, podemos encontrar também a aberração no retrato das pessoas comendo ao lado de defuntos.

Aliás, a ‘pintura’ hilstiana e a do pintor expressionista alemão poderiam ser contrapostas à visão angustiada sobre os mesmos temas oferecida por Lasar Segall. Dix e Segall pertenceram à mesma geração, foram colegas, e, este último, traduziu em imagens o drama da contemporaneidade, acompanhando-o, como Hilst, desde o Brasil.

Entre as gravuras à maneira de aguarelas que compõem o caderno *Visões de Guerra* de Segall, distingue-se a imagem de uma mulher que observa horrorizada o que está acontecendo, com a imagem das pessoas espelhada nos seus olhos.

Essa imagem nos olhos da Mulher – pois a aguarela poderia ser um perfeito retrato do tormento da personagem hilstiana – permite o trânsito da visão angustiada, tanto do artista judeu como da dramaturga brasileira, do individual para o colectivo. É o olhar particular da figura feminina que introduz, de modo indirecto no espaço claustrofóbico – do quadro e do cenário, respectivamente –, a paisagem do holocausto, mais apocalíptica ainda do que o excedente de cidadãos executados em *O Novo Sistema*, como demonstra a descrição da Mulher da “carnificina” (AAN, 2008: 275): “Como uma pirâmide, é assim que eles estão junto à porta de metal, como uma pirâmide toda feita de sangue, de sangue muito escuro” (AAN, 2008: 266). Uma tal estampa poderia, pois, corresponder perfeitamente, continuando com o paralelismo artístico, ao tratamento, por exemplo, dos claro-escuros de *Nuit et brouillard* de Alain Resnais.

Esta curta-metragem, realizada dez anos após a libertação dos campos de concentração nazis, regista as imagens dos campos abandonados de Auschwitz e de Majdanek. Trata-se de uma das primeiras e mais importantes reflexões cinematográficas dos horrores do holocausto, na qual o cineasta contrasta a imobilidade dos campos abandonados, dos prédios vazios, com as obsessivas filmagens da guerra. Com este filme, como procurava Hilda Hilst com a sua proposta dramática, Resnais aprofunda a natureza cíclica da violência do homem contra o homem e apresenta a implícita sugestão de que o horror pode regressar.

Contudo, há uma importante diferença na focagem entre a proposta de Resnais e a de Hilst, já que, enquanto o primeiro retrata a morte num espectáculo panorâmico¹⁴⁹, a dramaturga opta por expressar os grandes traumas da história contemporânea, dando uma ênfase humana e individual ao seu retrato.

O ambiente apocalíptico invade todo o espaço na peça, estendendo-se mesmo pelas didascálias, através de diferentes cenas e referências violentas, como a brutalidade a respeito da mulher, que, aliás já fora realçada na obra *Swastika Night*, outra das distopias do século XX que escolheu o nazismo como ponto de contacto com a realidade¹⁵⁰:

Fora ouvem-se vozes de vários SS. Deve ficar claro para o público que estão estuprando uma mulher que está morrendo. Frases assim, por exemplo:

- assim, segura mais firme
- abre mais
- a cadela não abre [...] (AAN, 2008: 286).

Mas, embora o quadro trágico de dor oscile do geral para o particular, o plano principal é sempre ocupado pelo retrato directo da morte. Isto permite focar não só a tragédia em termos vivenciais, puramente físicos, mas também espirituais, pois a imobilidade e a angústia da espera agónica, com as evocações de um passado de normalidade por parte dos protagonistas, confere substância à tragédia.

À excepção do Padre, cuja morte heróica faz com que a personagem mantenha a assunção de inspiração clássica da consequência da sua escolha, da consideração da condição humana dos agonistas, comprazendo-se nos estertores, porque, como indica o Carcereiro a Maximilian, “aqui você já é a morte, tudo que você fala é a morte que fala” (AAN, 2008: 257).

¹⁴⁹ De facto, esta proposta aproxima-se mais de perspectivas, embora pertencentes a artes não figurativas, como a *Symphonie n° 2*, realizada em França durante a ocupação por Arthur Honegger, cujos movimentos, também de modo macroscópico evocam a morte, o luto e depois a libertação.

¹⁵⁰ Em *Swastika Night*, escrita por Katherine Burdekin sob o pseudónimo de Murray Constantine, a ficção deslocava-se para o século XXVI para conhecer a sobrevivência do nazismo, como culto do deus Hitler. Nesta antiutopia, salientava-se a atroz animalização das mulheres, principais vítimas do regime, consideradas seres desprovidos de alma que viviam amontoadas em jaulas, numa espécie de zoológicos nos quais qualquer um podia submeter à vontade as mulheres para perpetuar a espécie.

Na linha desta fantasia de linhagem huxleyana, os sons do estupro evocam no Estudante a doutrina aprendida na escola, onde realizara um trabalho provocado pela “necessidade de todos compreenderem a importância das relações (*ri*) sexuais. Era importante ter saúde, filhos fortes, sabe? Filhos de boa índole, intelectualmente, moralmente” (AAN, 2008: 287).

Nessa escura profundidade da fisiologia e do instinto, o movimento interno e a tensão crescente levam finalmente à revelação definitiva desse avesso, desse “outro rosto de cada um de nós” (AAN, 2008: 279), pois o Carcereiro, aquele que censurara a Mulher, acaba por exprimir no paroxismo da agonia moral o desejo de que “alguém tem que sofrer mais do que eu, eu sozinho não agüento, não agüento” (AAN, 2008: 283).

Sem descobrir caminhos afirmativos, no desfecho do teatro hilstiano só resta o absurdo de um sistema opressor seja qual for a sua variante – religioso, estatal, futurista ou factual. Absurdo que, aliás, parece reger-se pelo mesmo despropósito exterminador que Brecht retratara no seu *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, ao apresentar na cena número 6, centrada na justiça como instrumento do estado, a seguinte estampa: “Aquí están los señores Jueces. / Sus amos les dijeron / “Justo es lo que beneficia al pueblo alemán” / Pero, ¿cómo saber qué lo beneficia? / Y tendrán que administrar justicia, / Hasta que todo el pueblo alemán esté en la cárcel” (Brecht, 1964: 36), depois do qual o juiz presente na cena colhe a lista telefónica em vez da pasta com a acta de acusação.

Esta mesma ironia inteligente – sobre a qual se alicerça a última das peças hilstianas, *A Morte do Patriarca* – é a que domina a “perspectiva final de destruição iconoclasta” (Pallottini, 1999: 108).

A obra dramática hilstiana constitui-se numa unidade cujos elementos formativos funcionam tributariamente com relação ao conjunto. A autonomia implica independência a respeito dos factores que intervêm na génese e na vigência intrínseca de cada um dos elementos constituintes, de que esta peça final é síntese e desfecho.

Assim, deparamo-nos com o facto de o motor desta obra ser um novo colapso da sociedade, equivalente, em aparência, aos representados em cada uma das outras peças anteriores¹⁵¹, como nos indica o Demónio: “Ora, isso já aconteceu tantas vezes. (*apontando*

¹⁵¹ Ou equivalente também, já no âmbito da prosa, às revoluções que o professor de história política Axelrod Silva – protagonista de «Axelrod» terceira parte da obra *Tu Não te Moves de Ti* – rememora numa reflexão a propósito do sentido da utopia revolucionária: “[...] no segundo semestre falaria das revoluções, de muitas, vermelhas verdes negras amarelas, enfoques despidos de adorno, o tom de voz nem oleoso nem vivaz, um sobre-tom doce-pardacento, o lenço nas lentes, tirando e pondo vivo comprido significante repetindo: pois é sempre o ISSO meus queridos, cinco ou seis pensamenteando, folhetos folhetins afrescos, sussurro no casebre, na casinhola das ferramentas, no poço seco, e depois uma nítida vivosa sangueira, e em seguida o quê? um vertical de luzes cristalizado por um tempo, um limpar de lixões, alguns anos, e outra vez idéias, bandeirolas, tudo da cor conforme a cor de novos cinco ou seis” (TNT, 2004c: 132).

para uns livros grossos) Olhe, olhe para esses tratados de escatologia... O mundo terminou milhares de vezes...” (AMP, 2008: 442).

Por um lado, a diferença reside em que este é o último e mais definitivo dos colapsos e, por outro lado, em que, sendo perspectivado desde o ponto de vista da autoridade – apresentando a verdadeira cenografia do poder, a privada, de debate entre os poderosos, e só obliquamente a dimensão pública e mediática do mesmo, que até agora víramos –, a autora consegue oferecer-nos a demonstração mais integral e definitiva da sua distopia. E isto é assim pelo facto de se facilitar o diálogo entre as personagens a respeito da concepção do mundo e também por promover o conhecimento com maior profundidade do reverso, do “outro rosto de cada um de nós” (AAN, 2008: 279), de que a autora falava ao referir-se a Hitler e ao tornar os perpétuos antagonistas em protagonistas.

Destarte, estes protagónicos antagonistas submetem à reflexão os temas basilares do teatro hilstiano como o questionamento do mal, o sentido da vida e da morte ou a existência de Deus, constrangidos pela revolta iniciada no exterior pelo povo radical e violentamente céptico, numa dinâmica interna rigorosamente regulada e num espaço de clausura e angústia tipicamente hilstiano.

As conclusões inferidas da discussão são apocalípticas: num tom irónico e irreverente, são inventariadas as doutrinas revolucionárias divulgadas por figuras como Mao, Marx ou Lenine, revelando-se os elementos mais falaciosos ou incoerentes dos seus princípios. É o corolário lógico da génese distópica, na qual as autoridades constituídas são quase sempre figuras negativas. Excluindo a religião no seu sentido estrito, como movimento espiritual e como fé, o resto das doutrinas representadas pelas três figuras apresentam-se como um fracasso. De facto, a respeito das personalidades históricas referidas, o Demónio assinala que “esses três cheios de soberba com suas fórmulas mecanicistas... também foram esquecidos” (AMP, 2008: 487).

Seguindo a lógica fatidicamente profética do teatro de Hilda Hilst, ao tratar os problemas de ordem geral, sem consideração de época e, paradoxalmente, evocando instantes dramáticos do passado, a conclusão é necessariamente apocalíptica. Num mundo onde “tudo já foi dito” (AMP, 2008: 449), o rebanho dócil das outras obras, consumidor

obediente de dogmas, preceitos e simbologias torna-se “escuro” (AMP, 2008: 450), por causa da influência do Demónio¹⁵².

Trata-se de uma demonstração da impossibilidade de uma alienação perpétua – quando menos se exercida sempre pelo mesmo poder –, que complica e obscurece a ideia exprimida na composição em “homenagem a Alexei Sakarov”, quinto dos «Poemas aos homens do nosso tempo» presente na obra *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (2003c: 111-112), onde o eu lírico adverte:

de cima do palanque
de cima da alta poltrona estofada
de cima da rampa
olhar de cima

LÍDERES, o povo
Não é paisagem
Nem mansa geografia
Para voragem
Do vosso olho
POVO. POLVO.
UM DIA.

O povo não é o rio
De mínimas águas
Sempre iguais.
Mais fundo, mais além
E por onde navegais
Uma nova canção
De um novo mundo.

E sem sorrir
Vos digo:
O povo não é

¹⁵² Neste sentido, o avesso do domínio exercido sobre o povo pelo Demónio seria representado por Lih, o “homem-poeta” (PDG, 1997: 14) protagonista do relato «Amável mas indomável» que com as suas palavras exerce um controle pleno sobre a massa, ao convencê-la de empreender uma acção pacífica contra a cruel política dos seus governantes: “Futuro lhes dizia, como um fruto minha gente, olhem, e arredondava as mãos, não é de ouro, não é duro, é fruto de carne que deve ser comprimido junto ao coração, se esse fruto-futuro se colar à tua carne, vão nascer palavras, construção e muro, e adagas dentro da 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. Tua palavra, a de vocês muitas palavras pode quebrar muitos bastões de ágata, enterra então brilhos antigos, mata também o opressor que te habita, esmaga-o se ele tentar emergir desse fruto de carne, nasce de novo, entrega-te ao outro” (PDG, 1977: 15).

Esse pretensu ovo
Que fingis alisar,
Essa superfície
Que jamais castiga
Vossos dedos furtivos.
POVO. POLVO.
LÚCIDA VIGÍLIA
UM DIA.

Esta idealização esperançada do povo revelava-se próxima da percepção das relações de poder manifestada pelo escritor sueco Stig Dagerman no ano 1946:

El proceso de abstracción que ha experimentado el concepto de Estado durante los años es, para mí, una de las convenciones más peligrosas de todo el bosque de convenciones que el poeta debe atravesar. La adoración de lo concreto, de lo cual Harry Martinson se ha dado cuenta a lo largo de su viaje a la URSS, que era el meollo de la doctrina estatal (y que se manifestaba por los retratos de Stalin de cualquier tamaño o modelo) no era más que un atajo en el camino que lleva a esta canonización de lo Abstracto que forma parte de las características más espantosas del concepto de Estado¹⁵³. Es precisamente lo abstracto lo que, por su intangibilidad, por su emplazamiento fuera de la esfera de influencias, puede dominar la acción, paralizar la voluntad, entorpecer las iniciativas y transformar la energía en una catastrófica neurosis de la subordinación por medio de una brutalidad psíquica que puede, ciertamente, durante un tiempo, garantizar a los dirigentes una cierta dosis de paz, de confort y de aparente soberanía política, pero que no puede tener, a fin de cuentas, más que los efectos de un bumerán social (Dagerman 2007: 32-33).

Contudo, a conjuntura encenada em *A Morte do Patriarca* não deve ser confundida com certos momentos da história, nos quais um ar de revolta inflama as massas, fazendo com que as suas respirações, palavras e actos se confundam. Nesses momentos, inicialmente, os poderosos sentem-se sitiados nas suas torres, abandonados e desarmados. O principal signo destes movimentos fortes e irreduzíveis consiste no facto de os revoltados não serem influenciados por outros, de se comportarem com tal unanimidade que semelhe que todos eles agem ao mando.

A diferença principal entre estas insubordinações e a radical revolta retratada na peça de teatro reside – além de no facto de existir na obra uma manipulação explícita por

¹⁵³ Consciência paralela, aliás, à que, poucos anos depois, em 1952, adquiriria o escritor alagoano Graciliano Ramos na sua viagem pela União Soviética, de que é um muito interessante testemunho a sua obra póstuma *Viagem (Tchecoslováquia – URSS)* (1954).

parte do demónio – no facto de que as primeiras são efémeras, não podem durar. E isto porque, como indicara Simone Weil, esta unimidade que se produz na agitação de uma emoção viva não é compatível com nenhuma actividade metódica (Weil, 1955: 189-191). O resultado final é sempre a suspensão de qualquer acção e o retorno à realidade quotidiana, à diferença dos protagonistas de *A Morte do Patriarca*, que já esgotaram todas as oportunidades de volver a ser indivíduos e instaurar uma nova normalidade baseada noutros princípios diferentes, pois recordemos que no seu mundo não há mais nada que possa ser dito (AMP, 2008: 449).

Uma conjuntura semelhante funcionará como estrutura de um dos relatos com os que Hilst inaugura a sua escrita em prosa. Trata-se do conto «Lázaro», onde a personagem bíblica, depois da sua ressurreição e como resultado da sua peregrinação pelo mundo, vê-se obrigada a guardar silêncio ao chegar a uma terra dominada pela incredulidade e o cepticismo mais radicais¹⁵⁴. Assim, quando Lázaro menciona a imortalidade a um dos monges que o acolhe no seu convento, este pergunta-se, em companhia dos outros religiosos, pelo sentido que as revelações de Lázaro poderiam adquirir naquela sociedade, assim como a sua finalidade para os homens que a integram:

Ver o rosto duro e cruel dos humanos? Tenho até medo que de repente esse homem novo comece a dizer que existe, sim, uma outra espécie de vida, e que nós não entendemos nada, e aí tenho certeza de que os humanos vão matá-lo, porque os humanos já passaram por todas as experiências, e odeiam os mentirosos. No fundo, talvez tenham razão, sim, sim... já fomos enganados. Oh, Lázaro, filhinho, eu também acreditava Nele como tu. Muitos acreditavam Nele. Os mais humildes

¹⁵⁴ Relativamente ao assunto de que se trata, poderíamos mencionar ainda a variante da história de Lázaro revelada por Orígenes Lessa no romance *O Evangelho de Lázaro* publicado em 1972. Neste romance, um Lázaro já idoso toma a palavra para relatar a sua própria história e desmentir o Evangelho apócrifo que em seu nome circula pelas vilas e aldeias, principalmente movido pela vontade de corrigir a idealização existente por volta da sua figura e mostrar-se na sua condição humana, com as suas faltas e os seus erros.

Neste sentido, além da rectificação da sua própria história, o relato procura, de maneira secundária, o questionamento de certos evangelistas, principalmente da figura de Barnabé. No romance, a figura bíblica transmutada em personagem de Orígenes Lessa, é revelado como sujeito manipulador e charlatão ao tratar ao povo como rebanho dócil – que, por causa dos enganamentos de profetas fraudulentos como o Barnabé ideado por Orígenes Lessa, acabará por libertar-se da alienação numa revolta abissal e definitiva como a presente em *A Morte do Patriarca* –, consumidor obediente de dogmas, preceitos e simbologias. Barnabé, no romance do autor paulistano “é um Barnabé-hoje, tão hoje, que propõe a Lázaro a capitalização da ressurreição, e um esquema de propaganda voltado para os ricos (eles é que compram o produto!). Assim, Barnabé bombardeia nosso Lázaro com slogans e macetes: “o segredo é a alma do negócio”, “põe tempero xvii/ no teu testemunho”, “a causa justifica os meios, meu querido”” (Proença, 1972: xvii-xviii).

acreditavam Nele. E só posso te dizer que todos os que acreditavam Nele morriam mais depressa do que os outros. E não penses que morriam de morte serena [...] Morriam cuspidos, pisados, arrancava-lhes os olhos, a língua. Lembro-me de um cristão que carregava o crucifixo e gritava como tu: está vivo! Ele está vivo! Sabes o que fizeram? Pregaram-lhe o crucifixo na carne delicada do peito e urraram: se está vivo, por que não faz alguma coisa por nós? Se Ele está vivo, por que alimenta o ódio, o grito, a solidão dentro de cada um de nós? (FF, 1977: 261).

Esta realidade suspensa, extremada em *A Morte do Patriarca*, evidencia o princípio de que a personagem teatral utiliza:

[...] necessariamente, como sujeito que, ao falar, age, o tempo linguístico do presente, ao qual se subordinam os tempos do passado e do futuro. As *dramatis personae*, muitas vezes responsáveis ou marcadas psicológica e moralmente por eventos pretéritos cujas consequências desempenham uma função nuclear no desenvolvimento da acção – e daí a frequência e a importância dos tempos verbais do passado em tantos textos dramáticos –, falam e actuam agora, numa sucessão de presentes que engendra, na sua conflitualidade e na sua dialéctica, o futuro em que aquelas *personae* se aniquilam, triunfam, se penitenciam, se redimem... (Aguiar e Silva, 1990: 208).

Neste sentido, na peça teatral a expectativa redentora do futuro torna-se, como já indicámos, abissal, impossível. O Demónio apresenta-se perante as autoridades eclesiásticas como uma antropomorfização da perversão e do engano, como o ser dialogante, atraente, sofista com quem dialogaram Santo António ou Lutero. Estimulado de modo explícito e impostadamente desinteressado pelo demonismo, por este, afinal, representante máximo do instinto, da desordem e da perversão – recordemos neste sentido as reveladoras palavras do Fausto goethiano: “O demo é un egoísta / e non fai de grado polo amor de Deus / o que é de proveito para outro” (Goethe, 1997: 81) –, o povo decide revoltar-se contra o poder e devém, como já indicámos, niilista. Unicamente resta para essa humanidade que contempla a invalidação de todas as verdades conhecidas, a quebra do pensamento, as realidades não mentais: a força e a violência como alicerces de uma verdadeira revolução não só contra toda autoridade, mas contra a realidade.

Nessa cerimónia total de expiação não existe um discurso unívoco, linear, pois o fim desta peça carente de acção é incerto, aberto, como veículo distópico produtor de perturbação e dúvida que, afinal, só profetiza o apocalipse, sem o explicitar, num

sempiterno perecimento que percorre toda a produção dramática hilstiana, como corresponde ao género artístico antiutópico:

El fin del mundo no debe ser un acontecimiento breve, un instante de destrucción universal que evite a los hombres una posibilidad de torturante agonía. Un ocaso súbito no tendría ningún valor ejemplar ni permitiría ningún goce a quien lo concibe. Por el contrario, es el estricto sentido de la *agonía* lo que le da relevancia. El fin del mundo debe ser un crepúsculo lento, lentísimo, en el que puedan reconocerse de la manera más palpable las sucesivas heridas que mutilan el gran cuerpo antes de su corrupción definitiva (Argullol, 2007: 37).

A funesta proposta dramática hilstiana elege, assim, uma mensagem imutável, ultrapassando a nefasta conjuntura da contemporaneidade, pois a causa última da arte para Hilst, a sua determinação teleológica – isto é, o ensaio da subversão ontológica dentro de um panorama apocalíptico – acaba por se sobrepor.

No seu processo experimental e interventivo a respeito da dimensão comunitária do homem, a tragédia destrói o drama social e a defesa da liberdade, convertendo-se a denúncia da opressão e da tirania num mote focado de um modo tão abissal que permitiu mesmo à autora escapar ao controlo da censura.

A poeticidade permite que a ficção dramática devesse numa perturbadora metáfora do mundo. E isto é assim porque, embora Hilst conceda um valor absoluto à arte – como na peça *As Aves da Noite*, na qual os agónicos protagonistas vêm na poesia um alívio e um paliativo para a sua tragédia –, não se trata de uma cega esperança na salvação pela beleza senão que a causa profunda é de ordem ética, não estética, no sentido em que Hegel interpretava a proposta artística como uma das fontes da nossa capacidade de compreender, como um complexo revelador, de aprendizagem:

Hay que preguntarse si ella debe estar contenida directa o indirectamente, explícita o implícitamente en la obra de arte: si se trata, en suma, de un fin universal y no contingente, entonces esa finalidad (*Endzweck*) puede deberse a la esencial espiritualidad del arte, sólo espiritual y además no accidental sino existente en sí y para sí. En fin, en relación con la enseñanza podría consistir, pues, por eso en llevar a la conciencia mediante la obra de arte, un contenido esencial espiritual en sí y para sí. Desde este punto de vista tenemos que afirmar que el arte cuanto más elevado se coloca, tanto más tiene que captar en si tal contenido y ha de encontrar sólo en su esencia el criterio, si lo expresado es adecuado o no lo es. El arte ha sido en verdad la primera *institutz* de los pueblos (Hegel, 1985: 115).

Destarte, o teatro de Hilda Hilst, desatendendo qualquer conteúdo contingente – recordemos que, a respeito do conteúdo “nacional”, este, como indicara Alcir Pécora, simplesmente não se põe para Hilda (2008: 1) –, postula-se artisticamente como testemunho do exílio do homem no mundo contemporâneo.

Como sabemos, para focar a sua proposta distópica, a autora paulistana arquitecta um teatro sobre o excluído, sobre o *outsider*, consistindo o seu processo literário em concentrar-se em casos individuais, observados de um modo tão minucioso que permite a nítida distinção dos abismos da sociedade. Toda a conjuntura particular e concreta, pertencente ao âmbito público ou privado, ou mesmo a ambos, é no seu teatro uma altura sobre o abismo a partir da qual observar a sombria profundidade de uma humanidade que se apresenta como fantasmagórica em dois sentidos principais: aquele que a orienta para a quimera de não ser humana e o oposto, o que a guia ao pesadelo de não ser divina.

A Empresa, O Rato no Muro, O Visitante, O Auto da Barca de Camiri, As Aves da Noite, O Novo Sistema e O Verdugo são sete histórias sobre figuras agudamente individualizadas em circunstâncias extraordinárias, mas de inspiração real, a partir das quais Hilda Hilst conseguiu revelar uma perturbadora verdade a todos os níveis, partindo do teatral até atingir o ecuménico, do excessivamente íntimo, familiar ou, mesmo, visceralmente humano ao incognoscível e transcendente.

Esta verdade é coroada sempre com a imagem tanática, cuja apoteose final encontraremos na peça *A Morte do Patriarca*, onde deparamos com a solução última da progressão crescente do sacrifício até ao massacre no teatro hilstiano – que Tzvetan Todorov considerava opostos, uma vez que no massacre a identidade individual é irrelevante.

Neste caso o massacre já não envolve a massa humana senão que encerra o apocalíptico extermínio da caótica amálgama do pensamento humano e das grandes verdades da história universal, simbolicamente representadas aqui por dois dos grandes sistemas contemporâneos preocupados com a moral e malogrados pelo fanatismo: a Igreja e os postulados socialistas, num outro significativo descentramento, já não estético, mas também ideológico e social, a respeito das mais rígidas e sectárias posturas doutrinárias da esquerda da altura.

Contudo, se nas tragédias gregas e isabelinas, o ponto de máxima tensão era atingido com a morte do herói – destruído pelas forças que a ele se opõem ou por uma vontade suicida em reconhecimento da própria derrota –, a revelação artística que nos ocupa satisfaz-se de modo inevitável no final aberto, no precipício insondável no qual se situa e ao qual se abandona a humanidade depois que a possibilidade de redenção tenha deixado de existir, só ficando o nada.

Um vazio perante o qual nós, desde o ponto de vista do leitor (e/ou, no seu caso, do espectador) e situando-nos na idealização hegeliana da arte como revelação profunda, nos vemos obrigados a acompanhar o retórico questionamento do filósofo Emil Cioran, quando o pensador romeno se questionava se porventura um vazio que outorga a plenitude, neste caso um entendimento abissal, não contém mais realidade do que a que possui toda a História no seu conjunto (1981: 162).

A CRÓNICA COMO SUBVERSÃO SATÍRICA

*Os leitores vão acabar? Talvez. Mas os escritores não. A
síndrome de Camões vai continuar.*

O escritor vai resistir.

[Rubem Fonseca: *O Romance Morreu (Crônicas)*]

Na confrontação da complexa proposta dramática e da escrita cronística hilstianas comprovamos como de um mesmo princípio podem ser extraídas, além de imagens profundamente trágicas, imagens impiedosamente cómicas: igual que acontecia nas peças teatrais, nos textos cronísticos, observamos como no retrato da humanidade, da colectividade, não há mais do que contorções e movimentos de títeres numa deturpação da personagem-colectiva – desta vez concretizada no povo brasileiro – como entidade ficcional, reduzida a uma sombra ou silhueta dominada pela alienação e/ou pela crueldade.

Neste avesso desvairado, o riso é utilizado para impressionar e escandalizar os leitores, em lugar de apelar de forma directa à sua cumplicidade contra uma realidade aberrante e, para isso, a figura sociológica do revolucionário ou do *outsider* foi substituída, neste espaço escritural de difusão jornalística, pela presença de uma mordaz narradora.

Assim, na crónica o herói foi retirado do cenário, ficando só os opositores, o povo, com a sua função coral, a antagonónica classe dirigente e a narradora – única, mas poderosa, porta-voz e defensora dos ideais dos heróis hilstianos – que tem de retratá-los agora num fundo de normalidade social, pois a tragédia do ser humano contemporâneo perdeu toda a sua grandiosidade na mudança de perspectiva para o triste espectáculo da realidade contemporânea do Brasil.

Contudo, apesar da sua descida à realidade, o princípio básico da crónica continuará, como veremos, a ser o mesmo que o do teatro: mostrar a obscenidade do social através da provocação de um radical sentimento de alteridade.

Com este propósito, entre 30 de novembro de 1992 e 16 de junho de 1995, Hilda Hilst, já sexagenária, cultivou a crónica no semanal e recém-criado «Caderno C», editado pelo jornalista Jary Mércio no *Correio Popular* de Campinas.

Pouco mais da metade dessas crônicas foi publicada no volume *Cascos & Carícias*, lançado em 1998 pela Nankin Editora paulistana e a outra metade encontrou pela primeira vez edição em livro do conjunto na obra *Cascos & Carícias & Outras Crônicas*. Nesta nova publicação, além das crônicas surgidas durante esses três anos no jornal campineiro são editados dois inéditos, que a autora enviara à revista *Playboy*, mas que nunca foram editados e uma última crônica, publicada no primeiro número de *Jandira: revista de literatura*, aparecido na primavera de 2004.

A coluna, que tinha como título o nome da escritora, configura um lado pouco divulgado do percurso literário da autora de *Bufólicas*. Nela, Hilst foi consciente de cultivar um gênero cuja “perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão” (Candido, 1992: 14). Por isso, optou, principalmente, por um retrato do obscuro da sociedade contemporânea, como já fizera no teatro, mas desta vez – de modo inaugural na sua escrita –, não só como uma perturbadora metáfora do mundo da altura, mas também como retrato da realidade mais imediata: a do Brasil.

Com este propósito, Hilda Hilst aproveitou a liberdade permitida por um gênero menos regrado e formal que outros¹⁵⁵. Num meio directo, breve e de linguagem transparente, a autora de *Tu Não Te Moves de Ti*, optou frequentemente pelo calão e por um discurso desbocado para simplificar a sua escrita, além de a procurar tornar mais inteligível e auto-explicativa¹⁵⁶.

¹⁵⁵ A este respeito, resulta significativa a apreciação do gênero feita por Ferreira Gullar num dos seus textos cronísticos, intitulado simplesmente «Crônica»: “A crônica tem a seriedade das coisas sem etiqueta. [...] A crônica é a literatura sem pretensão, que não se bate com a morte: sai do casulo, voa no sol da manhã (a crônica é matutina) e, antes que o dia acabe, suas asas desfeitas rolam nas calçadas. Há quem as recorte e as pregue carinhosamente em álbuns. Mas isso já é entomologia, não é crônica” (Ferreira Gullar, 2004: 16).

¹⁵⁶ Esta mudança simplificadora na concepção e na natureza da crônica a respeito dos outros gêneros cultivados pela autora fica concretizada na sua intervenção cronística «A vida? Essa monstruosidade de irrealidades» (13/02/94). Nela, a autora de *Fluxo-Floema* estabelece uma equivalência entre a dificuldade de comunicar uma sabedoria mensurável como a ciência e a complexidade de transmitir a mensagem transcendente e incomensurável que está por trás da sua escrita: “A crônica é um verdadeiro martírio para mim, porque de alguma forma tem que se aproximar de um texto “arrumadinho”, um texto que todos entendam, você lê pro fedelho, pra Zefa, pro dotô, e todos têm de dizer “óóó sim! entendi!”, mas a verdade é que nada faz sentido, a própria vida é isenta de sentido, pois faz sentido você nascer, crescer, envelhecer e depois apodrecer? O escritor quer mais é esmiuçar os mil atalhos dessa insanidade, e usa na linguagem todos os possíveis códigos da vida. Se algum físico, por exemplo, for obrigado a explicar pro povão o mundo das partículas, ninguém vai entender, e não há maneira de transformar a linguagem da física em “nóis tamo vendo aqui uma coisa, tamo vendo não, tamo só vendo a caminhada da coisa etc. etc. etc.” (CCC, 2007: 190).

Esta interpretação do acto da escrita – cronística – apresenta-se, aliás, de modo análogo na apreciação feita por Vinicius de Moraes em «O Exercício da crônica» que inicia *Para Viver um Grande Amor*: “Escrever prosa é

A crónica “com o seu tom menor de coisa familiar” (Candido, 1992: 17) permitiu que a sua intervenção cronística semanal assumisse uma relevância própria como mediadora entre a autora paulista e o seu público potencial, pois como indicara John Gledson a crónica é um género de grande efectividade do ponto de vista da comunicação com o público que Hilst pretendia:

Resta o facto de, entre os críticos brasileiros, e mais entre os leitores, existir uma convicção de que a crónica é género de algum modo brasileiro – existe em outros países, é claro, que têm os seus *chroniqueurs* ou *columnists*, mas a sua popularidade é atestada pelo grande número de colectâneas publicadas pelos autores mais famosos e populares e, diga-se, pelas respectivas vendas. Uma série famosa intitulada *Para gostar de ler*, ilustra uma das razões dessa popularidade. Num país ainda com grande número de analfabetos, e onde a leitura não é um hábito tão difundido quanto talvez devesse ser, a crónica assume uma importância própria como mediador entre o escritor e o seu público possível (Gledson, 2006: 12-13).

A crónica assinada no *Correio Popular* de Campinas tornou-se um acontecimento por causa, principalmente, do seu humor grotesco. Alguém, “cujos atributos mais populares eram os de *velha louca e bêbada*” (Pécora, 2007: 16), sabia que, além de focar os grandes temas da sua literatura desde muito alto, ou sob um ponto de vista metafísico, precisava descer ao âmbito das realidades concretas para se comunicar com o público ao qual decidira escandalizar. Decisão, aliás, com efeitos desiguais, pois a escrita cronística de Hilda Hilst não só exemplifica na perfeição o princípio manifestado por António Candido de que a literatura é um sistema vivo “e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (2000: 74), senão que também confirma um segundo pressuposto correlato do crítico e teórico brasileiro a respeito do processo de circulação literária: “a obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito” (2000: 74).

Num género em que, como já vimos, “a imaginação se mescla sem qualquer vergonha ou precaução à experiência pessoal” (Castello, 1999: 60), o cinismo egótico de Hilda Hilst oferece-nos um constante exercício de auto-análise em relação ao seu percurso literário. Este permite-nos constatar essa mudança quantitativa que a crónica supôs na sua

uma arte ingrata. Eu digo prosa fiada, como faz um cronista, não a prosa de um ficcionista, na qual este é levado meio a tapas pelas personagens e situações que, azar dele, criou porque quis. Com um prosador do cotidiano, a coisa fia mais fino” (1973: 7).

relação com um público que conseguiu atrair com os seus textos e que, aliás, oscilava entre a aversão e a afinidade a respeito da escritora, como põe de manifesto no texto «Musa cavendishi» (15/02/93): “Há pouco tempo, esta modesta articulista estava a ponto de ser apedrejada como uma infeliz rameira lá da Galiléia. E não é que virei santa? Credo, Elias! Santo sofre” (CCC, 2007: 46).

São muito frequentes as referências de teor ironicamente exclamativo a respeito do negativo raio de abrangência da sua escrita cronística, ao troçar a respeito da compaixão que merece. Sirva como exemplo a crónica «Sistema, forma e pepino» (25/01/93), onde a autora aproveita para introduzir um fragmento da sua obra em prosa – prática, como veremos, habitual nas suas crónicas –, depois da seguinte reflexão:

Ah...que triste que seja tão verdadeiro o fragmento do livro *Tu não te moves de ti*, cuja autora é esta modesta cronista de horas vagas, eu sim, que tenho sido apedrejada (coitaaada!). Recortem-no (comprar o livro seria pedir demais) (CCC, 2007: 41).

Contudo, e em paralelo a esta visão auto-irónica da sua condição de escritora incompreendida e polémica, a autora praticou um verdadeiro exercício de auto-comiseração nas suas colaborações jornalísticas, aproveitando o espaço disponível neste “gênero menor” de tom “predominantemente impressionista” (Paes & Moisés, 1967: 82) para reflectir literariamente no que diz respeito aos aspectos que mais a exasperavam do âmbito das letras e da cultura contemporânea.

Neste processo de avaliação, a escritora paulista recupera, portanto, os temas que mereciam censura de modo recorrente nas suas entrevistas e declarações públicas. Além da já referida desatenção imerecida, um dos alvos da sua nova faceta literária é a iníqua relação entre a literatura e o mercado. Assim, numa das suas crónicas intitulada «Receita» (26/02/95), a partir do facto de que a editora Brasiliense lhe mandara dois reais e trinta e três centavos de direitos autorais, Hilst pondera e ironiza sobre a condição marginal do escritor – referindo-se, além de a si própria, a figuras como Joyce, Kafka ou Bocage –, só ultrapassada pelos autores de *best-sellers* como Paulo Coelho (CCC, 2007: 358).

Do mesmo modo, noutras crónicas, como em «Bate-papo com o chefe» (09/08/93), ridiculariza o discutível discernimento do público ao considerar o incompreensível sucesso de Jordi, “esse menino bobo [...] cantando gugu dadá babá, e tirando meleca do nariz e

grudando a meleca na mesa” (CCC, 2007: 105). Igualmente, aproveita o texto cronístico «Banqueiros, editores e pinicos» (08/03/93) para manifestar abertamente o seu “ódio em relação a banqueiros e editores” (CCC, 2007: 58), para recuperar a figura do editor Lalau, personagem de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, que na crónica hilstiana «Descida» (12/12/93) parasita à custa da obra de uma escritora idosa (CCC, 2007: 162) ou para acabar, finalmente, concluindo no texto «Escritor? Fora! Fora!» (29/01/95): “Ai! É um horror isso de ter tanto prestígio e todo o teu texto não valer nem o mijo de algum sedutor de massas, nem o peido de um cantor” (CCC, 2007: 310).

Neste processo de defesa, não surpreende, portanto, que todas as críticas de Hilst sejam alicerçadas no egotismo e na admiração exacerbada a respeito da sua obra – elemento basilar que norteou todo o seu percurso como escritora no meio literário brasileiro. Por isso, o intuito de se proteger da suspeita de frivolidade – nunca de obscenidade – surge em muitos dos seus textos de modo latente ou patente.

São numerosas as crónicas aproveitadas por Hilst para cogitar a respeito da consideração da sua obra por parte do meio literário, quer para aludir à sua legitimação e reconhecimento – sirvam como exemplo a menção do mestrado defendido pela sua amiga Inês de Mafra sobre a obra hilstiana ou a cita do crítico Anatol Rosenfeld sobre o seu percurso literário¹⁵⁷ –, quer para mencionar a sua depreciação circunstancial¹⁵⁸.

Neste sentido, resulta igualmente interessante dirigir a atenção para o pólo da recepção. A avaliação do resultado da equação ‘autor – obra – público’ na crónica hilstiana deriva numa compreensão do extremismo e/ou da intransigência das interpretações possíveis.

¹⁵⁷ Na crónica «Nós escritores: brasileiros-zumbis» (29/05/94), por causa da indignação derivada do sentimento provocado pela desconsideração da sua obra e do que para a autora é uma questionável escolha na representação brasileira na feira do livro de Frankfurt, Hilst realiza o seu mais ostentoso exercício de desagravo: “[...] agora perdoem-me a imodéstia, [...] o crítico Anatol Rosenfeld, considerado um dos maiores especialistas em literatura, escreveu: “É raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais de literatura – a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa – alcançando resultados notáveis nos três campos. A este pequeno grupo pertence Hilda Hilst” (CCC, 2007: 232).

¹⁵⁸ A título de exemplo desta outra prática, podemos mencionar a crónica «Negão sacana, isso sim» (13/11/94), onde Hilst responde à caracterização aparecida na capa da revista *Interview* de Novembro de 1994, onde era apresentada a entrevista que lhe fez a jornalista Beatriz Cardoso com o título “Poetisa sacana que só pensa naquilo” (CCC, 2007: 286). Aliás, como mecanismo de defesa e reparação, a autora ocupa grande parte desta crónica realizando o inventário dos prémios recebidos ou recordando aos leitores, por exemplo, a atenção recebida do jornal francês *Libération*.

Uma análise da experiência do leitor – derivada da consulta *in situ* do arquivo pessoal da autora no Centro de Documentação *Alexandre Eulálio* da Universidade de Campinas – revela que o repertório das reacções é dominado pelo mesmo espírito polémico das crónicas e norteador pela dicotomia estabelecida entre defensores e opositores.

Assim, exprimindo a mesma indignação cívica da autora, encontramos, por exemplo, o retrato da condição do Brasil à beira do abismo apresentada por Maria Josemi na carta escrita ao *Correio Popular* o dia 8 de Janeiro de 1993:

É chegada a hora de se acabar com a hipocrisia e com os falsos padrões de moralidade tão em moda hoje em dia. [...] Para as crónicas existe uma solução: é só não ler. Virem a página. Porém, se for para questionar a moral e os bons costumes, terão que fazer pior: deixar de ler todos os jornais do Brasil, porque só assim estarão a salvo das inúmeras imoralidades contidas em cada notícia, isto é, dependendo do grau de entendimento de cada um!¹⁵⁹.

Análogo questionamento dos valores morais burgueses, como justificação da decomposição radical do bom-tom na crónica hilstiana, está presente na carta dirigida ao jornal por Pedro Lúcio Ribeiro com data de 9 de Janeiro de 1993, em que o leitor se pergunta:

Moralidade: o que isso significa? Sexo, palavrões, meninos de rua... Sexo: classifico como uma necessidade do homem. Mas, é coisa de animal [...]. O homem, que existe, pensa. Ou pensa que pensa. E se pensa, não é animal. Uámm!!! Palavrões: classifico como uma necessidade do homem. Mas, não é coisa de animal [...]. Meninos de rua: classifico como uma... [...] imoralidade! E explico: sexo é amoral; palavrão é amoral; e meninos de rua é (é mesmo!) – imoralidade! Não ficou claro (...). Viva o *Caderno C!*¹⁶⁰.

Mas, como dissemos, o contacto vivo destas crónicas semanais com os seus leitores esteve circunscrito a um espírito dialéctico e controvertido e, por isso, nas cartas ao *Correio Popular*, ocuparam o mesmo espaço tanto a defesa e a argumentação dos valores e da retórica hilstiana como a reprovação dos mesmos.

¹⁵⁹ Veja-se a carta de Maria Josemi na secção ‘Correio do Leitor’ do *Correio Popular* de Campinas de 08/01/93 (Pasta 56 do AHH do CEDAE).

¹⁶⁰ Veja-se a carta de Pedro Lúcio Ribeiro na secção ‘Correio do Leitor’ do *Correio Popular* de Campinas de 09/01/93 (Pasta 56 do AHH do CEDAE).

Contudo, devido à intencionalidade e “à espontaneidade com que tratava os temas de forma a incomodar a tradicional sociedade campineira” (Santos, 2006: 16), nas censuras acentuava-se, a mordacidade, a acidez e a indignação, como demonstra a carta enviada por José Luis P. Wutke, datada em 8 de janeiro de 1993:

Fui caricaturista e ilustrador do *Correio Popular* por duas décadas e jamais desci à pornografia para ter sucesso (e nem me deixariam que o fizesse, caso pretendesse). E duas décadas não representam fracasso. Os grandes cronistas, como Plínio Marcos, Antônio Contente, Eustáquio Gomes, Cecílio Elias Netto, Moacyr Castro, Otto Lara, etc. jamais usaram da pornografia para retratar o mundo cão. [...] Já quem assina o jornal pretende ter, todos os dias, um retrato do mundo, os grandes acontecimentos, o aumento do custo da vida, os fatos policiais, a relação de falecimentos, etc. e, também, crônicas inteligentes. Quem pretende pornografia, em linguagem escatológica, compra revistas especializadas, que as há aos montes, com fotos e tudo que há relativo ao assunto. O assinante do jornal jamais se interessa pelas fantasias imorais de Hilda Hilst, com rabanetes, nabos ou pura baixaria. O lugar para as extravagâncias ou arrojados literários é o livro, que compra quem quer e porque o quer exatamente pelo seu conteúdo chifrim. Se Hilda Hilst usa vibrador, ou não, é problema dela¹⁶¹.

Neste sentido, o número de cartas enviadas ao jornal para manifestar a repulsa perante o teor irreverente das crônicas de Hilda Hilst – embora mais ou menos equivalente ao número de cartas de natureza oposta, isto é, comprazidas com a perspectiva da autora paulista –, contradiz o pressuposto a respeito da recepção irreflectida da sátira estabelecido por Swift no seu «The Preface of the author» a *The Battle of the Books*:

Satire is a sort of glass, wherein beholders do generally discover everybody’s face but their own; wick is the chief reason for that kind of reception it meets in the world, and that so very few are offended with it (Swift, 1986: 104).

Por oposição, os dados confirmam a compreensão contrária do labor do satirista, apresentada por Arthur Pollard como uma empresa complicada e anti-sociável. Este autor comparava o esforço do satirista com o do pastor, pois os dois procuravam persuadir e convencer, sublinhando, porém, a diferente, por difícil e delicada, posição das *persoane* satíricas a respeito de aqueles a quem se dirige: “The latter seeks primarily to make his

¹⁶¹ Veja-se a carta de José Luís P. Wutke na secção ‘Correio do Leitor’ do *Correio Popular* de Campinas de 08/01/93 (Pasta 56 do AHH do CEDAE).

hearers accept virtue; the former must make his readers agree with him in identifying and condemning behaviour and men he regards as vicious” (Pollard, 1970: 1).

Face à quebra dos valores da sociedade, a autora optou, portanto, por um humorismo que deveu iconoclasta – e ofensivo e salutar, segundo quem o avaliasse – e alternativo ao patetismo ou ao didactismo, como ela própria explica na crónica «A alma de volta» (28/12/92), onde a interrogação retórica final acentua a sua função como “invitación a descartar todas las posibles respuestas discordantes con la afirmación implícita en la pregunta” (Mortara Garavelli, 1991: 151):

Às vezes, me perguntam o porquê de eu ter optado pelo riso depois de ter escrito as minhas ficções, meu teatro, minha poesia, com grandes e constantes pinceladas de austeridade. Optei pela minha própria salvação.

[...] Vários articulistas têm escrito, a sério nos mais importantes jornais, a respeito da fome hedionda de grande parte da humanidade e da fartura resplandescente do restante. Os outros temas são o neonazismo, a violência, a crueldade. Pois bem, meus amigos, eu, a sério, sou bastante pessimista. Não creio que haja salvação para o homem. O “Homo maniacus”. Quando penso que o conceito de muitos é o de “Homo sapiens”, começo a sorrir. Quando leio que doutores, economistas, políticos, professores escrevem com alguma esperança, tenho delicadas expansões de riso. [...] Alguns homens geniais sugeriram que o problema do homem é o de encontrar alguma substância química que o imunize da barbárie. E digo simplesmente que é preciso devolver a alma ao homem.

[...] Vocês me preferem terna, lúcida, sensível, austera, ou naquele desopilante escracho de antes, tornando alegre o teu às vezes desesperado café-da-manhã? (CCC, 2007: 29-31).

Nas crónicas hilstianas, o humor torna-se, assim, a expressão de uma revolta, uma atitude moral, um modo de ultrapassar uma negação substancial, que nada tem a ver com a “ironia fina, alegre e triste” que Ferreira Gullar (2004: 15) atribuía às crónicas de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. A disposição humorística das crónicas desta nossa escritora, cujas fronteiras se confundem com estados afectivos como a ira e a raiva, está antes inspirada pelo cinismo praticado pelo próprio Swift e outros diversos moralistas, como sugere o projecto da própria Hilst, que, na crónica «“Só para raros”» (07/11/93), perante a “fetidez que assola o país”, só tem vontade de escrever

textos sórdidos, coléricos, cínicos, degradantes ou estufados de um humor cruel e depois apresentar as crónicas como se fossem uma revista com uma fitinha negra:

“censurado” ou “só para cínicos” ou “só para fazer sorrir os desesperados” (CCC, 2007: 136).

Encontramos assim na atitude literária de Hilda Hilst o convívio dos dois rostos de que falava André Breton a respeito de Jonathan Swift: um, disposto à perpétua chacota, o de uma pessoa que tomou as coisas pelo lado da razão, nunca pelo do sentimento, e que se encerrou no cepticismo e o outro, “impossível, glacial, o de um homem que as tomou de maneira inversa, e por isso se indignou com o mundo” (Breton, 1970: 10).

A direcção negativa, patibular, que toma a avaliação do elemento irónico obriga a reconhecer que a ironia hilstiana, apesar de grotesca, se expressa nas suas crónicas sempre com referência a um ideal moral, pois como afirmara Jankélévitch:

Il est une ironie élémentaire qui se confond avec la connaissance et qui est, comme l'art, fille du loisir. L'ironie, assurément, est bien trop morale pour être vraiment artiste, comme elle est trop cruelle pour être vraiment comique. Néanmoins voici un trait qui les rapproche: l'art, le comique et l'ironie deviennent possibles là où se relâche l'*urgence vitale* (Jankélévitch, 1964: 9).

Trata-se, portanto, de um discurso incisivo e provocador, um discurso social e moral sério, mas realizado de maneira paradoxal por via do humor, que, com esta forma de agressão camuflada, oferece um mais subjectivo e expressivo pensar e sentir sobre as coisas.

Não se trata, por conseguinte, de subordinar a narrativa ao conturbado contexto da disputa ideológica, política ou social mas de introduzi-la de modo subtil, através de uma cáustica e sinuosa mordacidade, de modo que o leitor extraia, sem esforço, alguma conclusão de teor ideológico e/ou algum saldo moral de teor edificante. A crença geradora desta focagem assenta na ideia de que, a partir do uso de estratégias irónicas e tácticas humorísticas, pode ser edificada uma comunidade de leitores mais ampla. De facto, quando a autora expressou sem mais, por exemplo, no seu teatro, a sua percepção dos elementos e dos aspectos visados – isto é, a obscenidade da realidade social contemporânea –, através de uma proposta mais simbólica e universalizante, o estremecimento foi maior, mas a

escrita não mudou para mais convincente ou contundente, pois a recepção por parte do público brasileiro foi claramente minoritária¹⁶².

O constante exercício, antes referido, de auto-análise e de (auto)comiseração em relação ao seu percurso literário, será o que nos permita, finalmente, constatar essa mudança quantitativa que a crônica supôs na sua relação com o público, como se depreende do texto «Por que, hein?» (21/12/92), segunda das colaborações hilstianas no *Correio Popular* de Campinas:

O que eu escrevo nestas crônicas lhes parece incompreensível e nojento? Os buracos negros também são incompreensíveis e nojentos, pois engolem tudo [...]. Essa modesta articulista que sou eu, escreveu textos e poemas belíssimos e compreensíveis, e tão poucos leram ou compraram meus livros... Mas agora com essas crônicas... que diferença! Como telefonam indignados para o por isso eufórico editor deste caderno, dizendo que sou nojenta! Obrigada, leitor; por me fazer sentir mais viva e ainda por cima nojenta! (CCC, 2007: 27-28).

Para muita gente, sem dúvida, essas crônicas foram a porta de entrada para o mundo mais abissal e/ou hermético da sua outra obra, cujos temas basilares ficavam esclarecidos na prosa das crônicas, uma vez que nela abordava os temas constantes da sua escrita de um modo mais facilmente penetrável. As ideias a respeito da crueldade da natureza humana e dos princípios materialistas e vulgares do homem social ou da indiferença de Deus perante o espectáculo humano eram assim expostas e interpretadas de modo inequívoco, exacto e preciso. De permitir-se-me uma analogia esclarecedora, diria que este processo hilstiano é semelhante ao exprimido por Ferreira Gullar numa das suas crônicas, «O Galo», a respeito de um seu poema também assim intitulado, cuja génese fora um erro de percepção, por causa do qual o poeta confundira a planta crista-de-galo com o galo animal: “Tentei comunicar essa emoção num poema, que ninguém entendeu. Esta crônica todo mundo

¹⁶² Neste sentido, e na linha das reflexões da autora anteriormente referidas, resulta significativa a sua consciência a respeito da função do humor na divulgação e sucesso das crônicas, nas quais surge, embora não unicamente, sim mais abertamente, como no texto «Cronista: filho de Cronos com Ishtar» (13/09/93): “Uma das coisas que eu mais admiro em alguém é o humor. Nada a ver com a boçalidade. Alguns me pedem crônicas sérias. Gente... o que fui de séria nos meus textos nestes quarenta e três anos de escritora! [...] Tão séria que provoço o pânico. E nestas crônicas o que eu menos desejo é provocar o pânico... Já pensaram, a cada segunda-feira, os leitores atirando o jornal pelos ares e ensandecendo? Já pensaram o que é isso de falar a sério e dizer por exemplo: que é isso, meu chapa, nós vamos todos morrer e apodrecer” (CCC, 2007: 116).

entenderá. Mas eu prefiro o poema – escuro e doido como a realidade” (Ferreira Gullar, 2004: 27).

Aliás, esse acesso à sua outra obra e essa preferência pela poesia foram, por vezes, literais na obra de Hilst. Era frequente, nos escritos em que a autora satirizava o Brasil contemporâneo, a combinação de notícias com textos da sua própria autoria, poéticos ou em prosa – que poderiam ser considerados como literatura de elite nos parâmetros da tradição ocidental, por ser herméticos em relação a uma vasta parte do público de cultura mediana – como, por só citar dois exemplos de entre os muitos possíveis, na crónica «A alma de volta» (28/12/92), a incorporação do sétimo dos «Poemas aos homens do nosso tempo», tirado da obra *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*¹⁶³ (1974), ou como, na sua colaboração cronística «Pequena fábula para os indignados» (08/02/93), a reprodução do seu celebrado conto «Gestalt»¹⁶⁴, tirado do volume *Ficções* (1977).

São numerosas as crónicas que apresentaram ao leitor do jornal de Campinas poemas da autora, normalmente por volta de temas como a crueldade do homem, a insensibilidade dos tempos ou a indiferença de Deus. Com esta recuperação e reduplicação num contexto-outro, Hilst pretendeu oferecer uma mirada mais lúcida a respeito do assunto da crónica – frequentemente relacionado com a actualidade nacional e política – e alargar a capacidade de compreensão do leitor a respeito da condição humana.

Com este intuito, além de composições pertencentes aos seus volumes de poesia já publicados com anterioridade, a cronista campineira decidiu introduzir poesia inédita nas suas crónicas, como, na intitulada «No arranque das tretas» (02/10/94), o poeminha “*pras Massa*” (CCC, 2007: 272-273) – inspirado na dissidência de Noam Chomsky em relação à

¹⁶³ Assim como também são reproduzidos os poemas I a V dos dez que constituem a «Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio» dessa mesma obra em duas colaborações cronísticas seguidas e intituladas de maneira idêntica a este texto poético: na primeira (11/12/94), os dois primeiros, e, na segunda (18/12/94), os três seguintes.

¹⁶⁴ A crónica, na realidade, está constituída pela reprodução do conto na íntegra, precedido de uma citação de Otto Rank – “A resistência ao sexo é uma resistência à fatalidade (...). O conflito sexual é assim universal porque o corpo é um problema universal para uma criatura que tem de morrer” (CCC, 2007: 43) – e seguido de uma recomendação final da autora – “P.S.: Se você não compreendeu teu corpo nem meu texto, *rent a pig*” (CCC, 2007: 43).

Por outro lado, a celebridade deste conto deriva, entre outras circunstâncias, do facto de ter sido integrado por Ítalo Moriconi, na secção dedicada aos «Anos 70 (Violência e paixão)», na sua antologia publicada no ano 2000 pela editora Objetiva *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século* – entenda-se: do passado século XX.

política americana para os países subdesenvolvidos¹⁶⁵ –, ou como a “*Modesta contribuição de Hirdo Hirdis, poetinha da região*” (CCC, 2007: 275-276), na sua seguinte colaboração «Ou estaremos em Londres?» (09/10/94).

Hilst, por outro lado, também decidiu dedicar o espaço disponível no jornal unicamente a difundir a sua poesia – como é o caso da crónica «Poesia sempre» –, ou a apresentar ou mencionar a poesia doutros autores, igualmente inspiradora para o seu objectivo, como os versos de Drummond de Andrade ou Jorge de Lima.

Aliás, o interesse pela obra doutros autores vai além da simples referência ou reprodução textual, pois, entre outros aspectos ligados ao meio literário ou cultural, Hilst retrata na sua escrita cronística a polémica surgida no círculo paulista por causa das respectivas traduções de *Praise for an Urn* que os poetas Bruno Tolentino e Augusto de Campos fizeram (2007: 275), além de reflectir diferentes interesses e leituras – literários ou não – da autora, como demonstram as citas das obras *Minha Mãe* e *A Parte Maldita* de Bataille, as referências ao Padre Vieira, a Noam Chomsky, à obra *As Mentiras Convencionais da Nossa Civilização*, do filósofo húngaro Max Nordau, o exercício de admiração dedicado à poetisa jugoslava de princípios de século Giusta Santini ou aos estudos sobre a Revolução Francesa.

Noutras ocasiões, como já indicámos, a crónica tende para o conto, ou, como ela própria indica em «Eu... hein!» (25/06/95), para a “croniqueta lírica” (CCC, 2007: 363), mais próxima do lirismo da sua prosa do que da crónica, servindo-se a autora também de fragmentos da sua ficção com a mesma finalidade reveladora e, igualmente, substituindo, por vezes, o texto cronístico, quase na sua integridade, por esta, como já exemplificámos

¹⁶⁵ É conveniente recordar que o exercício de admiração a respeito do posicionamento ideológico de Noam Chomsky presente nas crónicas da autora paulista se estende para a escrita puramente ficcional no relato «Rútilo Nada», onde o protagonista reflexiona acerca da lucidez da análise do linguista, filósofo e activista político estado-unidense: “Fulcros ensangüentados, sustentáculos de mim oscilam de lá para cá, pedaços de frases, a redação do jornal batalhões de elite treinados, é um artigo do Chomsky

Sim, transcreve isso:

Mulheres penduradas pelos pés com os seios arrancados, a pele do rosto também arrancada mas onde? onde?

El Salvador, meu chapa [...]

esse Chomsky é um lingüista?

Transitório, alguém diz, puro excremento diz o outro, eu tenho nojo de gente

ah... cara, são situações provisórias...

Que beleza de artigo hein? o Chomsky é um dissidente americano quanto à questão do Vietnã, lembra-se?” (RN, 2003d: 89).

acima e como acontece também na crônica «Oi. Ai. Não há salvação» (18/06/94). Nesta, a autora coloca o início da narração «Fluxo» de *Fluxo-Floema* como praticamente único corpo da mesma, com a exceção de uma pequena introdução – “Não tô a fim de escrever a crônica, não. Tô a fim de quimeras. Na vida e no texto. Então é isto aqui: eu mesma, lindo palimpsesto” – e uma mais breve despedida – “E hoje como domingo, vão comendo seus joelhinhos de porco” – que emarcam a reprodução do fragmento ficcional (CCC, 2007: 354 e 356).

Observamos, portanto, na escrita de Hilda Hilst, como a oscilação da crônica entre a poesia e o conto (Moisés, 1985: 251) adquire uma outra dimensão. Contudo, nesta flutuação não existe o perigo do desequilíbrio provocado pelo império do acontecimento referido pelo autor brasileiro, que indica que:

Se, a rigor, o lirismo não mata a crônica – antes pelo contrário –, a narrativa paradoxalmente lhe compromete a fisionomia, remetendo-a para o conto ou para a reportagem, ambas fora de seu ambiente natural. O paradoxo reside no fato de a crônica ser, por índole e definição, o relato de acontecimentos diários e, portanto, deles depender para erguer-se como tal (Moisés, 1985: 255).

A subjectividade lírica da cronística hilstiana impediu essa desarmonia, mas provocou outra. Embora a autora pretendesse com a presença da poesia, como diz no início do texto «*In dog we trust* ou Mundo-cão do truste» (25/06/94), “encher de beleza e de justa ferocidade o coração do outro, do outro que é você, leitor” (CCC, 2007: 243), o convívio derivou, como assinalou o professor Alcir Pécora, num desajuste entre os dois tipos de textos integrados na crônica:

Os poemas, em geral, surgem descolados do restante da crônica, sobretudo por exigir um tipo de concentração ou estratégia de leitura muito diversa daquela que orienta o início referencial da crônica, mesmo que o seu assunto seja semelhante (2007: 19).

2.1

O GROTESCO PANORAMA DA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

E se dividissem o país em vinte e três países e contratassem um milhão de japoneses, tudo aqui não ia ser do cacete e crescer? O que é isso de sonhar escombros como parece ser o sonho de todos os ministros.
[Hilda Hilst: «Deixou de ser mico?» (26/07/93)]

Nas crónicas onde Hilda Hilst esboçou o seu desvairado retrato do Brasil contemporâneo, a visão mais complexa da realidade aportada pela presença de outros textos literários seus resulta, muitas vezes, periférica, não primordial para a sua representação literária do país. Por oposição, o aspecto mais relevante da mesma seria a explicitação do seu sistema de referências em relação ao grotesco conceito de identidade nacional e à hierarquia dos seus valores, que conformariam o marco da ironia que alicerça esta produção mais directamente interventiva.

Um dos fundamentos principais dessa singularização discursiva que se serve da ironia derivaria da atitude autorial que determina a propensão para a escolha e o apuramento de um determinado tipo de voz narrativa, assim como, no relativo à forma, condiciona a inclinação para o convívio do assunto com uma observação subjectiva dessa voz que permite emergir as consciências em termos de (auto)introspecção.

Encontramo-nos assim, num género que, enquanto poesia “explora a temática do “eu” ser o assunto e o narrador a um mesmo tempo, precisamente como todo ato poético” (Moisés, 1985: 251), aliás, com uma narradora ciente do acto de escrita.

Trata-se de uma voz que trabalha com procedimentos dirigidos a assinalar e a estimular uma atenção mais diligente à moral, implícita ou explícita, da história que ao assunto concreto do texto, existindo uma mudança, ou quando menos uma partilha, do centro gravitacional do interesse narrativo.

É exactamente esse poder da narradora no interior da narrativa o que possibilita o retrato disforme, baseado na apreciação das poucas pregas mentais das personagens e na

condição destas personagens tipificadas como ‘distintivamente brasileiras’. Igualmente a posição da narradora favorece o império da crítica, nomeadamente aquela dirigida contra os usos e costumes registados no decorrer dos enredos, assim como a cessão ocasional da palavra a esses tipos com que pretende construir o seu distópico painel da identidade nacional.

As crónicas que retratam o Brasil do ponto de vista político exemplificam perfeitamente esta particularidade do discurso cronístico hilstiano. Nelas, a autora de *Alcoólicas* revela de modo cristalino tanto a hierarquia dos seus princípios e convicções como o ideal moral subjacente à sua visão distópica da realidade, aliás, presente de modo explícito noutras vertentes da sua escrita. Este esclarecimento constitui o marco da ironia.

Assim, o proceso irónico presente em muitos dos textos suporta a história quotidiana e mental da democracia brasileira. Nele, a reacção cáustica contra os paradigmas dos progressismos mais esperançosos da contemporaneidade, interpretados como inerciais e mesmo desalentadoras doutrinas para o país e para a humanidade, permitem à autora estabelecer a premissa ficcional basilar de que a sociedade brasileira é uma deformação grotesca¹⁶⁶ dos princípios políticos e culturais da civilização pós-moderna.

O alicerce último deste retrato negativo não seria o humor, mas o sentimento de revolta que o impulsiona e que, por vezes, apresenta uma outra derivação nas crónicas, sob a forma de uma gravidade colérica. Exemplo disto seria a seguinte reflexão da autora presente na crónica «O arquiteto dessas armadilhas» (04/10/93):

Uma das coisas que mais me chateiam nisso de escrever crónicas é a quase obrigação de ser sempre pra cima, vivaz, alegrinha, ou então estar sempre ao dia

¹⁶⁶ Os dons de observadora irónica e desapaixonada da comédia social de Hilda Hilst provocaram a coincidência neste pressuposto com o crítico mais agudo do período da República Velha, Lima Barreto, que nas suas crónicas partiu, por vezes, também da ideia da sociedade brasileira como uma caricatura dos princípios, dos valores e da história da sociedade ocidental, Assim acontece na crónica intitulada «O encerramento do Congresso» (14/01/22):

“Todo o brasileiro nasceu mais ou menos para ser um tiranozinho em qualquer cousa, e é feito guarda-civil ou ministro da Justiça, cabo de destacamento ou chefe de polícia, guarda fiscal ou presidente da República – trata logo de pôr pessoalmente em ação a autoridade de que está investido pelo estado místico.

Então, quando é presidente da República, é que se vê bem o que pensa sobre o princípio de autoridade, um brasileiro qualquer de Uruburetama ou Perdizes, afinal de qualquer lugarejo por aí. Apossa-se dele logo um delírio cesariano e a sua autoridade que é limitada e contrabalançada, ele a transforma em ilimitada e sem peias, tal e qual a de um Tibério, a de um Nero ou a de um Calígula. Não têm nunca a marca de grandeza os seus desvarios de poder; são chatos, são medíocres; mas é que eles não são Césares e nós o Império Romano” (Lima Barreto, 2006: 171).

[...]. E se eu quisesse falar do tempo do foda-se, da estupidez que grassa desmedida no país, do costumeiro engodo dos políticos em relação ao povo [...]? (CCC, 2007: 119).

O sustentáculo da sua estética transforma, assim, uma certa realidade objectiva e conceptual numa visão deformadora, mas definidora, que se distancia da delimitação do conceito de identidade nacional imperante no pensamento brasileiro:

No trabalho dos mais importantes “pensadores” do Brasil reaparece a perturbadora contradição drummondiana: seus textos desenvolvem o que já denominei de “arqueologia da ausência”. Embora busquem definir a “brasilidade”, terminam repetindo o artifício da *teologia negativa*, característica de certa hermenêutica religiosa.

Como a linguagem humana não é capaz de exprimir a natureza perfeita de Deus, a única forma possível de definição é negativa. “Deus *não* é imperfeito, *não* é incompleto, *não* é...”; desse modo, destaca-se, na insuficiência da linguagem, a plenitude da referência. Os principais pensadores que se dedicam à tarefa de revelar o propriamente brasileiro do Brasil terminam às voltas com uma melancólica descrição do que o país não foi – moderno, democrático, etc. – do que deixou de ser – igualitário, iluminista, etc. –, do que ainda não é – país de primeiro mundo, potência mundial, etc. Daí sermos eternamente o “país do futuro”, ou seja, somos tudo aquilo que um dia *seremos* (Rocha, 2003: 22).

Em contraposição, as crônicas hilstianas, com relação à função definidora, conformam uma pintura distorcida, mas de signo afirmativo, da realidade. A formulação hilstiana articula-se, como veremos, numa percepção do que o país é – irresponsavelmente capitalista, alienado e individualista –, baseada numa visão particular da história contemporânea, provocada pela percepção de que a maior dificuldade da América Latina, como indica Hilst no texto «O verme no cerne» (22/03/93), consiste em que “abundam a retórica e a miséria” (CCC, 2007: 65).

A visão radicalmente pessimista a respeito da conjuntura, já não nacional, mas antes continental, é enfatizada em diferentes crônicas. A título de exemplo podemos mencionar o texto intitulado «Sistema, forma e pepino» (25/01/93), onde a partir de uma anedota a respeito de um conflito diplomático entre a rainha Vitória da Inglaterra e o ditador boliviano Mariano Melgarejo, que acabou com a negação por parte da rainha inglesa da existência de Bolívia, a autora reflexiona, no início do discurso, sobre a inexistência

contemporânea da Latino América, condenada a uma indiferença menos explícita, mas igual de efectiva em termos políticos (CCC, 2007: 40-42).

Esta interpretação é complementada ainda, a seguir, pela reflexão aportada em diferentes textos da prosa hilstiana como a obra *Tu Não te Moves de Ti*, da qual, aliás, a autora selecciona um excerto da parte intitulada «Axelrod (da proporção)» para incluí-lo no texto cronístico agora referido:

[...]sou um homem, tropeço, estou de braços, de braços, pronto para ser usado, saqueado, ajustado à minha latinidade, esta sim real, esta de braços, as incontáveis infinitas cósmicas fornicções em toda a minha brasilidade, eu de braços, vilipendiado, mil duros no meu acósmico buraco, entregando tudo, meus ricos fundos de dentro, minha alma, ah, muito conforme o seo Silva muitíssimo adequado, tu de braços, e no aparente arrotando grosso, chutando a bola, cantando, te chamam de bundeiro os ricos lá de fora, o seo Silva brasileiro, seo Macho Silva, hôhô hôhô, enquanto fornicas bundeiramente as tuas mulheres cantando, chutando a bola, que pepinão, seo Silva, na tua rodela, tuas pobres juntas se rompendo, entregando teu ferro, teu sangue, tua cabeça, amoitado, às apalpadelas, meio cego, cedendo, cedendo sempre, ah, Grande Saqueado, grande pobre macho saqueado, de braços, de joelhos, há quanto tempo cedendo e disfarçando, vítima verdeamarela amado macho inteiro de braços flexionado, de quatro, multiplicado de vazios, de ais, de multi-irracionais, boca de miséria, me exteriorizo grudado à minha História, ela me engolindo, eu engolido por todas as quimeras”

Machucou-se, leitor? Escandalizou-se, leitor? (coitaaado!) (CCC, 2007: 41-42).

A partir desse diagnóstico global baseado no excesso de retórica e miséria, a cronista começa a desenvolver a sua excêntrica e parodiadora cruzada contra os partidários e anuentes porta-vozes do leibniziano providencialismo do ‘tudo está bem’, como na crónica «Tá tudo em ordem, meu bem?» (15/03/93):

Os ministros do presidente [Itamar], os que se foram e os que “estão” ministros, resolveram aderir ao conceito de um Prémio Nobel: “Só existe um meio seguro de evitar erros: não fazer nada ou ao menos evitar fazer algo novo”. Uma frase digna de um Dalai-Lama (CCC, 2007: 61).

No modo satírico da narradora hilstiana ao confrontar os inúmeros clichés, preconceitos e retóricas de poder podemos advertir, frequentemente, o *aggiornamento* da mordaz máxima de gosto leibniziano de Pope *whatever is, it is right* ou das definições oferecidas por Flaubert, na sua obra *Le Dictionnaire des Idées Reçues*, da inocência, a respeito da qual afirma que “l’impassibilité la prouve” (1997: 94), ou, seguindo com o

desenvolvimento deste inventário alfabético e, ambigua e irónicamente, impessoal do progresso: “Toujours mal entendu et trop hâtif” (1997: 115).

Com esta espécie de enciclopédia paródico-satírica da conversa da década de 1840 à década de 1870, Flaubert pretendia, como Hilda Hilst depois também pretendeu, não unicamente realizar a caricatura do pequeno burguês, mas revelar os processos da autoridade e da crença, norteadoras da opinião.

Assim, a realidade política erige-se nas crónicas como demonstração perfeita do desterro ontológico dos mais diversos princípios e ideologias no Brasil, em favor dos aspectos ilegítimos do mais descomedido *laissez-faire*. A crónica hilstiana revela ironicamente a presunção de que para o regime democrático do país, os interesses do Estado acabaram por ser um fim em si próprio, perante o qual desapareceu o objectivo original e ideal da política: favorecer os interesses dos diferentes grupos humanos. Para a autora paulista, a defesa do elemento humano na política tem sido transformada em *slogan* vazio de sentido por uma propaganda institucional destinada a disfarçar os interesses espúrios de certos monopólios, já não sob o véu dos “dogmas humanitarios empalagosos y sin gran contenido idealista” de que falava o escritor sueco Stig Dagerman (2007: 33), mas sob o véu do obscurantismo e da confusão.

Assistimos, portanto, à transfiguração colectiva da classe dirigente nacional em clã de ufanos porta-vozes, já não do espírito positivista e utilitarista, mas do tartufismo e da dissimulação, pois como indica a autora na sardónica crónica «EGE (Esquadrão Geriátrico de Extermínio)» (03/05/93): “Tem sido mais fácil compreender Heidegger, Wittgenstein, sânscrito, copta, do que compreender explicações de ministros e quejandos” (CCC, 2007: 75).

Atendendo à “localização cronológica da temática” (Xavier, 2005: 332), a sucessão de indícios, manifestações e provas, que alicerça objectivamente a verdade da proposição, referida no parágrafo anterior, deriva das notícias da vida política do país, pois como indicaram José Paulo Paes e Massaud Moisés, a crónica está condicionada pela “circunstância jornalística em que se origina” (1967: 82).

Como assinalara John Gledson a respeito dos textos machadianos, a crónica depende da publicação onde aparece, é de facto “uma planta parasita” (2006: 16) a respeito

da circunstância jornalística¹⁶⁷. Se procuramos recriar o contexto, no caso de Hilda Hilst, veremos que este se desenha sobre as notícias derivadas das infelizes e suspeitosas medidas políticas do Brasil da altura, o que faz com que, a própria indignidade das notícias descobertas nos jornais, quando comparadas com a história do pensamento ou da filosofia universais (como a língua sagrada dos Brâmanes ou a visão ontológica heideggeriana), lhe proporcione à narradora o prazer de questionar a relevância real dos detentores do poder.

No caso de Hilst, as crônicas exploram realidades como a inflação, a dívida externa, os problemas do governo do Presidente da República Fernando Collor de Mello ou do seu sucessor, o Presidente Itamar Franco, membros arquetípicos do que a autora denominara “pornocracia” (CET, 2002c: 41) na sua obra *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos*, um rótulo que engloba todas as possíveis formas de governo ineficazes para o país, como explicita na sua colaboração «Hora dos tamancos» (29/03/93):

As baboseiras do tal plebiscito também continuam... rei, que rei? Gente, o único rei que vai ficar é o rei do baralho, presidente, quem? Os nomes que vão surgir... é de arrepiar! E parlamentarismo então...parece chique e moderno falar em parlamentarismo...A Somália é parlamentarista, a Itália é parlamentarista... e todo aquele horror e toda aquela corrupção! Engodos. E o que você propõe, sabichona? De início, uma boa trepada de despedida, depois entrar para a Ordem da Grande Cartuxa, lá ninguém abre a boca e escrevem, escrevem... (CCC, 2007: 68).

Inspirando-se nesse carácter indecente do exercício governamental, um dos mecanismos preferidos pela autora para focá-lo consistiria no recurso a uma ironia igualmente impudica e desrespeitadora: a irreverência. Esta conduz a ironista a uma dúplice atitude de insubmissão mental e de ataque mediante a qual faz descer para um nível de inferioridade a autoridade que, por hábito social, como indica Maria H. de Novais Paiva, se rodeia normalmente de veneração e respeito (1961: 112).

A propósito disto, devemos mencionar, num leve excursão lateral, que, além do poder público, esta irreverência desrespeitadora de simbologias ataca também na crônica hilstiana o poder divino. Como sabemos, a obra de Hilda Hilst fundamenta-se em grande medida em premissas filosóficas e religiosas de grande profundidade e alta erudição. Entre

¹⁶⁷ Note-se que a referência à circunstância jornalística não pode ser aqui entendida, como indicara Jorge de Sá, como assunto sobre o que o autor é obrigado a escrever, e para sobreviver. O assunto aqui transcende o

elas, destaca especialmente o questionamento da existência de Deus, oscilante entre o misticismo, o niilismo ou a blasfêmia perante o que seriam indícios da impiedade divina. Pois bem, no exercício da crônica, a autora paulista exacerba essa focagem do divino ligada ao pessimismo e ao desrespeito através, principalmente, de dois mecanismos irônicos. Em primeiro lugar, a aplicação de um critério de estrita objectividade, de positivismo, inválido num âmbito não racional nem empírico (Paiva, 1961: 112). Pode servir como exemplo o expressado na crônica «Como se um brejeiro escoliasta...» (18/01/93):

Não me conformo também com isso de um deus mandar seu filho para o planeta Terra a fim de ser crucificado. Pra nos salvar, me ensinaram. Mas nós não fomos salvos de nada! Continuamos os mesmos estúpidos paranóicos (é só ler a História) em direção à loucura, ao pânico, ao desespero. Como é que você pode entender alguém que te diz: “Sim, meu amor, eu te amo, mas agüenta firme que vou te arrancar as unhas, agüenta firme que vou te furar os óinho, agüenta firme que vou te crucificar”? Até parece história sadô: “Me bate, amor, me corta de gilete, me põe o armário em cima” Se Deus fosse só um amante enciumado e eu o traísse com o chifrudo, até dá pra entender (CCC, 2007: 37).

Como podemos observar no exemplo anterior, o carácter sagrado da palavra divina e daquilo que olhos humanos não podem abarcar a compreender é questionado ironicamente até tomar Deus por objecto de uma irreverência muito intensa. Contudo, é o segundo dos mecanismos irônicos a respeito do divino que atinge o apogeu da irreverência. Trata-se do aviltamento da divindade, feita partícipe dos quadros e dos sentimentos humanos e consistente, no caso concreto que nos ocupa, na adaptabilidade ao vício – além do anterior paralelismo estabelecido entre o sacrificio religioso e determinados gestos grotescos de natureza sexual – do ente sobrenatural.

Neste caso, a narradora, perante a crueldade de Deus abdica definitivamente do seu valor sobrenatural, como acontece no final da crônica intitulada «*Delicatessen*» (01/03/93): “E Aquele lá de cima, o Incognoscível, em que centésima carreira de pó cintilante sua bela narina se encontrava quando teve a idéia de criar criaturas e juntá-las? Oscar, traga os meus sais” (CCC, 2007: 56).

informativo para atingir o âmbito do literário, “transformando a simples *situação* no diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias” (Sá, 1992: 11).

Retomando de novo a crítica de teor político, a ironia hilstiana parece partir, no seu desacato, da mesma visão satírica do mundo político e burocrático que a oferecida por Gógol na peça *O Inspector*, onde um dos protagonistas, nomeadamente o Presidente da Câmara, afirma com uma resignação que se pretende atenuante e (auto)desculpadora: “No hay persona que no tenga sus pecados... Esto lo ha dispuesto el mismo Dios, aunque, los volterianos digan lo contrario” (1981: 18). Assim, por exemplo, são alvo de um escárnio disfarçado de compreensão algumas crónicas sobre os escândalos a respeito do Presidente Itamar, como, a crónica «Tá tudo em ordem, meu bem?» (15/03/93), uma reflexão animada pela obsequiosidade de uma assessora demasiado atenciosa (CCC, 2007: 60), ou a crónica «Um homem e seu Carnaval» (20/02/94) centrada no episódio, também protagonizado pelo presidente, em que foi fotografado ao lado de uma modelo sem calcinha no Carnaval do ano 1994 e que foi capa de todos os jornais e revistas do país.

Esta visão dionisiaca da realidade – nomeadamente da rapacidade e da canalhice das áreas económico-políticas – própria da ironia é ainda auxiliada por uma outra perspectiva na improvável determinação de transmitir ao leitor uma visão completa da multifacetada sociedade contemporânea, acerca da qual Émil Armand, teórico do individualismo anarquista, reflexionava na obra *El anarquismo individualista – Lo que es, puede y vale*:

Un caos de seres, de hechos e ideas, una lucha desordenada, violenta y despiadada; una mentira perpetua, por la que arbitrariamente unos se elevan al pináculo y otros quedan aplastados sin piedad en los bajos fondos.

¡Cuántas imágenes que describirían la sociedad actual, si en realidad pudiera hacerse!...

El pincel de los más celebrados artistas y la pluma de los más notables escritores se quebrarían cual frágil cristal, si se empleasen en representar siquiera un eco lejano del tumulto y la refriega que produce el choque de aspiraciones, apetitos, odios, y abnegaciones en que se encuentran y mezclan las diversas categorías que dividen a los hombres (Armand, 2009: 11).

Para procurar vencer a dificuldade de atingir uma visão globalizante, Hilda Hilst optou pela participação no discurso de uma outra perspectiva possível construída sobre uma importante categoria estética: o grotesco.

O grotesco surge, assim, na crónica hilstiana como uma forma moral e satírica de explorar, avaliar e corrigir a realidade, pois a autora, no seu rol de satirista entendido como o do guardião dos ideais, opta por esta categoria para exacerbar o poder de distanciamento,

denegação e erosão a respeito da forma de abordagem da temática nacional. Assim aparece, por exemplo, na crónica «O verme no cerne» (22/03/93):

Fico pensando: tanto ouro, tanto minério, tanta riqueza no nosso solo e subsolo e nós sempre atolados até o pescoço! E aí você vai se lembrando de tudo que leu e aprendeu em livros seriíssimos, toda a desgraça da América Latina e do seu triste Brasil, e vai pensando e se detendo no mundo da política & negócios e vai sentindo um cheiro de excremento, de cloacas abertas, de sordidez e pestilência... Você pensa: caguei-me? Não. Políticos e homens de negócios (deve haver obscuras e nítidas exceções), íncubos e súcubos a meu ver, é que defecaram no planeta (CCC, 2007: 65).

O objectivo do recurso ao grotesco consiste em desmoronar e nivelar por baixo até à abjecção, numa estratégia de focalização de realidades entronizadas, de princípios consagrados como o poder através de uma chamada de atenção para a materialidade do corpo, que, na crónica «Feliz ano *cuervo* para nós também» (02/01/94), converte, por exemplo, aos políticos nos que se corporifica esse poder nos “Gigantes Pantagruélicos do Saque”¹⁶⁸ (CCC, 2007: 172).

Assim, com esta tendência a mostrar o feio por vezes através do disforme, do grotesco, que o homem também é e será, a crónica hilstiana parece aproximar-se da obra de artistas marcantes na expressão plástica ou literária da categoria do grotesco, como Brueghel.

Em paralelo à obra *Dulle Griet (Margarida, a Louca)* de Pieter Brueghel, Hilst representa a ganância ‘demoníaca’ por uma metáfora escatológica de um realismo brutal: se uma das figuras do painel do pintor flamengo extraia do seu traseiro ouro com uma concha,

¹⁶⁸ Este princípio distópico a respeito dos representantes dos diferentes poderes surge, aliás, ocasionalmente também na obra em prosa ficcional da autora, como acontece na obra *Tu Não te Moves de Ti*, onde o alvo da deturpação grotesca é o capitalismo, simbolizado pela sua instituição paradigmática, isto é, a empresa: “[...] se fosses feita de carne como serias? Gorda, o pêlo ruivo cobriria a superfície ondulada, ferrosa, ferroso é o que serias, tabernáculo, ferroso como o sopro das bruxas, imã para que tudo à tua carne se apegasse, carne da empresa é GUILHOT, assim teu escuro nome – de engolir – de ilha – guilhotina, rapace isolada assassina da alma de Tadeu, comedora de almas porque atrás de ti há um corpo que sustenta idéias que se dizem políticas, isentas de fraternidade, arrogantes” (TNT, 2004c: 34).

Igualmente, este modelo estético de valor ético está presente em parte da poesia hilstiana, como por exemplo, nalgumas composições pertencentes aos «Poemas aos homens do nosso tempo», da obra *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, onde o eu poético se aproxima da categoria do macabrisimo: “[...] / Dizer que coisa ao homem, / Propor que viagem? Reis, ministros / E todos vós, políticos, / Que palavra / Além de ouro e treva / Fica em vossos ouvidos? / Além de vossa RAPACIDADE / O que sabeis / Da alma dos homens? / Ouro, conquista, lucro, logro / E os nossos ossos / E o sangue das gentes / E a vida dos homens // Entre os vossos dentes.” (JMN, 2003c: 107).

os tipos hilstianos, como vimos, “defecaram no planeta” (CCC, 2007: 65) até provocarem a génese ficcional de uma estampa final, cáustica e simbolicamente acusadora e subversiva na crónica «*La mer d’ici, / La mer de là*» (07/08/94): “Tá chovendo bosta no mundo, gente! Até o monte Everest, oito mil e tantos metros de altura, está coalhado de bosta!” (CCC, 2007: 261).

Contudo, há no grotesco graus diferentes e diversos efeitos do ângulo da recepção. Na pintura de Brueghel a deformação é de tal modo extrema, metamórfica, desintegradora que o modelo inicial de referência parece perder-se, projectado definitivamente para outro registo da realidade, “acessível a outras categorias mentais mais conscientes ou diurnas” (Mariano, 2005: 56).

Por oposição a esta modalidade do grotesco terrífico, consagrada pelo autor de *O Triunfo da Morte* nos seus painéis e telas, a deformação caricatural que opera nos homens dedicados aos negócios públicos que Hilst retrata é suficientemente moderada para que o modelo referencial, o cânone integrador do desvio subversivo seja facilmente reconhecido e reconhecível.

Este modo grotesco em que se alicerça, por vezes, esteticamente a ficcionalidade hilstiana é amenizado ainda através de outros mecanismos distópicos mais jocosos, como as linhas de pensamento irónico que compõem o “pragmatismo *nonsense*” (2007:19) de que falava o professor Alcir Pécora a respeito da produção cronística da autora. A escritora paulista situa-nos, por vezes, perante crónicas norteadas pelo princípio de um absurdo desenvolvido com paradoxal lógica, que consiste em partir de uma premissa absurda e outorgar-lhe um desenvolvimento perfeitamente congruente.

Uma amostra destes verdadeiros temas de dissertação pelo absurdo, seria a proposta presente na crónica «EGE (Esquadrão Geriátrico de Extermínio)» (03/05/93): a criação deste esquadrão, cuja sigla seria EGE¹⁶⁹, formado por senhoras da terceira idade – incluída a própria autora –, colocando nas suas bengalas um estilete com curare, teria por missão

¹⁶⁹ Esta presença paródica das siglas estava presente já na escrita do cronista da década de 60 Stanislaw Ponte Preta com a mesma finalidade satírica a respeito da situação política da altura. Neste sentido, segundo John Gledson, a palavra que melhor resume a obra cronística deste autor é um neologismo sintáctico inventado por ele: “Febeapá, uma paródia às inúmeras siglas – CPFs, IBOPEs, CPIs etc etc. – com que a população brasileira tem de lidar diariamente. Significa “Festival de besteira que assola o país” e alude à deterioração do clima intelectual nos anos que se seguiram à *revolução*” (Gledson, 2006: 33).

atacar “as perniciosas nádegas ou o distinto buraco malcheiroso desses vilões!” (CCC, 2007: 75) que ocupam os palanques, as Câmaras e o Senado.

Aliás, a partir da sugestão de criação desta inusitada equipa, Hilst desenvolve a mirabolante ideia em outras crónicas, nomeadamente na intitulada «Para buchos e neurônios» (28/11/93) e numa terceira crónica anterior «Teje presa!» (24/05/93), na qual, perante a situação calamitosa do país propõe o alargamento das potenciais utilidades da ancianidade com a criação de um bordel geriátrico para que os brasileiros se consolassem com as “velhinhas magníficas, risonhas, letradas, umas quituteiras (que fazem quitutes)” (CCC, 2007: 83).

É assim que, partindo da mistura do razoável, do parcialmente razoável e do demencial – recordemos, aliás, que na crónica “as idéias se encadeiam menos por nexos lógicos que imaginativos” (Paes & Moisés, 1967: 82) –, resulta possível, por via dedutiva, construir unha visão sólida e convincente da intencionalidade subjacente. A narradora pretende impressionar o leitor para assim forçá-lo a uma atitude hermenêutica que poderia filiar-se no paradigma do leitor ‘cooperativo’, quer pela sua aquiescência, quer pela sua rejeição perante estas verdadeiras dissertações despropositadas.

Mostra disto, seria também o mecanismo oposto ao anterior, uma linha de pensamento irónica em que a lógica é que conduz ao absurdo: na concatenação de ideias que dirigem o leitor para determinada direcção, a conclusão absurda produz o estranhamento e o cómico derivados da “impressão de que a ordenação das ideias deixa de se tornar meio de atingir a verdade, para ser buscada por si mesma, pelo puro gosto da construção mental” (Paiva, 1961: 157-158).

Este procedimento resulta especialmente produtivo quando foca realidades obscuras e inexplicáveis, como a decisão do governo brasileiro de outorgar um empréstimo ao Peru quando o próprio país tem inúmeras carências, perante a qual a narradora, na crónica «Lama, lhamas, perus» (17/05/93), só pode oferecer como possível uma hipótese inverosímil e de idêntica ilogicidade ao assunto que se está a questionar:

Que pena no Nordeste não tem lhamas, porque já teria sido irrigado. Dizem que as lhamas, animais que habitam os altiplanos do Peru, têm olhos lindíssimos e olhar de mulher apaixonada, dizem também que a genitália das lhamas é delicada e perfeita como a de delicadas e perfeitas fêmeas humanas. Pois muito bem. Só posso

entender o empréstimo de cem milhões de dólares para irrigar o Peru se o tal empréstimo foi feito para regar as lhamas, quero dizer que o ministro e a construtora se deliciaram com algumas e resolveram construir balneários e bidês para os usuários e para as ditas-cujas (CCC, 2007: 80).

Como vemos, a escrita cronística de Hilda Hilst evidencia a importância do sentimento de superioridade na gênese da ironia, pois a primeira condição para que esta surja é a desaprovação. Assim, o objecto atacado é rebaixado em função da sua inferioridade e, dependendo do repúdio ou da identificação experimentados pelo leitor perante o retrato distópico, este une-se ou distancia-se da autora na sua observação da multidão indecente.

O mesmo equilíbrio entre o *docere* e o *delectare* – segundo John Gledson “lugar-comum de quase toda escrita sobre a crónica” (2006: 17) –, manifesto na proposta do EGE, está presente também noutra vertente do escárnio hilstiano contra a moral colectiva: a tentativa de reflectir a realidade da burguesia através do recurso ao tom metódico e instrutivo.

Como sabemos, uma característica da literatura contemporânea é a obsessão pela autenticidade (Amorós, 1985: 57), presente, por exemplo, nas escritas de autores como Giradoux ou Sartre, que continuam a tradição dos moralistas clássicos como Montaigne ou Pascal. Este intento de desmascarar o *homme ordinaire* ou o *everyman* inglês experimentará, na crónica hilstiana, uma mudança de género. Para a autora brasileira, o procedimento básico para desvendar os modos de conduta que encobrem a falsidade e desfazer a *comédie* social brasileira consistirá em dirigir-se a uma leitora caricata: a dona de casa, tomada como paradigma multifacetado da alienação da classe burguesa.

Em primeiro lugar, a respeito desse estado, Hilst detecta na figura da ‘dama’, uma conflitividade entre o eu real e a imagem externa que projecta. Esta disfunção é delineada, principalmente, nas crónicas dedicadas a examinar as relações com as classes sociais inferiores, particularizadas noutra figura pertencente à galeria dos tipos femininos: a ‘criada’, segundo a denominação proposta por Clarice Lispector na sua crónica «Dies irae»¹⁷⁰.

¹⁷⁰ A autora de *A Hora da Estrela*, optou igualmente pelo tipo da empregada como paradigma da alteridade para focar e dissecar a questão da alienação e das conturbadas relações interclasse desde a perspectiva da ambígia moral burguesa e das suas posturas sociais risíveis ao extremo. Assim, na crónica acima referida,

Num período histórico norteado pela substituição de uma comunidade religiosa pelo ateísmo generalizado e de uma comunidade social hierárquica pela luta de classes, a situação social da dama – e também da criada – representa um conflituoso ponto de conexão entre os dois pólos sociais. Ambas encontram-se englobadas sob o signo de uma ambivalência básica, e será o seu deslocamento entre esses dois extremos da escala social que permitirá que na crónica hilstinana sejam congraçadas pela comum referência ao grotesco.

Assim, por exemplo, na crónica «Morreu?!?!?!» (05/03/95), dedicada a aconselhar a uma amiga que “tem complexo de culpa em relação a empregados”, a cáustica narradora recomenda: “por quê você não põe a Zefona pra morar na árvore, dá-lhe um par de bananas a cada dia, e toda vez que você falar com ela solte um traque. Ela vai adorar!” (CCC, 2007: 320).

Como podemos observar, a cena retratada na crónica¹⁷¹ alicerça-se numa sugestão que não é mais do que uma possibilidade hipotética e que, portanto, constitui um perfeito exemplo da tendência notória do grotesco para a entropia (Mariano, 2005: 60) e de como, por causa desta especial capacidade perceptiva, esta categoria “is fundamentally allied to becoming, to motion as opposed to being” (Meindl, 2005: 9). Este carácter projectivo do grotesco encerra um potencial de inovação que resulta da nova forma de ver, gerada pela confusão categorial das convenções em jogo e que permite evidenciar, através da exacerbação, as degradações, os paradoxos, as máscaras, os enganos e os desenganos.

Clarice Lispector estabelecia o irónico princípio de que “ter empregadas, chamemo-las de uma vez de criadas, é uma ofensa à humanidade” (2006: 311).

¹⁷¹ Por causa da mordacidade ferina ao focar umas relações humanas tão impiedosas como incongruentes, igual que se fossem protagonizadas por marionetas canibalescas, poderia ser estabelecida uma correspondência entre este texto hilstiano e a ironia machadiana.

Em primeiro lugar, a respeito da crónica «Pancrácio» de Machado de Assis, pertencente à série *Bons Dias!* e escrita pelo autor de *Dom Casmurro* entre 1888 e 1889, no decurso da transição entre o imperialismo brasileiro e o republicanismo. Nela, Machado ironiza a respeito do, também contemporâneo, processo de abolição da escravidão no Brasil e imagina a decisão de um precursor senhor de libertar ao seu escravo Pancrácio: “Tudo compreendeu o meu bom Pancrácio; daí para cá, tenho-lhe despedido alguns pontapés, um ou outro puxão de orelhas, e chamo-lhe besta quando lhe não chamo filho do diabo; coisas todas que ele recebe humildemente, e (Deus me perdoe!) creio que até alegre.

O meu plano está feito; quero ser deputado, e, na circular que mandarei aos meus eleitores, direi que, antes, muito antes da abolição legal, já eu, em casa, na modéstia da família, libertava um escravo, ato que comoveu a toda a gente que dele teve notícia” (Machado de Assis, 2006: 41).

Aliás, o imoderado pragmatismo da proposta da narradora hilstiana revela uma outra possível filiação dentro da galeria de personagens machadianos, concretamente à linhagem da personagem-filósofo Quincas Borba, que na sua ‘teoria do benefício’ defende a existência de um certo orgulho do servilismo.

Assim, nesta distorção tragicómica, cada uma das personagens apresenta um dos dois elementos paradoxais a respeito da natureza humana, próprios do grotesco e assinalados por Dieter Meindl: “The first (logical) contradiction – rational men are irrational – gives rise to the ridiculous; the second (ethical) contradiction – men are inhuman gives raise to the ghostly and horrifying” (1996: 15).

Aceitando prescindir de qualquer motivo humano e seguindo um raciocínio baseado no antagonismo necessário, esta proposta de teor reaccionário e demencial sugere a existência de uma divergência abissal entre as ideias e os actos, entre aquilo em que se acredita e aquilo que se faz, entre o que se valoriza e o que se reconhece publicamente. O desvendamento das aparências no homem e na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si e com relação ao seu meio, pretende revelar o potencial ora de malevolência ou de vileza de carácter, ora de ausência do mesmo – pensemos que muitas das personagens ficcionais da crónica hilstiana são tão características da falta de carácter quanto Macunaíma – e de pusilanimidade irremissíveis. Potencial, aliás, actuante no seio da sociedade e que, como em muitas outras personagens grotescas, revela ademais uma deficientíssima “consciência do Outro e do mundo circundante enquanto entidade e espaço vocacionados para a diferença” (Mariano, 2005: 61).

As sugestões delirantes como mecanismo subentendido de diagnóstico dos modos sociais e de convívio ultrapassa a compreensão da ironia como um modo caracterizado “for its ability to criticize indirectly and inoffensively” (Barbe, 1995: 94). Embora na crónica hilstiana encontremos o uso da ironia em áreas tabu ou ‘sagradas’, como a sexual, a sua presença é diametralmente oposta a esse sentido, referido pela professora Katharina Barbe, da ironia entendida como humorismo cortês.

Ao explorar a veia lúdica de temas interditos como a luta de classes ou a temática sexual, a ironia hilstiana parece condizer com o sentido atribuído por Jankélévitch, que a definiu como o dilentantismo do escândalo (1964: 148), como demonstra bem às claras o seguinte fragmento pertencente à crónica «Receitas à la Jonathan Swift. Para patroas»¹⁷²

¹⁷² Nesta crónica, a autora de *A Obscena Senhora D* subverte o princípio irónico presente nos *Preceitos para Uso do Pessoal Doméstico* de Jonathan Swift ao modificar o destinatário alterando a perspectiva e situando-se no pólo oposto do conflito entre classes. Assim, desde o ângulo inverso a respeito do que poderíamos denominar ‘mentalidade de classe’, Swift recomendava, ironizando a respeito dos criados incompetentes: “Se

(09/04/95), em que através de um bem expressivo uso do imperativo – cujo “carácter directo” “por definição [...] aumenta a expressividade do pensamento” (Cressot, 1980: 174) – se ‘aconselha’ ao respeito da empregada:

Deixe principalmente que o amante dela durma com ela. Aí você não vai precisar dessa maçada de ter de matar-se porque ele há de fazer o serviço. [...] Se ela tiver tendências lésbicas, agüenta firme. Será uma experiência nova para você que é mulher e pode até virar um bom negócio, porque aí ela pode ficar pra sempre (CCC, 2007: 360-361).

Por vezes, o distópico retrato social oferecido através deste desvairado didactismo transpõe as fronteiras da ironia, pois a autora se interna no âmbito da baixa comédia, ao optar eventualmente pela piada e pelo gesto obsceno, que “hacen que por unos momentos nos quitemos la máscara de seres prudentes y decentes y reconozcamos nuestra realidad corporal y animal” (Díaz, 2000: 99).

Hilda Hilst recupera, no seu particular e diversificado retrato da sociedade brasileira, o grande tema do puritanismo com o mesmo intuito impactante e escandaloso que o dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues. A escritora paulista parece retomar em muitas das crónicas o seu princípio – alicerçador da peça *Toda Nudez Será Castigada* do dramaturgo, jornalista e escritor de Recife – de que “o casto é um obsceno” (1990:166) para compor um jogo ironicamente ambíguo a respeito da natureza colaborativa da relação do leitor com o texto. Assim, a mordaz narradora oscila entre o impulso satíricamente didáctico e o abertamente iconoclasta ao dirigir-se, por vezes, a leitores caricatos como velhos casais desanimados e, outras vezes, interpelar abertamente ao público-alvo das suas crónicas. Mostra disto seria a crónica «”Esqueceram de mim” ou “Tô voltando”» (17/04/94), na qual depois da advertência inicial – “esta crônica primorosa, feita especialmente para incitar-vos à cólera” –, a narradora procede a seguir a um demorado e irreverente comentário dos rituais antiquíssimos persas, chineses, hindus, iorubas para a “maximização exemplar” do sexo oral (CCC, 2007: 214).

Aliás, é tão frequente nos textos a presença desta perspectiva distanciada, irreverente ao senso comum que, na crónica «O avesso do texto» – uma das duas que

tiverem cometido qualquer falta, mostrem-se descarados e insolentes e procedam como se vossemecês é que tivessem razão de queixa; isto acalmará, imediatamente, o senhor ou a senhora” (Swift, 1970: 13).

pretendera publicar, sem sucesso, na revista *Playboy* – a autora chega a afirmar satisfeita: “virei a sacerdotiza erótica da cidade”¹⁷³ (CCC, 2007: 378).

O grotesco concorre assim para acentuar o realismo: marca a presença ou a força do corpo e a sua influência na existência humana, cavando fundo para mostrar a animalidade e a sensualidade não dominadas pelo racional nem pelas convenções. Na sua exploração desta vertente trágicômica centrada no sexual, a autora alargou as suas potencialidades a uma realidade particularmente sensível ao grotesco: os costumes lúbricos dos habitantes dos seus textos foram amplificados atingindo também, como já vimos ao falar do ‘bordel geriátrico’, aos idosos.

A título de exemplo podemos referir a crónica dramatizada «Berta – Isabô (Fragmento pornogerriátrico rural)», que, escrita no início da década de 60, só foi publicada, em 2004, em *Jandira. Revista de Literatura* e da qual citamos um excerto:

Berta: Iii, Isabô, tu tá tão porca que tá parecendo aquela véinha curta da Hirda, como é que é mesmo?, a Hirste.

Isabô: Iii, essa véia é safada. Porca, porca, mesmo curta. Imagina só que gente mora neste país.

Berta: Até o presidente, que tem curtura mesmo, dá dedo, e diz que tem os cuião roxo.

Isabô: Berta, eu adoro roxo. Te lembra do Zequinha? Menina, que home. Quando ele metia eu via tudo roxo, lilás, bordô (CCC, 2007: 383-384).

Aliás, o tema tragicômico da velhice é talvez um dos mais constantes e dos mais sensíveis à categoria do grotesco no conjunto das crónicas. A passagem do tempo, *leit-motiv* da sua obra, deriva na crónica em duas vertentes possíveis. A leitura cómica é norteadada pelo espírito cáustico e de revolta que caracteriza a narradora hilstiana e que, na

¹⁷³ Por só citar dois exemplos mais, significativos desta vertente da irreverência da narradora hilstiana, podemos recordar, por um lado, a crónica «*Penis Kapadocius*» – a segunda das duas referidas antes que a autora encaminhara para a sua falida publicação em *Playboy* –, que se serve da falsa erudição da “Enciclopédia kapadócia de 1796 (Kapadocius Kultur Penis Comportamento/Exegese)” (CCC, 2007: 380) para estabelecer uma dissertação a respeito da tipologia dos pénis. Por outro lado, refiramos também o texto «Por que não?» (12/07/92), dedicado à reflexão sobre as desvairadas preferências sexuais da narradora: “é sempre profícuo, para uma fantasia completa projetar o cara inteirinho. A cabeça de cima, o nosso valioso pré-frontal, pode ser cortada para esse tipo de fantasia. Os acéfalos são até mais estimulantes. Os bossa-gorilões. Já pensaram que tedioso uma fantasia sexual com o Oppenheimer ou o Albert, por exemplo?” (CCC, 2007: 23).

crónica «Banqueiros, editores e pinicos» (08/03/93), a leva a admirar a uma anciã que matara ao marido por jactar-se das suas antigas façanhas sexuais ou a exclamar:

Aos setenta e nove gostaria de loquear um pouco. É bom ser estranho e velho. Que menina medonha! É sua filhinha, é? E esse é seu marido? Ahhh... então é por isso! Coitaaaada! E talvez colocasse um balde na cabeça à guisa de chapéu, como aquela baronesa Elza von Fretag von Loringhoven, que também enfeitava a cara com selos (CCC, 2007: 57-8).

No avesso negativo desta provocação, Hilst opta – ajudada, por vezes, pelas reflexões de outros autores, como o ensaio *A Velhice* de Simone de Beauvoir a que se refere num dos textos cronísticos – pelo tema doloroso das misérias da decrepitude, do *Memento mori*, que a levam, em «*De rerum natura* (da natureza do réu)» (06/09/93), a estabelecer o princípio trágico de que “o sexo é do corpo e o corpo é da morte” (CCC, 2007: 113).

Porém, é frequente que, como por exemplo em «Galopando insana pela casa» (13/03/94), a narradora conserve mesmo nesta vertente negativa a ironia azeda própria da crónica hilstiana, pois como afirmara Ferreira Gullar, na crónica intitulada «Sobre o amor», “Quem conheceu o delírio dificilmente se habitua à antiga banalidade” (2004: 65):

S.O.S! Help! Socorro! Aiuto! Ayuda! Aide!

Tô no poço, no bueiro, na cova ainda não, mas tô por perto, e tô olhando o meu retrato aqui na sala, eu aos 26 (todo mundo pergunta quando entra: quem é?) e ao contrário daquele de Dorian Gray o meu é lindo e mais pro “Dorian Gray”, e eu na carne, velhíssima, tristíssima, paupérrima, amarela... Comprem alguma coisa minha, meu dedo mindinho por exemplo, que tem uma “anomalia de distribuição de sulcos” segundo meu admirável professor de biologia (CCC, 2007: 202).

O objectivo último destas sugestões e reflexões é a provocação que, no caso da crónica dramatizada «Berta – Isabô (Fragmento pornogeriátrico rural)» é alargada para questionar a moralidade burguesa através da sua deformação e da consequente ofensa e excitação moralista – símbolo ambíguo na tradição literária ocidental¹⁷⁴ – provocada entre

¹⁷⁴ A título de exemplo, recordemos só o relato «Rain» de Somerset Maugham, em que o fanatismo e a paixão da indignação de um missionário a respeito de uma prostituta o conduzem, como nos indica o narrador, a vampirizar a alma torturada da mulher – “He was tearing out by the roots the last vestiges of sin than lurked in the hidden corners of that poor woman’s heart” (1976: 36) –, até que o seu arrebatamento mórbido acaba por revelar-se como uma lubricidade reprimida que leva o predicador a ter relações sexuais com a prostituta e finalmente, horrorizado por representar aquilo que abominara de modo inquisitorial toda a sua vida, suicidar-se.

os seus membros, especialmente entre as damas a que por vezes dedica, na despedida, um “boa missa” (CCC, 2007: 125) – como em «Mentira, Engodo, Morte, Hipocrisia» (17/10/93) – ou um “muito boa noite” (CCC, 2007: 25) – como no texto «Por que não?» (12/07/92). Isto explica que o diálogo com o leitor seja o processo mais natural e que, portanto, o cronista mantenha um diálogo virtual com um interlocutor mudo, mas sem o qual a sua incursão resultaria impossível (Moisés, 1985: 255-256). Este diálogo estaria baseado num ambíguo fenómeno de atracção e repulsão: “Em alguns casos, a rede de pescar leitores se confunde com maus-tratos: afinal, tem gosto pra tudo, e aos narradores (por assim dizer) sádicos correspondem os leitores (também por assim dizer) masoquistas” (Lajolo, 2004: 140).

O facto de o grotesco se apresentar como um elemento que opera no foro categorial (no sentido aristotélico) da qualidade (Simões, 2005: 44), permite-lhe à autora jogar com outros elementos do mesmo âmbito, como o burlesco e o satírico a respeito do social, como ela própria revela, em «*In dog we trust* ou Mundo-cão do trustee» (25/06/94), referindo ironicamente a sua vasta operação de higiene mental em relação à verdadeira obscenidade da realidade contemporânea:

Não sei se vocês sabem, mas “Putá” foi uma grande deusa da mitologia grega. Vem do verbo “putare”, que quer dizer podar, pôr em ordem, *pensar*. Era a deusa que presidia a podadura. Só depois é que a palavra degingolou na propriamente dita, e em “deputado”, “putativo”, etc. (CCC, 2007: 244-245).

Reparemos, portanto, em como o recurso ao tom instrutivo transforma disfemisticamente a realidade, numa visão deformante que se deleita na ampliação até ao burlesco e que nos brinda uma lição completa de identidades controversas a respeito da realidade das classes médias.

Nesse sentido, outro dos alvos preferidos desta pedagogia hilstiana seria a família – instituição medular da organização social burguesa –, focada, num grau mais de desfiguração através de um riso desconcertante e perturbador¹⁷⁵, que acolhe os excessos

¹⁷⁵ Aliás, este retrato distópico e perturbador dos laços familiares, submetidos à lógica da sociedade capitalista contemporânea, aparecia já no relato «Teologia Natural» dos *Pequenos Discursos. E um Grande*, onde, em lugar da dimensão humorística e desvairada própria da crónica, encontrávamos a vertente mais áspera e trágica da escrita hilstiana. Neste relato, o protagonista preocupado perante uma existência na qual “a cara do futuro ele não via” (PDG, 1977: 12), decide vender tudo o que possuía: “te estica mais para esconder

próprios da inclemente e mordaz tradição satírica e humorística ocidental. Assim, na crónica «O teu dia “D”» (24/07/94), a narradora recomenda aos leitores que pretendam ser famosos alugar antecipadamente uma família ou, caso não tenham recursos “e forem todos muito bregas” (CCC, 2007: 254), aconselha que digam que a família inteira morreu num desastre na Birmânia.

Contudo, o alvo principal da autora ao focar este grupo são os filhos, os experientes herdeiros dos princípios e valores dos seus progenitores burgueses, ainda *parvenus* na imatura sociedade de consumo. Assim, as crianças na crónica hilstiana são portadoras sempre de uma especificidade negativa e muitas vezes perturbadora, que leva à narradora a afirmar no texto «Voz do ventre?» (31/07/94): “não foi Ele quem disse: “Deixai vir a mim as criancinhas”. Ele mesmo me disse: não caia nessa, Hilda, é texto apócrifo” (CCC, 2007: 259).

Segundo este princípio deturpador, perante a epidemia de parricídios e matricídios acontecidos no Brasil da altura, a autora cria uma crónica, significativamente intitulada «As afinidades não eletivas» (30/10/94), para aconselhar aos pais e às mães de filhos adolescentes a não os reprimirem – a ironista prescreve, por exemplo, deixá-los arrebentar o carro contra um muro, levá-los a um lupanar ou oferecer-lhes umas férias em Majorca –, pois, como afirma a cáustica voz (d)enunciadora, “quando eles não vos assassinam, que bênção são os filhos, não? A três por quatro estão sempre ganhando o Prémio Nobel, adoram música erudita, lêem demais” (CCC, 2007: 283).

Este grotesco retrato da alienação da classe média brasileira, através da representação distópica da sua já referida instituição basilar, a família, encontra correspondência na escrita contemporânea brasileira em *Kaos*, obra teatral de Millôr Fernandes¹⁷⁶, desenhista, humorista, dramaturgo e tradutor e, aliás, ilustrador da obra hilstiana *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. Nesta peça, nomeadamente no quadro intitulado

a corcova, óculos luvas galochas é tudo o que eu preciso, se compram tudo devem comprar a ti lá na cidade, depois te busco, e espanadas, cuidados, sopros no franzido da cara, nos cabelos, volteando a velha, examinando-a como faria um exímio conhecedor de mães, sonhado comprador, Tiô amarrou às costas numas cordas velhas, tudo o que possuía, muda, pequena, delicada, um tico de mãe, e sorria muito enquanto caminhava” (PDG, 1977: 12-13).

¹⁷⁶ Como nos manifestou o Professor Alcir Pécora, este autor, junto a outros vários humoristas nucleados por volta do jornal satírico *O Pasquim*, configuraram, no contexto brasileiro, um peculiar humorismo sarcástico próximo do hilstiano.

«Mundo-Cão», o humorista carioca desenha uma estampa igualmente cáustica, mas onde o didactismo desvairado é substituído pela brutalidade:

Que motivo pode oferecer para uma chacina a vida de duas velhinhas pobres, de 80 anos, para ser mais exato uma delas com 85 anos, e seis criancinhas, netas das duas velhinhas, com um ano, dois anos, três anos, quatro anos, cinco anos, seis anos, sete anos e oito anos – uma escadinha, senhores, uma escadinha de inocência com seus degraus destruídos sem dó nem piedade por pedreiros ensandecidos. Os próprios familiares. Os próprios pais. (*Aponta pros criminosos como se a câmara estivesse sobre eles.*) Maria e João, respectivamente com 30 e 32 anos. Já tão monstruosos em tão tenra idade. Imaginem se a sociedade deixar que cheguem aos 40. Se não forem detidos enquanto tempo. Liquidaram toda a família por um motivo que só podemos denominar de insólito. Por um motivo inacreditável – queriam ir a um baile funk, a um baile funk, senhores, sem o remorso de deixar as criancinhas sozinhas. Estes dois cabisbaixos, estes dois cabisbaixos, são os indigitados elementos João e Maria. Me diz aqui, João: “As velhinhas está bem. As criancinhas, por mais doloroso que seja, se compreende. Mas por que esfatiou também o Poodle-Toy?” De Itapicirica para o mundo, Kill Comes, aqui... e agora (2008: 55-56).

Um possível precedente para este humorismo negro poderia ser encontrado no texto «Vovocídio» do cronista da década de 60 Stanislaw Ponte Preta. Porém, se a crônica hilstiana era dominada pelo cinismo de um didactismo desvairado, baseado em conjecturas, na crônica do autor carioca – como acontecia na peça de Millôr Fernandes – o didactismo é substituído pela brutalidade. O humor negro da história liga-se mais ao hiper-realismo fonsequiano, em voga na altura, pois a atitude perante o absurdo existencial será paralela à detentada por Rubem Fonseca, que, nos seus contos da altura, elevou a violência a categoria literária. Assim, em «Vovocídio», dois irmãos drogados decidem brincar a ser assassinos e matam à avó: “um deles puxou uma faca e enfiou na barriga da velha. Para que ela não gritasse – o que poderia estragar o brinquedo –, o outro acertou-lhe uma cacetada na cabeça com tanta força que o olho esquerdo dela pulou longe e foi cair perto do gato” (Ponte Preta, 2006: 297).

A conclusão do texto, com a aparição da mãe e a sua moralidade desvairada constitui o ponto de confluência entre a visão disforme do autor carioca e a interpretação caricata da realidade apresentada pela escritora paulista na crônica acima referida: “não demorou muito e a mãe descobriu a travessura. Ficou danada da vida e proibiu os dois de

irem à praia uma semana, para aprenderem a não sujar mais o tapete da sala com sangue” (Ponte Preta, 2006: 297).

Esta visão da descendência como aperfeiçoamento dos princípios norteadores da linhagem burguesa, como apoteose esmerada e definitiva do trivial e da boçalidade deriva, afinal, na crónica hilstiana num drástico desenlace para o problema da estupidez que norteia a sociedade de classes. Aliás, no texto «Hora de desligar, negada!» (01/05/94), a autora opta por um desfecho de uma violência equivalente à que subjaz à disforme relação do sujeito burguês com o mundo e no mundo:

Ela lembrou-se do Fabito. Telefonou. Ainda tá solteiro, benzinho? Tô sim, e você? Tô casada. Melhor, ele disse. Quando? Ela disse. Pra já, ele respondeu. E foi assim que o pimpolho-bola conseguiu, aos domingos, um segundo pai. Agora vive de boca fechada, todo gabola, sempre ganha um monte de bala, tênis, casaquinho [...]. (Cena rápida. Cortinas fechando-se velozmente. Grunhidos alarmantes dos pimpolhos nos bastidores. Abrem-se as cortinas. Cabeça do ex-pimpolho rolando pela platéia. Público foge espavorido. Alguém espeta a cabeça do ex-pimpolho numa vara. Começa a revolução brasileira. FIM) (CCC, 2007: 221).

Este novo alvo aparece também na crónica intitulada «Vai às compras, Madame?» (14/05/95), onde a autora ratifica a sua imagem distópica dos herdeiros das classes altas brasileiras, padronizados pela tara de um snobismo hereditário, materializado nos “tênis caríssimos que são um convite para matá-los, esses bonés mongôs, e ligadões só em bola e videogame” (CCC, 2007: 343) e que, portanto, são retratados de modo evidente sob o signo pré-constituído e previsível do tipo:

O tipo encerra virtualidades sígnicas evidentes, uma vez que a sua presença no sintagma narrativo denuncia-se inevitavelmente pelo concreto de indumentárias, discursos e reacções com um certo cariz emblemático, remetendo para os sentidos de teor social e psicológico que inspiram a sua configuração (Reis & Lopes, 1987: 392).

Esta caracterização através dos elementos externos estará presente igualmente no retrato, entre outros, das crianças como Lori, fascinada com as roupas da Xoxa (OCR, 2005a: 18), mas também das mães, personificadas nesta crónica na figura de uma dama sem estudos, banal e compradora compulsiva. Um tal sujeito, que já fora, aliás, tipificado e

interpelado na obra poética *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*¹⁷⁷, concretiza-se, assim, na figura de “uma mulher idiota batendo perna dia e noite por aí e falando “mindingo” e “mortandela” na frente de meus amigos” (CCC, 2007: 343), segundo a diagnose – em sentido estrito, isto é, como descrição sucinta, pondo em jogo caracteres que dizem respeito a determinada categoria sistemática a que ela pertence, neste caso, a burguesia – que dela faz o próprio marido.

Nesta estampa feita por Hilst da classe média brasileira parece ecoar a observação do escritor inglês Gilbert K. Chesterton de que “con frecuencia olvidamos que los convencionalismos pueden ser tan enfermizos como las excentricidades” (2008: 9), e por isso, a ironia funciona aqui não como sinónimo de piada, mas como um mecanismo para salientar o espírito crítico subjacente a toda a escrita cronística da escritora. Servindo-se do escárnio, a autora paulista conseguiu criar uma linha definitiva e definitiva entre o homem social – e as suas convenções – e o homem psicológico – e a sua morbidez. A escrita hilstiana tem feito conviver dentro da crónica o homem psicológico – representado pela narradora e pelo público que compartilha os seus princípios – e o social – representado pelas personagens carentes de identidade –, salientando a confusão entre a realidade e as convenções e a conseguinte crise de identidade do ser burguês, caracterizado pela presunção, pela vacuidade e pela hipocrisia.

Se, como indicara o professor Luís Beltrán Almería, o individualismo e o pensamento moderno são incapazes de perceber o espírito regenerador do riso – e, por isso, se conformam com o a dimensão negativa do mesmo: a troça (2002: 224) –, o objectivo do entendimento hilstiano será exactamente o oposto: recuperar a vertente perdida do humor como vasta operação de higiene mental a respeito da sociedade que o recebe.

Assim, nas crónicas, cujo alvo é exactamente esse individualismo moderno, a burla oculta uma apreciação a respeito da sociedade que a faz situar-se no campo da sátira e, mais concretamente, no âmbito de um dos seus procedimentos basilares como é o da tipificação, um instrumento adequado para a construção do distópico painel nacional hilstiano:

¹⁷⁷ Na composição, décima terceira dos «Poemas aos homens do nosso tempo», o eu lírico foca os homens e as mulheres “ávidos de ter”, que “se debruçam banais, sobre as vitrines curvas” para questioná-los: “E a entranha? Por que não tentas esse poço de dentro / O incomensurável, um passeio veemente pela vida? // Teu outro rosto. Único. Primeiro. E encantada / De ter teu rosto verdadeiro, desejarias nada” (JMN, 2003c: 122).

La principal característica del tipo es su pintoresquismo. Su orientación hacia los valores se caracteriza por la inmediatez, por lo cual lo mismo sirve para poblar mundos desvalorizados como el de la sátira, como mundos encerrados en sí mismos (el provincianismo, el localismo, el nacionalismo –en su dimensión geográfica– y el corporativismo, el sectarismo, el marginalismo –en su dimensión social–) y espiritualmente depauperados (Beltrán Almería, 2002: 260)¹⁷⁸.

Na incursão no campo da crónica, a autora de *A Obscena Senhora D* transita dos complexos *round characters* próprios de grande parte da sua produção aos *flat characters*, construídos por volta de uma ideia ou qualidade únicas. Tanto os filisteus da política como os do progresso material são vítimas de um processo de extermínio intelectual, como se faz evidente na advertência presente na crónica «No do outro não dói, né, negão?» (05/06/94) com que a narradora celebra a apoteose da fatuidade: “E cuidado, madamas: não pensem muito, que isso de pensar acentua as rugas” (CCC, 2007: 236). Em consequência, percebemos que o elemento decorativo, isolado do rigor de pensamento nos esquemas mentais das personagens, é levado ao limite das suas possibilidades satíricas, como prova inequívoca e inevitável do carácter banal e efémero de todas as teorias defendidas, ao abrigo do imperante espírito liberal e progressista, pelas classes dirigentes brasileiras.

Este processo conduz à exacerbação da característica definitiva e definitiva dos tipos, pois se normalmente estes podem ser exprimidos numa frase (Amorós, 1985: 57), na crónica hilstiana a sua natureza pode ser sintetizada por uma palavra. As damas de sociedade, serão assim – como se explicita no texto «Presidente, abra o olho: tão comendo gente» (24/04/94) –, as “pitanguisadas (palavra composta do dr. Pitangui e de guisado)”¹⁷⁹

¹⁷⁸ De facto, neste sentido, podemos indicar que os motivos do painel nacional, compõem-se também de representações fragmentárias de outras realidades concretas e satirizáveis do país, como o provincianismo. Assim, entre os membros desse sujeito indefinido que Hilst denomina “improvável e desatento leitor” (CCC, 2007: 210), na sua crónica «Resíduo» (03/04/94) – partindo do poema assim intitulado de Carlos Drummond de Andrade, que, aliás, reproduz de maneira parcial neste seu texto –, deparamos frequentemente com o retrato da realidade mais imediata para a autora como paradigma de uma casta extensiva ao resto do país. A sociedade campineira é frequentemente interpelada nas crónicas como representante metonímico da paralisia que domina as pequenas cidades do Brasil, como se deduz, por exemplo, de parte do desenvolvimento da crónica «Rizotônicas (informe-se)» (30/04/95): “E sinto muito pelas madamas que buscam a cada domingo uma crónica sadia, robusta e interiorana, com começo meio fim” (CCC, 2007: 337).

¹⁷⁹ É conveniente notar que este mecanismo que toma a ironia como factor de enriquecimento lexical não é exclusivo deste neologismo satírico, pois surge também numa outra crónica, «Cronista: filho de Cronos com Ishtar» (13/09/93), onde o prazer da inovação deriva de um ludismo a respeito da significação e o sentido das palavras, dependente do exercício da narradora, pretendendo:

“Brincar de inventar uma nova semântica:

Semântica – Antologia do sêmem

(CCC, 2007: 219), enquanto para o povo, o terceiro dos objectivos hilstianos, depois da classe política e a burguesia, a autora apresentará um vasto repertório de possibilidades: “o povão, a caterva, o populacho, a súcia, a horda, o bando, a malta, a récua e a matula” (CCC, 2007: 125).

Se as classes dirigentes representam o cinismo, a hipocrisia social, o retrato do povo vai adquirir, nalgumas das crónicas, contornos mais escabrosos. Contudo, é preciso indicar que, na crónica «Cultura do país? Fiofó de sapo» (30/08/93), a “massa grotesca” (CCC 2007: 111) é considerada por via do patetismo quando observada como parte de estatísticas a respeito da miséria e do desamparo no país¹⁸⁰, como padecedora das manipulações das classes dirigentes. Com esta rigorosa perspectivação do “povão famélico, desdentado, mirrado” (CCC, 2007: 74-75) – assim caracterizado no texto acima referido «EGE (Esquadrão Geriátrico de Extermínio)» (03/05/93) –, quer como origem, quer como vítima dos males sociais do Brasil contemporâneo, a escrita hilstiana distancia-se do perigo de se

Solipsismo – Psiquismo solitário

Hipérbole – Bola grande

Xenofobia – Fobia de Xenos [...]” (CCC, 2007: 117).

Este gosto pelas falsas etimologias, que situa a Hilst na dispersa tradição ludolinguística, evidencia uma certa vontade subversiva por parte da narradora, pois embora a história da arte tenha “entronizado” a falsificação ao devotar-lhe mesmo exposições, “esta franja verbívora del falso ha sido uno de los objetivos militares más combatidos por los diseñadores de lenguas artificiales como el esperanto o el volapük. La idea es que si no puede haber excepciones y debe reinar siempre la regla, no se puede permitir de ningún modo que el falso señoree por analogía. Pero el falso jamás ha perdido ninguna guerra. Por más cerrado que sea un sistema lingüístico siempre hallará un resquicio desde donde minarlo” (Serra, 2001: 256).

¹⁸⁰ Resulta notável a importância dos dados objectiváveis da ordem social na formação do juízo literário de Hilst a respeito do seu conceito da obscenidade social imperante no Brasil (e não só). Além da abundância das informações de natureza numérica, mensurável, presentes nos seus papéis inéditos, e da própria – e irónica – revelação feita pela autora no título de uma das crónicas já referidas, «Tô ligadona em números» (CCC, 2007: 351), num dos cadernos do arquivo pessoal da autora, depositado no Centro de Documentação *Alexandre Eulálio* da Universidade de Campinas, encontrámos a demonstração última do peso da informação derivada dos estudos observacionais.

Assim, no caderno (manuscrito e inédito) de anotações a respeito da obra *O Caderno Rosa de Lori Lamby* – presente na pasta número 42 –, encontrámos diferentes apontamentos com dados a respeito da miséria no país, que acompanharam o processo de criação do romance, como o que se segue a título de exemplo:

“s/p.: Brasil (!!!)

12 milhões	Favelados
5 “	Bóias Frias
5 “	Sem terra
30 “	Famintos
9 “	Crianças subnutridas
5 “	Bóias Frias
5 “	idosos desamparados
4 “	menores abandonados”(AHH).

aproximar da noção social das classes altas, que consideram o povo como a fonte de todos os problemas sociais.

A narradora apresenta-se consciente de que o atraso é um eficaz promotor da desumanização, pois o homem condenado à miséria atinge de modo periférico e incompleto a condição humana ao ter ocupado todo o seu esforço e atenção em sobreviver e não em viver (Portella, 1971: 69).

Com esta atitude compreensiva a autora esquiva um dos riscos assinalados por Jankélévitch a respeito das atribuições do ironista¹⁸¹:

On ne saurait s'étonner que l'ironie offre certains dangers, tant pour l'ironiste lui-même que pour ses victimes. La manoeuvre est risquée, et, comme tout jeu dialectique, elle ne réussit que de justesse: un millimètre en deçà – et l'ironiste est la risée des hypocrites; un millimètre au delà, – et il se trompe lui-même avec ses propres victimes; faire cause commune avec les loups, c'est de l'acrobatie et qui peut coûter cher à un malandroit (Jankélévitch, 1964: 129).

Porém, quando o retrato transita da focagem do povo como elemento passivo a activo, o ponto de partida é novamente a superioridade. O desenho das multidões alimenta-se também de uma vontade cáustica de burla, que aqui conduz a um diferente mecanismo de caricatura, desta vez paródica, além do recurso à lexicalização do significado irónico das já referidas formas de tratamento por meio do seu uso reiterativo, como “Madame” (“madama”) ou “senhora”, que na focagem das classes baixas se convertiam em palavras depreciativas.

Como indicava Simon Dentith na sua obra *Parody*, um dos modos típicos em que a paródia trabalha consiste em aproveitar recursos particulares de determinados modos ou estilos e exagerá-los para atingir um efeito cómico. Para o professor inglês, nesta prática há “an evident critical function [...], as the act of parody must first involve identifying a characteristic stylistic habit or mannerism and then making it comically visible” (Dentith, 2000: 32).

¹⁸¹ Contudo, nem sempre é capaz de evitar uma inclémência a respeito do próximo equivalente da insensibilidade e da indiferença própria dos membros da elite, como evidencia a seguinte reflexão pertencente à crónica «Credo, a muié pirô!» (14/07/93), onde a narradora parece esquecer o rol do satirista como benfeitor público: “E por que não deixam que a cocaína role por aí? Quem quiser se foder que se foda. Não há os que bebem? Não há os que fumam? Dá cirrose? Dá câncer? Deixa louco? Todo mundo sabe disso. As pessoas querem se matar? Que se matem” (CCC, 2007: 97).

Na crónica hilstiana, esta procura do cómico materializa-se no uso de um disfemismo do nível da linguagem que serve para acentuar o disfemismo radicado na própria visão das coisas, pois o desprestígio do objecto focado é ampliado pelo reflexo da brusca rudeza adoptada pelo discurso. Assim, a ironia torna-se um factor de empobrecimento linguístico pelo aproveitamento literário da deturpação feita pelas classes baixas e incultas ao idioma geral. Sirva como mais um exemplo deste factor – a acrescentar a muitos outros dos diversos fragmentos textuais já reproduzidos – estas linhas da crónica «Tamo numa boa!» (16/01/94): “por que não coçarmos tranqüilamente nossas cricas, bem à maneira Brasil [...] aí vai minha belíssima contribuição para este belíssimo momento nacionar, vamo ganhá a Copa, vamo botá nos pulhas de novo, vamo brincá gostoso neste carnavá!” (CCC, 2007: 173).

Como afirmava António Candido “parece às vezes que escrever crônica obriga a uma certa comunhão, produz um ar de família que aproxima os autores acima da sua singularidade e das suas diferenças” (1992: 22), pois este ângulo do humorismo hilstiano seria colocável na rica galeria das caricaturas edificadas através da paródia linguística na crónica brasileira.

Trata-se de focar personagens dominadas com exclusividade pelo carácter invariável da ignorância, manifestado através da fala, como acontecia, por exemplo, com a fixação do “português macarrônico” (Chalmers, 1992: 193), imitação do dialecto ítalo-paulista inventado por Oswald de Andrade¹⁸².

Aquilo que comporta de risibilidade e patético o decalque deturpador da língua popular atrai também a atenção de João Ubaldo Ribeiro na crónica «Escrevendo muderno», architectada por volta do desleixo com que é tratada a língua portuguesa no Brasil. Neste texto, o autor regista a oralidade dos seus compatriotas através da pobreza vocabular, dos

¹⁸² O escritor paulista foi o inventor, sob o pseudónimo de Annibale Scipione, da crónica da imigração na imprensa paulista, com a edição da revista *O Pirralho*, publicada em São Paulo entre os anos 1912 e 1917. A crónica política macarrônica, continuada a partir de 1917 por Juó Bananere – pseudónimo de Alexandre Marcondes Machado –, é a mistura da língua do imigrante que se torna proletário em São Paulo, mas exprime, de modo ventríloquo, o ponto de vista da elite a respeito da política.

Esta sátira em crónica faz oposição ao governo Hermes da Fonseca (1910-1914) e exprime o consenso da imprensa paulista “cujo representante mais qualificado é *O Estado de S. Paulo*, criado em 1875 para defender e propagar as idéias do Partido Republicano Paulista” (Chalmers, 1992: 198).

erros ortográficos ou da falta de concordâncias, conseguindo como resultado final um acurado retrato da estupidez e da vulgaridade, desta vez, representativa da burguesia:

A realidade é que a língua portuguesa ela não é circunscrita à televisão, ela é do povo em geral. E, mesmo na televisão, ela perde bastante do inglês, que é uma língua muito mais apropriada pra o diálogo do que o português. *I love you*, ele tem o som super mais natural do que eu te amo. Muitos negam isso para não ir ao encontro dos nacionalistas que dominam as mídias, mas, se a pessoa for examinar bem sua consciência, verá que estou super coberto de razão (Ribeiro, 2004: 117).

A frequente natureza humorística e anti-acadêmica da paródia serve-se agora das formas estereotipadas de uma outra classe para, afinal, revelar-nos, complementando a paródia hilstiana, que a alienação é a enfermidade que consome a todos, pois os recursos expressivos mais rígidos da língua representam nos dois casos a vitória do automatismo sobre a flexibilidade e autenticidade da linguagem e do pensamento. Para os dois autores o lugar-comum e a banalidade são um achado estilístico que fixa a cada personagem na sua camada social e determina, principalmente, a sua conformidade social. À ironia própria da trivialidade, da ignorância, à sátira do ambiente, acrescenta-se o desequilíbrio hiperbólico que permite a Hilda Hilst e a João Ubaldo Ribeiro realizar uma ampla sátira dos lugares-comuns próprios de cada estrato social.

Assim, embora normalmente se estabeleça uma separação entre paródia e sátira com base nos seus diferentes alvos – o patetismo e o didactismo sério, respectivamente – (Beltrán Almería, 2002: 258), o uso disfemístico da linguagem na crônica de Hilst – e também na de Ubaldo Ribeiro – integra-se como um mecanismo mais ao serviço da sátira, como, aliás, sempre aconteceu na tradição humorística ocidental:

As a matter of fact, the great satirists –Aristophanes, Petronius, the *Reynard* authors, Geoffrey Chaucer, François Rabelais, the creator of *Lazarillo*, Jonson, Molière, Jonathan Swift, Gustave Flaubert, Robert Browning, Mark Twain, Robert Musil, Günter Grass, Gabriel Márquez– have always displayed a remarkable ear for the public’s utterance, its abstruseness and humbug. And this talent is compounded by the satirist mimic skill: the greatest satirist are perfectly capable of parodying and replicating such chaff and clatter. It is to their pages we turn to recover any age’s prevalent language of blather and cliché, babble and decay. For satirists are master recording technicians bringing us high-fidelity –nay, stereophonic and DAT– reproductions of each era’s outstanding yammer and scam (Clark, 1995: 20).

Com uma tal adopção do tom e do carácter das suas vítimas, a satirista consegue, com uns poucos traços de pincel, o efeito de um painel. Esta condensação complementa-se ainda com o efeito irónico da simplificação, da redução da complexidade do mundo real obtida. Este último efeito é atingido, quer pela própria aparição do discurso ventríloquo das classes baixas na crónica, quer pelo comparecimento directo das apreciações valorativas e comparativas que permitem falar das propriedades do eu narrador, como a ironia presente na sua consideração do Brasil, no texto «Galopando insana pela casa» (13/03/94), “onde um livro só é lido se for de um pulha rábula, ou se for uma guia pra tua melhor trepada” (CCC, 2007: 203), ou como a capacidade corrosiva dos seus diagnósticos dos diferentes estratos da sociedade, na crónica «Cultura do país? Fiofó de sapo» (30/08/93): “Como é patética a ignorância. Como é patética a massa grotesca”¹⁸³ (CCC, 2007: 111).

A indiferença ativa compraz-se, portanto, na referida expressão aproximativa e evita o vocábulo preciso – como o uso dos colectivos depreciativos do teor de ‘povão’ – mas também se instala na negação do direito à individualização. Nas crónicas existe um evidente processo de identificação por via de aspectos comuns negativos – até porque o vício conduz mais facilmente à uniformização do que a virtude (Paiva, 1961: 459) –, que atinge a todas as classes visadas, mas que se exacerba especialmente quando o objecto da sátira é a ‘massa’.

A crueldade do homem para com o homem é um dos grandes temas das crónicas protagonizadas pela classe baixa. Nelas, Hilda Hilst expressa densamente o seu pensamento

¹⁸³ Novamente, no retrato da sociedade brasileira, a cronista campineira defronta-nos com a categoria estética do grotesco para refutar o optimismo, isto é, um individualismo cego ao estado real das coisas, que alicerça o país. Desta vez, o recurso à deformação serve para abordar o trágico de forma irónica. Aproveitando o cómico, o trágico, o burlesco, o bizarro e o ridículo, a autora apresenta um esboço desse “país em estado de calamidade” (CCC, 2007: 170), como diz no texto «Feliz ano “cuervo” para nós também!» (02/02/94) – ou, antes, de uma nação “em direcção à bestialidade” segundo a visão exprimida por João Ubaldo Ribeiro numa das suas crónicas –, pois agora o motor do grotesco é a ignorância e a boçalidade.

Através da hiperbolização da caricatura e do abuso das incongruências que alimentam a forma grotesca, Hilst oferece-nos, mais uma vez, a sua amarga, e desta vez também trocista, visão satírica do mundo, no texto «Yes, nós temos bananas» (26/02/95): “Gente... que coisa! o cara colocando a camisinha na banana! E que música mais chinfrim! Não acredito que nestes nossos tempos epidémicos de Aids e Ebola nenhum comunicador tenha encontrado uma fórmula sóbria e eficaz para alertar o povão sobre o perigo das relações sexuais sem o uso de preservativos! Vocês acham que lá nos cafundós (que é o Brasil inteiro) seo Mané vai entender o que estão querendo dizer em meio àquela suarenta de traseiros e tetas, e todos rebolando frenéticos num frenesi dementado e patético? O que vai acontecer com essa estória de banana é o seguinte:

ô seo Mané, já comprô as bananas pras camisinhas?

já, seu Jucão.

põe no cacho inteiro, viu? assim a gente pode metê pra valê” (CCC, 2007: 317-318).

niilista a respeito do ser humano como ser social através de um tom que oscila entre o cinismo e o apocalipse¹⁸⁴. A título de exemplo podemos reproduzir o início da crónica «Me empresta a sua “9 milímetros”?» (02/08/93), onde salienta o valor estilístico dos adjectivos – em particular do vocábulo ‘coitado’, presente com frequência nas referências às classes populares na crónica hilstiana – e a exploração de duas funções da linguagem, a função emotiva, que procura uma expressão directa da atitude do sujeito em relação àquilo de que fala, e a função conativa “através da qual [...] o sujeito da enunciação tende a induzir o destinatário a adoptar uma posição ideológico-afectiva idêntica à por ele interpretada” (Reis, 1976: 133):

Um dos caras que assassinou aqueles coitadíssimos meninos lá na Candelária fez uma bela orgia antes. Mulheres, bebidas, sauna [...]. Em São Paulo um rapazinho chamado Robson foi linchado por outros vinte menores, a pauladas e canos de ferro. A cabeça voou pelos ares, naturalmente (CCC, 2007: 102).

Se as crónicas dedicadas à crítica das classes dirigentes do país sempre foram sensíveis ao humorismo próprio da melhor tradição satírica, as crónicas que se ocupam dos marginais e daqueles que são marginalizados pelo sistema social repartem a atenção entre o cinismo desvairado e grotesco e um realismo exacerbado, no qual Hilda Hilst situa a sua particular galeria de predadores de teor fonsequiano.

¹⁸⁴ Aliás, quando essa oscilação privilegia a desconfiança a respeito da humanidade, na crónica hilstiana, como na comédia social – recordemos, por citar só um exemplo, o perturbador conto machadiano «O Alienista» –, loucura e razão podem mostrar-se permutáveis, como no seguinte excerto do texto «Hora dos tamancos» (29/03/93): “As incongruências, os absurdos, a estupidez, a selvageria, o imponderável, isso tudo é o que nos rodeia, e ainda assim temos de sobreviver e continuar como se estivéssemos no melhor dos mundos. Roubam bilhões, trilhões, mas se algum pobre coitado roubar um pão, o cara sai correndo atrás e cadeia nele. A maior parte dos seres humanos nasce louca, sim, porque nós não ficamos loucos, nem “pegamos” loucura como se “pega” gripe ou resfriado, a gente nasce louco. E por que estou falando sobre isso? Porque é só sobre a loucura e a estupidez das gentes que eu tenho vontade de falar. Lendo jornais, vendo televisão, ouvindo rádio você literalmente pira. Tudo o que tenho lido, visto, ouvido... [...] Menores dão tiros na cabeça das pessoas nos cruzamentos. Por quê? Perguntam ao menino. Resposta: porque ele fez uma cara muito assustada, dotô. E aí mandam o menino para o SOS-Criança. E nós não temos SOS?” (CCC, 2007: 67-68).

Embora o texto hilstiano rejeite “em alguns aspectos os clichês do narrador ex-cêntrico em contraponto a Rubem Fonseca, escritor totalmente inserido na fragmentação pós-moderna” (Lima, 2007: 3), nestas crônicas parece ecoar uma certa inspiração literária fonsequiana. Assim, Hilda Hilst parece filiar-se de modo ocasional à peculiar tradição da violência da literatura brasileira inaugurada por Rubem Fonseca.

A autora de *Com os Meus Olhos de Cão* retoma a sua oscilação entre um experimentalismo hiper-realista e uma estética naturalista – que frequentemente se situa na fronteira do grotesco –, para atingir uma maior capacidade impressionante e comovente no seu retrato do país¹⁸⁵, metonimicamente representado pelo Rio de Janeiro, na já referida crônica «*In dog we trust* ou Mundo-cão do trustee» (25/06/94), através da distorsão do tópico da ‘cidade maravilhosa’ para a “cidade miseravilhosa”, termo acunhado por Jean Canesi, que afirmara ao seu respeito que, continuava a manter com soberba o seu boato de luxo e de elegância sobre um fundo de miséria (Canesi, 1990: 19):

Alguns amigos venezuelanos telefonam: você anda tão amarga... tão triste... Pois bem, vejamos as notícias recentes: no Rio (e dizem que ainda continua lindo) esquadrões de extermínio são contratados (por quem?) para matar sistematicamente prostitutas, débeis mentais, mendigos e supostos ladrões, meninos e adolescentes (CCC, 2007: 243-244).

¹⁸⁵ Do mesmo modo, como já foi indicado, a crônica de Hilda Hilst apresenta a crueldade social suficiente para que nela se instale o grotesco. A relação entre realidade e deformação ou exacerbação, presente nos textos dos dois autores, permite assinalar mais uma coincidência a respeito do enquadramento da percepção do grotesco na representação realista.

A natureza predadora da sociedade de classes e o conseqüente sem-sentido da vida convencional fazem com que a sua denúncia se desenvolva, como vimos, num clima de excentricidade desconcertante, onde, além da violência, é erigido como símbolo, bem expressionista, aliás, da indigência material, mental e moral a que são submetidas as classes baixas, a ausência da dentadura.

Assim, ao nível do processo emotivo e intelectual que alicerça a criação artística, esta opção por uma excentricidade hipertrofiada, traduz uma relação perturbada com a realidade que “visa – e estamos agora no plano da recepção – tornar o mundo *estranho* [...], deixando atingidas, em campos que intensamente nos movem, as bases em que assentava a nossa visão conformista” (Monteiro, 2005: 24).

Enquanto, na obra *Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca, esta qualidade física tipificava a figura do humilhado, corporeizado entre outras personagens por Pereba – protagonista do conto que dá título à obra e a quem o amigo retratava de modo grotesco ao advertir-lhe ironicamente: “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você” (Fonseca, 1980: 22) –, a narradora hilstiana, na crônica «*Tô só*» (16/08/93), enveja os dentes perfeitos dos deputados, sonha que “há dentes na boca das gentes e dentes a mais, até nos pentes” (CCC, 2007: 108) ou, no texto «*Por que, hein?*» (21/12/92), coloca, numa exacerbação da capacidade do grotesco de revelar as misérias da condição humana já não ligada ao social, “uma parábola-pergunta: por que os dentes caem quando estamos velhos, mas ainda vivos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzidias caveiras?” (CCC, 2007: 28).

Vemos como a respeito do imaginário da urbe carioca – uma das cidades com maior presença histórica no género cronístico no Brasil¹⁸⁶ – no retrato hilstiano ecoa o valor que lhe é atribuído na escrita fonsequiana à cidade como laboratório avançado de psicologia por meio do alargamento da psicose do convívio urbano.

A perspectiva adoptada pela narradora sobre a cidade do Rio, que “ainda continua lindo”, parece reconfirmar a sugestiva indicação de Alberto Pimenta que, a partir de uma “cena do lixo”, comprova que as cidades utópicas e os imaginários urbanos, de modo geral, são minuciosamente concebidos, excepto no que diz respeito aos seus detritos; ou mesmo concebidos até ao “último pormenor de sugestão de funcionamento” (Pimenta, 1989: 404), inclusive o desaparecimento dos resíduos indecorosos e desonrosos que, no caso concreto da cena hilstiana, são antropomorfizados no tipo do marginal.

Ninguém se salva da sátira nestas suas crónicas: se as classes altas eram indecentes, negligentes e cruéis, se a burguesia surgia dominada pela alienação, no caso do povo, a autora de *Tu Não Te Moves de Ti*, pretende que a imagem das classes populares gire por volta da ideia de boçalidade nas suas duas acepções: como rudeza e como estupidez.

Assim, esta vertente da cronística hilstiana resulta também obscena pelo seu excesso de realidade e não só pelos elementos escandalosos. A inclinação humana ao deleite destrutivo está presente em diversas intervenções, nas quais a autora se centra para que o tema adquira uma comicidade e/ou uma tragicidade que, normalmente, derivam na imagem reiterada da náusea, daquele “pinico de estanho” da crónica «Mentira, Engordo, Morte Hipocrisia» (17/10/93) que a narradora reclama constantemente para vomitar, como gesto de repulsa perante a atrocidade da sociedade brasileira coeva:

Há alguns dias, através da imprensa, soube que alguns encontraram num monturo de lixo de hospital, em Olinda, uma teta. E devoraram-na. Cuidai-vos jovens senhoras,

¹⁸⁶ Como demonstra, aliás, a razão oferecida por John Gledson a respeito do predomínio da crónica carioca na sua antologia *Conversa de burros, Banhos de Mar e Outras Crónicas Exemplares*: “Finalmente, devo talvez dizer que o leitor pode achar que o Rio de Janeiro tem aqui uma representação excessiva. Pode ser, mas há razões para isso. Sobretudo no passado, quando era a capital – a “Corte”, a “Capital Federal”, a “Cidade Maravilhosa” – o Rio reflectia, de forma concentrada, mudanças que afectavam todo o país. O que é muito importante, sua geografia histórica – a velha cidade de aspecto ainda colonial, caótica, de Machado de Assis; a Avenida Central e o elegante Botafogo da *belle époque*; os prédios de Copacabana; a vida praieira da Ipanema dos tempos da bossa nova; as favelas subindo nos morros, pertinho dos bairros da burguesia – oferecem símbolos e imagens, que, para bem ou mal, reflectem o país inteiro” (Gledson, 2006: 18).

de exibir tetas e nádegas portentosas num país onde uma pobre teta estropiada encontrou esse surpreendente e singular destino [...].

Presidente Itamar, apenas uma desprezível *meditatio*: na África, vinte mil cadáveres jazem a céu aberto e não consta que alguém tenha lhes devorado um só dedo. Não lhe parece estranho, esquisito, tremebundo que aqui se ponham a comer tetas estropiadas oriundas do lixo de hospitais?

Licença, hora de vomitar

Buaaahh, buaaahh, buaaahh (CCC, 2007: 217-218).

Como é evidente, por exemplo, neste texto – «Presidente, abra o olho: tão comendo gente!» (24/04/94) – acima parcialmente reproduzido, estas crônicas revelam efeitos muito diversos dentro do repertório das práticas escarnecedoras, desde a solenidade à seriedade, atingindo mesmo o dramatismo ou até o absurdo. Por isto, ao nos aproximarmos dos discursos expositivo-argumentativos oferecidos pela cronista, as ficções que nos ocupam dão mostras da prosa mais pessoal e excêntrica da literatura brasileira.

Resulta, pois, notório o facto de, por trás da sua desvairada proposta humorística, estar uma asserção particularmente séria e trágica: a compreensão do homem social brasileiro ontologicamente considerado através da revelação de aspectos tragicômicos da sua condição, acompanhada sempre por uma incontornável dose de desencanto, pessimismo e niilismo.

Todos os tipos presentes nas crônicas estão desenhados como partes de uma tripla lição a respeito do Brasil contemporâneo: a demonstração da alienação generalizada, tanto da classe baixa, quanto da burguesia; o testemunho da violência exercida, quer pelo poder instituído, quer pelos marginais; e a comprovação dos comportamentos sociais ilegítimos ou hipócritas, nas suas várias manifestações.

Uma tal convicção do absurdo leva a autora a tomar posições extremas. Perante esta conjuntura nacional, são propostas duas hipóteses. Por uma parte, o único sentido da vida parece ser o contra-senso prometeico da sobrevivência face ao impiedoso destino, que Hilst exprime através de uma das suas mais desvairadas propostas de inspiração swiftiana, no texto «“*Eppur, se muove*” (informe-se)» (06/02/94):

Repensemos aquele belo *insight* que tivemos: por que não importar do “Primeiro Mundo” os dejetos? Principalmente os dejetos da Suíça, da Alemanha, do Canadá, dos Estados Unidos que devem ser os mais ricos portadores de proteínas, vitaminas, sais minerais. Por que não importar esses magníficos toletes para o “Terceiro

Mundo”, ou melhor, o “Quinto Mundo” que somos nós? Com molho de alcaparras [...] iam resultar num belo prato para o gáudio de nossos estômagos tristes pardos e mirrados (CCC, 2007: 186)¹⁸⁷.

Por outra parte, a consciência a respeito desse horizonte ilógico pode inspirar uma maior radicalidade. Na crónica «Receitas antitédio carnavalesco» (22/02/93) – fragmento de *Contos d’Escárnio / Textos Grotescos* –, a receita nº IX recomenda ao leitor, se quer suicidar-se por causa da situação do país, colocar uma “pedrinha de cânfora debaixo da língua e olhe fixamente para a lata de caviar. Só então engatilhe o revólver. (É bom partir com olorosas e elegantes lebranças)” (CCC, 2007: 52-53).

Hilda Hilst recolhe, portanto, a tradição antiga do louco que ri de Demócrito e constrói com ela um pensamento antiautoritário materializado na imagem global de um país “tão frondoso, barroco, imprevisível, louco, tão cafô, tão nada sério que todo mundo se sente esquizo, mas sem culpa, em sendo brasileiro” (CCC, 2007: 193), como, por exemplo, o delimita na crónica intitulada «Um homem e seu carnaval» (20/02/94).

¹⁸⁷ Como já ficou apontado antes, consideramos possível e pertinente estabelecer uma relação comparatista entre esta sugestão e a escrita satírica de Jonathan Swift, pois a intenção dos autores no aspecto que nos ocupa é, se não análoga, fronteira e complementar: o propósito de projectar a denigração dos princípios políticos e sociais contemporâneos através de um impostado espírito utilitário.

Neste caso concreto, a autora brasileira apresenta-nos uma variante do darwinismo popular, e próximo do macabrismo irónico de Swift na sua *A Modest Proposal* (1729) de comer as crianças pobres irlandesas para resolver o problema da fome em Irlanda. A modesta proposta é, simplesmente, a de devorar essas crianças, com um cálculo exacto das vantagens económicas que isso significaria, como resposta a um mundo admirado, por exemplo, com o borrador biológico de Herder, no qual o autor especula sobre uma possível destruição em massa de pretensos seres inferiores como materiais e alimentos para espécies consideradas mais elevadas.

Assim, nesta adaptação do processo de selecção natural, acelerado pelo amoreamento e a fome, a influência da vontade geral positivista e pragmática, por meio da cruel paródia, paira sobre o discurso hilstiano focada através do mesmo recurso que o satirista irlandês: a “suspensão de evidências” (Lustosa, 1992: 221). Hilst, como Swift, na sua solução central ignora um facto básico: que os seres humanos não comem dejetos. É essa simulada atitude de indiferença perante um comportamento anómalo a matriz da sátira de Hilst. Por meio dela, a autora evidencia outra aberração para a qual o país é insensível: a miséria e a fome do povo brasileiro.

Ainda, no âmbito da literatura brasileira contemporânea, poderia ser estabelecido, a respeito desta desvairada focagem do atraso do povo brasileiro, um novo paralelismo com a já referida escrita do humorista Millôr Fernandes que, na sua peça *Kaos* apresentava uma solução de idêntico espírito utilitário para o problema dos resíduos de urânio. Assim, no quadro intitulado «Boa-Viagem», o agente funerário Canepa Pedrilvo, mais conhecido como Canepa Boa-Viagem, é incumbido da tarefa de controlar a segurança e armazenagem de todo o lixo atómico no Rio de Janeiro porque, como ele próprio afirma entende “de enterramento” (Fernandes, 2008: 31). Assim, numa política de responsabilidade ambiental própria do Quinto Mundo referido por Hilst, ele deve enterrar o lixo atómico no cemitério: “Os mortos já estão mortos nem estão aí pra radiatividade. Muitos até morreram disso, na radioterapia. Um pouquinho de lixo num caixão, outro pouquinho noutra e ninguém vai reclamar, sobretudo os caras que esticaram, vestiram o pijama de madeira e vão comer capim pela raiz [...]” (Fernandes, 2008: 32).

Esta ampliação de sentidos do conceito de obscenidade em relação ao social no discurso hilstiano é ainda complementada, nalgumas crónicas, com um certo aparato bibliográfico, como as citações a respeito do país de autores como G. R. Urban – na crónica intitulada «Saci tem capa» (12/06/94) – ou Noam Chomsky – na crónica, entre outras, intitulada «No arranque das tretas» (02/10/94) –.

Todos estes elementos contribuem para a imagem final, definitiva, do processo retratístico que, aliás, acaba por tornar-se paisagístico na representação, de índole dissolvente, de uma brasilidade multifacetária. Nela, o Carnaval como “celebração da alegria, ainda que limitada a um curto período de tempo; uma inversão social e psicológica, em que, [...] Pobres transformam-se em reis e rainhas, roupas modestas dão lugar a costumes luxuosos” (Scliar, 2003: 209), é o símbolo definitivo do desinteresse, da vulgaridade e da irresponsabilidade da sociedade brasileira da altura da escrita.

O Carnaval como via para o humor é normalmente concebido como mecanismo libertador contra os tabus, pois tradicionalmente era um tempo de “cross-dressing, outrageous behaviour and freedom from the usual, social constraints – though only for a day or two” (Ross, 1998: 65-66). Assim surge retratado tradicionalmente no género cronístico brasileiro, por exemplo, já no texto «O Morcego» (02/01/15) de Lima Barreto:

Todos nós vivemos para o carnaval. Criadas, patroas, doutores, soldados, todos pensamos o ano inteiro na folia carnavalesca.
[...] Essa nossa triste vida, em país tão triste, precisa desses videntes de satisfação e de prazer; e a irreverência da sua alegria, a energia e atividade que põem em realizá-la, fazem vibrar as massas panurgianas dos respeitadores dos preconceitos (2006: 153-154).

Mas a escrita hilstiana filia-se a outra possível interpretação desta festa, aproveitando o seu carácter despreocupado e irresponsável como sinal distintivo da sociedade brasileira, como também fizera na década de vinte Mendes Fradique. Já na obra humorística *História do Brasil pelo Método Confuso*, inicialmente publicada por Fradique na imprensa carioca a partir de 1917, o autor aproveitava como principal recurso humorístico a banalização dos mitos e dos factos da história brasileira através da carnavalização dos mesmos. Assim, por exemplo Pedro Álvares Cabral hospeda-se numa

pensão da Rua São José e acaba por namorar com uma francesa, enquanto Caramuru conhece Paraguaçu num bloco da Praça 11.

Vemos que “o cenário que se apresenta é o de uma realidade festiva, moleque e colorida, onde o nome do Brasil é Palmeirolândia” (Lustosa, 1992: 215), mas é na crónica «Cocaína» onde a imagem do Carnaval surge ligada à incosequência. Contudo, a visão crítica da folia é mitigada pela referência aos sofrimentos do povo brasileiro, pois o narrador conclui que o Carnaval é o único consolo, além da droga que lhe dá título ao texto, para o padecimento da povoação brasileira.

É na crónica «O grande remédio» onde o autor elevou o Carnaval a prova definitiva da inconsciência que governa o país. Nela, o autor propunha que, perante um Brasil à beira do abismo, como a única coisa levada a sério era o Carnaval, a necessária regeneração política e económica fosse inspirada no Carnaval e realizada pelos cordões e blocos como substitutos eficientes de uma ineficaz burocracia estatal.

Contudo, o Carnaval não atinge ainda na crónica de Mendes Fradique a imagem grotescamente negativa da escrita hilstiana, pois neste caso, a crítica está dirigida às autoridades que subvencionavam as sociedades carnavalescas e não à saúde ou à educação, limitando-se, portanto, à sátira política.

Mais próxima da crítica universalizante e apocalíptica própria da imagem hilstiana da inconsciência nacional, encontramos a avaliação da vivência do povo brasileiro e do estado do país feita por João Ubaldo Ribeiro na sua crónica «Esquecer tudo, que hoje é Carnaval». Nela, o mordaz narrador, que se declara “meio anormal” (Ribeiro, 2004: 208) por não gostar do Carnaval, promete aos leitores não estragar a festa e ignorar as “trivialidades tais como o clima de guerra estabelecido no Rio de Janeiro na semana passada” (Ribeiro, 2004: 206), sugerindo que talvez apareça “num dos camarotes do sambódromo usando colete à prova de balas que me deram de presente” (Ribeiro, 2004: 209).

Como o escritor baiano, Hilst procura na sua visão do Carnaval o grotesco, um agente cultural indeterminado, que, como já foi indicado, por apresentar os seus conteúdos sujeitos à hibridação, possibilita a sua utilização no retrato satírico da autora num perturbador convívio de humor e tragédia:

The grotesque emerges as a contradiction between attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. Emphasis can be placed on either its bright or its dark side. However, it does not seem to exist without a certain collision between playfulness and seriousness, fun and dread, humour and horror, glee and gloom (Meindl, 2005: 7).

Com esta pintura distorcida Hilst pretende atacar a aparência de razão e de normalidade, pois o conceito hilstiano do grotesco implica uma descida à esfera primária, irracional, embora menor que a de grandes retratistas do grotesco atraídos pela mesma temática, como Brueghel e a sua imagem abissal e nocturna do *Combate do Carnaval e da Quaresma* (1599) ou Gil Vicente e a sua particular personificação – censurada pelo Vaticano no ano de 1551 – da oposição entre estes dois períodos no *Auto dos Físicos*.

Assim, nas crónicas hilstianas, o carnaval permite mostrar ao leitor não só uma imagem da brasilidade absurda, mas também um quadro vivo e grotesco da sociedade, “um festival de povão e dotô” (CCC, 2007: 108), como o contemplado na crónica «Tô só» (16/08/93).

A frivolidade deste ridículo espectáculo determina a mais radical das alteridades a respeito da voz narrativa, que reintroduz sub-repticiamente sob as vestes do *raisonneur* a autora, que afirma no texto «O quanto a vida é líquida» (21/06/93): “segundo os astrólogos, no meu mapa astral, há a chamada “trindade da alma”, e isso quer dizer que eu recebo no peito, como um soco, as múltiplas dores do mundo” (CCC, 2007: 87).

Esta sua lúcida e inusual capacidade de compreensão, a um tempo panorâmica e prospectiva, atinge, perante a sua própria leitura da realidade, um estado de niilismo que a conduz a renunciar definitivamente à sua impostada *naïveté* para assumir a negação mais primordial e definitiva, ao concluir na sua paradigmática crónica «Mentira, Engodo, Morte, Hipocrisia» (17/10/93): “sou gente não, posso ser até uma excrescência, mas sou gente não” (CCC, 2007: 123).

À MANEIRA DE CONCLUSÃO

Quando Hilda Hilst manifesta, numa das suas primeiras colaborações cronísticas – «Senhor de porcos e de homens» (11/01/93) –, a “perplexidade de pertencer à raça humana” (CCC, 2007: 32), não é muito aventurado ver nessa confissão o fundamento daquilo que Ferreira Gullar indicara como sendo indispensável para escrever sobre a realidade política: a indignação e a profecia (2004: 26). Estes dois princípios geram, como vimos, as duas tendências maiores desta vertente ‘social’ da escrita hilstiana: uma, mais próxima do trágico, do simbólico e do fantástico e outra mais próxima da realidade, do cómico, do riso e do burlesco.

Nos dois casos, se admitirmos que o problemático nesses espaços é a verdade e a justiça, unicamente apresentadas em cena pelas grandes figuras de penitentes sempre condenados a extinguirem-se ou por uma narradora incapacitada para a acção dentro do discurso literário, isto deve levar-nos a pensar que a própria humanidade, nos seus dois sentidos, é, neste mundo, problemática e impossível.

Contudo, nos tempos fatídicos retratados na escrita hilstiana, o herói dramatizado e a narradora da cronística têm espaço. Ambos são absolutamente necessários pelos valores éticos que as suas respectivas atitudes implicam e que serviram para sublinhar, com a sua condição marginal e com o seu sentimento de estranheza no mundo, a profunda nocividade dessas novas sociedades onde se tem instituído a morte do indivíduo em favor dos comportamentos mais obscenos e desonrosos do ponto de vista comunitário, como o engano, a corrupção, o abuso, a marginalização ou mesmo o sacrifício do outro.

Esta aproximação à noção de obscenidade sublinha a essência primordialmente ética da escolha da categoria do obsceno como alicerce especulativo, como uma ordem associada à formulação do moral, a respeito da qual Hilst opta nas suas obras, como já indicámos, por adequá-la à forma da comicidade, da tragicidade ou, simplesmente, do dramatismo.

Esta transformação por parte da sociedade dos seus valores e dos seus princípios, através da obscenidade mais destemida, forma antitética do heroísmo, mas também da

normalidade, serve assim para evidenciar a desumanidade da ordem ética vigente e da ordem transcendente, numa demonstração última de que a maior tragédia do homem não é existir, mas é viver sem nenhuma razão transcendental.

Por isso, perante um problema de ordem metafísica e não unicamente social, Hilda Hilst ultrapassou a simples análise objectiva da realidade e formulou soluções distanciadas de qualquer forma de realismo ou impressionismo, enunciando implicitamente, sob a fluida entidade da distopia, uma política ontológica e não simplesmente lógica através da sua escrita.

“A maior perda do homem tem sido a perda gradativa da alma” (CCC, 2007: 210), como afirma Hilda Hilst tomando como inspiração um fragmento do poema «Resíduo» – que também dá título à crónica publicada a três de Abril de 1994 – de *A Rosa do Povo* de Drummond de Andrade. Por isso, o sentido último do seu labor literário consistirá em tratar de despertá-lo com os meios mais persuasivos e reveladores, como o escândalo ou uma perturbação de natureza abissal. Sentido que, aliás, poderíamos sintetizar no teor poético dos primeiros versos do nono dos «Poemas aos homens do nosso tempo», em “homenagem a Piotr Yakir” (JMN, 2003c: 116)¹⁸⁸:

Ao teu encontro, Homem do meu tempo,
E à espera de que tu prevaleças
À rosácea de fogo, ao ódio, às guerras.
Te cantarei infinitamente
À espera de que um dia te conheças
E convides o poeta e a todos esses
Amantes da palavra, e os outros,
Alquimistas, a se sentarem contigo.

¹⁸⁸ Que, aliás, a própria Hilda Hilst reproduz na crónica «SOS para todos nós! SOS para os animais!» (30/01/94).

VI

A CATEGORIA DO OBSCENO NO ESPIRITUAL (MISTICISMO, LOUCURA, MESSIANISMO E ILUMINAÇÃO)

1. LOUCOS, MÍSTICOS E ILUMINADOS
2. O HERÓI REDENTOR E O DESCONFORTO DA VONTADE MESSIÂNICA
3. OS MÍSTICOS DESVAIRADOS E A SOCIEDADE
 - 3.1. A QUEBRA COM OS OUTROS
4. A EXPERIÊNCIA MÍSTICA
5. À MANEIRA DE CONCLUSÃO

LOUCOS, MÍSTICOS E ILUMINADOS

*Ai, Luz que permanece no meu corpo e cara:
Como foi que desaprendi de ser humana?*
[Hilda Hilst]

O drama do conhecimento situa-nos, na obra literária de Hilda Hilst, perante uma escrita de suporte essencialmente literário e subjectivo, mas também de algum modo social. Uma escrita que, aliás, está alicerçada na estranheza e na singularidade dos protagonistas do discurso que, perante a precariedade da condição humana, pretendem provocar no leitor uma profunda perturbação. Por isso, ao remeter para a desconfortável situação geral do homem no mundo, a obra hilstiana não se apresenta como realidade absoluta, racionalista e convencional.

Os heróis do teatro hilstiano não são os heróis positivos do socialismo realista, pois, como indicara Anatol Rosenfeld, enquanto o realismo procura dar a máxima realidade empírica à personagem, a escritora procurou outorgar-lhe a menor realidade possível, dado que o mito, neste caso o do seu particular herói, é ahistórico, visa a imobilidade, o arquetípico, e não reconhece mudanças históricas fundamentais (1982: 25). Portanto, numa visão temporal circular, a autora decidiu centrar o seu interesse na vertente eterna das personagens, cifrada no aspecto subjectivo da conduta, na singular moralidade atemporal dos seus particulares heróis.

Por sua vez, na vertente ficcional da obra hilstiana, subjacente à crise da personagem romanesca encontramos:

[...] a crise da própria noção filosófica de pessoa. Sob a influência da psicologia de Ribot, do intuicionismo de Bergson e das teorias de Freud, o romancista descobre que a verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato de tipo balzaquiano, inteiriço, sólido nos seus contornos e fundamentos. Não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um 'eu' racionalmente configurado: o 'eu' social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos 'eus' profundos, vários e conflituantes (Aguiar e Silva, 1990: 262-263).

Na escrita da autora paulista, o interesse no carácter é mais da ordem do metafísico do que do psicológico. Os heróis defrontam-se com o universo com obstinação e firmeza. Dado que a psicanálise não é interessante para a sua produção literária, Hilst retrocede a modos de pensamento anteriores, como o misticismo ou uma subjectividade eminentemente lírica. Perante o domínio de um cientismo mal compreendido escolhe aquilo que não pode ser absolutamente alcançado pela razão, uma vez que a imaginação mítica é, aliás, radicalmente irracional. O mito não se alicerça em pensamentos e sim em emoções e é por causa disto que o mito é um modo “de organizar as emoções mais veementes, é projeção de temores, de angústias, de *wishful thinking*, de esperanças fundamente arraigadas. O herói mítico é a personificação de desejos coletivos” (Rosenfeld, 1982: 26).

Aliás, a emergência deste particular herói na escrita contemporânea participa de algumas das tendências literárias renovadoras do século XX, sendo questionadas a segurança, a unidade e a estabilidade que a literatura anterior concedia à personagem como entidade simples situada num esquema causal relativamente estável. A título de exemplo, podemos referir aquilo que a respeito da vocação metafísica do romance contemporâneo indicava Andrés Amorós na sua *Introducción a la novela contemporánea*:

Este es el gran tema, el único asunto de la novela contemporánea importante: el problema del hombre, que encierra en sí todos los problemas. ¿Cómo es el hombre? ¿Cuáles son su destino y su libertad efectivas? ¿Tiene (todavía) posibilidades de salvación? ¿Qué se puede hacer para mejorar su condición? Unamuno, Malraux, Sartre, Bernanos, Graham Greene, Cortázar... Todos nos dan su personal respuesta a este problema. Intentan alcanzar un humanismo nuevo, puesto al día, que parte del dolor y el fracaso, que no significa ya dominio del hombre sino piedad por el hombre; un humanismo no abstracto y teórico, sino arraigado en las condiciones de vida del hombre histórico, condicionado profundamente por un «aquí y ahora» muy concretos (1985: 52).

Relativamente a esta problemática do ser humano, na obra *Mal-estar na Civilização*, Freud indicava as fontes principais da aflição e do desconforto do homem contemporâneo; todas elas presentes, paradoxalmente, numa obra de forte subjectividade lírica como é a da escritora paulista: “as exigências imperativas do social, a degradação do corpo, a morte e os conflitos inerentes aos laços sociais” (Ferreira, 2004: 11).

Se centramos a nossa atenção na narrativa, na biografia da maior parte destas personagens hilstianas, poderíamos atingir uma visão de conjunto, dado que acabam por coincidir em muitos dos seus traços caracterizadores.

A essência do diferente, do invulgar ou, mesmo, do excêntrico em sentido lato deriva em figuras transgenéricas e transmodais presentes por igual na narrativa, no teatro e na poesia. O protagonista pode ser exemplar, mas não típico, pois a colectividade das personagens analisada como sujeito grupal é formada por místicos, visionários, radicais e outros protagonistas dementes ou delirantes.

Num ensaio de decomposição da metáfora optimista do progresso, a autora pratica uma rebelião contra a cultura tipificada pela ciência. Sabemos que em épocas de convencionalismo e seco racionalismo a denúncia da hipocrisia ilumina certos aspectos ocultos do ser humano. No caso concreto desta proposta literária o que conhecemos é a impressionante e diáfana visão das realidades interditas e, frequentemente, incompreendidas, da consciência sobreexcitada do conjunto mais esquecido de qualquer sociedade: as pessoas identificadas como diferentes, estranhas, desvairadas e, frequentemente, alienadas.

Neste sentido, na obra *Dits et écrits* Michel Foucault afirmou que “la folie de tout temps a été exclue” (1994: 129), para depois precisar que, na sociedade ocidental, o ser identificado como doido ou alucinado sofre a acumulação de quatro exclusões: do trabalho e da produção económica, da sexualidade e da reprodução, das actividades lúdicas e da linguagem e da palavra. A este respeito, na sua obra, a escritora brasileira faz uma nítida eleição ética: o excluído é reabilitado na última e mais importante destas condições, ao recuperar a palavra e poder diluir com ela a asséptica opacidade que inevitavelmente tem à sua volta.

A drástica divergência destas figuras, em relação ao sistema no qual se inserem, serve para sublinhar a consideração do sujeito como uma categoria essencial que constitui o marco de referência através do qual é possível compreender a cosmovisão hilstiana, a filtração da realidade, na qual o individualismo é extremado até transformar o ser humano no único juiz dos seus valores e dos da sua comunidade.

Este perspectivismo atinge o zénite quer na poesia, quer na prosa de um conjunto de personagens lucidamente desvairadas e que constituem uma colectividade de figuras quase

simétricas. Os seus pensamentos isolados do resto do mundo, cada um movendo-se e metamorfoseando-se unicamente nos domínios alienados da sua própria realidade mental, têm, como veremos, uma notável correspondência.

Assim, uma amálgama de personagens estranhas, dementes e indistintas povoa a obra hilstiana a partir da aparição inaugural da poesia de juventude recolhida na obra *Baladas*, onde numa “dicção informal e paradoxalmente sentenciosa, muito verossímil nos vinte anos tumultuados por dúvidas e certezas demais” (Pécora, 2003a: 8), a autora devota-se ao canto dos doidos, dos suicidas dos poetas ou doutros seres incompreendidos como os amantes fracassados.

Já na maturidade do seu percurso literário, Hilst recuperará o canto fervoroso dos seres fracassados presentes na poesia de juventude. Embora o fascínio literário da autora pelos abismos tenha menor presença na escrita cronística do que na referida obra, a autora de *Alcoólicas* devota alguns dos seus textos jornalísticos ao exercício de admiração iniciado na sua poesia primeira. Assim, por exemplo, na crónica «Me empresta a sua “9 milímetros”?», dedica parte do espaço discursivo a revelar o seu deslumbramento perante a figura do artista suicida: “Quanta gente impressionante que se mata, não? Virginia Woolf atirou-se no rio. Mais especificamente no rio Ouse. Encheu os bolsos de pedra e foi-se. Van Gogh, o deslumbrante, um tiro no peito...” (CCC, 2007: 103).

A figura do pintor holandês e os seus prezados atributos como ser atribulado são retomados ainda na crónica «Paixões e máscaras», onde Hilst alarga a sua admiração para o âmbito da identificação:

Algumas pessoas se sentem párias e matam-se por isso. Van Gogh, por exemplo. Outros enlouquecem, também por isso. Mas nem todo mundo que bebe ou enlouquece se sentiu um pária. E ninguém foi tão Van Gogh quanto Van Gogh. Minha querida amiga Inês Mafra [...] mandou-me um lindo livrinho da autoria de W. H. Auden, sobre Van Gogh, e num certo trecho que tem tudo a ver com esse inexplicável que estou tentando lhes dizer, escreve Van Gogh: «As idéias um tanto supersticiosas, que eles têm aqui a respeito da pintura às vezes me deprimem mais do que lhe poderia dizer, porque inegavelmente é bem verdade que um pintor como homem, fica absorvido demais no que seus olhos vêem, e não suficientemente mestre do resto da sua vida» (CCC, 2007: 178).

Estas figuras de artistas suicidas, como Virginia Woolf ou Van Gogh, surgem rodeadas por uma auréola de sapiência e santidade, por uma sabedoria inusitada que vai

além dos critérios da razão¹⁸⁹ e que, frequentemente, resulta obscena a uma personagem colectiva e social *in absentia*. Assim, a lucidez delirante destas personagens literárias manifesta-se no desfasamento entre uma realidade medíocre e constrangedora e um sonho rutilante, entre o mundo externo dos outros e o mundo interno do sujeito envolvido.

A título de exemplo, podemos referir a reflexão produzida a respeito destes entes nervosos num dos poemas presente em *Alcoólicas*, onde o eu lírico afirma “Bêbados e loucos é que repensam a carne o corpo / Vastidão e cinzas. Conceitos e palavras / [...] / Alguns se ofendem. As caras são paredes. Deitam-me”¹⁹⁰ (*Al*, 2004b: 105), pois nestes poemas, “beber aparece como uma via privilegiada de acesso ao ser, na mesma medida em que, antes, uma outra via alternativa incorporara os saberes vetustos dos *Upanishads*” (Pécora, 2004b: 10). Ou, no mesmo sentido, podemos citar um segundo exemplo

¹⁸⁹ Como na obra de Guimarães Rosa, a loucura permeia a escrita hilstiana sob aspectos diferentes. Está presente em situações inusitadas. Os loucos habitam a ficção roseana envoltos numa auréola de sabedoria e beatitude que ultrapassa os critérios racionais, mas que neste caso – e por oposição ao que acontecia na escrita hilstiana – é admirada pelas outras personagens. Exemplo desta caracterização favorável do desvairado seria a moça de Barreiro-Novo que “desistiu um dia de comer e só bebendo por dia três gotas de água de pia benta, em redor dela começaram os milagres”, perante o qual, e para indignação do povo, o delegado regional a internou no “hospício de dôidos” (Guimarães Rosa, 1980: 48), ou a figura de Medeiro Vaz. Pertencente também à mitologia roseana pela sua natureza visivelmente alienada, esta personagem renunciou às suas posses e queimou a fazenda familiar para libertar-se do passado e poder impor justiça na sua terra: “Dizem que foi ficando cada vez mais esquisito [...]. Mas Medeiro Vaz era duma raça de homem que o senhor mais não vê; eu ainda vi. Ele tinha conspeito tão forte, que perto dele até o doutor, o padre e o rico, se compunham. Podia abençoar ou amaldiçoar, e homem mais moço, por valente que fosse, de beijar a mão dele não se vexava. Por isso, nós todos obedecíamos. Cumpríamos choro e riso, doideira em juízo” (Guimarães Rosa, 1980: 36-37).

¹⁹⁰ Como também acontecia com a figura do escritor “aposentado como alcoólatra e doente mental” (Lispector, 1998: 38) no conto clariciano de *O Via Crucis do Corpo* «O homem que apareceu», as mesmas personagens de Hilst aproveitam por vezes essas vias privilegiadas de revelação, como é o caso do álcool, para conquistar o vazio, a trégua dentro das suas mentes: “[...] Te amo, Líquida, descendo escorrida / Pela víscera, e assim esquecendo / Fomes / País / O riso solto / A dentadura etérea / Bola / Miséria [...]” (*Al*, 2004b: 103).

Neste sentido, o eu lírico presente em *Do Desejo* aproxima-se, nalgumas das composições deste poemário, da irresponsabilidade e da irreflexão abraçadas pelo protagonista do romance *Canoas e Marolas* de João Gilberto Noll – um texto denso onde o autor constrói uma melancólica e desvairada imagem do homem e das suas aspirações. Trata-se de um homem abalado, como os protagonistas hilstianos, pela sua clarividência e pela sua falida capacidade de penetração nos mistérios da metafísica que procura igualmente o descanso intelectual por duas vias. A primeira delas consistirá em submeter-se a um método de hospital denominado Ablação da Mente, uma tentativa de auxiliar doentes terminais, onde: “o terapeuta tinha que fazer com que o enfermo voltasse a acreditar no poder da luz, isso, no poder divinatório da luz que está sim no outro lado da vida” (Noll, 1999: 20-21).

Por oposição, ao tentar a segunda das vias, o protagonista já não pretende ficar persuadido e esquecer a sua aflição por um método terapêutico, mas atingir idêntico esquecimento e vazio intelectual como as personagens hilstianas através da bebida, animado por uma “necessidade imperiosa de se evaporar de si e se manter pelas ruas em zero absoluto – vômito, quedas, joelhos e dentes quebrados” (Noll, 1999: 30).

pertencente à prosa, nomeadamente a «Matamoros (da fantasia)», segunda parte de *Tu Não Te Moves de Ti*, onde Simeona, uma personagem louca e visionária adverte: “não fale da loucura com boca adolescente e boba, tu é que pensas os loucos à tua maneira, à maneira de todos, [...], loucos, Maria, são os poucos que lutam corpo a corpo com o Grande Louco lá de cima” (*TNT*, 2004c: 94).

O retrato da loucura de Hilst é geralmente corrosivo em relação à sociedade. Luís Beltrán Almería considerava a loucura um perfeito exemplo dos fracassos existenciais nas personagens da literatura do século XIX. Emma Bovary ou Isadora Rufete endoideciam ao converterem-se em vítimas da diferença, da consciência alheia que as valora. São personagens *patéticas*, isto é, mantêm uma relação ingénua com o outro e isso as conduz ao desvario, à ruína pessoal (2002: 57). Porém, a alienação das personagens de Hilst apresenta uma natureza mais forte e firme, oposta a essa comunidade que as nega, como demonstram estes versos do poema XVII de *Presságio*:

Todos irão contra ti
porque hás de querer
um mundo novo e diferente.
Porque és estranho
e diferente para o nosso mundo.

És quase um louco
porque não dás atenção
à toda a gente (*Pr*, 2003a: 51).

A imagem da demência na obra da autora de *Tu Não Te Moves de Ti* filiar-se-ia mais à compreensão da alienação própria do romance do século XX. Os protagonistas hilstianos não têm uma relação inocente com o outro. Não se importam com a imagem que a sociedade tem deles, aliás, como Leopold Bloom ou Juanita Narboní desconfiam do outro e quando essa incompreensão é completa sobrevém a loucura, a perda ou ruptura de toda a possibilidade de orientação e de convívio nesse mundo alheio e hostil.

As personagens hilstianas não cessam de reivindicar, explícita ou implicitamente, uma humanidade livre, desembaraçada de opressões, de dogmas, de duplicidades morais, como sugere o sujeito lírico na sua proposta ao leitor: “[...] Beba. / Estilhaça a tua própria

medida.” (Al, 2004b: 107) ou, como manifesta também o protagonista de *Cartas de um Sedutor*:

Ah, como é delicioso e prático que as pessoas nos pensem estranhas... O conforto de não ser mais levado a sério, esse traquear de repente e sorrir como se não fosse com você, e poder acariciar um peixe morto na peixaria e chorar diante de um cão sarnento e faminto (CDS, 2004a: 90).

Hilda Hilst demonstra-nos, portanto, implicitamente como, em certas épocas e sob determinadas condições – como pode ser o império do inflexível racionalismo no século XX –, a extravagância não é uma degradação da revolta, protagonizada por rebeldes do fútil que usam o estilo como uma arma subversiva, mas uma das suas mais altas e extremas formas.

Um dos desdobramentos possíveis dessa atitude desvairada e constringedora para a sociedade, frequente no *stock* literário hilstiano, corresponde à figura do pai. Com esta figura a escritora atinge um dos mais elevados graus de auto-referencialidade – como veremos, a autora tem desde as suas primeiras obras uma complacência em falar de si que se irá alargando no panorama das múltiplas escritas do eu –, ao deixar-se insinuar parte do seu percurso familiar e biográfico por detrás das *personae* de diversas personagens.

O problema essencial da individualidade e das relações humanas surge de modo parcelar por causa da representação de um ser singular, individualizado no repertório de personagens, como é a figura paterna.

A lembrança do pai ausente, interpelado nos poemas das «Odes Maiores ao Pai», onde o eu lírico afirma ter respirado o seu “mundo movediço” (TPS, 2002b: 94), sugere já a alienação explicitada, principalmente, na prosa.

Nesta última, a expansão do universo mental em liquidação da figura paterna atinge maior protagonismo e transparência. Assim, a Senhora D, ao lembrar a figura do pai falecido, recorda a precisão da diagnose: “esquizofasia, senhora D, deixa teu pai morrer” (AOS, 2001: 80).

Por sua vez, no conto «Agda» o elemento biográfico paira de modo diáfano sobre o universo literário, como demonstra a passagem, já referida anteriormente, na qual a protagonista rememora, em molde ficcional, um capítulo real da vida da escritora:

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 e 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, pai, 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 (*Qa*, 1977: 53).

Neste relato, além de demonstrar-se que a loucura é a forma mais pura do *quid pro quo*, por tomar o falso por verdadeiro (Vianna, 1996: 104), rompe-se o círculo do próprio eu para o eu-outro, com a presença da voz do pai recuperada no discurso:

Uma coisa minha filha: está tudo bem, tenho me sentido muito bem, o corpo, você sabe, mas é preciso que você diga para sua mãe que ela diga ao médico que a memória... que é preciso me arrancar a memória, você entende? Que os barcos estão pesados demais, colocaram mil coisas, eu pedi que esvaziassem os barcos e colocaram pedras, cordas, âncoras enormes, assim não posso minha filha, não posso chegar à ilha, e outra coisa, Agda, os sonhos, é preciso me arrancar os sonhos, à noite uma outra vida, uma vida de outros começa a acontecer, me chamam de muitos lados nesses sonhos, tua mãe se recusa sempre nesses sonhos [...] (*Qa*, 1977: 54).

Ao mesmo tempo, o retrato vai evoluindo para a figura superidealizada do pai, “neurônio esfacelado” e “cabeça esplendorosa numa imensa desordem” (*Qa*, 1977: 55), presente também noutras narrativas, como «O Unicórnio», que estão igualmente influenciadas pelo fluxo da memória hilstiana.

No conto agora referido, encontramos uma ficção dentro da ficção sob a forma de um relato – que escrevera a figura protagónica – intitulado «O Chapeuzinho vermelho». Nesta narrativa, o mundo exterior existe quase unicamente em função do drama pessoal da protagonista, parcialmente focado por via de uma ironia que evidencia um diálogo com a tradição sublinhado através das intrusões do narrador. A manifestação da subjectividade do narrador projectada no discurso erige uma voz dissonante a respeito do mecanismo intertextual que revela a importância da leitura na composição de textos. Neste sentido, entre outras digressões, o irónico narrador hilstiano censura a falta de originalidade da história: “Olhe, a linguagem é deficiente, há um todo quase piegas e essa coisa de internato, depois do *Retrato do artista quando jovem* não dá, viu?” (*FF*, 1977: 306).

Nesta recuperação irónica de certos referentes literários, a protagonista rememora a sua infância num colégio interno como filha de um louco que, num grau mais de confusão entre as máscaras do narrador, a realidade e a ficção¹⁹¹, é também poeta: “Tem um verso que eu sei de cor, eu não compreendo bem o que é mas é bonito, é assim: Estranhas, doridas vozes, estão em mim ou no vento, ah! os invisíveis algozes do sentimento” (*FF*, 1977: 303).

Assim, a forma ampla da produção literária hilstiana também serve admiravelmente a outras confissões individuais e memorialísticas complementares, como a figura do poeta como sujeito dotado de uma lucidez especialmente singular e obscena, pois habita “o campo de estalagens da loucura” e “preexiste, entre a luz e o sem-nome” (*VE*, 2004b: 65).

A figura do poeta erige-se como um outro esboço de projecção hilstiana, assíduo na sua obra, de teor mais universalizante e, por se tratar de uma idealização, com características mais vagas que o *alter-ego*, como demonstra a anotação presente no caderno intitulado “Mitologia” da autora, onde destaca a “tarefa sacral não só vivencial como o comum das pessoas” do “sacerdote o artista [*sic*]”¹⁹².

Nesta idealização ecoam já os motivos centrais da compreensão autobiográfica de si própria:

Devo viver entre os homens
Se sou mais pêlo, mais dor
Menos garra e menos carne humana?
E não tendo armadura
E tendo quase muito do cordeiro
E quase nada da mão que empunha a faca
Devo continuar a caminhada?

Devo continuar a te dizer palavras
Se a poesia apodrece

¹⁹¹ Repare-se em que, mesmo nas obras onde a imensa sombra do pai não aparece de maneira explícita, a autora pode estabelecer uma relação directa entre a caracterização da personagem e a figura paterna. Neste sentido, é significativa, por exemplo, a seguinte anotação da autora a respeito da génese da novela *Com os Meus Olhos de Cão*: “Teu próprio selo, tua maneira insubstituível de dizer / confrontar-se / frente ao mundo. / Sensações, fatos que me fizeram ser escritora, poeta. / Sensação de solidão. Sentia que “via” mais do que o outro / A figura trágica do meu pai [...]” (Veja-se o ‘Caderno 16’, manuscrito e inédito, da autora, na ‘ Pasta 41b, Série *Com os Meus Olhos de Cão*’ do AHH do CEDAE).

¹⁹² Estas anotações encontram-se na página 6 do ‘Caderno 3.4’, intitulado «Mitologia», manuscrito e inédito da autora (Caixa 3 do AHH do CEDAE).

Entre as ruínas da Casa que é a tua alma?
Ai, Luz que permanece no meu corpo e cara:
Como foi que desprendi de ser humana? (*Am*, 2004b: 57).

O sujeito dota à poesia de uma auto-consciência, de um pensamento sobre e desde a poesia que estabelece uma radical interdependência entre uma subjectividade lucidamente desvairada e a escrita. A incompreensão e o descaso da sociedade racionalista contemporânea face à capacidade perceptiva superior¹⁹³ parece situar-se próxima da posição platónica a respeito dos poetas e da constituição da República perfeita ou, num tempo mais próximo, da relação mantida entre poesia e Ilustração.

Como o filósofo grego, a sociedade retratada por Hilda Hilst semelha formular a sua própria condena a respeito da arte, pois simplificando a tese platónica, a comunidade também iria censurar a ligação da arte com aquela parte do homem que se distancia da razão (Murena, 1984: 34-35). Aliás, numa consideração complementária, como indicara Ernesto Sábato, para o pensamento ilustrado, como para a organização social contemporânea, o progresso do homem apresentava uma relação directa com o seu afastamento do estádio mito-poético. Thomas Lowe Peacock expressou esta ideia, segundo o escritor argentino, de um “modo grotescamente ilustre”: “un poeta en nuestro tiempo es un semibárbaro en una comunidad civilizada” (1979: 181).

Também esta figura do poeta, presente, por exemplo, em *Vladimir Maiakovski* de Maiakovski – que, na sequência dos ‘eus’ potenciais do dramaturgo, escreveu na juventude esta breve tragédia, cuja personagem principal era o homónimo Maiakovski, jovem poeta –

¹⁹³ A este respeito resulta salientável o facto de que, neste fértil terreno da radical inquietude humana da poetisa, de todas as formas de escrita íntima, a idealização da figura do poeta é a que apresenta uma maior capacidade de renúncia e temperança no seu relacionamento com o mundo hostil que o rodeia. Na figura do poeta o papel messiânico do artista e da obra de arte adquire tonalidades específicas que obrigam ao sujeito a um abnegado e estéril canto, no qual não cessa de reivindicar, explícita ou implicitamente, uma humanidade livre, desembaraçada de opressões, de dogmas, de falsidades morais: “Todos irão sempre contra ti / porque hás de querer / um mundo novo e diferente. / Porque és estranho / e diferente para o nosso mundo. // És quase um louco [...] / Dirão que és poeta / Porque a poesia aparece nos teus gestos” (*Pr*, 2003a: 51).

Esta idealização não se corresponde unicamente – embora sim parcialmente – com o testemunho de um escritor penetrado do sentimento da sua própria importância, no sentido em que Stendhal censurava a atitude literária de Chateaubriand. Se bem Hilst não deixa de oferecer-se socialmente à admiração dos seus contemporâneos, fazendo da sua pessoa o mais apurado espectáculo de megalomania, na projecção fictícia que nos ocupa, compartilham espaço a imodéstia literária da autora e uma profunda convicção da condição sacrificada do artista, dotado de uma lúcida e inusual capacidade de compreensão e revelação e que se reflexa em toda a escritura do íntimo: “eu recebo no peito, como um soco, as múltiplas dores do mundo” (*CCC*, 2007: 87).

surge na obra teatral da autora, nomeadamente em *As Aves da Noite*. Dos prisioneiros encarcerados com Maximilian, um é um poeta adolescente que reforçará o ponto de vista do protagonista a respeito do mundo e do seu entendimento do espiritual, apoiando o conjunto das suas visões, opiniões, sistema de valores, etc.

Contudo, o estudo de pontos de vista – que, aliás, alicerça a obra – descansa no pressuposto de que cada personagem representa uma consciência autónoma, e, portanto, além desta convergência de perspectivas, o poeta cumpre uma função própria, positiva, que o fará repetir os seus poemas perante os demais, ao professarem os outros, face à imagem tanática que domina o espaço, uma cega esperança no conforto pela beleza.

A exemplaridade e a superioridade anímica dos protagonistas teatrais é mais nítida e menos ambígua e transgressora em termos de recepção, na medida em que a personagem estava ameaçada de atascar-se no seu próprio *pathos*, anulando qualquer possibilidade de acção dramática. Estamos, em consequência, perante uma irracionalidade mais amena, espiritual e solidária, como corresponde ao género trágico:

Nos introduce en el conocimiento y “en la percepción inmediata de la esencia del mundo” como quería Nietzsche, la tragedia siempre se ha concebido en función de una finalidad liberadora: en cuanto ilustra a los hombres sobre su destino por la facultad que se le concede de asumir hasta el fin contradicciones de éstos y vivir hasta la muerte la imposibilidad de resolverlas, el personaje trágico se transfigura; excede lo real, cuyas fronteras ensancha al mismo tiempo; en lugar de introducir en el mundo un principio de racionalidad, ilumina la irracionalidad que se mueve en sus profundidades, lo cual es una manera de exorcizarla, de comprenderla, de hacer que su influjo sirva a la vida o de gastar metafóricamente su energía (Abirached, 1994: 30).

Mas, também na tragédia, Hilst introduz algum eco da perturbadora demência presente nos outros géneros literários. Assim, por exemplo, quando em *A Empresa*, perante o discurso da protagonista a respeito da demonstração de Deus, o Bispo afirma que nem as crianças nem os loucos falam assim, o Inquisidor sugere que América provavelmente padece de um autismo que aparece “quando alguém se desliga da realidade, do mundo exterior” (*AE*, 2008: 83) e identifica-o com o ‘estado de graça’, com a lucidez visionária da protagonista que interpreta como nociva alienação.

O mesmo acontece com a personagem que apresenta uma maior multiplicidade de interpretações no seu discurso literário. Hilst deixou-nos diversos indícios e esboços de

auto-retrato, alguns dos quais, em sua brevidade de simples apontamento despretensioso, revelavam bem o traço fino e rigoroso da grande miniaturista.

A este respeito, podemos recordar – de entre a infinidade de horizontes sobrepostos da multifacetada escrita do eu praticada pela autora – a análise literária que a escritora faz da sua própria existência e personalidade na sua produção cronística, onde a centralidade do sujeito da enunciação é colocado numa relação de identidade absoluta com o sujeito do enunciado e com o autor empírico do relato: “eu mesma me vejo bege, e triste e pálida e louca sim” (CCC, 2007: 104).

Contudo, este posicionamento a respeito da própria escritura, que concebe esta como processo indagativo – praticado primeiro por Stendhal, posteriormente pelos surrealistas ou, continuando esta tendência, por autores como Michel Leiris –, tem como manifestação principal na escrita hilstiana a figura mais explícita do *alter ego* literário da própria autora, que recebe, na prosa, os nomes de Hillé – também referida com a denominação de Senhora D –, em obras como *A Obscena Senhora D* e *Estar Sendo. Ter Sido*, e, na dramaturgia, o nome de Irmã H em *O Rato no Muro*.

Estas duas *personae*, detentoras de um alucinado eu aristocrático, revoltaram-se de diferente modo contra o convívio social por causa da sua excessiva lucidez. Se, como sabemos, a Irmã H nega a regra da sua comunidade, por uma compreensão profunda do verdadeiro sentido dessa convivência constrangedora e oposta ao autêntico sentido espiritual da vida religiosa, Hillé, como veremos, abdica da vulgaridade do mundo pelo seu desvairado misticismo, que a conduzirá, como indicara Maria Thereza Todeschini na sua Dissertação de Mestrado, ao centro do labirinto da compreensão humana:

O que mais fascina é a genialidade com que a autora trabalhou sua obsessão: o labirinto (com toda a implicação simbólica) aparece no nome de Hillé, nos símbolos, no rito, na própria história da personagem a manifestação dessa obra visceral, desse grande intestino no qual circulamos, morremos [...] (Todeschini, 1987: 60).

A escritora atinge com o referido mecanismo um dos mais elevados graus de auto-referencialidade, por deixar-se insinuar na sua própria obra literária por detrás da *persona*

de diversas personagens, numa prática presente, por exemplo, em grande parte da dramaturgia moderna¹⁹⁴, onde esta tendência atingiu maior complexidade:

A obra literária é um prolongamento do autor, uma objetivação do que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal. A personagem constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma em mãos as rédeas do seu próprio destino: o espantoso de toda criação dramática – em oposição à lírica – é que o autêntico criador não se reconhece na personagem a que deu origem. Em tal direção o teatro vai ainda mais longe do que o romance porque, no palco, a personagem está só, tendo cortado de vez o fio narrativo que a deveria prender ao autor (Prado, 1987: 100-101).

Encontramo-nos na fronteira que divide ao primeiro grupo de personagens alienadas ou tomadas por tal – os loucos e os excessivamente lúcidos, de que são paradigma os poetas – do segundo conjunto de figuras hilstianas: as personagens mais ou menos iluminadas, que igualmente são consideradas delirantes pela sociedade.

A diferença entre umas e outras resulta evidente se partimos da definição binária e dicotómica que Michel Tournier nos oferece dos conceitos-chave de alma e espírito:

El alma es el principio vital, eterno e inmutable, que habita en el cuerpo. Es una noción religiosa que no debe ser confundida con el espíritu. La cultura, la memoria, la imaginación remiten al espíritu. Pueden variar de una edad a otra, de una situación a otra. El durmiente, el borracho y el loco se definen por el estado de su espíritu, no por su alma. El alma es una llama divina prisionera de un cuerpo durante el tiempo que dura una vida. La muerte es su liberación.

Ésta es, al menos, la concepción platónica, neoplatónica y cristiana de la relación entre el alma y el cuerpo. Subraya las ataduras materiales impuestas al alma por el cuerpo, su situación aquí y ahora en el espacio y en el tiempo, su debilidad, su vejez, sus necesidades, sus enfermedades (Tournier, 2000: 177).

Contudo, essa lucidez espiritual e iluminada atingirá o paroxismo na prosa, povoada por personagens sem tecto nem lar, saídas de nenhuma parte ou dotadas de um nome improvável.

¹⁹⁴ É o caso, por exemplo, de Jakob M. R. Lenz, que se tornara personagem da sua própria obra na peça *Pandaemonium Germanicum*, na qual se apresentava junto a Goethe. Igual processo elege Ionesco na obra intitulada *L'imromptu de l'Alma ou le caméléon du berger*.

Existem ainda variações mais ambíguas e obscuras deste fenómeno, como a assinalada por um psicologista que afirma que Fausto, Mefistófeles, Werther e Wilhelm Meister são todos “projeções, na ficção, de vários aspectos da maneira de ser do próprio Goethe” (Wellek & Warren, s/d.: 106).

Neste sentido, seria interessante reparar no aprofundamento do drama humano e na radicalização de teor iconoclasta, que tem início na escrita hilstiana nos sete anos de silêncio poético: do 1967 ao 1974, durante os quais nascem a ficcionista e a dramaturga e que continuaram no posterior retorno à poesia e cultivo da prosa.

A década de 60 é a época do sistema e das estruturas. A linguística, a psicanálise, a antropologia, a crítica literária ou a sociologia só ensinam de maneira complementar e reiterativa que unicamente existem estruturas sociais ou psíquicas nas quais o sujeito é radicalmente dependente:

Il ne tenait pas son identité de lui-même, il n'avait guère de possibilité de se faire puisqu'il était essentiellement assujéti. Les mots de liberté ou de responsabilité avaient du mal à garder un sens. C'est à cette époque que l'individu, selon une horrible expression, s'est mis à « fonctionner » (Ewald, 1989: 16).

Aliás, no Brasil da ditadura, estas teses não permitiram outra hipótese que a submissão, um pessimismo radical, o cepticismo, o relativismo, ou o contrário: uma revolta radical. Proteiforme, essa revolta pode ser política, estética, moral ou sexual: um *affaire* de barricadas ou uma questão de estilo.

Este é o impasse que estimula e aperfeiçoa a paisagem escritural hilstiana. Presenciamos a acomodação definitiva do actor, do sujeito, do indivíduo. É o grande retorno do individualismo desvairado e, paradoxalmente, lúcido na prosa e do individualismo heróico e iluminado na dramaturgia; isto é, a consolidação de um iconoclasta inventário de diferentes formas de traçar de novo, literariamente, a história e a sociedade.

Neste sentido, por exemplo, é paradigmática a referida protagonista homónima de *A Obscena Senhora D* cuja vida se torna indecente e perturbadora por causa de uma particular capacidade de penetração e discernimento que a distancia da massa social: “[...] e o que foi a vida? uma aventura obscena, de tão lúcida” (AOS, 2001: 71).

A clarividência orienta a protagonista para um modo de vida pouco exemplar, oposto ao destino edificante tradicionalmente reservado para os homens que encontram a verdade transcendente. Ela horroriza os seus vizinhos ao ocupar o vão da escada da sua casa para, a partir dali, ofendê-los, consciente da vulgaridade e da alienação da sociedade,

no seu caso, graças à perturbadora compreensão metafísica da existência que experimenta e que a guia a uma revolta que todos identificam com a loucura¹⁹⁵.

Aliás, essa mesma revelação transcendente experimentada pela Senhora D será a vivenciada pelo sujeito de *Amavisse*, o que levará também à voz lírica a voltar-se para o delirante avesso de si própria:

Se chegarem as gentes, diga que vivo o meu avesso.
Que há um vivaz escarlate
Sobre o peito de antes palidez, e linhos faiscentes
Sobre as magras ancas, e inquietantes cardumes
Sobre os pés. Que a boca não se vê, nem se ouve a palavra

Mas há fonemas sílabas sufixos diagramas
Contornando o meu quarto de fundo sem começo.
Que a mulher parecia adequada numa noite de antes
E amanheceu como se vivesse sob as águas. Crispada.
Flutissonante.

Diga-lhes principalmente
Que há um oco fulgente num todo escancarado.
E um negrume de traço nas paredes de cal
Onde a mulher-avesso se meteu.

Que ela não está neste domingo à tarde, apropriada.
E que tomou algália
E gritou às galinhas que falou com Deus (*Am*, 2004b: 45).

Este fascínio moral pelos abismos amplifica-se, como veremos, em narrativas como «O Oco», onde o protagonista é reduzido aos constitutivos mínimos para sobreviver e não para viver, pois como diz uma das personagens de *Solte os Cachorros* de Adélia Prado, sobreviver “soa herege e sem fé” (Prado, 1979: 48).

¹⁹⁵ O conceito da loucura, posta em questão nas suas relações com o campo social, pode nascer, como veremos, de uma equação sumária: “quem quer que se oponha às variantes em vigor deve ser suspeito de loucura e tratado como louco” (Plaza, 1990: 106). A loucura apresenta-se, portanto, como uma tática de objectivação total, que permite aos membros dessa comunidade invalidar de maneira automática uma conduta que perturba a harmonia e a legitimidade desse sistema social sem questionar-se a verdadeira natureza ou o fundamento dessa atitude vital. Essa confusão entre anormalidade social e loucura domina grande parte das narrativas hilstianas, como demonstra o diálogo presente na obra narrativa *Estar Sendo. Ter Sido*: “Estás me dizendo que tua amiga Hillé ficou louca. não, era lúcida demais para pirar. mas não são os lúcidos demais que enlouquecem? tu chamas loucura isso de se saber mil outros?” (*EST*, 2006b: 45). Neste mesmo sentido, no desfecho da narrativa de *A Obscena Senhora D*, quando Hillé já está morta, surge a figura do Porco-Menino (Deus) para dizer aos outros que Hillé era “um susto que adquiriu compreensão” (*AOS*, 2001: 89).

É assim que o velho protagonista desta ficção surge deslocado, despojado de toda estrutura social ou cultural e entregue a pulsões primitivas, numa apropriação da tendência manifestada pela literatura moderna para escapar activamente ao seu destino e “tornar-se uma *stasis* contemplativa, uma estrutura «auto-reflexa»; e, como Joseph Frank bem o provou, o moderno romance artístico (*Ulysses*, *Nightwood*, *Mrs. Dalloway*) procurou organizar-se poeticamente, isto é, «auto-reflexamente»” (Wellek & Warren, s/d.: 266-267).

Neste sentido, encontraremos um protagonista quase incapaz de comunicar-se com o próximo e afligido pelas lembranças de um vago passado bélico – novo índice da humanidade incivilizada. Destarte, incoerente com a existência de uma espiritualidade experimentada por ele noutra tempo, o protagonista afirma: “Agora que estou sem Deus posso me coçar com mais tranquilidade” (*Qa*, 1977: 129).

A interioridade destas figuras é incapaz de declinar-se numa palavra clara mas, contudo, poderíamos pensar que a narrativa hilstiana recolhe e adapta a tradição antiga do louco que ri proveniente de Demócrito, fazendo deste o louco visionário, quando não o asceta, para edificar com ele um pensamento antiautoritário.

Assim, no caso desta restauração operada na escrita da autora, o cordão umbilical não é cortado artificialmente, mas digerido. Hilst opta pelo tabu da loucura para constituir o sentido do seu discurso crítico desde a perspectiva de um dos excessos mais ameaçadores para a ordem social: a loucura como dúvida da razão. Aliás, na obra hilstiana, sempre é aproveitado, por via directa ou indirecta, o discurso daqueles que se sentem agredidos por essa reabilitação dos silenciados, da sociedade, para melhor denegri-la, ao atribuir-lhe toda a responsabilidade da violência constitutiva das relações humanas.

De qualquer modo, o lirismo do protesto da proposta dramática hilstiana permite-nos ver que é no teatro que o indivíduo revoltado foi mais tragicamente sacrificado ao interesse colectivo. Se compararmos o ‘eu’ hilstiano das personagens líricas, narrativas e dramáticas, observamos que essa ficção gramatical, apesar do seu radical antagonismo em relação à sociedade – quer pela revolta existencial, quer pelo culto à beleza perante uma realidade vulgar –, é aniquilada pelo feroz antagonista colectivo unicamente no teatro, por oposição à lírica, onde este extermínio é inexistente, ou à prosa, onde se revela ocasional.

Como veremos, estes protagonistas são absolutamente morais, sobretudo porque a sua espiritualidade se alicerça numa muito estrita fidelidade ao Bem, que fundamenta a sua

razão iluminada. Na acção destes mártires, o sentido profundo é o acordo íntimo entre a transgressão da lei social e a hipermoral. Assim, amparados por uma solidez moral intangível, os heróis hiltianos defendem que devemos atender a essa hipermoral por cima dos dogmas circunstancialmente impostos.

O HERÓI REDENTOR E O DESCONFORTO
DA VONTADE MESSIÂNICA

*Não tenho respostas finais para todas
as situações do homem dividido de hoje*
[Hilda Hilst]

A temática visada na dramaturgia hilstiana adopta um ponto de vista universalizante, em que os traços essenciais da acção trágica são a liberdade e a responsabilidade perante a adversidade. Encontramos na base de todos os temas, repetidos de forma obsessiva, um decidido propósito de utilização total e coerente de diversos elementos que podemos englobar como manifestações de um único sintoma, o caos, que se retrata de forma particular e absoluta na sua obra teatral (e não só).

Ao exprimir uma cosmovisão que tem por base a indagação sobre o relacionamento entre esse mundo conturbado e obscuro e o homem, a escritora de Jaú distancia-se de Aristóteles, cuja teoria sobre a tragédia tem sido matriz inesgotável de sugestões para a filosofia do trágico, situando-se numa atitude próxima da indicada por José Luis del Barco para os pensadores contemporâneos:

Al filósofo griego le interesaba sobre todo la tragedia como género artístico, las obras dramáticas de acción grande y extraordinaria capaces de infundir terror, lástima, congoja, compasión o espanto, que ponen en escena la vida de personajes heroicos o desgraciados y que tienen por lo general un desenlace funesto. A los filósofos modernos les atraía por el contrario el acontecer infausto, la existencia desgraciada, la desdicha humana, la fatalidad y el infortunio que acechan sin tregua la frágil vida de los hombres: la esencia de lo trágico como tal. Aquél quería definir un género artístico y éstos deseaban aclarar un fenómeno vital (Barco, s/d.: 13).

A relação entre a filosofia, a história das ideias e o teatro tem sido recíproca em diferentes momentos da história, pois o teatro tem formado parte do pensamento humano, deixando mesmo a sua marca em diferentes momentos nos postulados filosóficos e, mesmo

como indicou Alonso de Santos, na denominação de determinados fenómenos psíquicos como a catarse ou o complexo de Édipo (2007: 34).

É nesta orientação dramática de inspiração metafísica que se situam, com contundência, as peças teatrais hilstianas:

Não tenho respostas finais para todas as situações do homem dividido de hoje [afirma Hilda Hilst]. Não tenho solução eficaz para seus problemas, mas acho importante essa posição de aguçar algo no outro. Já me perguntaram se estou me dirigindo a um ser religioso: para mim o ser religioso é todo aquele que se pergunta em profundidade (Vincenzo, 1992: 76).

Se as linhas temáticas mais constantes fazem referência à denúncia de uma sociedade que aniquila o indivíduo sublevado perante os basilares convencionalismos sociais –isto é, o poder, o dinheiro, a força ou a hipocrisia –, Hilst conseguiu dar à sua dialéctica um valor universal e metafísico ao filtrá-los através do sentimento de inadaptação, da incomodidade dos heróis no mundo.

O perfil misterioso do trágico acomoda-se assim ao motivo de inspiração romântica do estranho no mundo, que o exercício hermenêutico e comparativo que exige a leitura da produção hilstiana revela como elemento pré-dramático, pois já aparecia na poesia, sendo posteriormente recuperado e exacerbado na prosa.

Este motivo orienta-se, na lírica, para a exteriorização dos sentimentos experimentados pelo sujeito ao adquirir consciência do seu modo diferente de ser. Na narrativa, porém, adquire predominantemente a forma do confronto do estranho com a sociedade, enquanto no drama, como indicara Juan Villegas, essa mesma dialéctica se concentra na perseguição das outras personagens ao protagonista (1991: 112), substituindo o olhar bidimensional predominante na prosa por uma perspectiva tridimensional.

Na sua obra, Hilda Hilst ultrapassa a realidade, traduzindo-a em símbolos e metáforas vertebrados em volta desse princípio temático: a vida é trespassada pelo pensamento do desconforto vital. Assim, do homem individualista e egotista presente na poesia e, posteriormente, na prosa, Hilst evoluiu para a criação do herói redentor. A sua incomodidade deriva agora do facto de ser dominado por uma vontade messiânica: mais preocupado pelas relações sociais, com maior sensibilidade e mais aberto aos outros, o herói dramático, sendo mais solidário com os problemas do resto da humanidade, não pode

evitar procurar a intervenção providencial no seio da comunidade para assegurar uma melhoria da situação, o que provocará o repúdio da mesma.

O conflito medular deriva, portanto, da inadequação das suas condutas em relação à rigidez do meio. Sobre um fundo de realidade insignificante, baseado no cesarismo, a comum aceitação deste princípio é a que transforma os heróis em excluídos no seu próprio ambiente.

Um dos vocábulos que com mais frequência subjaz na articulação dessa lei social é o da uniformização. Os protagonistas têm desaprendido o seu significado e o sistema vai puni-los, enquanto que o resto da comunidade passa a considerá-los como elementos estranhos.

Porém, essa marginalização não estimula a reclusão dos heróis na estabilidade do esquema abstracto dos seus ideais, que selaria o isolamento das personagens num universo de ideias. Os heróis hilstianos são inadaptados, mas não introvertidos, já que tentam aconselhar e persuadir os outros enquanto estes negam essa possibilidade de comunicação.

Também não são ignorados, senão que são identificados como elementos especialmente incómodos, importunos e nocivos para o sistema e, se como afirmava Berkeley no seu famoso paradoxo “Esse est percipi” – isto é, ‘existir é ser percebido’ –, a atenção que os protagonistas recebem daqueles sistemas que os pretendem anular faz deles focos privilegiados.

Num processo de elaboração por meio de discursos alheios, as mais diversas doutrinas absolutistas – do sectarismo ao matriarcado – transformam aquilo que querem anular no centro dos seus interesses, o que permite a Hilda Hilst, com enorme lucidez expositiva, aprofundar o debate de ideias a respeito da luta de opostos, servindo-se do mecanismo básico do género dramático:

El rasgo específico del drama es su *discurso dialogado* por el que se diferencia de la lírica y de la épica como formas literarias monológicas. Claro que también la lírica y la épica pueden utilizar el diálogo, y, viceversa, el drama tiene a su disposición el monólogo. Sin embargo, la diferencia estriba en que para la lírica y la épica el diálogo (igual que para el drama el monólogo) es uno de los medios expresivos, mientras que para el drama es la expresión *básica* que determina todas las propiedades de este género poético (Veltrusky, 1997: 34).

Esse carácter dialogal é o que permite materializar um ponto de vista das personagens e, apresentando o problema ético ou emocional, louvar indirectamente os heróis e censurar os antagonistas, procurando revelar aos outros a preocupação da escritora pela posição ontológica dentro do universo do ser humano.

Deste modo, enquanto que na tragédia clássica a estrutura circular é fechada, no teatro hilstiano a necessidade de uma solução trágica não depende do tipo particular de conflito, mas do desenvolvimento do processo que opõe o eu da personagem a todas as forças alheias: a maldade, a arbitrariedade ou o despotismo social. Neste desenvolvimento dramático, o paradigma de figura trágica hilstiana é a do herói que redime os outros – a humanidade – com a própria morte, pois no teatro hilstiano se o herói não aceita as condições de existência comum, impedindo a “absorción del individuo por la masa”, primeira condição da dicotomia social estabelecida por Witkiewicz, só lhe resta o termo oposto, transformar-se no “individuo sacrificado en el altar de la sociedad” (1973: 32).

Assim, o tema da luta do indivíduo que procura a sua essência na defesa da liberdade e encontra impedimento ou morte está presente em todas as obras a não ser na última delas, *A Morte do Patriarca*, que se apresenta como síntese, na composição de um todo complexo a partir dos princípios e dos factos expostos nas anteriores peças.

O amor para Hilst está em contacto inseparável com a morte: são verso e reverso de uma mesma realidade e, portanto, embora o fenecimento ou a frustração dos protagonistas sejam a imagem mais perfeita e acabada desse caos ontológico e existencial de que falámos, não implica o fracasso dos heróis, mas uma experiência de fracasso universal.

A palavra fracasso deriva do termo latino *quassare*, que significa ‘cascar’, isto é, romper uma coisa quebradiça. Por isso, para fracassar, é necessário ser débil e quebrantável e estes defeitos são inerentes à superestrutura social retratada e não aos heróis.

Estes representam um ânimo contumaz, disciplinado e vital perante a experiência trágica que, no seu sentido genuíno e helénico, é a experiência de um sofrimento nobre, ainda mais quando, como expressara Simone Weil na sua obra *La Pensanteur et La Grâce*, a tenacidade heróica é muito mais árdua que o ânimo punitivo e os potenciais sacrifícios realizados pela figura do anti-herói:

S'il est vrai que la même souffrance est bien plus difficile à supporter par un motif élevé que par un motif bas (les gens qui restaient debout, immobiles, de une à huit heures du matin pour avoir un oeuf, l'auraient très difficilement fait pour sauver une vie humaine), une vertu basse est peut-être à certains égards mieux à l'épreuve des difficultés, des tentations et des malheurs qu'une vertu élevée (Weil, 1948: 3-4).

São personagens que, como heróis, opõem resistência à repressão psíquica, pois segundo indicara Jonh Howard Lawson: “Hay *pathos* en la situación de gentes movidas por el destino. Pero no existe el esplendor de la tragedia ni vitalidad cómica en gente que ha perdido su voluntad” (1995: 43).

Na tragédia, o herói manifesta-se no fracasso, mas nesse insucesso não perde a existência, senão que esta se torna completamente perceptível, pois a tragédia não pode existir sem transcendência. Na obstinação da autoafirmação, ou no malogro face ao destino, existe também uma transcendência individual para o ser do próprio homem, que como indicara Karl Jaspers, se manifesta como tal no ocaso (s/d.: 55).

Desta forma, o labor artístico da autora de *Fluxo-Floema* não teve mais do que um sentido: dar prioridade às visões do seu génio poético sobre a realidade prosaica para iluminar a sua negatividade a partir desse símbolo do malogro dos protagonistas. Como assinalara Carlyle, consciente ou inconscientemente, é por intermédio do auxílio dos símbolos que a humanidade age e tem a sua própria fisionomia, apostilando, além disso, que as épocas que temos como as mais nobres são aquelas que melhor compreenderam o valor do simbolismo e mais atenção lhe deram (Craig, s/d.: 299).

A claridade é o principal traço da filosofia possuída pelas figuras hilstianas, banhadas de luz e desejosas de levar luz à realidade obscura. Para estas, a travessia pela existência é um percurso ascendente da opacidade à claridade: desde um ininteligível fundo opaco – símbolo da precária condição existencial dos indivíduos em comunidade – à luz.

As peças arquitectam-se, portanto, em volta de dois planos identificados com a presença ou a ausência de luminescência nessas duas entidades: a individual e a colectiva¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Assim, por exemplo, quando na peça *A Empresa* os superiores eclesiásticos da comunidade a que pertence América reconhecem nela um evidente brilhantismo, que consideram perturbador para as colegas, servem-se da imagem dos pirilampos (*AE*, 2008: 86). Através desta associação sublinham o seu perigo, pois como estes, América atrairia, segundo eles, com falsos sinais luminosos a outra espécie irmã para a devorar, uns falsos

No interior desses dicotômicos mundos configurados no teatro hilstiano há algumas personagens que parecem ter sido objecto de uma ‘maldição’ especialmente privilegiada dentro da tipologia da inadaptação, como é o misticismo.

O seu desajuste social deriva da proposta feita por estas figuras de uma verdade essencialmente dissonante e inadequada. Num tempo em que o social foi eleito como categoria suprema da preocupação humana, defendendo-se por esta causa a opressão do sujeito como ser particular e diferenciado, a mística das figuras hilstianas representará o mais apurado desafio do pensamento criador sobre a matéria dentro da produção dramática da autora.

Esta proposta parece aproximar a concepção da autora brasileira de uma série de artistas contemporâneos, como Lorca, convencidos de que o racionalismo implica uma relação parcial e mutilada com o mundo.

De facto, o misticismo e o irracionalismo com que são perspectivadas a verdade do mundo, da existência e da transcendência, aproximam a proposta da dramaturga de alguns dos modelos de escrita mais subversivos da contemporaneidade. De modo superficialmente diferente, mas no íntimo semelhante à escrita de autores como Ferlinghetti, Kerouak, Ginsberg e outros membros da geração *beat*, o misticismo hilstiano é, além de individualista e lírico, libertário e anárquico, aparentemente distanciado da literatura engajada convencional, por não explicitar qualquer consciência social ou política concreta. No fundo, estes escritores foram iniciadores de uma luta muito mais hermética e

sinais luminosos, aliás, como a sua visionária ideia de Deus que, continuando com a imagética dicotómica, denominam com frieza como “fosforescências do pensamento inapreensível” (AE, 2008: 86).

Assim, no teatro de Hilda Hilst frequentemente nos deparamos, como veremos, com uma situação dramática paralela a um dos mais relevantes estágios da história do pensamento, também baseado no enfrentamento entre os –igualmente incertos e variáveis, segundo quem os utilizar – conceitos de luz e sombras.

Emanuel Swedenborg e a escola do Norte, Joseph de Maistre ou William Blake foram alguns dos homens que professaram o Iluminismo no século XVIII. Eles tinham em comum não só o fim da busca, mas também os grandes postulados, como a ideia de que Cristo é o canal que transporta a luz do conhecimento ou que o espírito de procura de Cristo é a manifestação da fraternidade entre os homens. Mas, como acontecia com a luminosidade mística defendida e cultivada pelos heróis hilstianos, embora se apresentasse como uma procura cristã, a busca protagonizada por todos eles não tinha lugar no seio das Igrejas instituídas, expressões de um cristianismo exotérico. Segundo a Igreja ela devia ser, ao contrário, esotérica (Lacot, 2008: 71).

Como o Século das Luzes, os heróis hilstianos querem divulgar outros princípios baseados na fraternidade, na filantropia – carentes já de qualquer componente de espiritualismo hermético próprio das correntes do Iluminismo, como a alquimia, a maçonaria, ou a Ordem Rosacruz – considerados pelas Igrejas como hereges.

perturbadora, de discordância com aquilo que nos circunda, com a falsidade do mundo que nos rodeia.

Para Hilda Hilst, como para estes novos autores egotistamente (neo)românticos, a espiritualidade já não é a religião, como resposta remota ao desespero da decadente alta burguesia. Esta, como os autores norte-americanos pretenderam por uma outra via, quer transmitir o sentimento extraordinário de estar a conhecer um raciocínio cuja pureza não está alterada por nenhum interesse pessoal a respeito do mundo objectivo e, portanto, preservada do filtro dos convencionalismos.

No interior do seu mundo literário, há diversos tipos de espiritualidade impossíveis de hierarquizar, entre os quais detectamos uma modalidade particular: a mística. Nela, os motivos que impulsionam a escritora Hilda Hilst são as molas últimas do homem: a morte, o erotismo – presente na prosa e na poesia – e a ideia de transcendência. Estes três elementos combinam-se para demonstrarem a impossibilidade do conhecimento e, paradoxalmente, a sua imperiosa necessidade.

Distante agora do delírio individualista da introspecção de muita da sua prosa, os místicos radicais presentes no teatro espelham um novo compromisso da autora com a realidade: a passagem para a apreensão das relações humanas no seu atrito consciente.

Estamos perante uma postura de revolta explosiva e complexa que, sem partidarismo nem proselitismo, procura incomodar a dócil e paciente idiossincrasia burguesa.

A história do teatro tem evoluído de forma paralela à transformação e à evolução de alguns dos postulados em que se apoia o pensamento humano. O *logos* tem roubado progressivamente o espaço à religião e ao mito, a ciência à magia, mas, paradoxalmente, na América Latina, onde a presença da herança clássica não tem o “peso apabullante” que tem no Ocidente (García, 1988: 55), o saber trágico, como noutros períodos teatrais – clássico grego, medieval, Século de Ouro castelhano, etc. – opera, frequentemente, segundo a escala de valores ligada à relação do homem com Deus¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Neste sentido, podemos salientar a postura do autor dramático – que se intitulou maldito – Plínio Marcos, que partia do princípio de que a religiosidade é altamente subversiva porque leva o homem ao autoconhecimento e o autoconhecimento leva o homem à subversão. Esta espiritualidade está especialmente presente nas peças deste autor explicitamente dominadas pela religiosidade, como *Dia Virá* ou *Jesus-Homem* – segunda versão de *Dia Virá* –, que retoma a solidariedade evangélica da primitiva figura de Cristo. Além

O saber trágico apresenta-se como um saber interrogativo disposto a penetrar na ontologia humana através da divindade. O pensamento central e profundo que move os acontecimentos e o desenvolvimento da tensão dramática é a mística, entendida como:

La doble designación o referencia a la experiencia religiosa o fenómeno espiritual y a su expresión escrita, oral e incluso plástico-visual, pues todas ellas, incluso la primera, buscan una forma de aproximación al lector hablando directamente al alma, adoctrinándole y conmoviéndole sensorialmente (Orozco, 1977: 15).

Nesta primeira vertente da aproximação dramática à inadaptação do indivíduo perante as estruturas gregárias, foi escolhido o ascetismo como método de perscrutação, pois a filosofia, como indicara Unamuno, pode ter, e de facto tem, uma origem individual, enquanto a teologia, a religião, é necessariamente colectiva (Unamuno, 1939: 132), podendo nela participar os diversos membros da comunidade, quer acompanhando-a solidariamente, quer negando-a. Aliás, é escolhida a teologia, principalmente, por expressar-se de uma maneira fria, o que permite o contraste com a recusa dos místicos, que nos oferecem palavras próximas das sensações e dos afectos humanos.

A mística hilstiana, como a teologia, parte de biografias ricas em ressurgimentos, em obscuridade e em raios de luz que são propostas para imitação. Se o misticismo é “l’ensemble des croyances et des pratiques se donnant pour objet une union intime de l’homme et du principe de l’être divinité” (Alexandre, 1994: 21), as maneiras de Deus são discretas, pois o fervor místico que animava a fé dos protagónicos ascetas, não atenta no ornato que, como as cruces e as caveiras, move a devoção.

A dramaturga brasileira, a respeito da verdadeira vida de santidade, elabora a sua poética pessoal, estabelecendo como guia principal da sua doutrina – no âmbito teatral – o amor ao próximo. Os visionários das peças hilstianas não estão destinados a ter uma vida limitada à contemplação mística. É a sua missão intuir o inefável e, ao mesmo tempo, viver na Terra e obrar entre os homens. As peças da autora mostram-nos a homens e mulheres sacrificados e activos, incansavelmente comprometidos com as suas tentativas de auxiliar a humanidade. Porém, o seu labor prático no mundo e a sua vida contemplativa não podem

destas peças de Plínio Marcos, encontramos, por exemplo, a presença dos temas religiosos noutras obras da América Latina como *O Pagador de Promessas* (1959) do baiano Dias Gomes ou a peça *Retablo de Yumbel* (1986) da autora chilena Isadora Aguirre, às quais de novo nos referiremos depois.

ser consideradas como dois aspectos diferentes da sua natureza, mas como uma única realidade.

Assim, as visões, as revelações ou as intuições engendram uma espiritualidade activa e reformadora em termos comunitários, mesmo para aqueles que, como o padre franciscano protagonista de *As Aves da Noite*, afirmam não terem participado do estado ascético:

Mas depois senti que era preciso que eu não tivesse nenhum conforto, que Deus queria que a minha oração fosse lúcida, clara, que era preciso rezar com os olhos bem abertos, que dentro de mim tudo ficasse nítido, limpo (AAN, 2008: 254).

Contudo, a expressão de uma religiosidade conforme ao referido programa e intenção apresenta-nos numerosas passagens de inspiração mística que, descrevendo sentimentos agudizados e estados perturbados, estão centradas não na experiência individual, mas numa transcendência engajada próxima do discurso do poeta Ernesto Cardenal. Como o contemplativo nicaraguense, os heróis hilstianos apresentam-se como místicos ou iluminados radicalmente originais, pois além das manifestações puramente espirituais predomina, frequentemente, no seu pensamento um ostensivo valor revolucionário.

Assim, alguns dos protagonistas estão voluntariamente aprisionados em conflitos insolúveis, paralelos ao do frade alemão Thomas Münzer¹⁹⁸, na sua exegese revolucionária da palavra de Deus. A rebelião contra o poder estabelecido destes heróis trágicos arquitecta um misticismo às avessas, um testemunho de auto-aniquilação, pois a sua espiritualidade interpelante alicerça-se num excesso que, de fala em fala, se anula a si próprio ao provocar, conscientemente, a incompreensão do poder que despoticamente governa o destino da comunidade, e do qual os protagonistas são opositores e antagonistas.

Citando a paráfrase que a autora faz dos *Cadernos* de Simone Weil, na obra *A Empresa*, amar Deus é uma certa maneira de pensar o mundo (AE, 2008: 31), cuja

¹⁹⁸ Pois, numa pertinente analogia, poderíamos considerar que o percurso vital destes heróis hilstianos é paralelo ao desta figura que a cultura alemã considera incontestavelmente como místico, o frade Thomas Münzer (1489-1525), que dirigiu a guerra dos Camponeses contra os príncipes e Lutero e tomou da Bíblia os discursos revolucionários que inflamaram as tropas, sendo posteriormente executado.

concepção é esclarecida e completada pelas convicções e o entendimento de cada um dos predicadores hilstianos.

A Empresa e *O Rato no Muro* são as duas primeiras peças do repertório hilstiano aureoladas de espiritualidade e de religiosidade, em que as duas protagonistas apresentam uma atitude cujo poder edificante é igualmente incompreendido pelos pares e desprezado pelos superiores, dentro, respectivamente, do metafórico microcosmo dramático do internato religioso e do convento.

América, a protagonista de *A Empresa*, é colocada assim sob o signo da insatisfação. As causas são o seu rejeitamento das explicações mecanicistas e simplistas dos mistérios da vida e do cosmos, a procura de uma sabedoria mais profunda que revele o sentido dos fenómenos que ocupam a comunidade religiosa, e também a preocupação pela decadência moral do mundo ocidental e, mais concretamente, do microcosmo alegoricamente representativo dessa civilização declinante que ela habita.

Deste modo, na primeira cena de *A Empresa*, América discursa perante as denominadas postulantes sobre “Ele” (AE, 2008: 34), a respeito da sua luta, da mudança que provocou. Embora na peça seja sublinhada a vocação de liderança de América – a qual tem muita influência sobre as outras colegas de aulas e sobre as postulantes –, para as noviças a elucidação da protagonista é obscura e hermética: atente-se que esta mesma exemplifica, através de uma história, a ideia de sacrifício e reformismo protagonizada por Deus e que deseja recuperar para a sua sociedade.

América anuncia a revelação de que, reabilitando a sua idiosincrasia, “Deus espera que os homens o mantenham vivo” (AE, 2008: 55) – ideia explicitada, aliás, na obra *Trajectoria Poética do Ser*, onde o eu lírico hilstiano afirmava “O que esperais de um Deus / Ele espera dos homens que O mantenham vivo”¹⁹⁹ (TPS, 2002d: 54). A respeito da mesma, torna-se interessante o antagónico entendimento possuído pela protagonista e pelos legítimos representantes da religião. Para América a retórica do sacrifício despropositado,

¹⁹⁹ Uma tese similar, baseada também no princípio de que Deus necessita o homem para preservar a sua existência, aparecia, aliás, numa obra contemporânea da dramaturgia hilstiana: *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969) de Clarice Lispector. No discurso clariciano será Lori, a protagonista da obra, a quem “a vida ainda não lhe dera o seu segredo” (Lispector, 1999: 56), que aceite esta hipótese no seu processo de amadurecimento religioso: “[...] ela parecia saber que existia algo – o quê – que os humanos davam para o Deus – como? E ela nem mesmo queria mais saber o que era. Só que sentiu que o Deus também precisava dos humanos – e então negou-se a Ele” (Lispector, 1999: 55).

abraçado pela Igreja e consubstanciado na história da santa – contada repetidas vezes pela irmã Superintendente²⁰⁰ – que beijava a ferida dos leprosos, é demencial, por nojenta e macabra (AE, 2008: 38).

A protagonista reforça a ideia de que Deus era um homem honesto, todo amor e não morbidez, num conceito revolucionário em termos sociais alicerçado na cordialidade: “Ele era um homem que tinha mais alegria do que os outros, porque tinha uma idéia” (AE, 2008: 35).

A Irmã H apresenta idêntica potência intelectual e dinamismo moral. Os mesmos ideais são denotados na mais pragmática atitude adotada pela Irmã – situada, novamente, num âmbito estritamente religioso – perante a reformulação do sectarismo. Confrontando a autoritária subjugação e contenção dentro dos estreitos limites vivenciais do fanatismo intransigente, simbolizado pelos muros do convento, a Irmã H denuncia perante o coro de freiras, enclausuradas no ritualismo da perpétua penitência, a sua já referida situação:

Parem! Parem! Vocês não vêem que ela está tentando nos deixar sem resposta? Que quando ela fala na culpa nós pensamos no tempo?²⁰¹ E que diante dela nós nos comportamos como um brinquedo de corda? Que estamos fartas de ficar diante da morte e da renúncia? (ORM, 2008: 139).

²⁰⁰ Novamente estamos perante mais um caso da construção literária de elementos da biográfica memória própria, pois na entrevista realizada pelos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Hilda Hilst afirmava: “Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em colégio de freiras, rezava demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas. Eu ouvia a história daquela Santa Margarida, que bebia a água dos leprosos, e ficava impressionadíssima. Vomitava todas as vezes que as freiras falavam disso” (1999: 30).

²⁰¹ Essa mesma visão constrangedora do tempo infindo, imutável e excessivo para uma vida de reclusão e isolamento aparece simbolizada nas obras *As Aves da Noite* e *O Novo Sistema*, por meio da imagem plástica da circularidade. Na primeira peça, no apogeu agônico dos prisioneiros, o SS que os vigia decide colocá-los num círculo advertindo-os: “Daqui por diante, senhores, (*lentamente*) uma santa madrugada, um santo dia, uma santa madrugada, um santo dia, como uma roda, senhores, uma roda perfeita” (AAN, 2008: 247). Do mesmo modo, nas indicações cênicas de *O Novo Sistema*, o triângulo que recolhe o dogma do novo regime – ‘estude física’ – deve ter um movimento lento, giratório (ONS, 2008: 303), para espelhar a estagnação desse novo sistema totalitário e opressor.

O trágico aflige o ser humano como ser que ansia pela luz. O conhecimento humano é insaciável e tem vocação de totalidade mas, enquanto que o filósofo Fausto, símbolo de uma humanidade que errou buscando desesperadamente um caminho que a levasse a um ideal mais elevado, medita sobre a sua vida em vez de a viver, o desempenho dramático das personagens hilstianas evidencia, paradoxalmente, que a sua focagem idealista da experiência vivencial as guia para uma actividade de natureza interventiva.

Ganhar uma vida intelectual implica uma despedida das origens terrestres, mundanas, mas não das sociais. Neste sentido, a Irmã H testemunha – como no poemário *Sete Cantos do Poeta para o Anjo* já fizera o sujeito poético com idênticas palavras (SCP, 2002d: 19) –: “Ah, fui sempre a das visões tardias! Desde sempre caminho entre dois mundos, mas a tua face é aquela onde me via” (AE, 2008: 70).

A acção transformadora do espírito humano animado pela fé e pela luz fulgurante do conhecimento não impede a dualidade. De facto, a imagem da crisálida, do estado intermediário latente que se transforma em transcendência é central para toda a produção literária hilstiana, do eu lírico aos místicos radicais da sua prosa, e, em especial, aparece corporizada na figura de América.

A figura de América vai-se fazendo, ganhando atributos no decorrer da obra, já que é caracterizada por um dinamismo cifrado na mudança de opinião, de atitude. América sofre uma transformação tão significativa que constitui uma autêntica conversão. Embora desde a primeira cena a “lucidez acentuada e singular firmeza” sejam já “características de maturidade” (AE, 2008: 25), a sua personalidade intensa transcende-se ao atingir o “estado de graça” a respeito da ideia de Deus (AE, 2008: 25), transformando-se a protagonista em alguém que, através de uma compreensão particular e única, se separou dos outros, como ela própria confirma grave e comovida:

Sendo quem sou, em nada me pareço. Sendo quem sou, não seria melhor ser diferente, e ter olhos a mais, visíveis, úmidos, ser um pouco de anjo e de duende? (pausa. Escuro total. Voz muito alta e apaixonada) Ah, boca de uma fome antiga, rindo um riso de sangue. Se pudésseis abri-la para cantar meu canto (AE, 2008: 89).

A preocupação pela perda de identidade, tão frequente no teatro, consubstancia-se agora na apreensão e na desconfiança experimentadas pelos superiores perante a conversão ou, antes, evolução espiritual da protagonista.

A mudança de América posiciona-se na antítese da literatura hagiográfica, com as suas metamorfoses do pecador em santo. América é uma reformuladora para Monsenhor porque tem ideias que, de início, não impedem a sua salvação. De facto, como indica a Superintendente, as ideias, a ideologia ou os ideais são inerentes à juventude. A condenação decreta-se com essa ascensão espiritual, ao atingir aquilo que a superiora denomina “a grande idéia, aquela que nos consome, que arde, e que não nos dá descanso enquanto não se faz verdade... tangível” (AE, 2008: 50). Uma ideia que devém herética no contexto de um sistema utilitário como o da hierarquizada colectividade religiosa.

Pouco sabemos do processo ascético, da sua evolução, mas esta informação não é necessária, o seu misticismo é suficientemente sólido por si próprio: São Francisco de Assis foi um grande místico, mas nós pouco sabemos da sua evolução interior. Do mesmo modo, a autora brasileira prescinde dos esclarecimentos circunstanciados, pois o que realmente interessa é o conflito dialéctico provocado por essa espiritualidade reformadora possuída pelos protagonistas.

O mesmo acontece com outras duas peças hilstianas, *O Auto da Barca de Camiri* e *As Aves da Noite*, onde a elevação espiritual e a ideologia comprometida derivada da mesma se apresentam como um produto perfeito e acabado, sem que seja esclarecida qualquer circunstância ou antecedente desse estado contemplativo de perfeição moral.

Assim, o protagonista *in absentia* do *Auto da Barca de Camiri*, *alter ego* do Che Guevara, surge por intermédio de uma técnica ventríloqua, apresentado-se num estágio superior de espiritualidade, numa constante correspondência e paridade com Cristo e com a sua função revolucionária na terra, pois, como indica o Juiz Jovem – uma das personagens da obra –, ele era “um homem que tinha nas mãos um possível maná” (ABC, 2008: 188). Do mesmo modo, o herói de *O Verdugo* – possível *alter ego* também do comandante – é apresentado pelo Verdugo e pelo seu Filho como um potencial redentor, desta vez sublinhando o elemento revolucionário ao indicar a Filha que ele incendiara com as suas palavras a comunidade (OVe, 2008: 369).

Hilda Hilst tinha uma ideia religiosa da revolução, cria que era um advento excepcionalmente puro da humanidade e que era necessário erradicar o ódio, a violência e proclamar a irmandade entre os homens.

A peça em que o herói defende uma proposta mais explícita do seu ideal revolucionário é *O Verdugo*. Nela, através do testemunho do Filho, sabemos que ele defendia perante o povo a necessidade de se conhecer “o que mais nos oprime” (*OVe*, 2008: 416) e de reagirem apresentando-se como coiotes:

Para que vejam ao menos as nossas caras de coiotes e respeitem a gente. E se nos respeitarem, nós poderemos um dia... (*lentamente*) achar o nosso corpo de pássaro e levantar vôo (*OVe*, 2008: 395).

Contudo, de modo geral, existe uma profunda indefinição na sua ideia revolucionária, já que não responde a um ideário preciso e se dilui em palavras abstractas como amor, humanidade, irmandade ou compreensão que, segundo a sua presença ou ausência, representam o impulso utópico ou distópico.

Assim, o padre Maximilian, protagonista de *As Aves da Noite*, explica que o motivo do seu sacrifício é a concessão de uma força, “Deus... Amor” (*AAN*, 2008: 246), do mesmo modo que o Homem de *O Verdugo* dissera ao povo que era preciso amor, um amor inflamado, subversivo, enquanto o Juiz Jovem e o Juiz Velho negavam essa possibilidade afirmando que o amor é “comedimento” e “mansidão” (*OVe*, 2008: 394).

Num estágio mais avançado de alienação, a Menina de *O Novo Sistema*, paradigma da aclimação dócil, afirmava: “Eu não sei o que é amor. Eu sei o que é atração e repulsão” (*ONS*, 2008: 345). Finalmente, na cerimónia total de expiação apresentada na obra *A Morte do Patriarca*, quando as autoridades religiosas procuram uma palavra-chave, alguma coisa que emocione o povo novamente, depois de pôr em evidência a falácia de todas as doutrinas, o Papa²⁰² propõe que se invoque o Amor, e o Demónio, no apogeu da distopia hilstiana, ri “como se o Papa tivesse falado uma tolice” (*AMP*, 2008: 461).

O canto do homem, o maná de que se fala no *Auto da Barca de Camiri*, estaria, portanto, igualmente alicerçado numa reforma baseada nessa solidariedade, nesse amor, mas, como diz o Trapezista:

²⁰² É de salientar a escolha da figura papal na génese deste teatro implicitamente engajado, pois o Papa é revelado aqui como a mais gigantesca mistificação da Igreja Católica: na sua luta pela justiça e contra qualquer sociedade totalitária como as que são metaforicamente literaturizadas neste teatro, o Papa apresenta-se, paradoxalmente, como a encarnação da censura e da ordem moral.

Seria necessário muito tempo
Para que os ouvidos entendessem!
Muito espaço
Para que o coração de todos
Se alargasse (ABC, 2008: 224).

Como sabemos, no caso de personagens ‘preexistentes’ (mitológicas, literárias ou históricas) à obra em que aparecem – como acontece com a dramatização poética da morte do Che –, o seu nome, embora nesta peça não seja explicitado, antecipa um retrato completo, que se verá confirmado, contrariado ou corrigido na obra (García Barrientos, 2001: 160).

Relativamente à caracterização desta figura factual, o sujeito é apresentado como um ser poliédrico transcendido na sua significação humana. A afinidade com o labor de alguém “de tanta eminência” (ABC, 2008: 212) aparece semeada na imagética da obra, atingindo a transparência absoluta numa afirmação do próprio comandante, que numa técnica ventríloqua é transmitida pelo Trapezista – uma das testemunhas do julgamento –: “O homem falou: Eu sou irmão d’Aquele” (ABC, 2008: 211).

Esta aproximação pertinazmente estável é complementada e fortalecida pelo recurso ao visual na concepção da peça dramática como espectáculo, pois são feitas indicações a respeito da presença em cena de “Slides *com o corpo de Cristo morto. Uma das posições parecida com a descida da cruz de Ticiano. Slides da descida da cruz. Rápidos. Simultaneamente*” (ABC, 2008: 223).

Como vemos, a imagem de Cristo escolhida, é referencial na iconografia cristã (e não só) para facilitar o seu imediato reconhecimento – recordemos que, a este respeito, o filósofo catalão Rafael Argullol afirmava que “el seguimiento de la desnudez de Cristo a lo largo de los siglos nos llevaría a la conclusión de que en el ámbito de la pintura su cuerpo es a la anatomía masculina lo que Afrodita es a la femenina” (2002: 65).

Ligada ao simbolismo da cruz, esta representação de Cristo procura ratificar o sentido histórico da peça, identificada com o paralelo da realidade do cristianismo com a crucifixão – e com a derivada contraposição simbólica no aspecto moral entre as duas atitudes possíveis do homem: penitência e salvação ou desvio e condenação. A obra apresenta um fascínio de certo modo barroco pela passagem, pela representação de Cristo na cruz, que faz com que o protagonista também sobreviva simbolicamente depois de

expirar, pois como afirma o Trapezista, depois de ser crivado pelas balas, o morto tem o rosto “à semelhança d’Aquele” (ABC, 2008: 222).

Por outro lado, aproveitando o valor imagético do martirológio cristão, na peça *As Aves da Noite*, o SS que vigia os prisioneiros, oferece como presente ao padre franciscano, quase no fim da sua agonia, uma coroa de arame farpado, escarnecendo o seu sacrifício. Igualmente, em *O Novo Sistema*, os condenados são obrigados a percorrerem um “percurso-procissão” (ONS, 2008: 339) – com os ecos cristãos que isto já implica – até ao lugar da morte. O mesmo aproveitamento irreverente da imagética sacrificial que aparece em *As Aves da Noite* surge nesta obra, pois, ao considerar engraçado o representante do Novo Sistema a ideia de umas velhas, mães de autoridades do Velho Sistema, de se colocarem asas aos condenados por serem “anjos caminhando para a morte” (ONS, 2008: 339), o Escudeiro-Mor permite-lhes inicialmente este acto de respeito²⁰³.

Do mesmo modo, em *O Verdugo*, o Homem portador da mensagem revolucionariamente messiânica é retratado de modo poeticamente transcendente, menos explícito do que na peça *O Auto da Barca de Camiri*, através da indicação do Verdugo de que, de perto, “ele parece o mar. Você olha e olha e não sabe direito para onde olhar. Ele parece que tem vários rostos” (OVe, 2008: 375). Essa condição transcendente está também presente no paralelismo entre a representação na rua da condenação por parte do povo – que não hesita em optar pela promessa de benefícios imediatos e por sacrificar o Homem –

²⁰³ Atente-se, pois, ao facto de a proposta dramática hilstiana situar-se, assim, numa tendência do teatro contemporâneo iniciada por Arthur Miller, que descobriu e explorou dramaticamente na obra *The Crucible* (*As Bruxas de Salem*) as relações entre religião e expiação. A obra parte de uma analogia entre as perseguições religiosas do passado e as perseguições políticas do presente: montada nos tempos de trevas do macartismo (*McCarthyism*), em 1953, descreve um homem que, como os heróis hilstianos, prefere morrer a ir contra a sua própria consciência.

Esta correlação entre o martirológio religioso e o revolucionário foi igualmente aproveitada noutros espaços da América Latina, como aconteceu, por exemplo, com a proposta dramática da autora chilena Isadora Aguirre na já referida peça *Retablo de Yumbel*, estreada em 1986 pelo Teatro El Rostro de Concepción. Uma obra que se insere no teatro da militância escrito durante a ditadura e que se postula explicitamente como homenagem aos desaparecidos, pois era habitual que a autora escrevesse as suas obras por petição expressa de grupos sociais de base. Nesta peça um grupo de jovens prepara uma obra sacramental para a festa do mártir de Yumbel: S. Sebastião. À medida que esse grupo, formado por familiares de desaparecidos, investiga a vida do santo, começam a surgir os vínculos. Como S. Sebastião, os seus familiares são mártires de uma causa, morreram igualmente por defenderem a sua fé e a sua ideia de justiça e de confraternidade contra um poder absoluto. E, do mesmo modo que o santo, morto por Diocleciano, do qual era amigo e capitão da sua Guarda, estes desaparecidos foram assassinados por pessoas próximas e sepultados e exumados várias vezes.

e o martirólogo cristão, já que esta cena, como indica Alcir Pécora, “retoma claramente a do julgamento do Cristo por Pilatos” (2008: 17).

É abraçada a visão amena da religiosidade, da espiritualidade, encabeçada pelo grande redentor – cuja crucifixão tem sido a imagem máxima do sacrifício –, sendo que o facto de que os problemas terrenos, como a guerra, afectem também os deuses e os redentores é próprio de religiões menos cruéis e de povos mais sábios.

Neste sentido, a escritora, mística e filósofa francesa Simone Weil afirmava mesmo na sua obra *La Pensanteur et La Grâce* ser esta a faceta realmente excelsa, sublime e divina do Filho de Deus:

Le Christ guérissant des infirmes, ressuscitant des morts, etc., c’est la partie humble, humaine, presque basse de sa mission. La partie surnaturelle, c’est la sueur de sang, le désir insatisfait de consolations humaines, la supplication d’être épargné, le sentiment d’être abandonné de Dieu (Weil, 1948: 102).

Unicamente determinados homens, dotados de uma requintada capacidade para a crueldade e de uma também requintada tendência para a submissão, como as autoridades espirituais das obras hilstianas, foram capazes de conceber deuses completamente alheios às vicissitudes humanas. De facto, imaginar deuses que não lutam, ferem ou sofrem, deuses que não podem ser aniquilados pelas tormentas azaradas do tempo, é um dos principais pecados da mente humana (Argullol, 2007: 23).

Por último, esse papel no seio da comunidade ganha maior solenidade na última das obras de inspiração religiosa da dramaturgia hilstiana. Na peça *As Aves da Noite*, o sacrifício do protagonista não visa nenhuma revolução, senão, simplesmente a salvação de uma única alma atormentada perante a condenação à morte²⁰⁴. Isto faz com que o processo indagador da procura de Deus e do seu sentido último seja realizado pelas personagens que com ele partilham a cela, ao não compreenderem o seu altruísmo radical nem a sua consequente imolação voluntária.

²⁰⁴ Só no caso da obra *O Verdugo* é apresentada uma situação semelhante. O protagonista oferece-se como substituto do condenado para evitar que morra o possível redentor, mas, afinal, o propósito é o mesmo que nas outras peças dramáticas: a defesa, ainda que interposta, do princípio reformador da sociedade. Aliás, o dramatismo da oferta do Verdugo extingue-se ao ser rejeitada pelo povo que afirma, desde um ponto de vista pragmático, cercar totalmente qualquer evocação elevada e heróica: “O teu negócio é matar, não é morrer” (*OVe*, 2008: 419), embora finalmente seja esse mesmo povo que mata não só o Homem, mas também o Verdugo.

Como sabemos, o motivo básico portador de sentido é o do sacrificado, a vítima expiatória, mas, nesta peça, a caracterização do protagonista surpreende especialmente pela sua indiferença às regras comuns da acção dramática: não há debate interno, não há luta, nem dúvidas.

A personagem é elaborada com o fim explícito de ser um herói incompreendido e gerador de perplexidade. Daí a necessidade de estruturá-la de modo magnificado e esquemático, ‘universal’, sem conflito psicológico, para que todos se interroguem sobre o mistério do protagonista. O homem religioso acossado pelo trágico não se vê derrotado nem punido, mas chamado e eleito, por isso perante as inquirições dos companheiros, Maximilian afirma unicamente ter sido escolhido por Deus (AAN, 2008: 245).

A atitude do religioso parece próxima da conjuntura de muitos dos místicos e ascetas da cultura ocidental (e não só), pois como indicara René Fülöp-Miller no seu estudo sobre Santa Teresa: “para muchos grandes profetas, reformadores y fundadores de una nueva fe, el dolor y el sufrimiento fueron un gran don de la gracia divina” (1964: 24).

Do mesmo modo que Santa Teresa, numerosos santos se prepararam na obscuridade da doença ou da dor – embora no caso de Maximilian a escolha do caminho agónico seja voluntária – para a sua elevação às glórias celestiais. Santa Hildegarda de Bingen, a grande predecessora intelectual de Santa Teresa no século XII, já manifestava, por exemplo, a sua luta vital contra as visões até que a prostração da doença e o sofrimento provocaram o seu interesse pelas revelações e a posterior recuperação.

Igualmente, o comerciante J. Bernardone foi separado por causa da doença da sua vida mundana e guiado pelo caminho da santidade até se converter em S. Francisco de Assis, *il Poverello*, ou o cavaleiro Íñigo López de Recalde, que também foi isolado das vaidades do mundo convertido em S. Ignacio de Loyola.

Neste sentido, embora o Carcereiro se refira inicialmente ao sacrificio voluntário do padre como o de um soberbo, os outros compreendem que ele é um ser diferente, até ao ponto de o Joalheiro lhe perguntar se ele é “feito de carne” (AAN, 2008: 247), a causa do contraste entre o seu desespero e a tranquilidade do padre no questionamento dos desígnios divinos a respeito da sua cruel sorte.

De facto, segundo as indicações estabelecidas por Hilda Hilst num texto inédito sobre a peça, devemos entender a atitude dos outros como um primeiro estágio de uma difícil e abissal evolução:

Podemos dizer da peça como sendo a luta do bem e o mal [corrigido manuscrito por ‘a luta pelo divino’]. A consciencia da morte obriga a um grupo de pessoas a superar-se a si mesmas, e ganharem uma supraconsciencia que os conduzia a uma identificação plena de um com o outro. Mas o processo é lento. De um lado temos Kolbe, já com essa supra consciencia, solarizado, o homem que carrega Deus dentro de si e que assume o próprio ato de Deus. A tentativa de apalpar, ou de se aproximar de Deus é acelerada pelo carcereiro, que procurando-se a si mesmo pode confundir-nos a principio como o mal...²⁰⁵.

No tocante a este exercício indagativo, que diz respeito ao conhecimento e ao auto-conhecimento, é também interessante outra reflexão da autora, presente já na própria obra:

Com *As Aves da Noite* pretendi ouvir o que foi dito na Cella da Fome, em Auschwitz. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse grande obscuro que é Deus, com voracidade, desespero e poesia (*AAN*, 2008 : 233).

É o desejo de comunicar a meditação aos outros que lhe provoca o conflito heróico, pois na base de todas as doutrinas destes protagonistas hilstianos está o intuito de mover a verdadeira devoção, a solidariedade cristã totalmente incompatível com os princípios sectários e facciosos.

Nesse mundo da literatura ascética e mística que experimenta um notório *aggiornamento* por parte da autora brasileira, um dos fundamentos basilares é a negação do isolamento do ‘eu’ que só conhece o êxtase excedendo-se, transcendendo-se no acto religioso, no qual perde a solidão do ser, e que, como acontecia com os grandes ascetas clássicos, compele à intercomunicação e à transmissão da mensagem.

Assim, Teresa de Ávila fizera uma distinção notoriamente esclarecedora entre a maior parte dos crentes, aqueles que compreendem aquilo que vivem – que são já menos

²⁰⁵ Este parágrafo encontra-se na página 5 de um artigo da autora a respeito de *As Aves da Noite*, dactiloescrito (Pasta 30, Série *As Aves da Noite* do AHH do CEDAE).

numerosos – e aqueles, por último, que são capazes de explicar e de servir de guias, teólogos e homens da Igreja, os “savants” (Alexandre, 1994: 30).

Os protagonistas das tragédias hilstianas pertencem, evidentemente, a essa restrita ordem dos sábios, pois a visão beatífica não os anima unicamente à defesa dos seus ideais, senão que também os encoraja, na sua vontade reformadora, a procurar que os outros, para facilitar o proselitismo, compreendam a sua revelação.

Destarte, o discurso enunciado por um presente – recuperado por outras personagens que retomam o discurso dos heróis ausentes no caso do *Auto da Barca de Camiri* e de *O Verdugo* – de cunho aforístico é um discurso interpretado como portador de uma verdade universal que se serve das convenções retóricas porque estas facilitam a compreensão da sua vivência.

A sua forma de expressarem a intuição de Deus é uma consequência, um meio necessário, mas não uma fraseologia totalmente feita. À semelhança do mundo relativamente conhecido que os grandes místicos têm descrito, os protagonistas hilstianos procuram transmitir o seu pressentimento:

Cuando la arriesgada marcha del hombre se dé de bruces con lo impenetrable, la razón agotada y exhausta, podrá todavía aclarar, iluminar y esclarecer, es decir, clarificar sin explicar, pensar sin definir con precisión lo pensado, asegurarse de algo sin conocerlo por completo (Barco, s/d.:12).

Com efeito, os protagonistas, na sua atribuição mística, privilegiam “l’obscurité et la chaleur de l’instant vécu par rapport à la précision de les discours codifiés” (Alexandre, 1994: 48). Na experimentação de um estado transcendente da vida dilui-se toda a fixação realista da cena para dar passo a símbolos e alusões.

A tendência geral dos escritores místicos para uma visão plástica, para a representação viva e concreta, como a dos grandes espanhóis, como San Ignacio, San Juan de la Cruz e Santa Teresa, é partilhada, como já dissemos, pela autora paulista, porém sem participar da imagética convencional.

Enquanto os escritos dos grandes ascetas se sobrecarregam frequentemente, num verdadeiro sentido barroco, de detalhes perturbadoramente vivos e impressionantes²⁰⁶, a interrelação entre o literário e o plástico nas peças – especialmente nas prédicas de América – devem numa visão luminosa e diáfana, transbordante de emoção aliviada.

As imagens de maior força plástica da mística hilstiana são, com efeito, as propagadas por América que, procurando comunicar uma doutrina mística, realiza um poderoso esforço imaginativo para atingir a exigida representação mental madura da imagem, da sua visão beatífica.

Na quinta cena da obra, ocorre o julgamento a América, por parte do Bispo, do Inquisidor e da Superintendente, para conhecerem os motivos da conversão da jovem. Sabemos que, de início, o seu pensamento era novo e racional, coerente com as “atualíssimas proposições” (*AE*, 2008: 76) dos superiores que faziam agora a defesa do racionalismo – um racionalismo mal entendido – numa espécie de mudança de atribuições.

América agora mudou, sabe que existe o mistério, “o imponderável” (*AE*, 2008: 76), mas os outros não conhecem a natureza da sua alteração espiritual e desejam saber se ela é uma verdadeira reformadora consciente.

De facto, o Inquisidor esclarece que os pequenos castigos a que a submeteram pretendiam provar a força do seu intelecto, da sua capacidade de renovar e de consertar a realidade que tinha à sua volta.

Assim, no ambiente ascético, nu, de *A Empresa*, o interrogatório permitirá aflorar “na forma de poemas autênticos, as mais belas visões da poeta que é Hilda Hilst” (Vincenzo, 1992: 41).

²⁰⁶ Sabemos que as visões são torturadas quando o espírito elevado destes seres religiosos não consegue comunicar com Deus, como acontece com o eu lírico torturado perante o silêncio de Deus, característico da poesia hilstiana, onde se lamenta do “Teu silêncio de facas” (*PMG*, 2005b: 25) ou acusa: “A quem te procura, calas” (*PMG*, 2005b: 37) e “Estou sozinha, meu Deus, se te penso” (*PMG*, 2005b: 41). Esta aflição estará presente também na prosa, como na novela *Com os Meus Olhos de Cão*, onde este pensamento é sintetizado na imagem de “DEUS? Uma superfície de gelo ancorada no riso” (*CMO*, 2006a: 15). Assim, frequentemente, a ideia de Deus transforma-se, como veremos, na da sua ausência, o misticismo prende-se ao corpo e o conceito de liberdade identifica-se com o de transgressão.

Totalmente diferente será a atitude de Maximilian, o herói de *As Aves da Noite*, que admite, com resignação e obediência, o desígnio divino de não lhe permitir a transcendência, a experiência ascética do convívio directo com Deus.

Esta inquirição exige um esforço imaginativo grande por parte de América, já que é necessária certa maturidade intelectual para atingir essa representação mental da imagem. Assim, nas suas meditações, a mística cria um verdadeiro imaginário próprio.

É demandada a representação plástica, a imagem que directamente tem de obrar sobre os sentidos até atingir uma autêntica presença perante os juízes, perdendo-se a ideia de interpretação ou de visão abstracta.

Pedem a América, como noviços devotos do culto do progresso e do empirismo – de um empirismo correspondente a um tempo onde, aliás, como diz o Bispo “tudo é claro, demonstrável” (*AE*, 2008: 80) –, uma demonstração lúcida do seu mistério, “uma ideia de Deus” (*AE*, 2008: 80), do ‘seu’ Deus, como seria, por exemplo, uma equação.

Porém, ao tencionar definir Deus, como se indica na obra, América, inicialmente estupefacta perante a magnitude da exigência, procede progressiva mas rigorosamente “como uma iluminada” (*AE*, 2008: 81), pois a procura da perfeição desvia-se para o que poderíamos denominar como uma fidelidade inteligível à sua lucidez.

É assim que, América, com a intenção de fazer compreender, mais do que transmitir, a visualização com perfeição, procura comunicar a sua experiência psicológica de aquisição da consciência de um centro esclarecedor, de uma força espiritual. E, para isto, escolhe os domínios, como já indicámos, do simbolismo da luz, como manifestação da emanção da moralidade, intelectualidade e virtude atingidas através da transcendência.

Neste sentido, e a respeito da demonstração de Deus, América indica em primeiro lugar o seguinte:

Seria clara como coisa... se sobrepondo a tudo que não ousa. Seria clara como coisa... sob um feixe de luz num lícido anteparo. Seria... ouro e aro na superfície clara de um solário (*AE*, 2008: 81).

Mas se isto não é suficiente para apresentar visivelmente, perante os olhos corporais dos cépticos – veículos da visão interior –, o testemunho daquele Deus por ela intuído, será por esta razão que, perante a impertinente pretensão de que desenhe no quadro negro uma demonstração da Trindade, ela procede a representar, como iluminada, um círculo e dentro deste um triângulo equilátero.

Estas duas figuras constituem os signos monumentais da representação, pois com elas, como numa linguagem de formas gigantescas, simboliza-se a compreensão por parte dos ascetas e dos místicos dos mistérios de Deus.

A ambição do místico é falar sobre o inefável, comunicar com palavras aquilo para o que as palavras não estão destinadas. A linguagem comum não se adequa a este fim. Portanto, todos os místicos devem inventar ou servir-se de certa espécie de linguagem inusitada que seja capaz de expressar, pelo menos parcialmente, aquelas experiências que o vocabulário e a sintaxe do discurso ordinário não podem transmitir de modo tão evidente. Neste sentido, o valor da ligação entre o verbal e o visual para a vida do religioso foi compreendido e especialmente aproveitado pela dramaturga nesta peça, na qual, como fizera San Juan de la Cruz ao tentar sintetizar graficamente toda a sua doutrina mística num pequeno desenho representando o Monte da Perfeição, a protagonista ensaia uma tradução do abstracto e do metafísico numa forma, desta vez, geométrica.

A ciência oferece, como sabemos, ao homem de letras da nossa época, um importante acervo de descobertas e hipóteses de investigação e Hilda Hilst aproveitou e transformou estes materiais em elementos literários através dos quais trata o sempre pertinente tema do destino humano e da transcendência com uma maior profundidade de compreensão.

Graças a uma amplitude de referências de teor matemático, Hilst, como veremos, procurou avançar no problema do conhecimento de Deus. Assim, em «O Oco» deparamos com a afirmação do protagonista:

Uma vez consegui explicar a existência daquele do trono vazio pela geometria. Eu fazia o círculo, bem, já está feito, dentro do círculo um triângulo equilátero. Aí eu olhava para cima, nesse tempo ainda olhava para cima quando pensava nele e orava: meu Deus, fiz com que o meu olhar se faça a um só tempo sol e compasso. Esperava um pouco e cheio de humildade dizia em voz alta: és assim, meu Deus, és uma esfera (e eu contornava o círculo) és um asa (e eu contornava os lados laterais do triângulo) és uno (e eu contornava novamente a esfera) és triplice (e eu contornava os três lados do triângulo) és infinito (e eu abria os braços). Eu era sábio e comovido. Digo que pensava que era sábio. Comovido não sei mais se ainda sou (Qa, 1977: 149).

Também na novela *Com os Meus Olhos de Cão*, deparamos com a figura de Amós Kéres, o matemático, que pode ser considerado uma outra possível materialização da já

referida Hillé, protagonista de *A Obscena Senhora D*, pela intuição de uma via mística de compreensão de Deus no amor.

Por outro lado, na poesia, encontraremos outros exemplos de “pensar o Todo” (EI, 2002d: 34) com ajuda da geometria, por exemplo, com o auxílio da imagética do prisma – “Dentro do prisma / O Universo” (EI, 2002d: 32); “E teu nome é matéria. / Única. De estrutura / Infinitamente múltipla” (EI, 2002d: 33) – ou, novamente, do círculo: “Vereis em cada círculo / Três dimensões de um todo / Aparentemente bipartido” (EI, 2002d: 36).

O círculo tem correspondência com o número dez – o retorno à unidade após a multiplicidade –, razão pela qual simboliza convencionalmente o céu, a perfeição e a eternidade (Cirlot, 1985: 131), como demonstra também a tentativa do Juiz Jovem da peça *Auto da Barca de Camiri* de compreender a natureza do homem morto – que experimenta, como já indicámos, uma constante aproximação à imagética ligada à figura de Cristo durante toda a peça: “Mas há alguma coisa que o circunscreve! É um homem afinal! / É leve assim? Como um círculo / Desenhado no espaço?” (ABC, 2008: 214).

Por sua vez, o triângulo é a imagem geométrica do ternário, aqui na sua mais alta significação, como emblema da Trindade e, na sua posição normal, com o vértice acima, simbolizando também o impulso ascendente de tudo para a unidade superior (Cirlot, 1985: 448).

Vemos, portanto, como a tentativa de desenhar algo material e empírico por parte de América é frustrada, pois estas invisibilidades e intangibilidades não podem traduzir-se de modo exacto e inequívoco para uma *mot juste*, pois não são objecto da experiência imediata. O mesmo acontece com o esforço do Juiz Jovem para compreender a realidade que aspirava captar, isto é, a essência do homem morto, pois ao escolher o símbolo para as suas explicações, o símbolo apresenta-se esquivo, já que, como sabemos, foge ao que está determinado, foge de toda a redução constritiva.

Em vez do símbolo, o Juiz poderia ter escolhido a alegoria, como derivação mecanizada e redutora do símbolo e não a realidade dinâmica e multifacetada deste, mais adequada ao estado vital de América, por estar encorpado por valores emocionais e ideais – além de estar intimamente ligado à fé, pois o símbolo, como sabemos, é historicamente sinónimo de credo –, como demonstra o acabamento completo da demonstração de

América perante a ironia dos seus pirrónicos juízes – em que, em paralelo, ecoa o expressado no fragmento da ficção «O Oco» anteriormente referido:

E se a mão não puder, hei de pensar o Todo sem o traço. (*aqui a figura perfeita deve ser projetada no quadro, por medio de um slide*) E se o olhar a um tempo se fizer sol e compasso... Esfera (*contorna o círculo*) e asa. (*América aponta os lados laterais do triângulo*) Una (*América contorna novamente a esfera*) tríplice (*América contorna os três lados do triângulo*) e infinita (AE, 2008: 83).

O tribunal considera a demonstração de América uma ideia de Deus irreal, pois só a manifestação daquilo que for possível comprovar através do conhecimento experimental é valido para estes novos empiristas conversos. Por isso, o Inquisidor propõe uma outra equação no quadro, a da Técnica que acolhe o “trabalhar para comer, comer para trabalhar” (AE, 2008: 84), paralela à afirmação feita no espaço do *Auto da Barca de Camiri* – onde a revoltada lucidez espiritual do finado protagonista era já considerada anátema à lei e à sociedade, o que provocara a necessidade de truncá-la através do assassinato do revolucionário –, pelo pirrónico Juiz Velho: “Disse que ficava à espera do milagre / Mas o milagre para mim / Era crescer em razão / E em ciência” (ABC, 2008: 199).

Estas duas declarações revelam incontestavelmente o cisma definitivo instaurado entre a profundidade da mística e a literalidade do novo discurso científico supérfluo, em primeiro lugar, no nível mais visível, o retórico.

Este discurso superficial poderia ser situado numa intersecção entre as duas vertentes do cientifismo censuradas por Simone Weil no capítulo «L’avenir de la science» da obra *La Pensanteur et La Grâce*:

Il y a deux scientismes distincts: celui du XIX siècle, représenté par la pitoyable trinité Taine, Renan, Berthelot, dont Bergson a contribué à nous délivrer, mais très vivant encore dans la masse, chez les successeurs de M. Homais, de Bouvard et Pécuchet, et même chez beaucoup d’honnêtes gens; et le scientisme contemporain, qui a perdu toute rigidité, mais par un s’accommode fort bien de l’antinationalisme, de absolument, excepté de ce qui est d’ordre authentiquement spirituel. C’est particulièrement le cas à laquelle on peut étudier les mythes, le folklore, les civilisations antiques et celles des populations de couleur sans trouver nulle part aucune trace de spiritualité. L’exposition de 1937, déjà si loin de nous, fut pour une part une manifestation du scientisme contemporain; un homme fort cultivé et haut placé dans la hiérarchie universitaire souhaitait sérieusement, après l’avoir visitée,

que dans chaque village de France on remplaçât l'église par un Palais de la Découverte en miniature (Weil, 1966: 177-178).

Na dramaturgia hilstiana, esta nova retórica científica supérflua só visa um sistema de monossignos dominados pela lógica da abdicação e da submissão, os termos principais numa linguagem contratual, impedindo a organização, como a retórica de América, numa estrutura de palavras única, sendo cada palavra um signo utilizado de maneira tal que nenhum sistema externo à visão poética poderia predizê-lo (Wellek & Warren, s/d.: 230), por ser um discurso individual e livre, baseado na autonomia e na sinceridade.

Esta ideia é claramente apresentada na peça *O Novo Sistema*, num diálogo entre a Mãe e o filho, o Menino afligido perante a visão de dois inadaptados ao novo regime alicerçado sobre propostas científicas. Ao referir-se aos princípios da física, a Mãe pergunta se os dirigentes continuam a falar de um modo tão complicado: “Razão direta das massas... inversa dos quadrados...”, ao que o Menino replica que cada um fala a sua própria linguagem para depois perguntar: “Foi o que eles foram? Mais claros? Falaram abertamente? Foi isso? Foram mais claros” (ONS, 2008: 311).

Assim, face a uma fé pessoal que se julga inconstante e daninha, a convicção da Igreja, ou do poder, é sólida e inquestionável. Na dura vida da ‘regra’ dessas comunidades produz-se um equívoco entre Deus e a Razão. Isto nota-se gradualmente à medida que nos elevamos na escala do espiritual. É a inversão total da luta pelo conhecimento, pelo desenvolvimento utilitarista da razão, que guia e inspira o progresso dessa nova civilização representada pela congregação. O homem maquiavélico do engano e da força é agora o homem religioso. Como na referida obra *O Pagador de Promessas* (1960) do autor baiano Dias Gomes, onde a intolerância se tornava símbolo da tirania de qualquer sistema organizado, no teatro hilstiano somos defrontados com a crítica do formalismo despótico do clero, uma organização terrenamente autocrática e opressora, que tem que lutar contra as convicções de América, a sua discípula que, por um misticismo emocional, se transformou numa iluminada e numa verdadeira crente.

O mais estranho da mente humana é o facto de não poder aceitar a falta de lógica (Lawson, 1995:154). Por isso a hierarquia eclesiástica considera heresias e delirantes sinais de fé o que a protagonista considera objectos de fé: o Anjo, a Anunciação ou a virgindade da Grande Senhora. O Bispo mesmo fala das “trevas”, para se referir à espiritualidade de

América, imagem tradicionalmente associada na história da cultura aos períodos dominados pela superstição e pelo obscurantismo favorecidos pela Igreja, como podia ser o medieval ou o ‘excessivo’ período barroco.

A relação estabelecida entre a comunidade e a divindade é, portanto, convencional, no seu sentido mais cerimonial e artificioso, pois, na esteira do afirmado por Georges Bataille, ordinariamente, um carácter formal e estável, subordinado às comodidades de um grupo – e deste modo às necessidades utilitárias ou profanas da moral – distancia o rosto da religião da sua verdade poética (1987: 69).

O homem tem uma ânsia teórica insaciável, quer saber tudo: o sentido e o fim da vida, mas o seu raquítico conhecimento nem sempre atinge este objectivo porque, seguindo a ideia expressa por Dante na *Divina Commedia* (no Canto III do «Paradiso»), a beatitude, “non gustata non s’intende mai” (1996: 18). O homem vulgar, representado pelos dirigentes, é incapaz de acreditar e de apoiar facilmente as grandes verdades, pois como diz a personagem do Joalheiro em *As Aves da Noite*, “o pecador tem um intelecto leve como a palha mas o justo é pesado como o ouro” (AAN, 2008: 268). Por isso, aquele que não vê nem compreende, dependeria inteiramente daqueles que crêem e compreendem, dependência fatal para um sistema que se pretende manter cesarista.

O conhecimento é poder e os superiores temem que essa nova lógica alargue perigosamente a sua ignorância. E sabem, além disso, que não aliviarão o seu desconhecimento, pois desde há tempo compreendem que é unicamente incapacidade. Este é o singular aspecto da vida que lhes tem sido permitido compreender. Além dele, nada. Por isso negam essa superioridade espiritual em nome da virtude do saber rigoroso das ciências face ao saber imperfeito do espiritual, isto é, em nome do ‘sentido comum’:

S’il n’y a pas des vérités absolues, il existe cependant, pour chaque époque, une vérité courante, un bon sens considéré comme normal, une façon de voir communément acceptée – ce qu’on appelle l’opinion publique. Celui qui est au-dessus ou au-dessous de la moyenne pas pour n’être pas tout à fait normal. Galilée, par exemple, en prétendant, contrairement à l’opinion de son temps, que la terre tourne autour du soleil, passait pour n’avoir pas son bon sens.

Tout homme moyen qui entendra exprimer une idée nouvelle restera un moment perplexe, puis se demandera si c’est lui ou l’autre qui est fou. Il pensera généralement que c’est l’autre, car celui qui ne sait pas penser par lui-même doute rarement de soi. On est donc facilement taxé de fou (Strindberg, 1964: 132).

O naufrágio dos heróis inclui, desta maneira, a desgraça fortuita, a culpa infundada, a miséria do sofrimento estéril, provocadas por realidades da existência como a mesquinhez, a maldade, a injustiça que são nestas peças os meios de manifestação do trágico, de um conflito derivado desse cisma definitivo entre matéria e espírito, sintetizado no seguinte excerto do *Auto da Barca de Camiri*, onde a impossibilidade do espiritual atinge o paroxismo²⁰⁷:

Porque se você abrir um dicionário, verá que a palavra escatologia tem dois sentidos. Um, é essa tua matéria, está certo. O outro, faz parte da teologia. Escatologia: doutrina das coisas que deverão acontecer no fim do mundo (*ABC*, 2008: 191).

O mais notável, neste impulso espiritualmente reformulador, nessa outra possibilidade escatológica, é que a pregação não se dirige, como a do cristianismo, a uma colectividade organizada, que tinha por base precisamente essa doutrina. Dirige-se, por oposição, ao indivíduo, isolado e perdido, porque visa a revolução mais definitiva e radical, que parte do mesmo princípio que o enunciado por Aldous Huxley no prólogo do retrato distópico do seu *Brave New World*: “This really revolutionary revolution is to be achieved, not in the external world, but in the souls and flesh of human beings” (1975: 10).

Ainda neste processo de dramatização das conturbadas relações entre o meio e o homem, uma outra manifestação de poder despótico, como é a instituição familiar²⁰⁸, servirá para aprofundar o debate de ideias a respeito da luta de opostos entre liberdade e

²⁰⁷ Nesta obra, como sabemos, o espiritual torna-se impossível, fazendo do protagonista um mártir castigado pelo poder, como acontece também nas peças *O Verdugo* e *As Aves da Noite*, ao contrário do que ocorria com a principal figura ascética da dramaturgia hilstiana, América, cujo sacrifício ainda não era explícito, pois a sua morte era provocada só de modo indirecto pela opressão experimentada por causa do sistema autoritário que a constringia.

²⁰⁸ A entidade da família fora escolhida também por outra dramaturga da altura, Leilah Assunção, como paradigma de força repressora da liberdade individual, em obras como *Amanhã*, *Amélia de Manhã* ou a continuação desta, *Cor-de-Roda*, numa cáustica denúncia da condição doméstica da mulher.

Aliás, para evidenciar que a sua satírica denúncia da desmedida injustiça e opressão das estruturas sociais não se limitava a uma reivindicação feminina, Leilah Assunção apresentara também uma visão do homem submetido às pressões de natureza familiar na peça *Jorginho, o Machão*, na linha da tematização da frustração familiar lorquiana, que, para demonstrar a validade universal do tema, não se cingia a retratar a tragédia feminina em obras como *Yerma* ou *La casa de Bernarda Alba*, senão também a masculina, materializada na figura do jovem infértil de *Así que pasen cinco años*.

sociedade, cifrando-se novamente nesse sentimento de inadaptação, de incomodidade, experimentado por outra das heroínas hilstianas.

O ambiente da obra *O Visitante* é afectivo, tenso e obscuro. Nele desenha-se um drama familiar com base num jogo dialéctico de relações feito de elementos negativos como a desconfiança, a aversão e o antagonismo, derivados de morais caducas como a repressão da mulher, desta vez, por parte da matriarca, ou do autoritarismo.

O conflito centra-se na relação materno-filial, existindo da filha em relação à mãe uma animosidade evidente, pois Hilst fugiu do mito freudiano para criar um outro: invertendo o conceito de culpabilidade da mãe, faz esta, como veremos, ‘perversamente pura’, num enredo que se distingue do resto da sua produção dramática pelo “seu viés erótico, hedonista e individualizado” (Pécora, 2008: 11).

Esta perspectiva negativa a respeito das relações perversas entre a instituição doméstica e familiar e as pulsões eróticas é característica da escrita hilstiana, pois, como já vimos, com frequência, na obra literária da autora paulista, a família é alvo de investigação como possibilidade temática da anormalidade comportamental da sociedade burguesa.

Assim, na sua prosa, uma das derivações, mais perversas e frequentes, desses possíveis monstros da cultura burguesa são, como sabemos, os incestuosos, presentes ou referidos em obras como *Cartas de um Sedutor* ou *Estar Sendo. Ter Sido*, acompanhada por outros indícios da degeneração desta entidade afectiva, como, por exemplo, o já referido protagonismo infantil no romance *O Caderno Rosa de Lori Lamby*.

No caso de *O Visitante*, a esterilidade é o motor da peça: a esterilidade que, como uma maldição, cai sobre a filha, enquanto à volta dela tudo é fecundo, como demonstra a gravidez da mãe. Não se trata, portanto, do desenvolvimento tradicional da psicologia de uma personagem, mas da fixação de um carácter no apogeu de uma crise. A inesgotável mobilidade do eu é fixada em volta de dois traços dominantes: a frustração e a desconfiança. A infecundidade, o tema clássico da tragédia da mulher estéril, provoca o endurecimento, a vivência de uma tensão extrema para a filha, semelhante, como já de maneira repetida referimos, à dramatizada por Lorca na sua tragédia *Yerma*. Nela, o afã de maternidade conduz a protagonista ao desespero, de modo que, segundo vai ultrapassando a ambição, o carácter de Yerma se torna progressivamente mais difícil e conflituoso, o que a faz confrontar-se consigo própria, com o marido e, mesmo, com a sociedade.

Igualmente, na peça *O Visitante*, a infecundidade deriva na decepção. O tema da frustração é poderoso e, através dele, também o da morte, uma morte simbólica, uma morte em vida, em virtude dos problemas conjugais não resolvidos por causa da sujeição às leis que governam de modo latente a pequena comunidade.

Na peça não existe uma resolução trágica, pois enquanto Yerma mata o marido, Maria vive morrendo, sujeita ao inflexível código de conduta, derivado dos laços de sangue, mas também do matrimónio como ligação moral.

De todas as figuras trágicas, só Maria resta por emancipar-se, por escapar à subalternidade a que o poder, neste caso matriarcal, a tem submetida e, por isso, será a única das protagonistas que não conquista um desfecho heróico para a sua história trágica.

O subtema do amor frustrado surge na obra, matizando o da fecundidade, mas é a frustração vital, existencial, a que merece o protagonismo na peça, situando-se no espaço central que a revolta ocupava noutras tragédias hilstianas.

O mundo é descrito como um caos de aparências, funcionando em volta do mecanismo da ambiguidade e do equívoco. No retrato da família, o Marido e Ana, a mãe, são desenhados de modo obscuro como se a dramaturga pretendesse rodear o contorno da protagonista com uma linha de sombra.

Como já indicámos, no seio dessa despótica comunidade, a protagonista desconfia de um possível enredo amoroso entre a mãe e o marido, que explicaria a gravidez de Ana. Porém, o aparecimento da personagem do Corcunda, não por acaso chamado Meia-Verdade, introduz a incerteza e o equívoco. Dispensa-se na obra o desfecho concludente, pois, no desenvolvimento dramático de *O Visitante*, só a progressão da acção propõe um princípio de claridade e pode esboçar um sentido: afinal, não importa tanto a crise familiar, a potencial traição, quanto a tragédia derivada da incapacidade de revolta da protagonista.

É evidente que a figura de Maria está caracterizada como a de uma personagem fraca, embora, paradoxalmente, apareça sempre ostentando uma força que não tem através de uma fraca rispidez.

É portanto a história de Maria uma história de antagonismo, sobrevivência e integração, sem uma acção heróica, cuja tragédia é agora comandada unicamente pelo fado: *O Visitante* difere dos conflitos dramáticos anteriores, uma vez que agora a tragédia deriva da inacção, do acatamento da arbitrariedade da organização social, demonstrando que o

indivíduo como tal está sempre condenado pelo despotismo dos sistemas de convivência gregários.

A peça *O Visitante*, embora careça propriamente de um conteúdo místico manifesto, está rodeada por uma auréola de mistério e certa perspectiva de estranhamento.

Aliás, a respeito desta obra a autora manifesta uma intertextualidade homo-autoral – uma “espécie de auto-imitação marcada tanto pela circularidade narcisista como pela alteridade (ao auto-imitar-se, ao auto-citar-se, o autor espelha-se a si mesmo e é, no entanto, já outro)” (Aguilar e Silva, 1990: 217) – presente na segunda parte de *Tu Não Te Moves de Ti*, que amplifica, com o seu carácter de configuração posterior em prosa da matéria dramática, essa dimensão espiritual latente em *O Visitante*:

Em “Matamoros”, já não há sinal do mundo de Rute. A realidade é exclusivamente a da poesia antiga, desde a que ocorre nos cantares bíblicos até a que narra amores pastoris vagamente clássicos, mas sempre abertamente sensuais. Nesse lugar de delícias, Maria Matamoros vive em puro êxtase com Meu, um homem perfeito que por lá aparece e a desposa, até que ela passa a desconfiar de que possa estar sendo traída por sua mãe. Instala-se então um inferno afetivo, de matriz evidentemente trágica, no território aparentemente ameno do desejo. O lugar da poesia, ao contrário do que fazia parecer a primeira novela, não é o da alegria, mas o do terror e da piedade, combinado ou submetido à idéia judaico-cristã da provação (Pécora, 2004c: 13).

A tragédia é uma representação lúcida da existência humana, revelada, como indicara Alfonso Sastre, através de situações típicas levadas ao extremo (1993: 37). Aquilo que a tragédia conserva dessa vivência imediata são as pressuposições existenciais últimas, a existência humana tal como a divisamos através das superestruturas que o devir histórico vai assumindo e legitimando. E, dentro delas, aparece o homem, recuperado por Hilda Hilst segundo a ideia renascentista como unidade de poder e, paradoxalmente de impotência, de conhecimento e de subjectividade. Unidade que nega, na obra hilstiana, quer o transcendentalismo anti-humanista, quer o *Imperium hominis* defendido por Bacon como estímulo para o Empirismo e a Ilustração.

Aquilo que se postula no teatro da autora brasileira é uma visão transcendental da experiência humana, acorde com as tendências preponderantes no teatro moderno, pois consciente ou inconscientemente, o que o público de hoje em dia procura, fundamentalmente através da dramatização de realidades como o amor, o crime, as drogas,

a guerra ou a insurreição, é o estado poético, uma experiência transcendente da vida (Júnior, s/d.: 86).

O fundamento da intuição trágica é sempre um acontecimento real, que evidencia a perversidade, o contra-senso e a loucura da vida humana, colocando a existência perante o nada e ultrapassando a dimensão histórica contingente e transitória.

Essa apreensão é atingida por via do comportamento heróico – mesmo quando é falido, como acontece no caso da protagonista de *O Visitante*, que acaba, como vimos, por vacilar e enganar-se –, pela afirmação de si próprio, pela inflexibilidade e pela inalterável rebelião face aos deuses e ao destino que permitem ao homem colocar-se perante os limites da acção. Esta disposição permite compreender o alcance e o sentido das dificuldades, pois o herói, açoitado pela hostilidade, refugia-se na inexpugnável liberdade, âmbito acolhedor no qual se sente protegido perante os ataques da fatalidade, que, esforçando-se por atingir o herói, permite avaliar essa força oposta e a natureza da sua maldade.

Como a poesia de Hilda Hilst, o seu teatro nutre-se de opostos, só totalmente discerníveis quando defrontados, num jogo de forças de natureza social próximo da interpretação através da incongruência realizada por Robert Musil a respeito do mundo que habitava o seu ‘homem sem qualidades’:

Al borde de las calles, donde cada trescientos pasos se encuentra un guardia municipal sancionando hasta la más mínima transgresión del orden, están otros que necesitan tanta fuerza y astucia como si estuvieran en la selva. La humanidad produce biblias y armas, tuberculosos y tuberculina. Es democrática con reyes y nobleza; construye iglesias y contra ellas nuevas universidades; transforma los conventos en cuarteles, pero los dota de capellanes castrenses. Naturalmente provee también a los malhechores con porras de goma rellenas de plomo para golpear el cuerpo de un semejante y quebrantar su salud, y después pone a disposición de este cuerpo ultrajado y desamparado lechos de pluma, como el que acogía en aquel momento a Ulrich y que parecía envuelto de respeto y delicadeza (1969: 33).

Hilda Hilst, na sua intensificação da aproximação à realidade social através do teatro, apresenta-nos um espectáculo fictício da desumanidade encarnada, seguindo Paul Klee, que nos ensinou que a arte não tem por missão representar o visível, senão que torna visível.

Assim, como já foi indicado, durante a evolução da sua avaliação dramática da realidade, domina a ausência de referências à contingência nacional, pois a inspiração não é

de teor sociológico, nem sequer convencionalmente engajado. Por isso, é conveniente questionarmo-nos, como já fez o romanista, hispanista e crítico literário austríaco Leo Spitzer, se é realmente importante possuir dados numéricos relativos a elementos padronizados como a alta frequência da palavra *amor* em poesia, ocorrência não mais esperável do que *carro* numa reportagem de uma corrida automobilística ou de *penicilina* numa revista médica.

Uma interpretação de natureza estatística seria radicalmente improdutiva no caso deste diferente teatro social, pois no século “en que más personas han muerto a manos de sus congéneres que en cualquier otro periodo de la historia” (Miller, 2002: 93), Hilda Hilst decidiu que o cenário não seria ocupado pelo holocausto, pelas revoluções, nem por nenhum outro fenómeno de massas, substituídos pela expiação individual e trágica, ao ser a autora consciente de que, de *Guilgamesh* ou dos poemas homéricos até à *Chanson de Roland* ou a *Os Lusíadas*, o universo heróico é um sucedâneo de lutas pelo poder, de rapinas, violências, traições e crueldade (Justo, 1990: 12).

Como Lorca, a autora brasileira tem um conceito do teatro pessoal e persistente. Deste modo, na linha do princípio lorquiano de que “el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana” (Josephs & Caballero, 1981: 14), a autora afirmava numa entrevista em *O Estado de São Paulo*, do ano 1977, parcialmente recolhida na obra *Um Teatro da Mulher*:

Eu lido com situações limites do homem, o que implica explorar todas as grandezas e debilidades, seguranças e dúvidas. É como se o que sempre se trata como ‘espírito’ no abstrato – reverenciado a distância ou menosprezado no imaterial – ganhasse um corpo com vísceras. É aí que eu quero perscrutar e é, para mim, uma busca apaixonante que se traduz numa linguagem (Vincenzo, 1992: 44).

Esse fantasma que ganha visceralidade é, no caso da posição antagónica, o da crueldade como causa profunda da intuição trágica a respeito da realidade que Hilda Hilst quis traduzir para os moldes literários.

Com um rigor violento, a crueldade é encarada por toda uma genealogia da experiência contemporânea da exclusão, sabendo que interrogar uma cultura sob as suas experiências-limite remete para a transgressão, já que como indicara Michel Foucault “au

moment où il marquent le limite, ils ouvrent l'espace d'une transgression toujours possible” (1994: 624).

Na linha desta ideia, a perversidade reside no facto de que, ligada à crise, a exclusão é apresentada pelo poder como um fenómeno transitório, que poderá acabar, como uma questão de vontade, ainda que sabendo que o afã de justiça dos protagonistas os conduzirá ao heroísmo e, finalmente, à imolação, ou que, sendo cientes de que a integração não constitui nenhuma redenção para o *outsider*, este irá desfalecendo subjugado pelas leoninas condições do seu novo compromisso.

A estrutura de exclusão que alicerça os conflitos dramáticos por parte dos antagonistas é, em consequência, particularmente impiedosa e desumana, porque não só condena os protagonistas a um estilo de existência solitária, a alguma espécie de ostracismo político ou social, mas compele-os a formarem parte, como única solução para o seu conflito, do martirologio do sistema, de um universo em que cada um dos elementos insurgentes é sacrificado para concorrer à grandeza e à estabilidade do conjunto.

Esta exclusão institucionalizada é realizada através de organismos, regulamentos, saberes, técnicas e dispositivos como as doutrinas, os rituais, a organização do saber em disciplinas ou a procura e o desejo da verdade, isto é, através de um poder de normalização com base na subalternidade intelectual.

Trata-se de um itinerário de inserção e de disciplina despótica que revela um imperativo cívico de participação e de submissão alicerçados numa filosofia de contrato social. Estamos perante um princípio de compromisso recíproco do indivíduo e da colectividade, fundamentado sobre uma relação de dependência desequilibrada, como observamos na peça *O Visitante*, única obra em que é sugerida a vontade ambígua do *outsider* que inconscientemente se aceita como tal e se resigna às torturas da sua situação.

Para referir um evidente paralelo de carácter analógico, essa ambiguidade, porém, não atinge a obscuridade ou o deleite mórbido no suplício de um dos representantes paradigmáticos da exclusão, Basini, a criatura atormentada pelos outros membros da comunidade no romance *O Jovem Törless* de Robert Musil, cuja perturbadora natureza fora ainda aproveitada e amplificada na adaptação cinematográfica de 1966 de Volker Schlöndorff.

Na idiossincrasia dos protagonistas hiltianos não há nunca espaço para a decadência ou para a depravação, unicamente uma caracterização positiva possibilitaria o simbolismo irrefutável e acabado do suplício.

É sempre a morte – ou pelo menos a ruína do sistema do indivíduo – que introduz a ruptura da exclusão, numa profunda experiência da brutalidade. A natureza dessa brutalidade será a que revele os diferentes graus de radicalidade da precariedade moral dos antagonistas:

No podemos considerar como representativas del Mal esas acciones cuyo fin es un beneficio, un bien material. Ese beneficio, es, sin duda, egoísta, pero poco importa si lo que de él esperamos no es el Mal en sí mismo, sino un provecho. En el sadismo, en cambio, se trata de gozar con la destrucción contemplada, siendo la destrucción más amarga la muerte del ser humano. El sadismo es verdaderamente el Mal: si se mata por obtener una ventaja material, sólo nos hallaremos ante el verdadero Mal, el Mal puro, si el asesino, dejando a un lado la ventaja material, goza con haber matado (Bataille, 1987: 23).

Se admitirmos o agora exposto, seremos cientes de que, nas obras da nossa autora, é negado sempre o dramático, no sentido burguês do termo, já que o proveito que motiva o sacrifício é sempre dessa última natureza: perverso e emanado directamente do Mal.

As peças apresentam uma admirável apropriação dessa perversidade e desumanidade, pois estas entrariam no campo da patologia se a autora e os seus leitores não se tivessem apropriado delas para o campo da estética, isto é para provocar e experimentar a emoção e a comoção através delas.

Os poderosos, movidos por uma vontade demoníaca, desfrutam da aniquilação dos opositoristas, como demonstra a (auto)comprazida ironia com que os superiores julgam o misticismo de América em *A Empresa* ou a jocosidade manifestada pelos guardiães da cela da morte na peça *As Aves da Noite*, quando, por exemplo, perante o sacrificio voluntário do padre franciscano para ocupar o lugar do outro na cela, o SS afirma: “Comovente. (ri). Muito comovente. (ri discretamente)” (AAN, 2008: 242), para no final lhe oferecer a coroa de arame farpado²⁰⁹.

²⁰⁹ Esta peça apresenta uma inspiração próxima de outras obras como *As Aves: Pastor Hall* de Ernst Toller, escrita em 1937 e publicada postumamente em 1939. Esta peça de teatro é dedicada à figura de um religioso que, como o padre Maximilian, lutou activamente contra o nazismo, o que nos permite deparar, através da

O paroxismo desta malevolência é atingido também na obra *O Novo Sistema* quando o Escudeiro-Mor aceita – por achar a ideia muito engraçada – que umas velhas, mães de dirigentes do Velho Sistema justicados pelo novo regime, façam asas para cada um dos executados como reconhecimento do seu sofrimento, no seu caminho de mártires para a morte. Afinal, a concessão acaba por se revelar como uma atroz penalidade, pois até à morte são condenadas a matar pássaros para fazer as asas e a trabalhar incessantemente, perante a inclemência do extermínio massivo de opositoristas, de modo que “quase não há mais pássaros e as velhas estão meio cegas” (ONS, 2008: 341).

Na dramaturgia hilstiana, aliás, reencontra-se a atmosfera obsessiva característica dos melhores momentos da forma trágica. Trata-se de uma forma motivada pela vivência de uma desumanidade plenamente consciente que transforma em mais perturbadora a ordem moral vigente, embora poupe, antes do símbolo conclusivo do declínio dos heróis, a repressão mais dura: a esperança. América, por exemplo, comovida como alguém que sofre de piedade e extrema lucidez, indica a respeito da tensão entre os seres humanos: “Não tenho irmãos / A fúria do meu tempo separou-nos” (AE, 2008: 69). Uma ideia que é complementada, pouco depois, quando América rememora aquilo que dissera ao seu pai: “pai, este é um tempo de cegueira” (AE, 2008: 73).

Esta visão estrutura-se, aliás, num dos pensamentos alicerçadores da obra literária da escritora de Jaú. Trata-se da decadência da civilização contida em muitos dos seus textos, como por exemplo, a composição VIII de *Via Vazia*, onde o eu lírico, perante um Deus indiferente, bufo, explicita um desassossego idêntico ao de América, ao indicar-lhe a Deus que pode descansar porque o homem já é “O escuro cego raivoso animal / Que pretendias” (VV, 2004b: 92) ou, também, num dos poemas de «Iniciação do poeta», onde a mesma ideia é expressada, de modo idêntico ao exprimido por América em *A Empresa*:

[...] Terra, deito minha boca sobre ti.
Não tenho mais irmãos.
A fúria do meu tempo separou-nos
E há entre nós uma extensão de pedra.

mesma radical polarização das posturas entre as forças antagonistas, com a mais feroz e incontestável denúncia dos campos de concentração nazis.

Orfeu apodrece²¹⁰
Luminoso de asas e de vermes
E ainda assim meus ouvidos recebem
A limpidez de um som, meus ouvidos,
Bigorna distendida e humana sob o sol (TPS, 2002d: 107).

Essa mesma sensibilidade trágica, como meio de apreensão da realidade social, será manifestada pelo Trapezista na obra *Auto da Barca de Camiri*, ao comparecer como testemunha, numa primeira intervenção em que fala do “nosso tempo de desamor e lamento” (ABC, 2008: 187).

Devido ao facto de a emoção no teatro hilstiano ser absoluta, esta inclui o bem e o mal, o amor e a violência, o sentimento e a crueldade, o sacrifício e o sadismo com um sentido histórico. E isto é assim – filtro das conturbadas realidades políticas e sociais enquanto mecanismo para melhor retratar um antagonismo entre estruturas totalitárias literariamente esquematizadas e os seus opositores – porque, em sentido último, constitui uma luta entre dominação e liberdade: afinal o teatro é a comunicação artística dos conflitos entre os seres humanos e não entre os fenómenos e as leis gerais que regem a evolução das sociedades humanas.

A produção da dramaturga simplifica a realidade para retratá-la melhor e adaptá-la ao esquema básico teatral: “un personaje tiene un deseo, y se enfrenta a algo o alguien que le impide realizarlo” (Alonso de Santos, 2007: 28).

Nessa dialéctica permanente de protagonistas e antagonistas entre utopia e dominação, entre valores humanitários e o império do abuso e da violência, as peças de Hilst não se situam no ‘aqui’ e ‘agora’ e também não questionam atitudes e valores sociais preponderantes – como a sociedade de consumo, o arrivismo, o individualismo, etc. –, mas trasladam o tempo da acção para momentos universais, atemporais, projectando neles as estruturas que sustentam a acção dos sujeitos. Não postulando necessariamente um estruturalismo determinista, a escritora tem uma fina capacidade para, em determinadas

²¹⁰ Resulta significativo que este verso figure como “Uma fornalha de sol. Orfeu apodrece”, numa das versões embrionárias de *Trajectoria Poética do Ser* – em provas de imprensa corrigidas da mão da autora –, enviada em 1964 por Hilst a João Gaspar Simões e que se custodia no espólio pessoal do autor português na Biblioteca Nacional de Lisboa. De facto, no texto definitivo publicado em 1967, a desapareção do primeiro hemistíquio poderia obedecer à procura de uma maior clareza e perda de ambiguidade dos valores da sua simbologia, uma vez que a luz, por via de regra, se associa ao pólo positivo das suas personagens místicas e não à cegueira do seu tempo que aqui quer reprovar.

obras, explorar as zonas escuras e iluminadas das personagens, sem se limitar a antagonizar os conflitos em categorias éticas dos bons contra os maus.

OS MÍSTICOS DESVAIRADOS E A SOCIEDADE

*Il n'y a plus que ces passions-là aujourd'hui: haine,
dégoût, allergie, aversion, déception, nausée,
répugnance ou répulsion.*
[Jean Baudrillard]

Se na dramaturgia hilstiana é abraçada a visão amena da religiosidade, da espiritualidade, encabeçada pelos grandes reformadores e redentores protagonistas, na prosa e na poesia de inspiração metafísica, a autora abandona essa ideia religiosa da revolução e, com ela, qualquer intuito solidário de proclamar a irmandade entre os homens.

Se, por um lado, o herói teatral era um representante excepcionalmente puro da humanidade, sublimado pela sua vontade de erradicar o ódio e a violência, por outro lado, o sujeito lírico e, em especial, o sujeito narrativo mostrar-se-á alheio e indiferente ao mundo que o rodeia e à progressão lógica da experiência mística:

El camino espiritual típico de los grandes místicos cristianos comienza por una etapa de contemplación a la que sigue otra de acción: la puesta en práctica del amor indecible que han conocido experiencialmente. Resulta difícil aceptar que casi todos los místicos de Occidente fueron grandes activistas –incluso políticos–. Catalina de Siena participa en la crisis papal de Avignon, mientras que Juana de Arco ayuda a dirimir el futuro político de Francia armada como varón combatiente. Fue, como san Bernardo de Claraval, una forjadora de destinos nacionales (López-Baralt, 1996a: 30).

Contudo, como veremos nas narrativas hilstianas, este novo sujeito iluminado, estabelece um outro tipo de resistência contra a vulgaridade e a bestialidade do mundo contemporâneo. Trata-se de uma recusa passiva, mas profundamente perturbadora por incompreendida: as personagens iluminadas que povoam a ficção da escritora não se ocupam unicamente de contemplar a Deus, mas de identificar-se com Cristo. Isto constitui um particular *aggiornamento* da imitação de Cristo que tinha surgido pela primeira vez no Ocidente medieval com a utopia franciscana e mendicante. Cada um dos protagonistas das narrativas que nos ocupam devirá, por causa da contemplação do mistério de Deus, numa

desvairada e, por vezes, animalizada imitação de Cristo, ao viver a sua particular paixão e optar por uma vida de miséria radical, embora, como já dissemos, não exista nenhum intuito caridoso ou humanitário na sua opção.

Outra diferença entre os heróis do teatro e o sujeito da prosa e da poesia consiste na diferente natureza e sentido das suas respectivas iluminações. Recordemos que, como já foi referido, Teresa de Ávila fizera uma distinção notoriamente esclarecedora entre os crentes ‘comuns’, os crentes que compreendem aquilo que vivem e aqueles que são capazes de explicar e de servir de guias, teólogos e homens da Igreja, os “savants” nas palavras de Christian Alexandre (1994: 30).

Os heróis da dramaturgia hilstiana pertenciam a essa restrita ordem dos ‘sábios’, pois a visão beatífica não os anima unicamente à defesa dos seus ideais, senão que também os encoraja, na sua vontade reformadora, a procurar que os outros, para facilitar o proselitismo, compreendam a sua revelação. No entanto, as personagens que agora nos ocupam pertencem ao estádio anterior na escala da iluminação, pois, apesar de apresentarem uma preocupação obsessiva pelos mistérios da fé, o seu alheamento impede-lhes transmitir ou guiar os outros. Mesmo nas suas excepcionais tentativas de transmitir o seu complexo mundo interior são incompreendidos ou ignorados. Esta impossibilidade de comunicação filia a escrita hilstiana a uma das tendências mais prolíficas e multímodas do romance moderno:

Escritores como Baudelaire, Nerval, Dostoievski, Emily Bronte (aos quais se liga por alguns aspectos, isolado na segregação do seu meio cultural acanhado, o nosso Machado de Assis), que preparam o caminho para escritores como Proust, Joyce, Kafka, Pirandello, Gide. Nas obras de uns e outros, a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de incomunicabilidade nas relações. É este talvez o nascedouro, em literatura, das noções de verdade plural (Pirandello), de absurdo (Kafka), de ato gratuito (Gide), de sucessão de modos de ser no tempo (Proust), de infinitude do mundo interior (Joyce) (Candido, 1987: 57).

A estrutura de isolamento e exclusão que alicerça os conflitos dramáticos por parte dos antagonistas é, no caso hilstiano, particularmente impiedosa e desumana, porque não só não compreende o estilo de existência solitária e bizarra dos protagonistas, antes os condena e os compele a formarem parte, como única solução para o seu conflito, do

matrológico do sistema, quer por via de uma violenta negação da racionalidade, quer por via do seu suplício.

A ruptura da exclusão, a primeira das vias de sacrifício, converte-se numa profunda experiência da brutalidade: a separação é inexpugnável entre os “in”, protegidos pelo seu trabalho e a sua normalidade e beneficiários das vantagens sociais, e os “out”, abandonados na periferia. Como exemplo, podemos observar o matemático protagonista de *Com os Meus Olhos de Cão* que transita do primeiro grupo ao segundo por causa dos indícios de excentricidade que começa a manifestar no seu trabalho na universidade depois de experimentar a sua primeira revelação. É o reitor quem lhe recomenda tomar umas férias por causa dos profundos silêncios que o professor mantém nas aulas e que desconcertam os alunos, mas também por causa da impressão causada durante a entrevista, de que ele próprio é consciente: “Notei que sorriu de um jeito um pouco, digamos, professor, um jeito condescendente, assim como se eu fosse... tolo?”²¹¹ (CMO, 2006a: 17).

O princípio de exclusão funciona principalmente por via da associação directa e simplista entre os comportamentos anómalos e a loucura. Neste sentido, o delírio construído pela autora é um composto literário que articula, numa trama discursiva com a marca da sociedade, certas sequências vitais dos protagonistas (para alguns, a sua experiência de loucura), as suas observações, o seu saber, as suas convicções, as suas reflexões.

O leitor apreende e identifica este delírio com a loucura no universo da romancista principalmente através do diagnóstico estabelecido por outras personagens. O protagonista de *Com os Meus Olhos de Cão* apresenta “evidentes sinais de vaguidão”, “de alheamento” (CMO, 2006a: 18), segundo o reitor. Suspeitamos imediatamente que ele é louco, porque os que o rodeiam assim o percebem e porque tudo, nos factos narrados, no-lo sugere. Aos outros, ele parece-lhes incompreensível – os seus alunos “não estão entendendo mais nada” (CMO, 2006a: 18) –, mas quando nos é permitido observar sem mediação as significações inefáveis e as visões iluminadas que povoam a sua mente, sabemos que a anormalidade

²¹¹ Recordemos, aliás, que, posteriormente, este diagnóstico será endurecido, pois como acontecia com a condição iluminada dos heróis do teatro hilstiano, o conhecimento abissal atingido por Amós será considerado perigoso para a sociedade. Assim, o matemático será condenado à forca por tentativa de suicídio: “justificada a seu ver por ter compreendido que o universo é obra do Mal e o homem seu discípulo, e em seguida quase assassinado por tentar provar a logicidade da sua compreensão, estava livre” (CMO, 2006a: 61).

social desta personagem é mais complexa e abstracta do que uma simplista diagnose de loucura.

Como no caso de Amós, muitos dos interlocutores dos protagonistas afirmam-se progressivamente como referências e procuram impor as suas opiniões: conhecemo-los olhados, julgados e objectivados pelas outras personagens. Porém, a técnica de Hilst não apela nunca de modo exclusivo à apreensão objectiva, pois, como vimos, no relato da experiência é sempre privilegiada a perspectiva do protagonista que se sobrepõe às outras perspectivas suplementares e episódicas.

Contudo, a partir desta identificação entre anormalidade e locura as personagens ficam expulsadas de qualquer ritual, diálogo, costume ou formalidade em que ainda pretendessem participar, como lhe acontece ao protagonista do conto «Vicioso Kadek»: “Gazoso Kadek, olhando através da testa dos outros, por isso todos se riam cada vez que olhava pensante, cada vez que bebia como todos o branco-alegria nacional, pingüço se fazia como todos” (PDG, 1977: 21).

Os protagonistas hilstianos são condenados, assim, a uma contraproducente solidão que, provavelmente agravará as atitudes perturbadoras que afligem os outros. Neste sentido, como indicara o narrador protagonista do relato «Le Horla» de Maupassant no seu constrangedor relato em primeira pessoa da demência: “Certes, la solitude est dangereuse pour les intelligences qui travaillent. Il nos faut, autour de nous, des hommes qui pensent et qui parlent. Quand nous sommes seuls longtemps, nous peuplons le vida de fantômes” (1962: 190-191).

Mas, esta exclusão pode ser pensada como um fenómeno transitório, como uma questão de vontade, quando quem a executa tem um vínculo afectivo com o excluído, como acontece no relato «O Grande-Pequeno Jozú». O protagonista, Jozú, afirma: “O que eu digo é sempre tolice para Jesuelda e Guzuel” (PDG, 1977: 36), para indicar posteriormente: “Ela falou assim: essa tua cabeça virada de banda, o teu olho sempre molhado, e o teu rato. Quando ela falou do meu rato ela soluçou muito alto e depois deu um ganido” (PDG, 1977: 37). Como neste caso, por vezes, a suspeita ou o convencimento da loucura do outro é fonte de dor para aqueles que a (d)enunciam, ao entenderem a suposta alienação como uma opção voluntária e propositadamente perturbadora.

Deparamo-nos, portanto, com diferentes graus de violência na exclusão: esta pode surgir disfarçada de uma forma amena – como acontecia nos exemplos anteriores e como acontece na maioria das narrativas hilstianas –, mas o exílio desta parte da população da sociedade e da cidadania pode adquirir também uns contornos mais agressivos.

Isto sucede quando a sociedade interpreta a bizarria como uma ameaça, por causa da sua brutalidade, estupidez e ignorância, que a conduz a agir como massa. Ligada à precariedade mental da colectividade encontramos em *A Obscena Senhora D* a crença de que a loucura – em realidade uma atitude provocada pela sua falida experiência de Deus – da protagonista é contagiosa: “ah ela não é certa não, tá pirada da bola, e isso pega” (*AOS*, 2001: 63-64) ou a identificação do desconhecido e o extraordinário com a heresia:

Entendemos que Agda está muito mudada, que o que se vê, e todos nós vemos, como coisa alada vinda do céu, é Lusbel, serafim na aparência e blasfemia na víscera, que todos nós da aldeia concluímos que a moça que se chama Agda tem muito a ver com danação e sombra, que não é usual andar com três, Orto Kalau Celônio, três bons filhos da aldeia no de antes e agora três demônios, e mais um, esse que se vê ao lado dessa moça que também atende por Agda-lacraia Agda-daninha, Agda roubando o ouro das casas e às nossas mães roubando corrente e medalhinha, uma pequena colher do nosso avô²¹² (*Qa*, 1977: 120-121).

Nos dois casos a experiência da exclusão atinge um grau maior de violência, convertendo-se num fenómeno de massas dominado pela irracionalidade. Os habitantes das aldeias onde moram a Senhora D e Agda transitam da incompreensão ao ódio plural e, segundo eles, também reparador. Os moradores convertem-se em inquisidores que odeiam

²¹² O testemunho desta grosseira nivelção entre o diferente e o sobrenatural e a transgressão é complementado pelo conto «E rebanhos, e cardumes, e...», pertencente ao livro de relatos *O Cordeiro da Casa* do escritor Mora Fuentes, falecido em Junho de 2009 – que, como uma espécie de *maître à penser* e dialogando com a ficção hilstiana, influiu com a sua obra na nossa autora –. O narrador da ficção do autor nascido em Valência poderia, talvez, ser reconhecido como o quarto dos amantes de Agda, o único não identificado no relato hilstiano: “Me aconteceu um dia sonhar que fazia uma viagem e era recebido numa casa enorme, toda de pedra, onde morava uma mulher que fazia espirais de metal. Essa mulher (parece que Agda era seu nome) tinha alguma coisa nas costas que ninguém podia saber (não me lembro o que era) [...] no sonho, a mulher que fazia essas espirais se apaixonava por mim, e era uma coisa linda essa paixão. Infelizmente tinha um homem, ou outros homens, não me lembro bem, e me parece que um deles esculpia madeira, esculturas enormes, e tinha um olho sempre perturbado esse homem. No entanto era para mim que a mulher se dirigia quando desejava descobrir o secreto, o mais fundo da alma. E eu não podia nunca ser o companheiro porque ninguém deveria suspeitar, já que o olho das pessoas seria mau, um olho de raiva e inveja. Sim, era complicado esse sonho, e ela me dava a espiral de ouro para que um dia alguém a encontrasse comigo e soubesse do nosso amor, e descobrisse que nos tínhamos amado até o mais fundo” (Fuentes, 1975: 10-11).

com um ódio ardente. Assim, a colectividade do conto «Agda» manifesta “que a aldeia já está farta de santas e rameiras porque antes das duas, duas outras transitaram entre o céu e as caldeiras” (*Qa*, 1977: 122), decidindo queimar a casa da protagonista.

Igualmente, em *A Obscena Senhora D*, um coro de vizinhos excitados pelo comportamento indecente da protagonista converte-se a pouco e pouco numa massa vociferadora e belicosa a que lhe são atribuídas as atitudes mais vulgares e grotescas: “É sarda. Ainda tem umas boas tetas. Credo, teta de sapa. Podemos botar fogo na casa durante a lua nova. Com as casas quase coladas? Dá-se um jeito, fogaréu que vai dar gosto” (*AOS*, 2001: 41-42).

São os representantes personificados do conceito abstracto da brutalidade, como veremos mais adiante, pois os protagonistas – à diferença do que acontecia com os heróis revolucionários do teatro – só representam um motivo de atribulação por causa da sua insubordinação individual às leis sociais. Os excluídos são atomizados de tal modo que não representam nenhuma alternativa, nem perigo, ao estado de coisas actual. E mesmo assim, a sociedade experimenta a necessidade de preservar-se de qualquer elemento estranho, como o ascetismo ou a particular espiritualidade dos seus bizarros vizinhos.

Essa intolerância serve-lhe à autora de filtro conceitual para oferecer-nos um agudo, embora distorcido, retrato da sociedade contemporânea no âmbito do manifestado pelo filósofo Jean Baudrillard:

La haine reste une énergie, même si elle est négative ou réactionnelle. Il n’y a plus que ces passions-là aujourd’hui: haine, dégoût, allergie, aversion, déception, nausée, répugnance ou répulsion. On ne sait plus ce qu’on veut. On n’est plus sûr que de ce dont on ne veut pas. Les processus d’actualité sont des processus de rejet, de désaffection, d’allergie. La haine fait partie de ce paradigme de passion réactionnelle, abréactionnelle: je rejette, je n’en veux pas, je n’entrerai pas dans le consensus (Baudrillard, 1994: 20).

Esta particular ficcionalização da experiência contemporânea da exclusão pode derivar na escrita da autora brasileira em violentas paixões sociais – como a guerra, as ditaduras ou os mecanismos de opressão das instituições que detentam autoritariamente o poder –, que manifestam uma presença contumaz, embora secundária, nas ficções hilstianas.

Paralela à produção dramática, na prosa da autora paulista surgirá, embora com menor peso, uma outra manifestação de poder despótico, como é em primeiro lugar o poder institucional, que servirá para aprofundar, desde um ponto de vista inicial genérico, o debate de ideias a respeito da luta de opostos entre liberdade e sociedade, cifrando-se novamente nesse sentimento de inadaptação, de incomodidade, experimentado por muitos dos heróis do teatro.

Neste sentido, alguns dos textos em prosa de inspiração metafísica constituem um conjunto de discursos de sentido ‘político’. Com efeito, os protagonistas oferecem-nos a leitura existencial própria dos seres afligidos pelo desamparo, uma visão aguda do mundo moderno dominado pela culpabilidade, a (auto)destruição, os mecanismos infernais, a burocracia implacável, o carácter perturbador da lei – humana ou religiosa.

A autora fez com que as personagens partilhassem a sua visão desassossegante e, frequentemente, inconexa do nosso/seu quotidiano, como um mecanismo necessário num mundo hipocritamente anestesiado pelos bons sentimentos, como demonstra o seguinte excerto do relato «Vicioso Kadek»:

Pensavam summum malum é esse meu viver pensante, essa pedantocracia, esse estético vazio, ético tentou atos políticos, ético Kadek redimensionando “a coisa”, chupava de Sartre “a coisa”, mas dizia: digo coisa para não dizer lixo, ditadura, então minha gente, “a coisa” corroe, empedra, suja, embrutece, suprime, lixa tua criatividade, adormece, ensombra, letargiante corrosiva coisa, te arranca a alma, senhores senhoras “a coisa”... Pegou dez anos e seis meses, muita enrabação, muita pancada (PDG, 1977: 21).

Para mostrar a transitoriedade dos movimentos, assim como a imutabilidade dos fenómenos, no relato «O Projeto» o regime ditatorial é substituído pela figura do rei, representante de um outro poder absolutista. A anedota, o pitoresco dos costumes passa a ocupar um lugar insignificante nestes discursos porque o realmente interessante é a crítica de valor universalizante e a perspectiva alucinada que introduzem na análise da perturbadora sociedade que rodeia e/ou questiona às personagens²¹³. Assim, o rei é

²¹³ De facto, o relato «O Grande-Pequeno Jozú» compartilha com a peça *O Novo Sistema* a caracterização indeterminada do espaço como mecanismo para realçar a propaganda de teor totalitário que domina o discurso social no relato. Assim, na narração «O Grande-Pequeno Jozú» encontramos uma mesma crítica do poder como ideal da vaidade mundana triunfadora, veiculada através de uma explicitação semelhante à presente na peça *O Novo Sistema*: a da aproximação estética aos imaginários propagandísticos dos estados totalitários de

igualmente caracterizado como “sepultura do povo” (PDG, 1977: 6) pelo sujeito do discurso, Hiram, que profetiza, no seu discurso fragmentário e desvairado, a futura emancipação do seu povo da opressão simbolizada pela metafórica “lâmina metálica” (PDG, 1977: 6) colocada na garganta dos seus súbditos.

A mesma atitude crítica perante a obscenidade do poder abusivo está presente no discurso de Amós Kéres, o protagonista de *Com os Meus Olhos de Cão* – obra que, à diferença dos relatos referidos acima, foi publicada anos depois do fim da ditadura no Brasil –: “De onde estava via o edifício da Universidade. Prostíbulos Igreja Estado Universidade. Todos se pareciam. Cochichos, confissões, vaidade, discursos, paramentos, obscenidades, confraria.” (CMO, 2006a: 16).

Desta perspectiva crítica, resulta interessante deter-se na significativa escolha do nome da personagem. Como já indicámos anteriormente, no caso de “personagens preexistentes” (García Barrientos, 2001: 160) à obra em que surgem, o nome, que poderá ser corroborado ou subvertido, adianta ao leitor uma caracterização completa.

Neste caso, como podemos observar, a opção pelo nome de Amós, serve-lhe à autora para sublinhar o carácter forte e severo que o seu protagonista partilha com o profeta bíblico de quem recebe o nome, que no seu livro condenara a idolatria, a hipocrisia ou a injustiça social.

Aliás, *Com os Meus Olhos de Cão* não é a única obra da literatura brasileira contemporânea que recupera os atributos de severidade e rigor desta figura para actualizar a sua crítica adaptando-a à realidade contemporânea. Adélia Prado – que na sua obra *Solte os Cachorros* reabilita o estilo profético e apocalíptico, mas acrescentando-lhe uma dimensão nova como é o humor –, também se serve dos valores que comporta esta figura das Sagradas Escrituras com esse propósito crítico:

Eu tiro uma pessoa no meio de duas mil que lêem o profeta Amós e não começa a borrar de medo: «pois é gente, o que tá escrito aí, é um modo de dizer. Amós era um lavrador, usou estas palavras porque tinha poucas letras» ... falando assim pra fazer

qualquer época. Assim, no relato, o protagonista indica-nos numa passagem que revela a incrível capacidade humana para absorver sofismas e paralogismos: “Sentamos os dois no banco, a praça é muito bonita [...]. O que atrapalha um pouco são os altofalantes, o tempo inteiro eles tocam marcha, o tempo inteiro tem um homem berrando, logo depois da marcha. Tem crianças também, cantando a mesma música que sai dos altofalantes. Aí o Stoltefus aponta um menino fazendo tátátátátá pra gente com metralhadora de brinquedo, e diz: olha aí, Jozú, esse já é um general” (PDG, 1977: 42-43).

fumaça e poeira na consciência deles de cristão (cristãos) que têm sítio com piscina, casa de laje e próspero comércio com 18 empregados. Pra fazer zoeira em cima de sua posição de ministro da eucaristia com reuniões, encontros, cursilhos e obras pias, que nem um pequeno rombo fazem no seu bolso, nem dão tempo de ver o parente debaixo das fuças deles, precisando de dinheiro e misericórdia, o leigo clerical, os ademanes do leigo clerical, a compunção do leigo clerical, ah, uma gota de sua bile exterminaria um exército. Os profetas não perdem a compostura, é porque comem gafanhotos e casam com prostitutas e tecem cestos com suas mãos, lanham a cara em naufrágios e usam uma língua sem delicadezas: «Já matei dois em minha vida, já peguei dois com meu caminhão de gusa. Quando o velho pulou de banda foi só o barulho de osso esmigalhado, pegaram ele num saco. Pra mim sobrou que fiquei sem o baço, furei as tripas nos ferros» (Prado, 1979: 38-39).

O agudo retrato que Amós Keres nos oferece em *Com os Meus Olhos de Cão* pode alargar-se para os domínios de um ambiente de espanto próximo do que domina em certas obras de Brueghel, Hieronymus Bosch e no Inferno de Dante, como acontece quando a autora deseja explicitar a crítica de carácter geral por via do realce no carácter infame, desonesto, indecente, inconveniente, e procaz do poder:

E depois vi os olhos dos homens, fúria e pompa, e mil perguntas mortas e pombas rodeando um oco e vi um túnel extenso forrado de penugem, asas e olhos, caminhei dentro do olho dos homens, um mugido de medos garras sangrentas segurando ouro, geografias do nada, frias, álgidas, vórtice de gentes, os beiços secos, as costelas à mostra, e rodeando o vórtice homens engalanados fraque e cartola, de seus peitos duros saíam palavras Mentira, Engodo, Morte, Hipocrisia, vi o Porco-Menino estremeando de gozo vendo o Todo, suas mãozinhas moles reverberavam no cinza oleoso, ele estendia os dedos miúdos para o alto, procurava quem? Seu irmão gêmeo, estático, os olhos cegos em direção ao próprio peito, a cabeça prendida, o corpo perolado, excrescência e nácar (AOS, 2001: 31).

Nesta encenação das relações dominadas pela deformidade espiritual e material, Hilst procura obviar qualquer esperança ou programa: limita-se a abrir a realidade humana corruptora de todas as estruturas montadas pelo uso social sem obstáculo nem clemência.

Com este intuito e observando a natureza absurda e cruel do mundo, a autora oferece, por vezes, algum trecho onde a visão deformante se deleita na ampliação burlesca e grotesca dessas estampas macabras.

Ao manifestar as personagens o seu sistema de referência literário e a hierarquia dos valores, Hilda Hilst tem um marco bem delimitado para a ironia, a partir do qual distorcer a realidade numa posição de superioridade e desaprovação.

Essa sensação de superioridade está presente em quase todos os protagonistas hilstianos, que a manifestam ostensiva e persistentemente nos seus discursos, como a senhora D, que afirma que “o Homem é o Grande Carrasco do Nojo” (AOS, 2001: 46).

O seguinte passo na crítica corrosiva que pretende a escritora – e que, como vimos, desenvolvera pormenorizadamente nas suas crónicas – consiste na adopção do cinismo como princípio vital e do absurdo, desenvolvido com lógica, como mecanismo crítico.

Assim, a autora oferece-nos passagens dominadas por uma moralidade invertida e um pragmatismo *nonsense*:

As guerras são feitas para quê, afinal? Ah, sim, as guerras são feitas para matar os outros, porque de repente o mundo fica cheio de gente, gente que come, gente que enche as privadas [...] é preciso matar as gentes para que as privadas fiquem limpas [...]. Que fique tudo limpo e brilhante por algum tempo (Qa, 1977: 134).

Este excerto pertencente ao relato «O Oco» compraz-se no efeito da dissonância – e não do cómico –, gerando a demonstração de um princípio voluntariamente errado²¹⁴ por parte de um homem idoso e idealista, traumatizado e enlouquecido por um vago e confuso recorde de alguma guerra vivida no passado.

Estas narrativas heterodoxas filiam-se, portanto, pelos traços comuns do género deliberativo que implicitamente sugerem. O desejo consiste, por exemplo, em questionar a legitimidade de uma atitude radicalmente bizarra e livre numa época de tirania caracterizada, em consequência, por um absurdo maior do que implicam os seus próprios comportamentos.

Neste sentido, algumas das personagens hilstianas detentariam uma função paralela – embora menos explícita – ao papel que a figura de Septimus representa no romance *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf – autora e obra, aliás, pelas quais Hilda Hilst parece sentir-se

²¹⁴ As desvairadas reflexões deste teor ligam a escrita hilstiana, como já dissemos, principalmente no género cronístico, às paródias de Swift e outros moralistas.

Aliás, esta lógica paradoxalmente ilógica lembra a paródia do absurdo e da animalidade do homem realizada por Machado de Assis no capítulo «Os cães» do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, onde relata o êxtase sofrido por Quincas Borba ao presenciar uma briga de cães por um osso. O protagonista, quando a briga cessa compartilha com o narrador as suas impressões sobre o espectáculo, salientando a beleza do mesmo, não deixando de recordar “que em algumas partes do globo o espectáculo é mais grandioso: as criaturas humanas é que disputam aos cães os ossos e outros manjares menos apetecíveis; luta que se complica muito, porque entra em ação a inteligência do homem, com todo o acúmulo de sagacidade que lhe deram os séculos, etc” (s/d: 377).

atraída e influenciada em aspectos da sua própria criação. A escritora inglesa situou-nos, a partir da sua interioridade, perante uma personagem atormentada por causa da Grande Guerra. Como se indica no romance, Septimus “had gone through the whole show, friendship, European War, death, had won promotion, was still under thirty and was bound to survive” (Woolf, 1992: 112). Este espectáculo “sublime” e atroz a um tempo provocará nele a loucura, cuja primeira manifestação será uma apatia letárgica perante a barbárie e os desastres da guerra, de que podem ser exemplos a morte do seu amigo Evans, imediatamente antes do Armistício, a explosão dos últimos projectis ou a pressurosa e irreflectida decisão de casar tomada em Itália no fim da guerra.

Quando regressa a Londres, o comportamento de Septimus evoca um mundo confuso, o caos de uma razão vacilante, os sobressaltos de um pensamento que perde os seus limites. A conduta desta personagem invoca o vocábulo loucura que, como indicara Monique Plaza no seu estudo *A Escrita e a Loucura*, “o espectro médico da doença mental ensombra cada vez mais” (1990: 11); isto é, espelha o perturbador avesso da normalidade social, da etiqueta e da praxe, nada menos que vitoriana. Contudo, Septimus considera que o seu cérebro se encontra perfeito e que, portanto, é provável que seja culpa do mundo que ele não possa sentir, o que o leva a concluir que “it might be possible that the world itself is without meaning” (Woolf, 1992: 115).

Assim, essa diferença involuntária e delirante a respeito da moral imperante servirá, como acontecia com o velho protagonista do relato «O Oco», para estabelecer uma pugna – neste caso consciente e revoltada – entre duas posições vitais contrárias à razão, diferentes unicamente na sua natureza e na sua aceitação social. A escuridão dos abismos em que o louco Septimus foi cair dotou-no de uma lucidez desconcertante que, no decorrer do romance, lhe permite realizar uma aguda crítica às instituições coercivas do mundo burguês:

They hunt in packs. Their packs scour the desert and vanish screaming into the wilderness. They desert the fallen. They are plastered over with gimaces. There was Brewer at the office, with his waxed moustache, coral tie-pin, white slip. And pleasurable emotions—all coldness and clamminess within,—his geraniums ruined in the War—his cook’s nerves destroyed; or Amelia Whatshername, handing round cups of tea punctually at five—a leering, sneering, obscene little harpy; and the Toms and Berties in their starched shirt fronts oozing thick drops of vice. They never saw

him drawing pictures of them naked at their antics in his notebook. In the street, vans roared past him; brutality blared out on placards; men were trapped in mines; women burnt alive; and once a maimed file of lunatics being exercised or displayed for the diversion of the populace (who laughed aloud) ambled and nodded and grinned past him, in the Tottenham Court Road, each half apologetically, yet triumphantly, inflicting his hopeless woe. An would *he* go mad? (Woolf, 1992: 117).

Septimus representa a parte irredutível de nós mesmos, que não se rende à razão vulgar – essa mesma razão cuja tacanhez e tolerância a romancista nos mostrou (Plaza, 1990: 151). No caso dos protagonistas criados pela autora de *Fluxo-Floema*, a evidência da injustiça radical e da opressão, embora nalguns casos seja implícita, parece legitimar a sua particular revolta contra a sociedade salarial contemporânea, pois como indicara Henry Miller, numa manifestação explícita do mesmo pressuposto que perpassa a obra da romancista inglesa:

Uno se pregunta si no podrían los insanos inventar un término más apropiado y más explícito para designar los mancillados elementos vitales que creamos para después rehuirlos y no identificarlos nunca con nuestra propia conducta. Creemos que los insanos habitan un mundo completamente divorciado de la realidad, pero en la guerra como en la paz, desde un punto de vista ligeramente más elevado, veremos que ostenta los signos inequívocos de la insanía. “He afirmado”, escribe un conocido psicólogo, “que este es un mundo loco, que el hombre está loco la mayor parte del tiempo, y creo que bajo cierto aspecto lo que llamamos moralidad es tan sólo una forma de locura, que por casualidad se adapta de modo funcional a las circunstancias existentes (2003: 93).

Neste mundo retratado qualquer fé ou certeza serena tem sido suplantada pela afirmação de ferozes fanatismos – tão militantes quanto incertos do seu próprio fundamento – para os que uma disposição de ânimo crítica, extravagante e insatisfeita desperta uma acerba hostilidade. E este evidente desencontro entre moral, razão e razão social só vai ser resolvido por meio do silenciamento e das tentativas de regressar ao ‘estado normal de coisas’ por parte dos organismos civis, mas também por parte de uma outra instituição detentora do poder: a Igreja.

Como indicara Bergson, na sua obra *Deux Sources de la morale et de la religion*, ao pólo da religião fechado, ou frio, opõe-se o pólo da religião aberta, ou quente. À primeira corresponde-lhe o aparato racional, institucional, que procura codificar, ritualizar, e que se

situa na horizontalidade. Ao segundo, como indicava Frédéric Lenoir a respeito da distinção do autor francês, corresponde a experiência do absoluto, o contacto directo que o ser humano procura estabelecer com a transcendência e que constitui a dimensão vertical (2008: 54).

Destarte, a doutrina é respondida pela luz da revelação. Uma luz do alto que só é acessível pela iniciação, pelo despertar da faísca divina em nós, a visão íntima do princípio da realidade do mundo. A graça vem assim sancionar, pela iluminação, o exercício da ‘ciência de Deus’, feito de ascese, de abdicação e de intuição mental, ao mesmo tempo que estabelece um difícil equilíbrio, em termos históricos, entre uma e outra direcções espirituais:

Marginal, contestataire, voire soupçonné d’hérésie, le mystique en vient ainsi, lors des moments de crise, à s’imposer comme le sauveur de l’institution. On le voit clairement dans l’histoire du catholicisme: s’il n’y avait pas eu François d’Assise et les ordres mendiants, Thérèse d’Ávila, Jean de la Croix et les carmélites, Ignace de Loyola et les jésuites, est-ce que Rome aurait pu surmonter les tentations qui faillirent l’emporter au Moyen Âge et à la Renaissance? Ces grands mystiques ont en quelque sorte “recredibilisé” l’institution par leur capacité à mobiliser les foules autour de quelques expériences fortes valant témoignage de la présence de Dieu ou de la vérité de la foi. Mais, dans le même temps, ils ont été intégrés pour avoir su jouer le jeu, accepter pour l’institution. Ceux d’entre eux dont les expériences mêmes pouvaient être encore plus extrêmes et significatives mais qui refusèrent de plier devant cet impératif canonique furent rejetés hors de frontières de l’orthodoxie ou finirent dans les oubliettes de l’histoire (Lenoir, 2008: 56).

Neste sentido, o primeiro pólo, corrupto e desvirtuado, como o resto das corporações do poder social, apresentará um especial interesse em desacreditar e denegrir esse segundo pólo mais puro da religião, representado pelos místicos delirantes que protagonizam as obras e relatos que nos ocupam e que ultrapassam a experiência construída e artificial ao atingir uma experiência espontânea. Por isso deparamo-nos com uma outra forma de silenciamento: o diagnóstico de possessão e a conveniente disponibilidade por parte dos representantes locais da Igreja para o consequente exorcismo, que se inicia com uma subtil mediação como a apresentada no romance *A Obscena Senhora D* que depois derivará, numa segunda visita, no autêntico ritual de exorcismo:

Venho, Senhora D, a pedido da vila, a confissão, a comunhão, não quer?
Meu nome é
de onde vem o Mal, senhor?
Misterium iniquitatis, Senhora D, há milênios lutamos com a resposta,
coexistem bons e maus, o corpo do Mal é separado do divino.
quem criou o corpo do Mal?
Senhora D, o Mal não foi criado, fez-se, arde como ferro em brasa, e quando
quer esfria, é gelo, neve, tem muitas máscaras, por sinal, não gostaria de se desfazer
das suas, e trazer a paz de volta à vizinhança?
e como é o corpo do Mal?
de escuridão e ouro
só tenho coisas baças, peixes pardos, frutas secas, sacos, ferrugem, esterco e
meu próprio barro: a carne (AOS, 2001: 31).

A Igreja, a “teófaga incestuosa” (AOS, 2001: 17) nas palavras de Hillé, a Senhora D, explora a ignorância do povo para situá-lo novamente no plano perturbado da crença e aproveitar-se do pensamento mágico que, como já vimos, com as suas terríveis dúvidas e as suas convicções implacáveis, apaga qualquer vestígio de racionalidade ou tolerância na apreciação das extravagantes personagens com as quais partilham espaço social.

Em paralelo aos mecanismos de exclusão dos poderes sociais – como as levianas e frívolas diagnoses de loucura já referidas –, o factor de ‘excomunhão social’ seria sobretudo o que lhe daria especificidade a este procedimento e não só o opróbio da denúncia de possessão.

Como acontecia com o conceito de loucura, a noção da possessão nasce de um antagonismo entre as atitudes de um indivíduo e os princípios de inteligibilidade e comportamento de um grupo. Os seus fundamentos não se alicerçam numa totalidade simbólica aceitável e adequada para cada um dos seus membros, mas num preceituário estabelecido para servir interesses particulares. Assim, a influência demoníaca, como a loucura, serve em realidade para designar e invalidar a oposição de um indivíduo a esta norma, os seus actos de rebelião e de dissidência através do obscurantismo.

O homem maquiavélico da hipocrisia e do abuso é novamente o homem religioso que, procurando afundir os seus discípulos e também os dissidentes num abismo de resignação e atrofia, realça o impudor de um clero largamente criticado desde a perspectiva dessa diferente concepção da religião – e não só – presente na escrita da autora.

A título de exemplo das outras perspectivas desde as que o clero sofre a censura hilstiana, podemos reproduzir a violenta estampa narrada pela menina protagonista de «Matamoros (da fantasia)», a segunda das partes de *Tu Não Te Moves de Ti*, onde é introduzido um brutal retrato dos costumes dissolutos da cúria, ligado, aliás, novamente à exploração da ingenuidade dos devotos a respeito do grande mistério em que radicam as religiões:

amarrei a mão da menina para que não empreste sujidade à vossa santidade, a mãe dizia, para que não lhe tire o perfume espelhado da batina, me deitaram no catre e o homem disse à mãe que sozinho comigo lhe deixasse e dessa vez fui largamente tocada, os dedos compridos inteiros se molhavam, ficou nu sobre mim, entornou-me de costas, eu sentia um divino molhado sobre as nádegas, gritava, o homem rugia à minha mãe do outro lado: não se importe senhora, são demônios azuis que se incorporam (*TNT*, 2004c: 62).

Assim, na escrita hilstiana este retrato da perversão e da degradação auxilia, de modo provocador, a crítica geral –ao aparecer disperso e num plano secundário em diferentes narrativas da autora paulista, como é o caso também de *Com os Meus Olhos de Cão* –, presente, por exemplo, no relato «O Unicórnio». Nele, perante as multidões martirizadas no existir mediano, as velhas formas da piedade dogmática perdem grande parte do seu poder, como evidencia este fragmento do relato:

é preciso pensar em outros apóstolos porque muitos cuspiram na face do Cristo. Aqui, na minha cidade, eu encontrei um jesuíta na farmácia [...] Eu disse para o jesuíta: o senhor pode me explicar por que se constroem templos assim como o seu templo? Assim como? Assim grande e assim caro. Ahn, para louvar O Senhor. É... é... mas O Senhor está farto de besteiradas, O Senhor quer muitas escolinhas, muita comidinha para as criancinhas, O Senhor quer menos burrice, mais limpeza, O Senhor quer sacerdotes limpos (pois é, eu vim comprar um desodorante, minha senhora) limpos, mas não basta desodorizar as vossas fundas axilas (minha senhora, por favor) é preciso desodorizar a mente de muitos Jesuítas ouviu? (*FF*, 1977: 276).

Para a Igreja retratada por Hilst, Cristo tinha-se convertido simplesmente num rótulo alegórico, num objecto da crença, num tema para debates teológicos e num pretexto para usufruir um poder ilimitado.

Como ideal supremo, Deus, entidade fictícia, cientificamente indemostrável, e produção imaginativa, perdia capacidade de persuasão entre alguns membros da

comunidade por causa dessa exploração ilícita do seu nome e da sua mensagem pelos representantes da religião que Hilst ridicularizou na sua obra.

A escritora verdadeiramente ocupada e preocupada com a realidade espiritual humana procurou retratar a essencial precariedade do mundo real e transmitir, por meio da palavra escrita uma visão consistente dos grandes valores da difícil circunstância humana. Por isso, embora na sua escrita em prosa, Hilst restringisse, ou quando menos, centralizasse o interesse sobre os desvairados protagonistas – recordemos que em muita da ficção hilstiana, especialmente nos relatos, estas personagens constituem praticamente a totalidade da obra, isto é, nada existe a não ser através delas –, nalguns dos textos devotados à desaprovação da deturpação da devoção por parte da doutrina católica, estes compartilham o centro ficcional com outras personagens.

Assim, por exemplo, o relato «O Unicórnio» agora referido abre-se também à opinião de figuras secundárias – nomeadamente um amigo da protagonista, uma mulher transmutada em unicórnio –, para que revelem as consequências do fracasso das promessas últimas do triunfo do justo e da salvação que a Igreja simbolizava “con efigies exaltadoras de la imaginación” (Armand, 2009: 19):

agora é preciso tomar atitudes práticas, agora é preciso agredir, [...] não há mais tempo, você que está comendo homens, mulheres de tetas murchas sangrando, cadáveres de criancinhas, milhares de pessoas apodrecendo, opressão, sangue em todos os caminhos, é preciso responder com sangue, basta de palavras, mate-se, você aí, mate-se, você com a boca entupida de palavras. Mas e o Cristo? eu dizia. O Cristo? Imbecil – a voz agora é tonitroante – nós somos o Cristo, nós somos o Cristo que se cansou de parábolas, o Cristo que nunca mais se deixará crucificar, o Cristo com um pênis deste tamanho na bunda de todos os opressores, esse é o Cristo do nosso tempo (*FF*, 1977: 295).

Como seres humanos, os protagonistas hilstianos encontram-se integrados num denso e difícil tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral e político-social, no qual a abstracção ou a idealização sublimante é frequentemente negada perante a adversidade mais viva e enraizante do real concreto.

Como assinalara Maria do Rosário Mariano a respeito dos grandes cultivadores do grotesco, como na obra de Beckett, Baudelaire, Brueghel e Bosch, um dos elementos nevrálgicos da escrita hilstiana consistiria no seu fascínio quase obsessivo por um mundo

“saturado pela presença de Deus, mesmo quando essa presença só se faz sentir pelo repetido e angustiado clamor da sua ausência” (2005: 65).

Para estas personagens a única manifestação de Deus que resta sobre a terra é a desacertada exegese realizada pelos homens da Igreja que, como indicara Gide em *Le nouvelle nourritures* (1935), convertiram uma mensagem confortante num discurso aflitivo:

Il a fallu l’abominable interprétation des hommes, pour établir sur l’Evangile un culte, une sanctification de la tristesse et de la peine. Parce que le Christ a dit : « Venez à moi, vous tous qui êtes travaillés et chargés, et je vous soulagerai », on a cru qu’il fallait se travailler et se charger pour aller à lui; et le soulagement qu’il apportait, on en a fait des « indulgences » (Gide, 1972: 194).

Por isso, por essa matização importantíssima do ponto de vista teológico-cristão, e segundo a qual sem efusão de sangue não há redenção, a tendência de secularização exerceu também uma poderosa atracção sobre os esforços espirituais do homem comum que, agoniado pela difícil conjuntura social que o rodeava, não encontrava consolo algum na mensagem transmitida pela cúria.

Isto fez com que, em muitos casos, já não dirigisse a sua mirada ao interior, mas à sua volta e o que ali viu absorveu a sua atenção e incitou o seu espírito a investigar e examinar. O mundo, o aqui e a actualidade ocuparam o lugar dos céus porque o homem, para conquistar a sua autonomia e melhorar as suas condições, decidira deixar de reflectir o céu.

Contudo, a deificação do homem, como ideal geral de vida formulada na Renascença e que permitira durante vários séculos nos diversos campos da actividade humana uma floração de personalidades de aparência triunfal, degenerou, por vezes, na escrita hilstiana numa estampa da Terra transformada em imagem invertida do Céu.

Pois, além daqueles que negam a submissão do terrenal à deturpada interpretação do celeste feita pela Igreja – e recuperam, como vimos, de um modo grotesco a mensagem revolucionária contida na história de Cristo –, deparamo-nos nos textos hilstianos com toda uma literatura do homem social transviado, da fraqueza do espírito, do desarreigamento mental – experiências peçadas de dor, mas também ricas de potencialidades lúcidas para os protagonistas que os observam:

um dia me disseram: as suas obsessões metafísicas não nos interessam, senhora D, vamos falar do homem aqui agora. que inteligentes essas pessoas, que modernas, que grande cu aceso diante dos movietones, notícias quentinhas, torpes, dois ou três modernosos controlando o mundo, o ouro saindo pelos desodorizados buracos, logorréia vibrante moderníssima, que descontração, um cruzar de pernas tão à vontade diante do vídeo, alma chiii morte chiii, falemos do aqui agora (AOS, 2001: 26).

Percebemos como a autora procura suscitar no leitor o eco definitivo da queda através da oposição entre a descrença geral e um conjunto de personagens, cujos paradigmas seriam a própria Hillé ou a figura bíblica e ficcionalmente recuperada de Lázaro, que representam um ramo espiritualista e místico, ferozmente antinómico do materialismo e do cepticismo contemporâneos.

Desta maneira, Lázaro ressuscitado é enviado num barco a terras distantes. A sua viagem serve para medir a decrepitude espiritual da nova sociedade, onde existe algo pior que a morte de Deus, o seu menosprezo.

Enquanto a morte de Deus, depois da autópsia feita entre outros por Ludwig Feuerbach em *L'Essence du christianisme*, possibilitara o nascimento das diferentes variações trágicas do solipsismo rebelde – como o revolucionário ou o niilista –, na escrita hilstiana a desvalorização só gera uma nova estirpe de homens sem causas vitais transcendentais, na linha do futuro projectado por Nietzsche após a morte da divindade.

No convento que o acolhe, Lázaro descobre que, para a ordem social imperante, Jesus foi crucificado e que os únicos que oscilam entre a esperança da existência de um Deus e o agnosticismo mais indolente e inseguro são os monges.

Estes encontram-se numa conjuntura ainda mais patética que o resto dos homens, pois se eles simplesmente não acreditavam em nada, os religiosos debatem-se entre a negação de Cristo e a hesitante fé na chegada de um novo redentor. A constatação de que a questão da existência ou não de um poder superior não pode ser resolvida por eles coloca os monges no atribulado espaço da indeterminação:

Quizá nada despierte más compasión –en el sentido etimológico de la palabra– que esa sensación de un patético orgullo que es propio del agnosticismo. Aquel que cree en Dios lo afirma y lo da por sentado, e igualmente está seguro de su negación, el ateo. En el caso del agnóstico, cada instante lo encuentra tratando de aprehender lo inasible, a través del único medio que nos hace seres humanos, la capacidad de

razonar, y que, paradójicamente, nos limita en esa otra dimensión que indagamos. Nadie, tal vez, está más próximo a Dios que el agnóstico (Kodama, 1996: 78).

Estes monges interpretam, sem muito entusiasmo, a chegada de Lázaro como um possível sinal da chegada de um outro redentor:

Lázaro, sei que não acreditas em nada do que eu te digo, mas a estória que sabemos é que Ele, depois da morte, ressuscitou. Ressuscitou? Sim, filhinho, no terceiro dia, ressuscitou. E onde pensas que Ele está, se não acreditas, velho monge, que Ele está em Jerusalém? Lázaro, filhinho, não sei, deve estar lá em cima, lá em cima onde? Lá. Nas nuvens? No céu, no céu, pelo menos foi assim que aprendi. Homem Jesus não ressuscitaria para ficar no céu e esquecer-se dos homens (*FF*, 1977: 259).

Já Heine referia a morte de Deus, identificando a descrença com a falta de um alicerce para o mundo, mas é com Nietzsche, como já indicámos ao referir-nos ao teatro hilstiano, que esta mensagem se converte em abissal. No seu discurso, o pensador alemão afirma que a morte de Deus pode implicar que durante milénios continue pairando sobre a humanidade o influxo da sua sombra, pelo qual o homem estaria condenado a lutar com o vazio deixado pelo deus morto. No espaço que habita a sociedade do relato de «Lázaro», a luta contra o vazio originado pela apatia, e não por uma negação consciente, será ainda maior e mais penosa²¹⁵.

Por isso, quando Lázaro nega a possibilidade de que Deus se esquecesse dos homens, como os homens se esqueceram dele, gera uma tensão irreduzível entre as suas palavras, a sua maneira de estar no mundo e os critérios de compreensão do real do grupo social. A irreduzibilidade manifesta-se, em primeiro lugar, em Lázaro sob a forma do estranhamento, “conseqüência da perda de identidade do sujeito, da sua necessidade de compreender melhor o mundo onde vive, pois a segurança de viver é aparente” (Santos,

²¹⁵ Como acontecia na proposição, presente no poema de Mallarmé «L'Azur», de que ‘o céu está morto’ (“Le ciel est mort”), a asserção hilstiana da mesma ideia provoca uma resposta semelhante à provocada pela reclamação feita em prosa por Nietzsche de que Deus está morto. A proposta de Hilst, como a de Mallarmé, não ocuparia uma linha inteira, mas a apóstrofe do problema na mesma linha – recordemos o verso “Vers toi, j'accours! donne, ô matière...” – recupera a importante ligação na história do pensamento e da arte estabelecida entre a proposição de Nietzsche e a do poeta francês. Este tipo de relacionamentos entre arte e filosofia constituiriam a evidência de que “poets do not need to provide that kind of evidence – in this case, a variation of Nietzsche’s discovery that the death of God makes ‘art the last metaphysical activity within European nihilism’, with the corollary that this modern art may have to be ultimately materialistic, however spiritual and quasi-religious the impulses behind it – which led Mallarmé and his successors to involve a poetry no longer conducive to the literal interpretation of isolated lines or part of lines” (Hamburger, 1972: 28).

2006: 42). E, em segundo lugar, evidencia-se nas relações que com ele mantêm os membros do convento, sob a forma de um distanciamento radical entre os indivíduos envolvidos. Este antagonismo concretiza-se em seguida numa assimetria absoluta, consistente em que o protagonista, por causa das suas ideias tão excêntricas quanto obstinadas, é encarado pelo outro como portador de uma estranheza insuportável:

Escuta, filhinho, Lázaro meu filhinho, o Jesus de quem falas está morto há muito tempo, e para os homens de agora nunca ressuscitou, nem está em lugar algum, nem... não te aborreças, mas... sabemos que Ele... Ele nunca existiu, Ele foi apenas uma idéia, muito louvável até, mas... Ele foi apenas uma tentativa de... bem, se tudo corresse bem, essa idéia que inventaram, essa imagem, poderia crescer de tal forma que aplacaria definitivamente a fera dentro do homem. Mas não deu certo (*FF*, 1977: 259).

Vemos, pois, como uma tradição milenária, cristalizada numa religião, que devia a sua perduração – fabulosa quando comparada com a dos pensares modernos – à circunstância de oferecer um paliativo para as preocupações metafísicas do ser humano, atinge na escrita hilstiana o apogeu da degeneração, convertendo-se num cristianismo reduzido literalmente a fórmulas e ritos.

É assim que a comunidade de acolhida de Lázaro é o único convento sobre a terra que conserva os crucifixos, porque como afirma o monge: “não há mistério algum e vais achar graça: são muitos crucifixos, não temos um depósito para os colocar, entendeste? Só isso” (*FF*, 1977: 260).

Esta circunstância de indigência espiritual por parte da comunidade que rodeia aos protagonistas hilstianos, leva ao unicórnio, protagonista do conto homónimo a reclamar desde a sua forma de inteligência, que não é da ordem de um conhecimento, mas de um saber desconhecido, ontológico e metafísico que o singulariza face a pobreza anímica da sociedade:

Jesus corpo amantíssimo, todo-poderoso, o que fizeram de Ti? Onde está tudo o que disseste? Não no coração dos homens, não na boca dos homens, não no espírito dos homens. Disseste o que jamais disseram, Tua vida foi construída em sangue e generosidade mas o que fizeram de Ti? Não, crianças, adolescentes, jovens graciosíssimos deste país e de todos os países: o homem não é o vazio, o homem não é só o excremento, o homem não é só um fornicar, um comer e um cagar em

direção à morte. Não é só isso não. O homem tem um plexo, uma dimensão comovida voltada para o alto, um todo cheio de piedade e de amor (FF, 1977: 308).

O diagnóstico de Hilda Hilst a respeito da sociedade é corrosivo: o indivíduo como conceito histórico e como utopia está morto. Em seu lugar encontramos uma espécie de individualidade carnal que é de teor *clownesco*, clónico, que já não é o sujeito, mas uma deturpação cujo princípio vital consiste numa felicidade fundada na ignorância.

A autora procura revelar o que se situa além da aparência da realidade, através da deformação e da metáfora, para descobrir em sujeitos alheios os uns aos outros, carentes de todo vínculo substancial, membros abstractos e intercambiáveis de uma comunidade fictícia. Esforça-se por situar aos seus protagonistas sob o ambiente exterior e no seu próprio meio, para demonstrar como os outros, a sociedade, enturvam a visão do horizonte individual.

Estamos perante uma caricatura do uniformizador individualismo contemporâneo, onde o sujeito se apresenta com total inclemência como resultado da conjugação de forças neutralizantes, como escravo da ignorância, da apatia, do respeito ao estabelecido:

sabe Antonão, a vida é tão cheia de tranquera, porca sapa velha, que se a gente não enche o bucho e não dá uns mergulho nos buraco das mulhé, vizenquando uns murro numas gente, cuspidas escarradas, uma paulada no cachorro, esses descanso, se a gente não faz isso Antonão, a vida fica triste. é, tá certo, isso de comer e de meter faz muito gosto, que coisa que tem mais na vida? Que coisa? depois da morte os bicho, nem fumo pra pito, nem meteção nem nada, depois da morte aquela fome, aquela escuridão, tu acredita em alma de defunto seu Tunico? besteira, o mundo tá muito voluído, não tem mais disso não. e Deus? olhe, isso é assunto de padre, de ministro, de político, é Deus todo dia dentro da boca, de dia Deus, de noite a teta de uma, a pomba de outra, eles é que se regaleiam, viu? (AOS, 2001: 41-42).

Com Flaubert, Hilda Hilst riu-se também do progresso e não só da ignorância provocada pelo atraso e a pobreza, pois igualmente no âmbito pequeno-burguês não existe mais o indivíduo como sujeito por oposição ao outro, dado que cada membro interiorizou o grupo, como se denuncia na obra *Tu Não Te Moves de Ti*: “um homem de empresa não deve ter qualidades excepcionais / exige-se a máxima estreiteza no campo da literatura e da metafísica” (TNT, 2004c: 28). O destino último desta sociedade, segundo a visão da autora, seria a desapareição definitiva de qualquer vestígio do indivíduo, substituído por “une sorte

de monade qui se balade avec tous ses moyens de formation, ses images, qui fonctionne pour elle-même et qui n'est plus affrontée à une véritable altérité” (Baudrillard, 1989: 19).

Por isso, na obra da escritora paulista, além dos protagonistas e dos seus insuficientes defensores, não há um grupo dividido em vários sujeitos, mas um mesmo, repetido, indivisível e homogêneo. Domina o quadro da sociedade um funcionamento de massa, um funcionamento em rede que, como uma sorte de ideologia de defesa, leva, por exemplo, ao iluminado homem de empresa protagonista de *Tu Não Te Moves de Ti* a participar da integração ou do integrismo exigidos pelo grupo, neste caso, representado pela mulher, para satisfazer as exigências da vida civilizada: “me saí como sempre, as palavras estufadas, continuo no meu alto posto se é isso o que te importa, oligopólio-impacto-dinamizado, até comedores de excedentes eu usei, a água mineral perlada à minha frente” (TNT, 2004c: 17).

A herança do utilitarismo manifesta-se assim, no desenvolvimento tribal, principalmente representado pela instituição familiar, que tipifica à perfeição a alienação materialista do homem contemporâneo.

Em grande parte da sua obra em prosa, como já indicámos, Hilst escolhe a família como símbolo de uma realidade objectiva e analisa os seus mórbidos padrões de conduta a respeito da sua única preocupação, a prosperidade económica, numa tendência, por vezes, exacerbada no campo da literatura brasileira contemporânea – e não só –:

Acertada ou erroneamente, a burguesia tem sido, como se por convenção, tradicionalmente associada com os piores defeitos da sociedade. Chegou a concentrar e, daí, levar ao exagero, certas atitudes, de tal maneira que se transformou numa grotesca caricatura das normas aceitáveis (pela classe média). A industrialização acelerada do Brasil, aliada à sua distribuição assimétrica de renda, criaram, ambas, uma elite e uma aspirante a elite cuja interação social inspira tanto humor quanto desprezo. Estes excessos da burguesia, tão identificados com a hipocrisia, o reles materialismo e o hedonismo desenfreado, alcançaram proporções frenéticas com o Milagre prolongado, e, até mesmo, em grande parte, continuam persistindo (Silverman, 1987: 39).

Neste sentido, a anormalidade social – por vezes identificada com a loucura –, que os outros, isto é, a sociedade localiza, designa e objectiva num olhar exterior, fica circunscrita para o leitor, que pode rejeitar esse olhar.

Assim, por exemplo, quando confrontamos a alucinada lucidez do executivo de *Tu Não Te Moves de Ti* com o vazio espiritual da sua esposa, caracterizada metonimicamente pelas referências aos objectos requintados da casa, compreendemos que a exclusão dos heróis edificados por Hilda Hilst se deve à experiência subjectiva de incompreensão e de desconcerto dos seres vulgares e banais que os rodeiam, incapacitados para assimilar nada, além dos seus mesquinhos códigos sociais, baseados no poder da impersonalidade:

A propos de quelques auteurs modernes (Faulkner, Proust, Joyce), on a pu parler d'une « puissance d'impersonnalité » qui ne permettrait d'exister que par et dans « l'esprit des autres ». [...] L'accent est alors mis sur ce qui unit plutôt que sur ce qui sépare. Non plus une Histoire que je construis contractuellement associée avec d'autres individus rationnels, mais un mythe auquel je participe. Des héros, des saints, des figures emblématiques existent, qui sont en quelque sorte des « formes » vides, des matrices permettant à tout un chacun de se reconnaître et de communier avec d'autres. Dionysos, Don Giovanni, le saint chrétien ou le héros grec, Madonna ou Maradona, on pourrait égrener à l'infini les figures mythiques, les types sociaux qui permettent une théâtralité commune, qui servent de réceptacles à l'expression du « nous », qui favorisent l'émergence d'un fort sentiment collectif (Maffesoli, 1989: 31).

Pela forma delirante do seu pensamento, os protagonistas criados por Hilda Hilst resultam estranhos, estrangeiros, diferentes e, por vezes, mesmo ininteligíveis e alienados, mas sempre críveis. Esta credibilidade, a romancista consegue-a, como vimos, abrindo ao leitor um vasto e potencial campo de identificação. Com efeito, situando-se no espaço da ficção, desenvolve no seu texto vários pontos de vista, diferentes ângulos de visão opostos ao do protagonista, mas também ao discernimento do leitor, que encontra estas posturas crues e néscias.

O destinatário descobre assim que a loucura ou a anormalidade de que os heróis são acusados não são só uma doença ou um defeito, mas são também uma relação de oposição, de confrontação e de antagonismo: uma relação onde a testemunha tem sempre a sua parte.

Ao propor o objecto da loucura, a escrita da autora paulista acompanha-se de um modo particular de adaptação, que evita que a loucura seja uma intrusa no discurso ou que este se reduza a um tecido cicatricial, a um ininteligível testemunho dos abismos, ao introduzi-la como uma temática elaborada e disposta pelo autor no espaço discursivo.

Por vezes, a escritora desenvolve uma experiência explicitamente classificada como doença, como loucura, que ocupa um lugar central no discurso. Porém, noutras ocasiões, estabelece um discurso muito próximo da loucura e compõe a virtualidade de uma interioridade confinante com a patologia que, sem passar pelo conceito de loucura, ocupa um espaço medular na narrativa. Em ambos os casos, a experiência ‘atópica’ adquire uma dimensão perturbadora que favorece a objectivação distante por parte do leitor, materializada numa forma subtil de confusão e de consternação a respeito do universo representado pelo protagonista.

Neste sentido, o importante para que a escrita abale as tentações de simplismo que dormitam em nós e o leitor se incline pelo bando dos defensores é que este não se sinta logo de entrada dominado, captado, por um tipo de abordagem demasiado unívoca. De se produzir, provocaria o rejeitamento do discurso fragmentário e alucinado dos protagonistas e por isso a autora demonstra primeiro que a outra opção, a dos opositores, simplesmente, é impraticável pela ruindade e a inépcia que comportam.

Com efeito, os desvairados protagonistas hilstianos perturbam a ordem, excedem os limites e, com tanto afastar-se dos outros, acabam por desorientar-se. Mas a autora constrói esta representação da demência, da anomalia social, defendendo-a através de um sólido questionamento da sociedade que faz com que o leitor se pergunte que lição está autorizada a dar-lhes essa sociedade que participa da violência e da estupidez quotidiana – ou, quando menos, as alenta.

É verdade que a personagem hilstiana ultrapassa qualquer medida ou limite e se abandona ao socialmente inadmissível, mas isso não desculpa o teor abusivo e injustificado por que a sociedade opta como resposta, nem invalida a censura legítima e fundamentada que ele dirige à sociedade.

Por isso, além de indicar a perversidade da repressão sofrida pelos protagonistas, é necessário para construir a estratégia de interpretação que a autora insista na arbitrariedade dos fundamentos que delimitam a loucura e na loucura do mundo. E, com isto, o leitor abandona o dilema que o poderia manter dividido entre duas posições possíveis – que o faziam identificar-se com o louco que se lamenta do mundo e com o mundo que se lamenta do louco – em favor do perturbado herói hilstiano.

Além disso, nesta complexa representação de uma quebra social definitiva entre os dois pólos da comunidade e do indivíduo, somos acompanhados por outras figuras dominadas pela empatia em relação aos protagonistas e que servem de protecção e de intermediárias entre estes e a realidade que os rodeia.

As relações que os ligam a estes particulares heróis apresentam uma diferente natureza e, portanto, um diverso grau de compreensão e/ou tolerância a respeito das ideias e comportamentos alucinados destes. Assim, Ehud, o marido da Senhora D, movido unicamente pelos sentimentos, para ver se ela se recupera de um delírio que ele não compreende, mas também não rejeita, dá o conselho à esposa de ter relações com um moço “duro e vigoroso, um que não sucumba diante do mosaico intumescido de cores vivas onde desenha a vida” (*AOS*, 2001: 66).

Paralelo a este relacionamento encontramos o vínculo estabelecido entre o velho protagonista da narrativa «O Oco» e o menino que o visita cada dia na praia – onde o homem idoso vive quase vegetativamente – para cuidar das suas feridas e preparar-lhe a comida. O sentimento que move a criança não é evidentemente, de índole amorosa, mas sim afectiva e curiosa perante a incomum atitude vital do homem, como se pode observar no seguinte fragmento do relato:

É que hoje vim mais cedo. Por quê? Prá te olhar um pouco. Por quê? Assim, ele diz. E continua: olha, hoje amarro esse panos também, porque a avó disse que com sol e areia a coisa não sara. A avó gosta de você, velho. Ah é? Tem vez que eu acho que ela não tá boa da bola, ele diz. Por quê? Disse pra mim que você ficou no ar, que um dia você levantou os braços e abaixou, depois levantou outra vez e nessa hora você ficou no ar. Disse pra ela que você nem anda direito pelo chão, como é que vai andar pelo ar? Pronto, a velha sabe, eu digo, descobriu a coisa absurda. É verdade, velho? É nada menino, como, no ar? Assim como os santos (*Qa*, 1977: 155).

«O Oco» representa uma outra declinação possível da precariedade mental da colectividade. A mesma brutalidade, a mesma estupidez e a mesma ignorância que conduziam o povo de *A Obscena Senhora D* ou de «Agda» a agir como massa e isolar aquilo que não compreendiam sob o signo da heresia, guia agora aos habitantes de «O Oco» a um movimento de signo contrário, mas de idêntica natureza. Este consistirá em solucionar aquilo que não compreendem através da catalogação como milagre religioso, embora o

próprio protagonista negue a sua santidade²¹⁶: “As velhas, o velho, a criança. Trazem velas acesas, caminham lentamente pela praia, procuram-me. [...] Meu Deus, agora cantam. A voz esganiçada da criança: coração santo tu reinarás e o nosso encanto sempre serás” (*Qa*, 1977: 159).

Num estágio superior ao das relações afectivas, deparamos com os vínculos cujo motor é a admiração, muitas vezes derivada do deslumbramento provocado por algo que as personagens identificam como sobrenatural e superior à capacidade de compreensão humana. Este é o caso da avó do menino do relato «O Oco», que considera o velho um santo, ou de Stoltefus, o protector de Jozú, o domador de ratos de «O Grande-Pequeno Jozú», que inicialmente considera a rareza de Jozú como algo positivo, até que fica fascinado com a sua extraordinária e inexplicável lucidez:

Stoltefus cuspiu grunhiu: direita esquerda, tudo a mesma esterqueira. E eu respondi o que o poço me havia dito: direita, esquerda, os dois são bota e farda, os dois a mão que esmaga, rugido, garra sobre o teu livre-arbítrio. Stoltefus quase desmaiou, pálido, Jozú o que foi isso quem é que te ensinou? [...] eu disse que nada, Stol, são apenas palavras que vêm de repente, eu falo mas nem sei do que se trata, é uma coisa que eu escuto dentro do meu ouvido, nem sei de rugido, nem sei de livre-arbítrio. Jozú fala baixo, eu juro que não repito, e a tarde inteira ouvi do Stoltefus lenga-lenga esticada, quasi choro, ele dizendo que eu era um lider nato (*PDG*, 1977: 40).

Confrontada com as relações de dependência – da Senhora D, a quem o marido procura resgatar do seu afundimento nos abismos da psique, do velho de «O Oco», alimentado pelo menino ou de Jozú a quem Stoltefus por vezes paga, para ver o seu rato –, surge ainda uma última espécie de ligação: a ligação de igualdade.

Esta baseia-se num princípio de consenso e de entendimento mútuo entre o herói e o seu parceiro, dotado da mesma lucidez delirante e de idêntico código de inteligibilidade que o primeiro. Mostra desta harmonia seria o fecundo diálogo *de profundis* mantido entre

²¹⁶ Como podemos observar, entre outros, no seguinte excerto: “Digo de uma vez: aquele dia que resolvi experimentar a maleabilidade da camisa pensando que seria sensato ofertá-la a um halterofilista, levitei. Levantei os braços e levitei. Insensato mas aconteceu. Se os santos levitaram, isso é lá com eles, parece que durante a quaresma muito santo levita: a fé o jejum as orações. Dos três, só o jejum tem alguma coisa a ver comigo, e entendo que só isso não adianta, porque... ora, porque muita gente andaria pelos ares” (*Qa*, 1977: 156).

Riolo, o protagonista de «Esboço» e a ficcionalização da figura do escritor Mora Fuentes²¹⁷:

Mora Fuentes, o mais amigo, o unico que parece suspeitar porque eu o digo, começa: quantos anos tem a Terra? quatro bilhões de anos ele mesmo responde, pois é, e todo esse tempo a gente não era, não é Riolo? Esboço. Ele diz pois é, e ainda assim o que eu digo, o Mora continua, pode não ser verdade, talvez éramos em algum outro lugar, algum outro tempo, tempo? (PDG, 1977: 10).

²¹⁷ Esta ficcionalização pode ser tomada como uma outra evidência – a primeira seria a já referida presença da figura hilstiana de Agda no relato «E rebanhos, e cardumes, e...» de Mora Fuentes – da complexa relação artística entre a escritora paulista e José Luís Mora Fuentes, escritor, jornalista e artista plástico espanhol, radicado no Brasil desde 1953. Como sabemos, Mora Fuentes, amigo de Hilst por mais de sete lustros, desde 1968 em que se conheceram, foi presidente do Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol, além de ilustrar, só ou em parceria, as capas dos livros *Ficções* (Edições Quíron, 1977), *Tu Não Te Moves de Ti* (Cultura, 1980), *A Obscena Senhora D* (Massao Ohno Editor, 1982) e *Rútilo Nada* (Pontes, 1993).

Porém, o aspecto mais interessante do relacionamento entre os dois criadores insere-se no âmbito do estritamente literário. É notável o diálogo ficcional estabelecido, entre outras, entre as *Ficções* (1977) de Hilst – e não só – e o livro de relatos *O Cordeiro da Casa* (1975) de Mora Fuentes. Em primeiro lugar, por causa das significativas citações iniciais cruzadas que inauguram as duas obras de ficção, se no começo de *O Cordeiro da Casa*, o autor nascido em Valência dedicava o livro, entre outros, a Hilda Hilst e citava a sua *Ode Fragmentária*, a autora de Jaú incorpora uma cita de *O Cordeiro da Casa* na abertura dos *Pequenos Discursos. E um Grande*: “Intensidade. Era apenas isso, tudo o que eu sabia fazer” (PDG, 1978: 1).

Mora Fuentes cita também “o vermelho da vida” hilstiano (1975: 14) no começo do relato «Exercício dialético para o gozo», mas a presença mais categórica e estável surgirá nos relatos propriamente ditos. Hilst, como referimos acima, ficcionalizou a Mora Fuentes no relato «Esboço», mas também faz com que Vittorio, protagonista e narrador de *Estar Sendo. Ter Sido*, e o seu filho falem da obra deste escritor *Sol no Quarto Principal*: “Júnior! Ele vem descabelado: que foi, pai? nada não, só queria que me alcançasses aquele tomo ali. qual? esse do Mora Fuentes, *Sol no quarto principal*. tão falando muito nesse cara, né, pai? é muito bom e além do mais tem uma epígrafe rara” (EST, 2006b: 64).

Por sua vez, o escritor de origem espanhola arquitetara a ficcionalização da figura hilstiana três anos antes no relato que já referimos «Carta a Olenska», pertencente ao referido volume *O Cordeiro da Casa*. Neste conto de estrutura epistolar, Mora Fuentes traduz em moldes literários as suas experiências na Casa do Sol – a residência de Hilda Hilst onde o autor morou durante muitos anos – e introduz no discurso literário as lembranças das dezenas de cachorros coabitantes no fogar de Hilst ou das práticas espíritas praticadas na fazenda.

Aliás, além desta presença explícita da *persona* literária de Hilda Hilst, o vínculo entre a escrita de Mora Fuentes e a obra hilstiana revela-se na confluência ideológica – não reduzido este conceito ao teor político, mas ético e também ontológico – dos discursos destes dois autores, como demonstra o seguinte fragmento pertencente ainda ao relato «Carta a Olenska», perfeitamente adaptável ao ideário literário de Hilst: “Seria bom, parece que o mundo está em caos. E é cada vez mais difícil suportar a culpa cotidiana pelo horror do mundo. Sabemos o que tem que ser feito, mas o meio de começar a transformação ainda é remoto. Falta uma palavra incendiada. Um rosto incandescente” (Fuentes, 1975: 121-122).

3.1

A QUEBRA COM OS OUTROS

*O que é que andas vendo
que o pessoal não vê?*
[Hilda Hilst]

A consideração que alguns seres próximos têm respeito aos protagonistas, parece alinhar-se, em diferente medida, com a presunção de Chesterton de que “tal vez los grandes profetas que la humanidad ha tachado de locos en realidad no hicieran sino enloquecer de su imponente cordura” (2008: 10).

Porém, não devemos esquecer que a maior parte das vezes os heróis são negados sistematicamente – numa acção, aliás, recíproca, pois também estes negam a sociedade –, convertendo-se em signos reveladores da miséria metafísica do homem e filiando a escrita hilstiana a uma das tendências mais notáveis da Modernidade, que tem produzido continuamente autores que têm expressado exactamente aquilo que esta não queria saber de si própria.

Contudo, o complexo discernimento dos reflexivos, dos críticos e dos insatisfeitos que povoam a produção da nossa autora, não funciona só como espelho em que se reflecte o avesso da sociedade burguesa. Neste sentido, Hilst distancia-se da inclinação contemporânea para o vitupério simplista e/ou ambíguo da ideologia burguesa assinalado por Roland Barthes, uma tendência à crítica na qual nunca se questiona de que lado se fala da burguesia ou contra ela: se do espaço denominado do “não-discurso (“não falemos, não escrevamos, militemos”)” ou do espaço de um “contra-discurso (“discorramos contra a cultura de classe”)” do qual, aliás, desconheceríamos os traços, as figuras, os raciocínios ou os resíduos culturais de que se compõe (1999: 15).

As causas da revolta hilstiana são mais profundas. Situam-se além da simples análise crítica de natureza política e social, pois a sua tendência principal orienta-se em direcção à condição trágica, nomeadamente, ao trágico divórcio entre o indivíduo e aquilo que o rodeia:

Hilda Hilst não está engajada no sentido político do termo porque a sua escritura é uma subversão dentro do Infinito atemporal, que não se prende às contingências das mudanças de poder. Não que ela esteja alheia à miséria, à fome, à bota na cara dos totalitarismos de todos os matizes, mas a privação da liberdade está encaixada numa realidade plural e maior: a do homem e sua solidão nos siderais espaços mudos (Ribeiro, 1977: XI).

Por isso, a autora paulista quase sempre se limita ao homem e às suas circunstâncias, pois o grande problema do qual depende tudo o mais é averiguar que é a individualidade, objectivo que se corresponde com a descoberta da própria alteridade.

E só a partir desta necessidade, a obra narrativa hilstiana, “aguilhada pela ânsia de fugir do “outro” e, ao mesmo tempo, de se fundir nele através de uma comunicação radical” (Ribeiro, 1977: VIII), permite estabelecer, como vimos, uma pequena tipologia dos conceitos de identidade, alteridade e diferença, pois neste espaço ficcional a dependência dos outros só lhes consente comparecer para dar uma réplica ocasional ao protagonista.

É ao sujeito protagonista a quem se subordina a presença do seu contrário, os seus limites, os meios da sua própria negação, pois este é erigido como centro catalisador da realidade.

Assim, o realmente determinante nesta proposta literária é o eu, a interioridade do sujeito – a respeito da qual os outros funcionam como princípio revelador necessário –. É assim que o sujeito ocupa nas ficções de Hilst tanto espaço quanto, por exemplo, na obra kafkiana. A autora promove o sujeito e as categorias fortes que convertem os seus textos em pequenos tratados de um individualismo torturado pelas dúvidas, como resposta ao ser débil e despotenciado difundido pela abulia pós-moderna:

No hace todavía demasiado tiempo cuando el discurso de la muerte del sujeto parecía contener la clave para la comprensión de nuestro presente. Sin embargo, antes de que se hubiera comenzado seriamente a dilucidar el contenido significativo de la extraña fórmula, se perdió el interés en ella, y en su lugar surgió el discurso de los nuevos medios. Esto es lamentable, pues el sujeto no deja de ser la categoría central de la Modernidad; el discurso relativo a su muerte muy bien podría ser, por tanto, expresión de la conciencia de hallarnos en una época de tránsito (Bürger & Bürger, 2001: 12).

Aliás, com a reabilitação desse sujeito e da sua personalidade angulosa e interrogante, a autora contraria ainda uma segunda privação própria da contemporaneidade:

nesta não só a fé tem decrescido profusamente, mas também o saber por volta da dependência do eu de um tu que, neste caso, estará representado frequentemente pelo diálogo falido com a figura de um deus silente.

Neste sentido a posição dos heróis rebate também os dogmatismos, pois, como sabemos, a religião considera o indivíduo um instrumento da divindade e não lhe atribui valor pessoal, por si próprio, senão como responsável perante as abstrações que a religião defende.

Os protagonistas hilstianos são religiosos no sentido atribuído pelo teólogo Paul Tillich numa frase que, como nos indica José Castello, “Hilst gosta de repetir: «Todo aquele que pensa em profundidade é um ser religioso»” (1999: 105). Para a autora de *Do Desejo*, como para Simone Weil – a quem Hilst cita também profusamente, desta vez na sua obra – “pensar Deus é apenas uma certa maneira de pensar o mundo” (AE, 2008: 31), uma maneira de questioná-lo através de uma espécie de insurreição alucinatória, como permite ver a reflexão do professor Axelrod Silva, protagonista de «Axelrod (da proporção)», terceira parte da obra *Tu Não Te Moves de Ti*:

agrado-me como se fosse dono da verdade, como um cristão, como todos os cristãos que até hoje carregam o monopólio da luz como se o caminho fosse um, um só, Eu sou a Verdade, eu não o sou, se te encontrasse bêbado Homem Um, alagado de nojo como eu mesmo, uma luta corpo a corpo com teu sexo, numa fantasia torpe (TNT, 2004c: 144).

Nesta meditação – semelhante às consubstanciadas no discurso de muitos dos protagonistas hilstianos – parecem reverberar diferentes ecos do vocábulo ‘anarquia’²¹⁸.

Para a subversão hilstiana a escala de valores modifica-se, pois no indivíduo negador da autoridade, o elemento que tem mais peso não é a determinação consciente, mas a compulsão da sua desordem, da sua agitação mental, que ultrapassa o carácter artificial da iconoclastia contemporânea.

Se, depois da Antiguidade grega, de Diógenes, dos cínicos, a revolta não cessou de remover a humanidade, recentemente, a rebelião perdeu, de modo geral, a sua capacidade de agitar o outro. Nos nossos dias não há nada mais convencional que a provocação, nada

mais ortodoxo que a heresia nem nada menos escandaloso que o escândalo. A nossa época caracteriza-se pela revolta de “«tous ceux qui savent se cogner aux interdits et aux stéréotypes» dans le dictionnaire des idées reçues et le catalogue des comportements obligatoires” (Finkielkraut, 1998: 25).

Mas o interesse dos protagonistas hilstianos não se centra na arquitectura mental da sociedade, composta pelo denominado ‘pensamento único’ e pelo ‘politicamente correcto’, mas na esfera moral e individual, pois o verdadeiro périplo do herói cumprir-se-ia numa nova consciência dos limites da existência que não atinge, como não alcança a experiência da libertação que normalmente comporta qualquer experiência revolucionária.

Assim, embora a personagem hilstiana experimente as mais variadas formas de rebelião – moral, mística, sintáctica ou sexual –, a sua escrita não é um simples elogio da revolta. Estamos perante a revelação do teor paradoxal da inspiração dos potenciais cidadãos da república ideal da escritora, abençoados com uma lucidez extraordinária, mas ao mesmo tempo desamparados na insuficiência deste dom para compreender aquilo que só lhes é permitido vislumbrar.

As personagens hilstianas são seres compósitos, resultado de elementos de natureza diferente, como são o componente humano e o constituinte sobre-humano. Esta caracterização complexa das suas criaturas ficcionais merece especial atenção no poemário *Sete Cantos do Poeta para o Anjo*, onde já de início a autora escolhe como declaração de princípios uns bem reveladores versos de Jorge de Lima: “Nunca fui senão uma coisa híbrida / Metade céu, metade terra, /Com a luz de Mira-Celi dentro das duas órbitas” (SCP, 2002d: 117).

Uma vez esclarecida a filiação poética dos seus versos, Hilst privilegia o exercício de auto-análise desse sujeito produto da miscigenação desde o Canto Primeiro – a partir, como já indicámos anteriormente, do mesmo sentimento de dualidade entre as origens terrestres e os imperativos ascéticos que a Irmã H exprimira na obra dramática da autora–, como demonstram os seguintes versos:

Em direção oposta aos grandes ventos.

²¹⁸ Que, como sabemos, derivando de duas palavras gregas, significa negação ou ausência de governo, de autoridade, de mando ou, numa segunda acepção – que para o valor revolucionário habitual não resulta tão interessante –, exprime o sentido de desordem (Armand, 2009: 32).

Nos pássaros mais altos, meu olhar
De novo incandescia. Ah, fui sempre
A das visões tardias!
Desde sempre caminho entre dois mundos
Mas a tua face é aquela onde me via
Onde me sei agora desdobrada (SCP, 2002d: 119).

Estes seres – principalmente na narrativa – atingem num momento determinado da sua vida o lugar onde não há respostas, ao que muitas das personagens se encontravam já predestinadas, como vimos nos versos anteriores.

Esta zona onde não há respostas, é descoberta, portanto, depois de um longo percurso vital, onde as paixões, o pensar, o lazer mesmo são, nalgumas personagens, dominados pelo tédio. Esse lugar sem respostas é aquele onde o sentido que até então atribuíam às suas vidas se desmorona, fica aniquilado, é o lugar onde, por causa da iluminação cada um descobre que os problemas que cria estarem resolvidos se encontram, na verdade, arreigados no mistério, inviolável pelo nosso arbítrio, inércia ou pensar (Murena, 1984: 15-16).

Este fenómeno foi magistralmente descrito pelo escritor argentino Ernesto Sábato em *El escritor y sus fantasmas*:

Lanzado ciegamente a la conquista del mundo externo, preocupado por el solo manejo de las cosas, el hombre terminó por cosificarse él mismo, cayendo al mundo bruto en que rige el ciego determinismo. Empujado por los objetos, títere de la misma circunstancia que había contribuido a crear, el hombre dejó de ser libre, y se volvió tan anónimo e impersonal como sus instrumentos [...]. Es la caída del ser en el mundo, es la exteriorización y la banalización de su existencia. Ha ganado el mundo pero se ha perdido a sí mismo. Hasta que la angustia lo despierta, aunque lo despierte a un universo de pesadilla. Tambaleante y ansioso busca nuevamente el camino de sí mismo, en medio de las tinieblas (1979 : 88).

Depois desta experiência, as personagens sentem sem excepção que têm uma lembrança do estágio, da beira anterior, quando ainda não se existia como ser religioso. Nelas, geralmente, há uma relação desigual entre os dois tempos presentes nas ficções hilstianas: o pré e o pós-conversão. Tudo compele a estes homens e mulheres de fé para que se concentrem no presente, pois é como se a sua vida começasse de novo. A elevação à verdadeira vida é interpretada como uma sorte de renascença que conformará o princípio de

organização da história vital²¹⁹, como lhe é revelado a Tadeu: “és novo como o começo inverso de um novelo” (*TNT*, 2004c: 36).

Estes protagonistas essencialmente fora do tempo carecem de tempo, ou antes de sentido da temporalidade, para se concentrarem no passado ou no futuro que engendram a melancolia, a não ser quando o protagonista, um falante solitário rememora o seu próprio passado, não só para censurar a sua vida anterior, mas para desaprovar o modo de vida padronizado. Começam a viver “repensando o seu estar no mundo como quem nunca esteve no mundo porque desde sempre consumiu-se na aparência” (*TNT*, 2004c: 22), como se nos indica na obra *Tu Não Te Moves de Ti*.

Desta maneira, na maioria das situações, a alteração interior das personagens parece continuar com uma busca. O indivíduo coloca perante si próprio uma questão essencial, cujos termos estabelecem uma ruptura com o campo simbólico e convencional legítimo. A partir daí, a personagem, constrangida pela exigência de compreensão, busca o lugar onde formular a sua pergunta e acaba por orientar-se para os domínios da inteligibilidade onde o inefável tem uma notável relevância: o misticismo e a metafísica. Quando este abrigo se manifesta impraticável, o sujeito encontra-se defrontado com um não-lugar, com o vazio, ao qual estará condenado no seu exílio interior baseado numa procura perpétua.

O protagonista é lançado ao divórcio, ao isolamento mais radical consistente no abandono da vida. Necessita e tenciona atingir o fim da sua procura, de um sonho, de uma obsessão que está nele e de que ele não conhece – à falta da palavra necessária – o sentido.

²¹⁹ Porém, algumas das obras de Hilda Hilst, em virtude da confusa valoração do tempo vital por parte dos protagonistas, oferecem uma interessante modalidade da narração autobiográfica. É o caso do relato «Esboço», onde o protagonista se pergunta se o fim da sua procura é realmente um novo início ou o epílogo da sua vida, que perderia todo o sentido depois da terrível revelação recebida: “O meu estar aqui, escolhido por mim, roteiro de penitência, chega a seu termo nos meus quase sessenta por que vi o Esboço? Ou é agora que começa?” (*PDG*, 1977: 11).

Ainda, na ficção «Lucas-Naim», a questão parece mais problemática. Nela, sentimos os problemas de uma consciência reflexiva ao avaliar o protagonista a situação presente, angustiante, penosa e obscura, a que o condenara a sua nova relação com o transcendente e que, finalmente, o conduzirá ao suicídio: “não há outro tão eu como eu mesmo, meu corpo, coeso com as coisas ou não, este tempo seria o de reflexão, de morte também, porque ainda que eu não esteja totalmente morto, estou à morte há muitos anos, desde que resolvi olhar o que existia além, o descarnado de mim, ir lá adiante onde os outros paralisados aqui, suspeitam apenas que há um pavoroso mais adiante, e indo mais adiante a pergunta inflou poderosa: há Deus na morte? Aquele que é o Novo Substancial Vida Primeira em Si Mesma, contém em Si a morte? Perguntando-me isso estou substancialmente morto, emoções, o fardo do meu corpo se desfaz, não sou eu mais, ou sou mais Lucas, mas não ligado às possíveis gentes, a tudo vivo animal vegetal e mesmo a pedra no seu corpóreo turbilhonado, turbilhão que não vemos, está mais próxima daquele todo vida, do que eu” (*PDG*, 1977: 25).

Apesar disso ele dirige-se para o ‘atópico’, para o vazio, adentra-se nele de modo firme e ousado. É assim que a escritora escolta os seus protagonistas e nos compele a acompanhá-los na sua caça e na progressiva metamorfose dos estados interiores das suas almas.

Esta subversão, profunda, pessoal e febril não é protagonizada por homens revolucionários, refractários ou rebeldes, mas por seres dominados por essa obsessão cardinal que se convertem em protagonistas de histórias virtualmente desapossadas de peripécias e articuladas por volta de uma vítima, uma presença alheia e um mundo indiferente.

A capacidade da narradora para fazer que as suas ficções se entrecruzem, se complementem e, mesmo, reciprocamente se justifiquem confere à proposta hilstiana a forma de uma alucinada hagiografia.

Encontramos em muitas das narrativas um alicerce biográfico que combina os recursos próprios de uma vida de santo, a aproximação de um místico à iluminação, assim como as suas tentativas falidas no caminho da revelação.

Assim, deparamo-nos com um indivíduo com a sua subjectividade e as suas paixões cujo motor vital muda numa determinada altura da sua vida, orientando-a para o âmbito da transcendência. O catalisador desta busca de Deus ou do sentido da vida é sempre uma intuição ou, menos frequentemente, uma revelação divinatória ou numenal. Uma e outra provocam o fechamento do universo de quem as experimenta por via de patologias isoladoras que liquidam grande parte da imagem do sujeito.

Apesar da sua ética negadora, o indivíduo não é totalmente refractário às ideias gerais ou, antes, à opinião pública, pois o herói hilstiano é sempre consciente – e frequentemente, mostra-se mesmo preocupado – com o facto de que a sua nova atitude vital o convertirá num resíduo, naquilo que restará quando, por ser para elas um elemento molesto, as estruturas o tenham abandonado.

Portanto, na prosa de Hilda Hilst, o indivíduo como conceito histórico e heróico transfigura-se num indivíduo que passa o essencial da sua vida a sofrer. Neste sentido, a figura hilstiana é a antítese das personagens de Malraux, de Hemingway e de outros autores contemporâneos que se adentraram no território da heroicidade, mas também dos heróis do teatro da própria autora: personagens que sofrem, mas realizam algo grande, isto é, exercem uma dominação da sua circunstância vital.

Estamos perante uma leitura oblíqua da heroicidade, comandada por um conjunto de personagens débeis e instáveis, dominadas pela necessidade trágica de interpretar aquilo que não compreendem.

Um exemplo perfeito deste sujeito sofredor passivo seria Tadeu, um dos protagonistas de *Tu Não Te Moves de Ti* que, efectivamente, não se move de si em parâmetros de perceptibilidade: dominado pelas suas ideias delirantes, mas carentes de uma projecção externa, não rompe definitivamente com a sua vida infeliz depois da revelação. Como a dos restantes protagonistas hilstianos, a sua revolta é integral, não integrista.

A respeito de Tadeu, só conhecemos que tem cinquenta anos e que antes era um executivo, um “homem convencional” (TNT, 2004c: 19), pois uma das características basilares das narrativas hilstianas é a frugalidade de informação a respeito dos protagonistas. A autora evita traçar biografias completas e em seu lugar esboça retratos breves, fragmentários, repetitivos e disseminados em que os contrastes, as regiões de claro e escuro e as zonas limítrofes se sobreponham à panorâmica dos grandes temas.

Assim, dentro dos limites impostos pela moldura para este retrato, a vida passada só serve para sublinhar o drama derivado do estigma da separação da vida social e familiar. O impasse provocado pela incompatibilidade radical entre a sua obrigação de continuar a viver uma vida codificada, em sociedade, e o seu novo princípio de identidade, baseado na procura da transcendência, afinal resolve-se numa sorte de resistência passiva:

E porque não devo ler poetas nesta manhã porque os amigos não suportariam, nem à noite porque tu não suportarias, porque se faz particularmente doloroso ver Tadeu sob o sol, distanciado e louco folheando poesias, o jornal é que é adequado na piscina de domingo²²⁰ (TNT, 2004c: 47).

²²⁰ Resistência passiva, aliás, análoga à prescrita no relato de Raduan Nassar «Aí pelas três da tarde», onde o narrador, perante um cansaço milenar a respeito da espécie humana e, especialmente, a respeito dos “invejáveis escreventes” que “dividiram entre si o bom senso do mundo” (Nassar, 1998: 71), recomenda abandonar o trabalho, ir a casa e, sem responder aos olhares interrogantes da família: “feito um banhista incerto, assome depois com sua nudez no trampolim do patamar e avance dois passos como se fosse beirar um salto, silenciando de vez, embaixo, o surto abafado dos comentários. Nada de grandes lances. Desça, sem pressa, degrau por degrau, sendo tolerante com o espanto (coitados!) dos pobres familiares, que cobrem a boca com a mão enquanto se comprimem ao pé da escada. Passe por eles calado, circule pela casa toda como se andasse numa praia deserta (mas sempre com a mesma cara de louco ainda não precipitado), e se acheque depois, com cuidado e ternura, junto à rede languidamente envergada entre plantas lá no terraço. Largue-se nela como quem se larga na vida, e vá fundo nesse mergulho: cerre as abas da rede sobre os olhos e, com um impulso do pé (já não importa em que apoio), goze a fantasia de se sentir embalado pelo mundo” (Nassar, 1998: 72-73).

Esta dialéctica da trivialidade, dos pequenos gestos perturbadores, mas imprecisos, conduz a uma espécie de entelequia em lugar do homem, pois, da personagem que vive em completa e alucinada discordância com a sociedade, as pessoas que o rodeiam só conseguem conhecer os indolentes indícios de um comportamento alienado: “eu sendo teu médico e teu amigo faço uma sugestão: pare de olhar a vida com esse jeito assombrado, o que é que andas vendo que o pessoal não vê?” (*TNT*, 2004c: 19).

Do mesmo modo deparamo-nos com Axelrod Silva, uma personagem desenhada com um mais apressado esquematismo afectivo, devido a que o seu interesse aproxima-se mais da ordem do social que da ordem afectiva. Porém, quando o protagonista da terceira parte de *Tu Não Te Moves de Ti* reflecte a respeito da História, também se sente como “um bêbado olhando o mundo, compreendendo sem poder verbalizar o compreendido” (*TNT*, 2004c: 144).

Radicalmente diferente é já a atitude de Hiram, protagonista de «O Projeto», que se dirige à sua família para revelar-lhes o seu desígnio de iniciar uma viagem pelo deserto para construir uma nova casa, um novo começo para a sua nova atitude perante a vida.

Como já temos referido antes, esta configuração é uma das reiteraões da sua prosa, onde normalmente o contexto familiar é o fundo negativo das transmutações e também o espelho constante sobre o qual se definem em positivo, por oposição, as personagens. Porém, Hamat, a esposa de Hiram e o seu filho, não representam de modo maniqueísta esse áspero moralismo burguês que normalmente caracteriza a instituição familiar na prosa hilstiana, por isso, o protagonista desta vez evita o silêncio escolhido por Tadeu ou Axelrod e opta pela argumentação para procurar descobrir-lhes a natureza do seu novo discernimento delirante:

Sei que posso falar a noite inteira e esvaziar teus eternos conceitos, sei tudo o que tu és, veludosa e decente, redondez, faminta do meu gesto, sei Hamat que vais dizer que se mudo de casa mudo de natureza, e que é inútil querer o real do meu espaço de dentro, sei que vais dizer que eu, homem político, devo permanecer junto aos homens, abrir e fechar constantemente as mandíbulas, sei quase tudo de ti, de mim sei nada, sei muito dessa palha que se chama aparência, sei nada dessa esquiva coisa entranhada no meu ser de dentro [...]. Gostaria de ter nova síntese para todos os dados anteriores, gostaria de te dizer do secreto das palavras, um vir-a-conhecer sem o lustro de agora, que eu dissesse, Hamat, Política, Poder, e tu dissesse assim: isso

quer dizer vida, e o melhor de ti mesmo no outro, não é isso, Hiram, Política Poder? E eu dissesse sim, é verdade (PDG, 1977: 3-4).

Num exacerbamento desta disposição para revelar aos outros a verdadeira interioridade, encontramos aqueles protagonistas que transformam a sua realidade interior numa excentricidade social, reagindo com uma *idée fixe* a múltiplas situações dissemelhantes. É o caso de Jozú, o protagonista de «O Grande-Pequeno Jozú», que trabalha como encantador de ratos e vive obcecado com o seu rato acrobata.

Para a construção desta personagem, a autora parece ter-se inspirado nas reflexões presentes na obra *Sartre par Lui-Même*, que mesmo aparece citada no relato: “... mágicos, heróis, encantadores de ratos, todos esses que à força de correrem após si, foram de novo tomados da paixão de ser, e aos quais a própria lucidez levou a procurarem o máximo de cegueira. (Francis Jeanson em *Sartre por ele próprio*)” (PDG, 1977: 31). Jozú é menos inteligente do que os restantes protagonistas das ficções de Hilda Hilst e, por isso, desde a sua perspectiva *naïf*, esta personagem mostra-se despudorada no momento de exhibir as suas ideias e comportamentos delirantes, como a devoção dedicada ao seu rato ou como a propensão para procurar amparo da – para ele ininteligível – realidade exterior num poço próximo da sua casa.

O poço aparece numa outra narrativa hilstiana, «Fluxo», que tem como espaço o escritório de Ruiska, o escritor protagonista, situado entre uma clarabóia e o poço. Segundo Leandra Alves dos Santos, a clarabóia e o poço são metáforas usadas para discutir a junção e a compreensão de ambos os lados existentes no ser: o sagrado e o profano. Assim, a personagem procuraria “entender o fato de a luz da clarabóia iluminar o escuro do poço, fazendo parte dele quando a luz se deixa refletir nas águas. Trata-se da história de um escritor “às voltas com os conflitos do mundo exterior e interior”” (Santos, 2006: 20), como demonstraria o seguinte excerto onde o protagonista reflexiona a respeito de um texto que fala do poço:

O poço é escuro, a princípio. Depois vai clareando. À medida que você vai entrando, o poço vai clareando. Entrando. Clareando. Que porcaria. Que grande porcaria outra vez. Vou mergulhar no poço [...]. Devo realmente entrar no poço? Ou quero entrar no poço para justificar as coisas escuras que devo dizer? O que você quer dizer, velho Ruiska? Umaz coisa da carne, uns azedumes, impudores, ai, uma vontade enorme de limpar o mundo (FF, 1977: 196).

No caso do relato «O Grande-Pequeno Jozú», a representação metafórica simplifica-se ao reduzir-se ao poço. O desvairado comportamento de Jozú resulta fácil de compreender desde a perspectiva mística, se atendemos ao simbolismo cristão. Nele, o poço significa a salvação no grupo de ideias ligadas ao conceito da vida como peregrinação: “El pozo de agua refrescante y purificadora es símbolo de la aspiración sublime, de la «cuerda de plata» que liga al palacio del centro. El hallazgo simbólico del pozo es, en consecuencia, signo anunciador de sublimación” (Cirlot, 1985: 371). Neste sentido, o próprio protagonista adiantava uma intuição da plenitude simbolizada por aquela cavidade:

Melhor, disse o Guzuel. Fico pensando se essa coisa enorme que eu sinto está dentro de mim ou dentro do poço seco. Quem sabe se é porque o fundo do poço seco é redondo e essas coisas redondas dão a impressão de serem acabadas, de que tudo está perfeito no redondo, e por isso talvez eu me sinta diferente e até muito justo quando estou lá. Deve ter havido água no fundo. Será que eu ouço a alma da água? Como é estranho que eu seja feito de carne (*PDG*, 1977: 38).

A excêntrica e desfigurada identidade das personagens, paradoxalmente, como já indicámos, dotadas de uma extraordinária profundidade, estabelece a respeito da comunidade uma relação de oposição entre raridade– nos seus dois sentidos de preciosidade e de anormalidade – e normalidade social. Esta dicotomia está presente na escrita de um outro autor latino-americano, contemporâneo da autora paulista, o poeta cubano Roberto Fernández Retamar, nomeadamente na composição significativamente titulada «Felices los normales»²²¹ e, igualmente, na poesia de Cecília Meireles.

Numa posição poética próxima, a poetisa brasileira demonstrara já em «Transeunte» a sua subtil capacidade de apreender as complexas relações que estabelecem os seres governados pela clarividência e penetrados por uma espécie de aura luminosa intensa a

²²¹ Neste poema do autor cubano o sujeito lírico proclama: “Felices los normales, esos seres extraños. / Los que no tuvieron una madre loca, un padre borracho, un hijo delincuente, / Una casa en ninguna parte, una enfermedad desconocida, / Los que no han sido calcinados por un amor devorante, / Los que vivieron los diecisiete rostros de la sonrisa y un poco más, / Los llenos de zapatos, los arcángeles con sombreros, / Los satisfechos, los gordos, los lindos [...] / Pero que den paso a los que hacen los mundos y los sueños, / Las ilusiones, las sinfonías, las palabras que nos desbaratan / Y nos construyen, los más locos que sus madres, los más borrachos / Que sus padres y más delincuentes que sus hijos / Y más devorados por amores calcinantes. / Que les dejen su sitio en el infierno, y basta.” (1999: 271).

respeito da plácida normalidade. Trata-se de um infeliz sossego que a poetisa perscruta e capta no mundo em redor, desvelando-lhe formas e qualidades subtis:

Venho de caminhar por estas ruas.
Tristeza e mágoa. Mágoa e tristeza.
Tenho vergonha dos meus sonhos de beleza.

Caminham sombras duas a duas,
felizes só de serem infelizes,
e sem dizerem, bôca minha, o que tu dizes...

De não saberem, simples e nuas,
coisas da alma e do pensamento,
e que tudo foi pó e que tudo é do vento...

Felizes com as misérias suas,
como eu não poderia ser com a glória,
porque tenho intuições, porque tenho memória...

Porque abraçada nos braços meus,
porque, obediente à minha solidão,
vivo construindo apenas Deus... (Maireles, 1963: 45).

Ainda numa última analogia dentro do campo da literatura brasileira contemporânea, deparamos com uma atitude contemplativa análoga no poema «Momento num café» de Manuel Bandeira. A meditação do poeta de Recife, profundamente perceptiva e atenta aos entes que a visão apreende, recupera do inventário humano essa mesma figura do iluminado, do diferente em meio da multidão. O poema arquitecta-se como um exercício que faz emergir indagações e intuir respostas sobre o sentido da vida que transparecem uma compreensão metafísica de coloração pessimista e profundamente céptica:

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes da vida.

Um no entanto descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente

Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempe da alma extinta (1998: 70).

Contudo, na literatura hilstiana a oposição agrava-se e a diferença é motivo de troca, mesmo quando a incomum lucidez destila luminosidade à sua volta, como acontece com Kadek, de quem todos riem:

Todos riam: Antes matemático, psicólogo, espiou a curva de Möbius muitos anos, viveu pensando nela, horas pensando, também eu não tenho lado de dentro e de fora, e depois: tenho? Quis arredondar-se, grão, e não escurecer com a palavra seu estar aqui, gargalhada de todos quando passava, foi ouvindo e alguma vez tentou anotações futuras sobre a metafísica da risada: riem-se porque Kadek estando aqui, passando, pensa também, e alguma coisa à sua volta se enche de brilhos, de luminicências, estilhaços, e passo fosforescente entre as gentes do bar. Se me perguntam Kadek, tu passa e não diz nada? respondo tentando não pensar: eu te devolvo o mundo se me deres um revólver mudo. Risadas. Ou isto: só subi a montanha porque desejava tua impossível cama. Risadas. Ou isto: somos ateus com Deus. Muitas risadas (*PDG*, 1977: 21).

Vemos como esta tentativa de comunicação com o outro é alienada, por ser interpretada publicamente como loucura. Neste caso, desde o momento em que o protagonista é considerado um ser delirante, mas inofensivo, desaparecem a perturbação e a hostilidade perante o desconhecido²²² – recordemos, como exemplo deste fenómeno, o caso de Hamlet, que simula a loucura para poder, tido por irresponsável, dizer com liberdade aquilo que pensa e ao mesmo tempo observar o seu entorno.

Como na prosa kafkiana, as vítimas hilstianas parecem aceitar a sua sorte com mansidão, mas em contraponto às personagens do escritor checo, a maior parte das figuras

²²² Este tipo de relacionamento simplista com aquilo que não se entende é também um dos eixos vertebradores da dialéctica estabelecida por volta dos conceitos de homogeneidade e divergência no relato «Qadós»: “Prendem-me. Uma série de perguntas: qual é teu nome? Qadós. Qa o quê? Qadós. Qadós de quê? Isso já é bem difícil. Digo: sempre fui só Qadós. Profissão. Não tenho não senhor, só procuro e penso. Procura e pensa o quê? Procuo uma maneira sábia de me pensar. Fora com ele, é louco, não é da nossa alçada, que se afaste da cidade, que não importune os cidadãos. Sou quase sempre esse, matéria de vileza e confusão para os outros, para os Teus olhos um nada que te persegue” (*Qa*, 1977: 76).

Uma tal caracterização simplista e tranquilizadora daquilo que não se compreende surge igualmente no relato «Ad Majora Nato Sum». Nele, o protagonista, um poeta alheio ao engajamento literário próprio da época da ditadura e ensimesmado nas suas desvairadas criações artísticas, completa, consciente da sua posição na sociedade, o retrato de si próprio iniciado pela sua amante: “louco, louco louco vai gritando no corredor, na

criadas por Hilst não sentem aquela culpa misteriosa que caracterizava às figuras de Kafka²²³. Mostra disto seria a diferente cena kafkiana que conforma o relato «O Unicórnio», igualmente absurda e cruel, mas aligeirada do sentimento de transgressão que agoniava a Gregório Samsa:

Estou no meu canto mas sinto que o meu corpo começa a avolumar-se, olho para as minhas patinhas mas elas também crescem, tomam uma forma que desconheço. Quero alisar os meus finos bigodes mas não os encontro e esbarro, isto sim, num enorme focinho. [...] Meu Deus, um corno. Eu tenho um corno. Sou um unicórnio. Espera um pouco, minha cara, depois da *Metamorfose* você não pode escrever coisas assim. Ora bolas, mas eu sou um unicórnio que está fechado no quarto de um apartamento de cidade. [...] Não seria melhor que o senhor me transformasse numa coisa mais original? [...] um unicórnio é uma coisa chata, um unicórnio... é... uma idéia burguesa (*FF*, 1977: 291).

O mal-estar provocado pela consciência da contravenção, da aberração que supõe a sua nova condição só atinge ao protagonista quando a sua conjuntura é levada para o cenário social. Só perante o assombro e a vociferação que ele provoca na vizinhança que começa a aparecer no apartamento, o unicórnio se revela verdadeiramente como o indivíduo diferente, atemorizado, mas principalmente envergonhado, ao ficar isolado e incompreendido perante uma comunidade abrumadora e por vezes rude com aquilo que não entende.

Qadós será a primeira das personagens hilstianas a romper definitiva e voluntariamente com toda e qualquer razão social. Ao início, açoitado ainda pelos preconceitos do seu tempo, sentiu inquietude, como o unicórnio. Porém, depois compreendeu a sua missão.

A quebra do equilíbrio num momento dado constitui uma das formas elementares da vida e, em todo o caso, a sua manifestação incontestável. Com efeito, quando uma agitação tem origem como sintoma de uma nova forma de vida, a ruptura honesta e

ultima porta, epitáfio tão ajustado de eu-ninguém: louco. E completo: escultor, poeta, reta intenção. Não apto” (*PDG*, 1977: 20).

²²³ É de notar o facto de que, na obra de Hilda Hilst, percebemos como estável a influência, explícita ou implícita, do imaginário do autor de *O Castelo*. Recordemos só a personagem do Trapezista – que observa o panorama desde o alto, como o homónimo ginasta kafkiano –, na paisagem apocalíptica da peça *O Verdugo* ou a filiação explícita com a estirpe kafkiana manifestada por Hillé, a protagonista de *A Obscena Senhora D*: “Revisito, repasseio, passeio novamente em nova visita paisagens e corpo, eu teria amado Franz K, riríamos, leríamos juntos com Max e Milena nossos textos bizarros, e cartas, conferências” (*AOS*, 2001: 44).

responsável é imprescindível entre o ambiente refractário, apático e aquela, pois não devemos esquecer que “vivir es combatir y afirmarse y al cesar la lucha, cesa también el movimiento y la vida” (Armand, 2009: 70).

Qadós constatou que o seu tempo era um tempo que talvez como nenhum outro antes se tinha entregado ao materialismo da servidão do tempo e das convenções e que a única solução para o desconforto vital era a suspensão definitiva das suas relações com o mundo:

vivo no quatro por dois ninho-masmorra porque de repente ficou difícil viver entre os demais, queria devorar a carne-coxa da vizinha e ao mesmo tempo usar um cilício que sangrasse o rim, ficava sempre entre o carneiro ensopado com batatas roliças pequeninas e a secura das ontologias. Ficava engolindo o sopro dos grandes, repetindo: coincidentia oppositorum et complicatio, DEUS DEUS AENIGMATICA SCIENTIA. Então por tudo isso pensei era bom me separar. Qad = separar, na língua das delícias. E meu nome ficou sendo Qadós (Qa, 1977: 66).

Como nos indica a Bíblia, no início estava o Verbo. Depois, surgiu o ‘poder de dizer Não’. Desde que a linguagem foi dada, enquanto foi experimentado o seu poder criador, foi preciso constatar também que tinha engendrado o seu contrário, os seus limites, os meios da sua própria negação.

A respeito desta limitação, antes de continuar com a linha discursiva central é preciso fazer um pequeno esclarecimento e uma breve consideração.

Por um lado, devemos esclarecer que a ruptura do sujeito com a realidade é tão radical que mesmo, frequentemente, resulta preciso inventar outra linguagem, que não procure uma revolta através do estilo, mas pretenda transmitir verdades e realidades que ultrapassem a esfera das convenções. Neste sentido, um dos narradores de *Tu Não Te Moves de Ti* anima ao protagonista a alargar “a tua linguagem, fala, Tadeu, batizando a palavra, lambuza de sal a pátina colada às consoantes, justifica as vogais” (TNT, 2004c: 35), pois a criação ou a alteração linguísticas são o único meio para apreender e apreciar a nova condição e os novos conhecimentos revelados.

Por outro lado, na verdade, deveríamos considerar que as ideias, as formulações racionais se revelam como um recurso deficiente no improvável empenho de compreender e transmitir a sua cega intuição da realidade transcendente e, por isso, a linguagem

convencional é questionada e transmutada na escrita literária, como indicava Gilson Ribeiro na «Apresentação» das *Ficções*:

A palavra para ela nada tem de “literário”, de bel-letrístico, nem de um real aparente. A linguagem tem um papel encantatório, de aplacar a fúria de conhecer, de romper os limites do apreensível pelo humano para chafurdar no Absoluto. A linguagem é o Tao, o caminho, um labirinto selvático, a linguagem é um ritual propiciatório, uma alquimia de instrumentos verbais para chegar à gnose (1977: IX).

Assim, Qadós, executa aquilo que o protagonista de *Com os Meus Olhos de Cão* posteriormente raciocinará:

O que você fez, Amós? Boca-fossa. Cossa. Responder aos demais. A alguns. Esquecer os “consideremos” “por conseguinte” “suponhamos” “daí que se deduz” e tentar a incoerência de muitas palavras, de início soletrar algumas sigilosamente junto ao coração, por exemplo Vida, Entendimento (CMO, 2006a: 24).

Como Amós, Qadós estabelece também um código minucioso de apreensões corpóreas exteriores e mentais, confusas, obscuras e gerais a respeito da índole da sua discordância e da sua nova condição, pois no relato, como ser iluminado que é, este herói é escolhido para ser ministro na casa da divindade, do “grande obscuro” (*Qa*, 1977: 67) e para participar das suas decisões cruéis. Esta profunda e perturbadora alteração do seu modo de vida é analisada através de frases que são objecto de mutações sintácticas e outras modificações dos mecanismos ortográficos, como acontece, por exemplo, com a ordem de pontuação, que aqui é alterada para acurar a sensação de simultaneidade e confusão da intensa vida mental da personagem: “Diferente diverso discordante, OUTRO, luxo de ser assim, buscando a fera, as mãos muito úmidas alisando o pêlo, tudo ao mesmo tempo adusto e verossímil, Qadós ao mesmo tempo cordeiro tigre corça, nítido diagrama orvalhado de medo, bramoso celerado manso, pudim e pedra, inteiro proeza” (*Qa*, 1977: 71).

Vemos, portanto, como a técnica é posta ao serviço de uma reflexão sobre o sentido da vida e o não-sentido do mundo. Enunciar o delírio exige da escritora um minucioso labor formal – pois o objectivo consiste em superar o inefável, em expressar o inexprimível, em ponderar e argumentar o irracional – e uma interpretação da experiência, pois ela

pormenoriza o fio do delírio e da iluminação, revela a sua lógica e mostra o seu alcance geral.

Por causa desta técnica escritural, embora a autora afirmasse que toda a sua ficção é poesia, “no teatro, em tudo, é sempre o texto poético, sempre” (AA.VV., 1999: 39), a sua prosa poética pode ser considerada diferente, por causa da opacidade dessa fértil subversão e parcial génese linguística que faz com que a obra em prosa seja “basicamente fundadora”, ao assumir um novo ponto de partida, sendo, por isso mesmo, “necessariamente menos compreendida” (Vogt, 1999: 19).

Mas, retomando a linha discursiva central sobre a importância do ‘dizer Não’, que antes referimos, é importante ressaltar a sua capacidade de exacerbar o poder de uma força, pois, como no caso de Qadós, a radicalidade de uma energia que se opõe, é poder também. Poder em termos absolutos, mas também no exercício e na prática, pois o protagonista decide, como já dissemos, verbalizar essa negação e torná-la uma experiência factual. Enquanto Deus fez o mundo ideal nomeando-o, Satã o desfez construindo-o como é, real, rico e forte nos poderes da negação, depois da contradição. Do anjo caído veio a realidade transfigurada e a rebelião foi o seu instrumento.

A dialéctica procederia de uma invenção diabólica (Onfray, 1998: 18). Esta dialéctica demoníaca associar-se-ia, principalmente, na prosa hilstiana ao confronto entre a comunidade e a figura da Senhora D, pois nesta obra há uma mudança de intensidade a respeito dos efeitos isoladores da revelação: “a intensidade epifânica na origem da busca reduz a existência não apenas ao básico, mas ao baixo e obscuro” (Pécora, 200ba: 9).

A personagem da Senhora D não é uma figura precisamente estilizada, mas rigorosamente desrealizada. O seu nome real é Hillé, mas o marido baptiza-a como Senhora D, por causa da sua situação de ser humano lançado no mundo sem outra perspectiva além da procura e da morte: “D de Derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez” (AOS, 2001: 17).

A revelação dessa precariedade existencial transforma a protagonista num ser essencialmente indecoroso, indecente e, nomeadamente, provocador. O individualismo desafiante e desvairado manifestado pela Senhora D é visto como uma ameaça pela vizinhança, ao situar-se sob o signo da ilogicidade, da hostilidade e do insulto:

Abro a janela enquanto ele se afasta, invento rouquidões, grunhidos coxos, uso a máscara de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), respingo um molho de palavrões, torpes, eruditos, pesados como calcários alguns, outros finos pontudos, lívidos, grossos como mourões para segurar touros nervosos, secos como o sexo das velhas, molhados como o das jovens cadelas, fulguerosos, encachoeirados num luxo de drapejamento, esgoelo, e toda vizinhança se afasta da janela (AOS, 2001: 32).

À diferença do que acontecia com as personagens anteriormente referidas, aqui a razão egoísta da comunidade preocupa-se realmente pela Senhora D – recordemos só a tentativa de exorcismo promovida pela comunidade ou a proposta de incendiar a casa de Hillé feita por essa mesma comunidade, convertida já em massa vociferante –, porque a sua perturbação e a negação do mundo transitaram, respectiva e simultaneamente, de indolente a enérgica e de ausente a participante.

Outro dos elementos que provoca esta negação radical por parte da colectividade e que conforma também essa “peregrinação por lugares infectos” (2006b: 10), de que falava Alcir Pécora a respeito da novela *Com os Meus Olhos de Cão*, que posteriormente será efectuada na sua futura obra obscena, consiste no modo de vida abjecto, neste caso animalizado, da protagonista.

Contudo, “se no género baixo apenas resistem os indícios deixados por Deus num mundo de padrões de felicidade no qual nunca está” (Pécora, 2006b: 10), em *A Obscena Senhora D* esta vivência revela a alucinada forma da renúncia destinada à protagonista no seu caminho de conhecimento e procura.

Embora Hillé não se situe na tradição filantrópica favorecida por místicos como Charles de Foucauld ou Teresa de Calcutá, sim é-lhe reservada a pobreza absoluta, a estreiteza mais radical como meio de reencontrar o sentido da humanidade sôfrega e, através dela, a Cristo (Tincq, 2008: 67).

Com esta profunda e excepcional privação, a protagonista percorre, de modo extremo, o caminho do recolhimento, transitado também por quase a totalidade dos protagonistas hilstianos. Hillé radicaliza os princípios defendidos pela mística ocidental e indicados por Víctor G. de la Concha no seu estudo *El arte literario de Santa Teresa* (1978: 67-68): em primeiro lugar, acata o preceito de empreender o caminho sem separar corpo e alma, o interior e o exterior e sem estabelecer uma dicotomia entre razão e afecto, unindo,

na sua procura, as duas dimensões do homem. Para isso, em segundo lugar, a protagonista, com a redução dos sentidos às potências superiores, reduz-se à unidade ou fundo da sua alma e, assim, finalmente atinge o terceiro princípio de modo terminal: a aniquilação de um próprio na procura de Cristo na sua mais íntima intimidade.

Com o seu desacato e a ofensa voluntária às convenções, Hillé representa a intersecção entre dois modos que se radicalizam a partir do posicionamento existencial: a agressão mais definitiva ou o absoluto divórcio da realidade.

Desta maneira, seguindo o percurso pela vasta e tenebrosa galeria de personagens e pela complexidade crescente dos mesmos, deparamos com a consequência última da exacerbação da ideia de individualidade no relato «Osmo».

O pensamento desta personagem já não é só produto do fracasso da sociedade, nem da revelação da terrível condição do iluminado, condenado à procura eterna. O discernimento de Osmo é, principalmente, uma aberração, com base no tabu, na transgressão mais definitiva, como sublinhava o escritor Caio Fernando Abreu numa carta a Hilda Hilst reproduzida no número dos *Cadernos de Literatura Brasileira* consagrado à escritora:

Sei que tu não gostas do Caetano Veloso, mas vais ter que desculpar a citação: tem uma música dele, 'É Proibido Proibir', em que êle aconselha a 'derrubar as prateleiras, as estantes, louças, livros' e depois fala que tôda a renovação tem que partir de uma destruição total, não só de valores pequeno-burguêses (as louças) ou materiais (as prateleiras e as estantes), mas também de valores abstratos (os livros), de conceituações estéticas ou artísticas que viciaram a cuca do homem moderno – daí parte para o refrão, onde diz que é proibido proibir qualquer tentativa de renovação, que é proibido ter limitações morais ou quaisquer outras para que se possa fazer alguma coisa – e não somente em termos de arte – realmente nova. Bem, o teu Osmo é exatamente isso (não somente o Osmo, mas todo o "Triângulo" – mas vou me deter mais nêle porque ainda não tinha lido). Você bagunça o corêto total, choca completamente a paróquia, empreende a derrubada de tôda uma estrutura já histórica de mal-entendidos literários. Você ignora a 'tôrre de cristal', o distanciamento da obra e do leitor; você faz montes para a dignidade da linguagem, o estilo, as figuras, os ritmos (1999: 21).

Por isso, de todos os complexos indivíduos portadores de certos estados patológicos ou psicologicamente problemáticos, Osmo é o único que põe em alerta ao leitor, sabedor da condição abominável dos seus actos: "Não se impressionem. Não sou simplesmente

asqueroso ou tolo, podem crer. Deve haver qualquer coisa de admirável em tudo isto que sou” (FF, 1977: 221).

A história desta personagem que se revolta, mas não se contenta como os outros com a dissidência ou a provocação, adquire os tons da violência e da exaltação²²⁴. O relato abre-se ao que passa no interior desse ser perverso, ultrapassando a opacidade da conduta e da circunstância, distanciando-se, portanto, do “excesso de humor” (Abreu, 1999: 21) inicial que se vai diluindo no horror. As palavras do narrador protagonista são palavras de indignação e de rejeitamento, às vezes também de aflição ou, mesmo, de angústia. Da simples manifestação de descontentamento à queixa inflamada, Osmo explora todas as formas de insubmissão e de protesto para apresentar e justificar a sua história, procurando, aliás, convencer ao seu público de que “não é a cada dia que vocês vão encontrar alguém tão lúcido como eu” (FF, 1977: 221).

O protagonista desenvolve assim o relato, aprofundando nas causas últimas do seu hediondo comportamento e procurando a anuência do leitor: o hábito das mulheres de convidá-lo a dançar quando está ocupado com questões metafísicas, que lhe provoca “aquele mal-estar medonho”, porque o pedido se interpõe entre ele e a sua “mania de Deus” (FF, 1977: 222) e interrompe o decorrer da sua meditação obsessiva.

Estas explicações e alegações servem-lhe a Osmo, o narrador e protagonista, para introduzir-nos definitivamente na atmosfera turva da difícil interação entre a sua consciência e o mundo, que culmina no assassinato de Kaysa, uma amiga, que telefonou e lhe propôs sair a dançar:

como as mulheres têm coordenadas absurdas, como tudo é absurdo, e como tudo que é absurdo me dá vontade de meter, oh, Deus Deus Deus, eu deveria ter grifado aquela frase “Deus é um nome incomunicável”, e deveria ter trocado Deus pela palavra homem, e então ficaria assim: homem é um nome incomunicável. E agora os meus polegares de aço junto ao seu pescoço, o pescoço delicioso de Kaysa, ah,

²²⁴ Outra diferença notória neste relato, baseada igualmente na radicalização de um aspecto presente noutras narrativas, vincula-se à presença do elemento obsceno ou escatológico, que na história de Osmo apresenta uma tendência nítida para o erotismo: se, por exemplo, em *A Obscena Senhora D* deparávamo-nos com a plasticidade do vigor místico-carnal ou místico-fisiológico, em «Osmo» encontraremos o amor sensual do protagonista distanciado da experiência de Deus. Assim, o erotismo surge nas referências ao seu relacionamento com as amantes, ou na relação de comportamentos sexuais patologicamente mórbidos como a pederastia de um empregado de Osmo ou no seu avesso, relatado por um médico que lhe conta ao protagonista a história de um menino que fora consultá-lo pelos problemas que lhe causava o seu gosto pelas relações anais.

que ternura rouca explode dessa garganta, que ternura, que ternura. A lua sobre a garganta de Kaysa, o corpo eu vou deixar aqui sob os ramos, que lua, que lua. Ligo a chave de meu carro, depressa depressa, abro todos os vidros e com este vento batendo na minha cara eu estou pensando: talvez eu deva contar a estória da morte da minha mãezinha, aquele fogo na casa, aquele fogo na cara e tudo mais, ainda não vou falar sobre o fogo, foi bonito sim, depois eu falo mais detalhadamente, essa estória sim é que daria um best-seller, todas as estórias de mãe dão best-sellers, e querem saber? Amanhã, se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la (FF, 1977: 239-240).

No privilégio hilstiano do assassinato como a agressão mais definitiva, parece ecoar a visão oferecida por Simone de Beauvoir a respeito das obras de Sade e da sua monstruosa violência quando afirmava: “no hay ningún crimen cuya significación abstracta tenga una evidencia tan fulgurante como el asesinato. Éste representa la reivindicación desesperada de una libertad sin ley y sin temor” (Beauvoir, 2000: 59).

O segundo modo referido, o divórcio mais absoluto da realidade, representaria o pólo oposto ao exposto. Contudo, encontramos na diversidade das atitudes uma certa coesão cifrada na misantropia, compartilhada com Osmo por todos os protagonistas desta nova tendência, assim como na natureza dos valores que todos eles possuem: um conjunto de princípios diferentes para cada um, mas sempre primários e, portanto, mais fortes, pois “como expone Blanchot (*Lautréamont et Sade*), una moral fundada en el hecho de la «soledad absoluta» aboca a contemplar la naturaleza sin mediaciones, y por ello enfatizará los bajos instintos como hechos naturales” (Sampedro 2000: 18). No entanto, se estes valores elementares conduziam a Osmo à violência, nesta nova vertente encaminham os protagonistas a uma animalização integral que facilite o ascetismo.

Para Alcir Pécora, Amós Kéres o protagonista de *Com os Meus Olhos de Cão* poderia ser considerado “uma retomada da Hillé sexagenária, de *A Obscena Senhora D*”, pois como ela e também por causa de uma revelação, Amós experimenta um definitivo afastamento entre a sua interioridade e a vida social, exterior, desistindo dos modos civilizados e optando igualmente por viver “como um bicho, metáfora da vida mais simples, sem freios ou qualificações de qualquer espécie, que apenas espera, entre a confiança e o desespero, a hora da ascese” (Pécora, 2006b: 8). *Com os Meus Olhos de Cão* revela-se, assim, como uma nova prova de que a obra obscena é também um espaço

adequado para as questões metafísicas e ontológicas que atravessam e afligem grande parte da escrita da autora paulista.

A ideia da compatibilidade entre as esferas mundana e espiritual fora já manifestada pela própria autora em moldes literários no relato «Fluxo», onde a reflexão sobre o binómio profano-sagrado – entre outros como vida-morte, real-fantasia ou consciente-inconsciente – revelava que estes conceitos não possuem no imaginário hilstiano valores opostos entre si, mas formam “uma linha de pensamento contínua e complementar” (Santos, 2006: 19).

Neste sentido, resulta interessante retomar a elucidação realizada pelo próprio Alcir Pécora, na «Nota do organizador» que abre uma edição sua da obra, a propósito da classificação entomológica praticada por parte da crítica a respeito da obra hilstiana:

O que realmente importa é que *Com os meus olhos de cão* é a demonstração cabal de que não há hiato ou solução de continuidade entre a obra dita “séria” de Hilda Hilst e a sua obra dita “pornográfica” – ou, obscena, a ser mais corretamente nomeada. Poderia ser ainda mais radical na formulação: a novela demonstra que a obra obscena de Hilda significa a reta coroação das questões decisivas de toda a sua obra anterior, e, portanto, que está longe de ser um simples estratagema comercial [...]. Esse tipo de separação de águas, aliás, é produzido geralmente por admiradores sinceros da obra de Hilda Hilst, incomodados com a emergência do calão, do grotesco e dos gêneros baixos no cerne de sua obra reflexiva elevada (Pécora, 2006b: 6).

De facto, a obra *Com os Meus Olhos de Cão* não estabelece só este diálogo implícito com *A Obscena Senhora D*, mas constrói um vínculo afectivo e de afinidade explícito com Kadek e Isaiah, os protagonistas dos relatos «Vicioso Kadek» e «Gestalt», matemáticos como ele e igualmente padecedores da constringedora lucidez das revelações hilstianas²²⁵.

²²⁵ De facto, é notável o diálogo ficcional estabelecido entre as diversas obras ficcionais de Hilda Hilst, onde os diferentes sujeitos estabelecem um tecido de relações baseado na empatia e nas afinidades, mesmo – embora menos frequente – na obra poética, como evidencia, por só pôr um exemplo, a seguinte composição dos «Poemas aos homens do nosso tempo» da obra *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*: “Leopardos e abstrações rondam a Casa. / E as mãos, o ato puro pretendendo. Ainda / Que eu soubesse o que tudo vem a ser, / A ideia, a garra, de mim mesma não sei / A fonte que gerou tais coisas nesta tarde. / Leopardos e abstrações. Que vêm a ser? / Roxura, ansiedade? Memórias de Qadós, / Soberba e desafio se fazendo ronda / Plúmbeo Qadós diante da luz de Deus? / Se as tardes se fizessem meninice / Para que eu descansasse. Se as mãos / Fossem as mãos de Agda, eu decerto cavava. / E morrendo, descobria a mim mesma / Me fazendo leopardo e abstração / Na ociosa crueza desta tarde” (JMN, 2003c: 124).

A impossibilidade de contacto e de comunhão com os demais seres, cuja fealdade e cuja miséria lhe causavam horror, isola tragicamente a Amós Kéres, matemático de 48 anos, dentro de si próprio, conservando como único consolo a memória desses dois seres, como ele próprio, tragicamente clarividentes:

depois daquilo de significado incomensurável só duas opções: viver a vida num patético indecente, tresudar obscenidade, por que não? Encher a cara a cada noite, e vicioso, babante, sacudir o pau vezenquando para as amigas de Amanda, sabichonas emplumadas, psicólogas historiadoras donas de casa comunicadoras, mulheres de meus colegastros, e meter-lhes a bronha no meio das pernocas, tesudo e genial explodindo em haikus, hein? Fecho os olhos. A segunda opção: largar casa Amanda filho universidade. Ter nada. Perto de algum muro encostar a carcaça e aí vem alguém: tá com fome, moço? [...]. Estertoro, digo que não, idiota, não vou trabalhar nunca mais, porque senti aquilo e compreendi naquele instante aquilo, ouviu? Chamam a polícia. Será? Só porque me encosto no muro de alguém e estertoro? O da cruz, por muito menos escorraçaram-no. Só pra limpar o suor. Ganhar fôlego. Senti o não sentível, compreendi vivo eu poderia juntar-me a ele. Estudou dez anos a curva de Moebius. Era rico. Que adega. Depois só cachaça. Consta que um cara ouviu a frase final, Kadek agonizando no capim: alado e ocre pássaro da sorte, ele disse. Mas havia algum pássaro passando por ali? Isaiah e eu perguntamos. Não vi não, seos doutô, a bem da verdade vi dois anus preto mas muito lá. Lá onde? Bem lá no cu do céu seos dotô (CMO, 2006a: 36-37).

Depois desta resolução de aniquilar na sua consciência as mistificações da moral burguesa – comandada, aliás, pela mesma firmeza de ânimo que norteara a Qadós na sua particular desagregação da sociedade –, Amós define-se como “dessignificado” (CMO, 2006a: 41).

Este esvaziamento evoca, mais uma vez, a célebre irreverência hilstiana que, ao satirizar ferozmente os valores e as instituições burguesas, escandalizou a uma parte da sociedade brasileira. Neste caso, a grotesca censura de Amós funciona mais uma vez como atenuação, sufocamento do escândalo: através do anátoma verbalizado contra a vulgaridade da sociedade, é atingida uma espécie de legitimação da singularidade alucinada do protagonista, uma alegação em favor da instabilidade e o desequilíbrio, para melhor aceitar o seu próprio desamparo, a sua própria insegurança, a sua própria angústia ao naturalizar a diferença.

Neste estágio, o sujeito medita, concentra-se em si próprio, aceita a sua sina e a sua revolução individual e trágica no sentido goethiano²²⁶ “à procura de puro entendimento” (CMO, 2006a: 56), pois esta indagação implica uma espécie de estatuto, uma espécie de modalidade de existência que comporta os ecos da condena: “minha solidão é ter ficado prisioneiro daquele sentir no alto da colina e hoje só encontrar elos de areia, correntes de pó” (CMO, 2006a: 55).

Esta condena, no caso de Amós, exterioriza-se pela procura de um espaço de emancipação e de soberania onde enfrentar esse confinamento nas sequelas da revelação. Mas, como indicara o escritor sueco Stig Dagerman, na sua obra *Nuestra necesidad de consuelo es insaciable* – uma espécie de testamento vital escrito dois anos antes da sua morte –, este espaço para o homem contemporâneo revela-se como inexistente:

un tipo de libertad se ha perdido para siempre o por un largo tiempo: la libertad que procede de la capacidad de dominar su propio elemento. El pez domina el suyo, el pájaro el suyo, el animal terrestre el suyo. Thoreau dominaba todavía el bosque de Walden. ¿Dónde se encuentra ahora el bosque en el que el ser humano pueda probar que es posible vivir en libertad fuera de las formas congeladas de la sociedad? Debo responder: en ninguna parte. Si quiero vivir libre debo hacerlo, por ahora, dentro de estas formas. El mundo es más fuerte que yo (Dagerman, 2007: 16).

Por causa desta carência, o percurso vital e ascético de Amós aboca inexoravelmente numa descida à animalidade paralelo ao experimentado por Hillé, mas desta vez circunscrito a um espaço aberto: o quintal situado na parte posterior da casa da sua mãe.

O declínio da feição humana deste habitante da zona sombria, situada entre a metafísica e o quintal, atingirá a sua culminação ao reconhecer por fim a base da compreensão da vida, cifrada na crueldade de Deus:

Com meus olhos de cão paro diante do mar. [...] Deito-me porque 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 que jamais serei ouvido. Agora sou espírito.

²²⁶ Como acontecia no *Fausto* de Goethe, a procura do conhecimento pode converter-se numa quimera inatingível, numa pena incessante e perpétua, como manifestara a personagem de Mefistófeles a respeito da busca pelo conhecimento que atormentava ao doutor Fausto: “Desprecia, logo, razón e ciencia, / a máis alta forza do home; / afirmate co espírito da mentira / en obras de ilusión e de maxia / e así serás meu xa sen condicións... / O destino deulle un espírito / que decote sen pexas turra para diante / e que no seu pulo atropelado / chouta por riba das ledicias da terra” (Goethe, 1997: 88).

Estou livre e sobrevôo meu ser de miséria, meu abandono, o nada que me coube e que me fiz na terra. Estou subindo, úmido de névoa.

As armadilhas: Como se um morto

Acreditasse o girassol da vida

A crescer sobre o peito.

Amós Kéres, 48 anos, matemático, não foi visto em lugar algum. No caramanchão, a cadela olhava os ares, farejando. A mãe encontrou a frase no papel: Deus? uma Superfície de Gelo Ancorada no Riso. E mais abaixo:

Amós =

SGAR = = (CMO, 2006a: 66).

Esta descida à animalidade e ao enclaustramento nos espaços abertos, à luz do dia, domina ainda a vida de outras personagens hilstianas, como o protagonista do conto «O Oco», que, como Amós Kéres, é “objeto de uma busca que não se dá por meio de fórmulas de saber, mas pelo progressivo abandono de toda atividade civilizada ou entendida como racional” (Pécora, 2006b: 8).

Contudo, a sua inclusão no microgrupo social não é resultado, como no caso do matemático – ou como veremos, também do protagonista de «Esboço» – de um processo em curso, mas de uma dissidência já acabada, perfeita.

O ostracismo de que é objecto apresenta-se como uma acção consumada a respeito da qual o homem só manifesta uma memória traumática. Há um efeito de distorção retrospectiva na focagem do tempo já decorrido da vida do protagonista que se nos apresenta inicialmente quase como uma existência instantânea.

A técnica de Hilst dá resposta ao estranho carácter da sua personagem: o protagonista de «O Oco» tem uma vida mental onde o pensamento fica suspenso e a sua presença é dominada por um desejo que é ânsia de inexistência. Para escrever a história de uma pessoa desprovida de memória e apresentar um ser que não tem a palavra-chave para organizar o seu próprio universo, e cuja única existência se reduz ao ‘atópico’, a autora opta por uma estrutura elíptica, sincopada, frequentemente caótica.

No relato só conhecemos as lembranças fragmentárias e incoerentes de uma guerra remota e o estranho metaconhecimento de si próprio que tem o homem. Além das exíguas lembranças bélicas, o protagonista não consegue evocar nenhuma outra reminiscência a respeito da sua identidade. É quase um ser sem personalidade, vazio, e, neste sentido, representa a culminação do processo que levara a Amós a definir-se como “dessignificado”

(*CMO*, 2006a: 41): “também não me lembro se tive uma avó, nem se tive mãe e pai, devo ter tido, tias zuretas, tias gordas virando tachos de bananada, tias zuretas zuracas. Será que eu as tive? A mancha vermelha jamais me deixará saber” (*Qa*, 1977: 131).

Aliás, nessa condição ‘dessignificada’ o protagonista não encontra o seu sentido no mundo concreto e histórico em que o seu corpo vive e, por isso, na sua pasmada paralisia, torna-se a si próprio objecto de uma contemplação poética, numa projecção sentimental e filosófica da sua ininteligível tragédia pessoal.

O velho parece encenar o princípio admirado pelo protagonista do relato «Lucas, Naim»: “o indivíduo tem uma extensão considerável no tempo e negligenciável no espaço” (*PDG*, 1977: 23), pois esquecido da sua configuração corpórea ocupa o espaço da praia solitária, estendendo como um manto sobre a realidade fluida os seus conflitos, a partir dos quais reflecte, de modo desvairado e incompleto, sobre os grandes temas de ascendência pascaliana, como a solidão, o absurdo, a morte ou a esperança.

A eleição de um espaço tão radical como um cenário vazio, do nada como fundo e paisagem para algumas das narrativas da autora, impõe uma drástica restrição à aventura do homem retratada por numerosos romancistas do século passado: de Marcel Proust a Michel Butor, de Italo Svevo a Cesare Pavese ou Lawrence Durrell.

A escrita da autora pretende retomar na prosa tudo aquilo que conforma a problemática da condição humana em ‘estado fluído’, para apresentá-lo em estado condensado. A procura deste alvo faz com que o mundo adquira limites cada vez mais rígidos e oclusivos com o intuito de confinar os protagonistas na sua interioridade, cuja interpretação opõe à clareza objectiva da psicanálise a obscuridade subjectiva do método romanesco.

Estamos perante uma espécie de radicalização da ‘experiência pura’ de Henry James. Este mundo é a esfera das sensações fragmentárias e os impulsos irracionais que encontramos nas obras, por exemplo, de Faulkner ou de Dos Passos. Como acontecia nestas, o indivíduo surge em retirada perante as exigências da realidade, uma realidade,

aliás, e aí reside o princípio de radicalização, enfraquecida até a sua prática desapareção na prosa de Hilda Hilst e, em especial nos seus relatos breves²²⁷.

Em caso extremo, como indicara Lawson, este sujeito descomposto pode ser reconstruído a partir dos fragmentos dos seus lamentos, das suas lembranças, dos interesses e das reacções (1995: 135).

Essa referida obscuridade subjectiva tem por base uma economia interna, consistente numa aprimorada utilização da estrutura e do ponto de vista, instrumentos indispensáveis para a criação desse estreito e fechado composto narrativo que oriente para o interior as suas próprias complexidades intrínsecas.

Para isso, em primeiro lugar, a condição da realidade sofre modificações fundamentais. O espaço do relato representa habitualmente esta nova relação entre o narrador e a ficção através dos já referidos espaços descontínuos e fragmentários que configuram a interpretação literária com um sentido histórico não expressado ou expressado parcialmente.

Em segundo lugar, a autora dota o discurso de um profundo sentido da ambiguidade, como modo de representar a própria ambiguidade e contradição do universo onde se situa o protagonista.

Em último lugar, percebemos uma quebra da progressão linear que atinge inicialmente a concepção do tempo, o qual se torna um dos elementos fundamentais de penetração na obscuridade do universo em que o protagonista agoniza.

Hilda Hilst situa-se, assim, como legatária das inovações que marcaram a renovação da prosa moderna, sintetizadas por Antônio Candido no seu estudo da personagem do romance inserido na obra *A Personagem de Ficção*:

²²⁷ Isto responde, em parte, à configuração material como relato pouco extenso do conto que condiciona ou favorece outras limitações que o romance é muito menos capaz de manter, entre elas a restrição da perspectiva cultivada pela autora paulista: “De modo genérico, a visão de mundo expressa no conto é limitada por natureza, na medida em que se restringe ao seu prisma visual e, portanto, ao fragmento de realidade abrangido. De onde, sempre que um ficcionista busca exprimir uma visão circunscrita da realidade, microscópica ou fragmentária, distingue o conto como a estrutura adequada, ou é compelido a fazê-lo, ou já realizou a escolha no ato mesmo de mentar a realidade segundo aquela óptica reduzida: a visão do mundo contém, latente, sua estrutura própria” (Moisés, 1985: 45).

A autora conseguiu que o conto sem enredo, ou quase sem enredo, conhecesse uma nova profundidade, abissal e hermética, graças à singular faculdade introspectiva da sua escrita, que estabelece a partir de cada estagnada conjuntura psicológica um mundo de inferências, de inspirações e de revelações, numa técnica que se vale também dos silêncios e das elipses para dotar o discurso de maior espessura e complexidade.

O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno, cujo ápice, a este respeito, foi o *Ulysses*, de James Joyce, – ao mesmo tempo sinal de uma subversão do gênero (1987: 61).

O nosso território interior é interpelado, pois a autora pretende universalizar a experiência pura, uma das tarefas e dos objectivos fulcrais do escritor contemporâneo (Plaza, 1990: 141). Os textos hilstianos são portadores e reveladores de uma verdade inefável do ser humano – dominado por um sentimento de abandono e vulnerabilidade num mundo que não compreende –, verdade oculta, evidentemente, nas pregas superficiais do homem, pois, ao tirar a este a cultura e as convenções, só lhe resta a sua autêntica natureza e os seus verdadeiros impulsos: aqueles que a autora apresenta na sua prosa através da lente amplificadora e expressionista.

O apuramento, por parte do ancião protagonista de «O Oco», do processo experimentado por Hillé e Amós Kéres revela-se ainda num outro aspecto relativo a esse marasmo de que falávamos. No seu abandono num lugar indeterminado – em relação à sua localização, o narrador protagonista só indica “aquí nunca chove, devo estar no trópico e à beira-mar evidente” (*Qa*, 1977: 129) –, a evolução da descida e do abandono da condição humana não se suspende na animalização externa, aparente, senão que prosegue no seu declínio para a materialidade²²⁸: “quem sabe se pouco a pouco assumo o existir da pedra, é

²²⁸ Note-se que este enfraquecimento das qualidades humanas nunca pode ser simplificado e identificado como um abandono na irracionalidade – entendida como ausência de raciocínio – da parte dos protagonistas, pois estes detentam uma extenuante e extasiada vida mental. Sirva como exemplo, o seguinte excerto do relato que agora nos ocupa: “A respeito do círculo poderia continuar, a respeito do quadrado e do triângulo também, poderia continuar durante um ano ou mais, sobre hipotenusas e tangentes também, sobre hidrostática (substâncias fluidas e viscosas, substâncias fluidas água e vinho, substância viscosa melado, as primeiras não têm forma de coesão, mas é melhor não insistir inclusive porque todas essas questões referentes à hidrostática só melhoraram a partir do século dezessete)” (*Qa*, 1977: 139).

No caso concreto da personagem de que estamos a falar, a sua circunstância recorda a do protagonista da obra *Canoas e Marolas* de João Gilberto Noll, um romance de escrita poética e fragmentária onde o tema central da preguiça serve para arquitectar uma metáfora de profundo alcance a respeito do desalento do homem contemporâneo.

Como o velho da praia, o protagonista de Noll aparentemente não era mais do que “uma carne abatida sem nenhum propósito claro de comércio com o ambiente em torno...”, pois fora “escolhido para atuar no desregrado corpo na areia da praia” o que o levava a perguntar-se a si próprio se afinal o que pretendia era “fundir-se à impassível paisagem” (Noll, 1999: 45-46).

Mas também, apesar do que ele denomina “a ociosidade me infectou de mim” (Noll, 1999: 22), como o velho de «O Oco», no protagonista de *Canoas e Marolas* essa extasiada paralisia tem como origem uma incessante

isso, vamos, diga, não tenha medo, digo: vida mineral completando a paisagem” (*Qa*, 1977: 134).

Assim, o ancião é condenado a uma vida inerte na praia, num relato que apresenta implícita a condição fundamental de visibilidade, insistentemente invocada pelo narrador protagonista: “aqui não tenho muita coisa para ver a não ser o mar, a montanha, os homens que trazem o peixe” (*Qa*, 1977: 133). A natureza plástica deste relato procura essencialmente ‘fazer ver’ ou ‘dar a ver’, como um complemento ao sentimento de vazio provocado pela infeliz procura que o domina e que o condena a um existir rastejante. Assim, o objectivo, adjacente ao chão, multiplica a percepção da dimensão das poucas figuras erguidas que se aproximam ao velho, como o menino ou os pescadores, como acontecia, por exemplo, em moldes pictóricos, nas grandes composições de Veronese e nalguns quadros de Caravaggio. Com esta técnica, a autora procura, por oposição à perspectiva elevada, sublinhar de modo figurado a pequenez e a insignificância do velho no mundo que o rodeia.

Igualmente, na sobriedade da paisagem desértica, a ênfase nos detalhes desse campo de estímulos limitado assume um poderoso efeito simbólico. O profundo vínculo do ancião com a natureza tem por base uma continuidade entre a exterioridade e a interioridade, pois ao mesmo tempo que povoa um lugar esquecido pela civilização, o protagonista habita espiritualmente um mundo em ruínas, o deserto, que fica para além das palavras e das ideias convencionais.

Neste sentido, o ancião só conta com uma língua primordial, trabalhada pela autora com o propósito consciente de empobrecer a textura estilística para que ao protagonista só lhe reste o “corpo da linguagem” (*Qa*, 1977: 167) feito de terra²²⁹, como o deserto que

actividade mental por volta do desassossego metafísico e ontológico que ele abraça e que o leva a cansar-se das “palavras que soterram, paralisam, tiram o ar” (Noll, 1999: 22): “É, talvez me quisesse deixar levar para onde fosse porque, sinceramente, estava chegando a uma quase insuportável conclusão à beira daquele rio: não era mais um cara que pudesse chegar pra outro como mais um bicho da espécie se reconhecendo noutro, enfim, chegar próximo e ouvir o coração rugir de fúria e depois desatar-se lasso e ruminar a dois, a três, com esse sacramentado elogio de algum fervor comunitário. Isso me fez ficar de joelhos, com alguns disfarces, claro, para não dar a impressão de algum pendor para o sagrado. Peguei um punhado de areia e o coloquei na boca agora sim sem nenhum disfarce, e fiquei horas ali, ruminando o meu silêncio cheio de uma areia pedregosa” (Noll, 1999: 42).

²²⁹ Esta ligação entre a terra e a expressão aparece noutras obras da autora, como a *Trajectoria Poética do Ser*, o que nos permite estabelecer uma determinação mais ampla e geral da significação do símbolo da terra. Ao

ocupa. Submetido à procura mística interminável a que todas as personagens hilstianas estão destinadas, o protagonista escapa do silêncio mortal da consciência pelos desvios da linguagem que lhe resta e que o conduz a soçobrar na incoerência:

Olho para cima e dou grandes gargalhadas, o menino pergunta por que, digo 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 (*Qa*, 1977: 129).

Apesar do silêncio inerente à experiência mística²³⁰, a limitada distância de alcance da sua filosofia corresponde-se mais com a tirania da prostração, do abatimento extremo provocado pela incesante procura do sentido da vida.

Como o ancião da praia, Riolo, protagonista do relato «Esboço», habita um cenário feito de silêncios, dominado pela perda quase total da função da palavra²³¹: “Torci-me

aprofundar nos domínios do simbolismo, observamos que o símbolo está cargado de valores emocionais e ideais, intensificados pelo sentido religioso – também misticamente anacorético –, que paira sobre eles.

A terra possui aqui uma dualidade fascinante. Por uma parte, é a representação da profundidade, da raiz, da “matriz” (*TPS*, 2002d: 104), como é invocada na *Trajectoria Poética do Ser*, de todas as coisas – tanto na sua forma profana, quanto na sua forma sagrada –. Por outra parte, é o símbolo do inferior. Assim, a descida ao estado rastejante por parte do sujeito hilstiano – quer o sujeito ficcional, quer o sujeito lírico – revela-se como uma condição indispensável para compreender e poder articular o conhecimento a respeito da ordem cósmica. Por isso o sujeito poético formula a sua demanda desesperada à terra: “Toma-me terra generosa / [...] / Unge-me a boca, a língua / Para dizer a palavra esquecida e atingir o ser” (*TPS*, 2002d: 103).

Situamo-nos, portanto, nos domínios da influência órfica e rilkeana assinalada por Alcir Pécora como um dos componentes fundamentais – e que compartilha espaço com uma outra tendência poética presente neste volume e consistente na recuperação e *aggiornamento* da tradição poética medieval e renascentista –, na introdução da edição da Editora Globo dos *Exercícios*: “Neste momento, a poesia de Hilda distende o seu ritmo, ou, para dizê-lo mais corretamente, passa a operar em surtos. Torna-se mais discursiva na busca de uma eloquência capaz de dar forma a um tempo que é simultaneamente vertigem de destruição, testemunho de ruínas, e permanência de desejo que revém à terra, à origem do pai, ao ato fundador e sublime da criação. Trata-se então de perseguir o tom de uma religiosidade imanentista, terrena – e até, por vezes, estranhamente silvestre; de enunciar uma mística exaltada e extática, mais ainda dedicada a coisas temporais” (Pécora, 2002d: 8-9).

²³⁰ Como sabemos, frequentemente os conhecimentos e as experiências ascéticas são silenciadas por um mutismo involuntário, uma afasia que impossibilita a comunicação com o exterior, ou por uma discricção escolhida. Neste sentido, como afirmara Luce López-Baralt: “Si nos animamos a hablar de ello será, como quería san Agustín, *non ut illud diceretur, sed ne taceretur*: «no por decirlo, sino por no callar». Se dice que cuando santo Tomás vivió al fin la experiencia teopática puso su pluma sobre la mesa y no se atrevió a escribir más, para honrar con el silencio el trance inenarrable que le había sobrevenido. Muchos místicos, en efecto, han reverenciado la experiencia con el mutismo: ahí está el caso elocuente de Ana de Jesús, que no nos dejó dicho absolutamente nada acerca de la altísima contemplación que san Juan de la Cruz celebró en ella al momento de dedicarle el *Cántico espiritual*. Requiere, no cabe duda, una particular valentía el intentar decir algo acerca de las cosas «para cuya expresión no estaba hecho el lenguaje», como diría Henri Bergson” (1996b: 10).

²³¹ Esta incapacidade conduz os protagonistas das referidas narrativas a uma condição imperscrutável, semelhante sob certos aspectos à de Lol Valérie Stein, uma mulher dominada pelos fantasmas do seu passado

muito de 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” (PDG, 1977: 9).

A personalidade de Riolo também se pulveriza e o pensamento fragmenta-se até quase a incoerência, mas à diferença do ancião, Riolo convive ainda com a família, representantes da lógica burguesa que alargam a revelação oferecida pela prosa hilstiana de que o homem diferente, iluminado e inteligente só pode ser um resíduo abandonado no tecido social.

Enquanto Riolo pretende comunicar a sua concepção do mundo, a sua ontologia pessimista – através da referida dificuldade de palavra que, além da ideia do esboço, o incapacitava de formular nada mais –, disseminada, aliás, em diferentes textos da autora, nos quais se defende que a vida humana é apenas um ensaio arquitectado por um Deus cruel, a sua família renuncia a procurar compreendê-lo e o isola sob o signo da loucura²³²: “Ele caduca, quer nos matar, faz-se de bobo, está louco, e eu de joelhos escrevia nos papéis amarelos Parem Parem, e repetia intermináveis Esboço” (PDG, 1977: 9).

e protagonista do romance *Le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras. No entanto, resulta evidente que os relatos de Hilst se alicerçam sobre uma técnica oposta à da escritora francesa: a autora paulista arquitecta a sua escrita por volta da representação da corrente de consciência das suas personagens, enquanto Marguerite Duras opta por uma perspectiva narrativa determinada pela inexistência de informação diegética a respeito da sua protagonista.

Porém, como a personagem criada por Marguerite Duras os protagonistas hilstianos – apesar da sua transparência para o leitor – resultam obscuros para aqueles que os rodeiam, pois o discurso romanescosilencia para eles a interioridade da protagonista, julgada pelos outros sempre desde a suposição.

Esta natureza conjectural e especulativa do relacionamento dos outros com o sujeito perturbado é a que aproxima a escrita de Hilda Hilst do romance de Marguerite Duras, pois os protagonistas hilstianos foram dotados da mesma opacidade social que a manifestada pela voz narrativa a respeito da protagonista de *Le ravissement de Lol V. Stein*: “L’approche de Lol n’existe pas. On ne peut pas se rapprocher ou s’écloigner d’elle. Il faut attendre qu’elle vienne vous chercher, qu’elle veuille” (Duras, 1964: 105).

²³² É de notar que Vittorio, personagem de *Estar Sendo. Ter Sido*, é o único dos protagonistas hilstianos que, com a alienação, identifica e reconhece a sua descida à animalidade. A respeito da involução do protagonista, abandonado pela família por causa da loucura, sabemos que a natureza delirante e iluminada do processo era análoga à transformação padecida por Hillé ou Amós. É a criada que nos informa de que o senhor “queria voar até o céu montado em cima” dos gansos e de que Vittorio ficara “igualzinho” aos cachorros: “só andava de quatro e uivava e todos os cachorros uivavam também, muita desordem, muito barulho” (EST, 2006b: 98). Mas, desta vez, além das avaliações externas, é o próprio protagonista que retrata o seu processo interno de mudança sob o signo da loucura, explícita, reflectida e identificada como o universo próprio de um demente: “me vejo negro, artificioso como quem não se vê. a loucura é sépia. ou talvez mais pro ovo. a loucura é algures, não em mim. os corvos naquele céu eram de um outro minha loucura é rajada, esparzida de cores, loucura é escarcéu, é não, é chumbosa, pesada, o olho do cafre sobre aquele que lhe arranja o dinheiro, é enviesada, esquiva, mas vigilante, o olho do meganha sobre o biltre. é nada, é tímida, medrosa, se acasala nos cantos” (EST, 2006b: 100).

Finalmente, será o próprio Riolo que desista da sua fraca tentativa de comunicação e aceite, com alívio, o exílio interior como única possibilidade vital:

Olho as três caras, ah, Riolo, nunca mais amornado e perfeito em reflexiva e opulenta fruição, obedeço, faço uma linha fina que me parece trêmula, paro, não, não estão satisfeitos, estendo em altura finura e tremulez, me parece linha muito delicada, olham abestados, dizem dura, eu digo Esboço, e calo-me desta vez para sempre, recosto-me de novo, palor e paraíso-mudez na minha sala (*PDG*, 1977: 11).

Vemos, portanto, como na prosa hilstiana sempre resta um indivíduo que não tem uma história projectiva, não tem sonhos, nem esperanças, isto é, um indivíduo sem alternativa nem alteridade, concentrado nos efeitos da revelação e na condena a uma procura perpétua.

O apogeu desta penalidade existencial será representado pelo protagonista de «O Oco». Neste relato, a procura que consumiu a sua vida não só priva ao sujeito de futuridade, mas também da existência presente. A desalentadora conclusão, atingida por este homem idoso no final da vida, de que o céu está vazio, oco, faz com que a linha ideal que separa o presente – reduzido quase a uma existência petrificada – do passado diminua, a pouco e pouco, desaparecendo progressivamente o valor da perspectiva.

Assim, o confronto com a experiência limite, com a revelação abissal, funciona como um condensador da consciência que faz com que o remoto e o próximo, as noções temporais de passado e de presente, surjam de um modo tão profundamente imbrincado na mente do protagonista, que os momentos pretéritos se sobreponham à vivência real.

Assistimos ao império da função fragmentariamente esclarecedora da memória, a qual opera sobre os níveis possíveis do constrangedor passado do protagonista e o paralisa:

E apesar, apesar da existência incorruptível dessa pedra, sinto que alguma coisa flue, e a fluidez dessa coisa me assusta, sou cada vez mais O PASSADO, sou cada vez menos O PRESENTE, e o meu futuro está cada vez mais perto de um passado. Não se exaltem, tudo isso é para mesa redonda, não é a última palavra, podem crer (*Qa*, 1977: 147).

As personagens hilstianas negam os alicerces vitais, todas essas delicadas idealizações que sustentam a vida mental do homem: como funcionam o tempo e o espaço,

o que separa a morte da vida, em que se baseia a identidade sexual ou qual é o princípio da verdade (Plaza, 1990: 74).

A conjuntura similar destas mentes férteis confinadas em problemas indissolúveis faz com que os protagonistas das ficções hilstianas que nos ocupam possam ser considerados numa diferença e numa contiguidade de tipo narrativo. Hilst estabelece para todos eles uma lógica da personagem paralela. Isto não implica que a sua caracterização seja menos complexa – pois como indicara António Candido a respeito do romance moderno, este procurou “justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a idéia de esquema fixo, de ente delimitado” (1987: 59) –, mas que a sua complexidade conforme um universo cujos dados foram evidenciados pela sua criadora, que os escolheu e os restringiu na procura de uma lógica global.

Na escrita da autora paulista, o desenho dos protagonistas como ruínas implica – além de uma exibição dos mesmos na sua inexorável e abissal igualdade – toda uma teoria do indivíduo, uma teoria a um tempo histórica e prática do indivíduo como um complexo sistema de valores, oposto à sociedade segundo os princípios de uma supermoral ou uma hipermoral transcendente.

Se, como vimos, as personagens prescindem do mundo, a escritora não. Hilst opta por uma alteridade convenientemente reduzida à conjuntura de passageira e de intrusa na introspectiva quietude dos protagonistas e que, portanto, facilite a desaprovação da parte do leitor.

Nesta multifacetada dialéctica, a acção do indivíduo como conceito histórico, heróico, como utopia fica limitada sempre a uma penosa revolução interior e a uma ininteligível negação do mundo que possui um fio condutor implacável: a revelação.

Assim, se a definição que nós temos habitualmente da mística provém do Ocidente cristão medieval, os ascetas radicais e delirantes da escrita hilstiana aproximam-nos a uma espiritualidade áspera que nos oferece um entendimento do real sublime, mas terrível.

A EXPERIÊNCIA MÍSTICA

*Ciência não me satisfaz.
Mundo não me satisfaz.
Diabo não me distrai.
Quero ser ensinado por Deus.
[Jorge de Lima]*

A respeito da espiritualidade aflitiva agora analisada na produção de Hilda Hilst, a experiência mística funcionará como princípio diferenciador das personagens. Como já indicámos, os protagonistas hilstianos estão provistos de uma lucidez delirante e excepcional que, inicialmente, não lhes permite compreender, mas só pressentir, o transcendente.

Estes seres atingem num momento determinado da sua vida o lugar onde não há respostas e, enquanto muitos deles são auxiliados por algum tipo de revelação, outros não alcançam o seguinte estágio e ficam desamparados na sua oscilação entre a intuição de uma teoria do absoluto e o temor ao vazio, ao informe abissal que os cerca na sua impossibilidade de entender.

Em consonância com uma tensão espiritual quase insuportável, a autora capta estes seres desde o subjectivo, descrentes de uma realidade objectiva, por fraudulenta, vazia ou inútil. No entanto, devemos evitar um desenho esquemático, uma espécie de relação causal entre uma realidade obscura e uma interioridade problemática pois o indivíduo concentra-se no seu ego sem se importar com o mundo que o rodeia, principalmente porque, embora se reconheça como figura finita, considera que o seu domínio não é o real, mas o possível.

As personagens são dominadas pelo sentimento directo de Deus:

este sentimiento, obsérvese bien, porque en esto estriba todo lo trágico de él y el sentimiento trágico de toda la vida, es un sentimiento de hambre de Dios, de carencia de Dios. Creer en Dios es, en primera instancia [...] querer que haya Dios, no poder vivir sin Él (Unamuno, 1939: 142).

O sujeito não pode existir sem Deus, mas pensar Deus é para ele compor um discurso de ausência (Pécora, 2005b: 12). O desejo de comunicação encontra-se com a radical alteridade do Outro, um obstáculo que não pode evitar, pois o interlocutor, retraído ou mesmo inexistente, priva-o de qualquer correspondência:

Estou sozinha se penso que tu existes.
Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança.
E igualmente sozinha se tu não existes.
De que me adiantam
Poemas ou narrativas buscando

Aquilo, que se não é, não existe
Ou se existe, então se esconde
Em sumidouros e cimios, nomenclaturas

Naquelas não evidências
Da matemática pura? É preciso conhecer
Com precisão para amar? Não te conheço.
Só sei que me desmereço e não sangro.
Só sei que fico afastada
De uns fios de conhecimento, se não tento.

Estou sozinha, meu Deus, se te penso (PMG, 2005b: 41).

A fatalidade exprimida pelo sujeito lírico nesta composição, pertencente aos *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, não é um fado diferenciado, particular e próprio, mas uma tragédia genérica – que, aliás, é partilhada de certo modo pelo discurso doutros poetas brasileiros preocupados com o sagrado como uma categoria perene da poesia²³³ –: sempre conduz à mesma condena.

²³³ A título de exemplo, podemos citar, de entre os autores próximos a Hilst e com os quais a sua obra dialoga, a composição «Explicação» de Cecília Meireles: “O pensamento é triste, o amor, insuficiente; / e eu quero sempre mais do que vem nos milagres. / Deixo que a terra me sustente: / guardo o resto para mais tarde. // Deus não fala comigo – e eu sei que me conhece. / A antigos ventos dei as lágrimas que tinha. / A estrela sôbe, a estrêla desce / – espero a minha própria vinda. // (Navego pela memória / sem margens. // Alguém conta a minha história / e alguém mata as personagens.)” (Meireles, 1963: 28).

Igualmente, poderia ser mostra dessa ânsia insatisfeita de comunicar-se com Deus a composição «Quero ser ensinado por Deus» de Jorge de Lima: “DE QUE PONTO sopra o vento das instabilidades? / Que cansaço de contemplar as pátrias! / Quero o antecedente quero o fim. / Quero ser ensinado por Deus. / Ciência não me satisfaz. / Mundo não me satisfaz. / Diabo não me distrai. / Quero ser ensinado por Deus. / Os apoios terrestres são frágeis. / As montanhas são fracas demais. / Dai-me a vossa Mão para sair do vácuo. / Deus me degole do mundo. / Carne não me satisfaz. / Não conheço coisas necessárias. / Quero ser ensinado por Deus. / Tudo é casual nesse charco. / Quero ser ensinado por Deus.” (Lima, 1980: 199-200).

Assim, existe todo um sistema de textos conformando um conflito existencial colectivo e um pensamento trágico fundados na interrogação de Deus, mas também das próprias capacidades e possibilidades por parte dos sujeitos hilstianos. O fazer literário fica confinado assim a uma zona de penumbra habitada por espíritos atormentados e dilemas inamovíveis.

A título de exemplo, podemos tomar os poemas que conformam a *Via Espessa*. Neles, observamos uma sorte de recuperação dos dilemas presentes na escrita anterior. Samsara, o sujeito desta poesia, reassume as perplexidades das personagens precedentes, como se se tratasse “de ações do passado que reaparecem nas diferentes vidas que a poesia pode propor ou viver, ameaçando, com seu movimento circular, manter em constante desvio uma possível destinação superior do desejo” (Pécora, 2004b: 9).

Samsara, a quem um louco acompanha e auxilia na sua procura de Deus, fala num dos poemas da “minha dura noite” (VE, 2004b: 68) e com isto representa, no seu alucinado discurso, através de uma imagem intuitiva própria da tradição mística ocidental, a fatal interdependência em que se encontra.

Todos esses fragmentos de autoconsciência testemunhados na escrita, assim como o reconhecimento da falibilidade e da inadaptação, quer no mundo que os rodeia, quer no mundo a que aspiram, fazem das figuras como Samsara personagens trágicas no sentido moderno.

O facto de que este sentimento trágico derive da atitude de um Deus que se mantém inerte na sua absoluta passividade não limita os padecimentos dos protagonistas hilstianos ao âmbito da ‘obscuridade’ mística. Samsara, como San Juan de la Cruz, refere-se à ‘noite’ para falar do seu sofrimento, mas este ultrapassa a incompreensão e o desespero que caracterizam a vivência mística, pois nesta a questão da existência de Deus ou do sentido da existência humana não se colocam (Alexandre, 1994: 38).

O sentimento trágico que domina a estas personagens alicerça-se parcialmente no âmbito da melancolia fundamental, ontológica, melancolia que é saudade por algo perdido ou nunca atingido, uma nostalgia fundamental a respeito dos impossíveis, pois, como indicara H. A. Murena “la esencia del arte es nostalgia por el Otro Mundo” (1984: 26).

Contudo, a tragédia não se compõe só da nostalgia entendida como malogro da paixão por Deus e pelo transcendente. A suspeita – derivada das tentativas de conhecer

invariavelmente fadadas – de que o conflito é insuperável some ao sujeito num agónico sentimento do impossível que deriva na angústia.

A angústia, como assinalara Michel Tournier, não tem um objecto preciso, pois “así como el miedo procede de una presencia hostil, la angustia nace de una ausencia [...] La angustia revela al hombre su soledad, y por tanto su libertad y su dignidad de hombre. Es fruto de la reflexión y la cultura” (2000: 122).

Assim como a religião é um cerco protector que tranquiliza os devotos, incluídos os místicos cristãos, a espiritualidade desregrada destas personagens é uma janela angustiada que se abre ao infinito ininteligível ou, o que é mais grave, ao Nada, à “altissonante pantomima do Nada” de que falara Gilson Ribeiro na introdução às *Ficções* (1977: XI).

Portanto, a única verdade do homem, no sentido do fracasso à Bataille nas relações entre o ser humano e Deus, é ser uma súplica sem resposta que habita a solidão moral mais absoluta.

Como sabemos, a escrita de Hilda Hilst é sempre antropocêntrica, mas nesta vertente da sua obra o seu eterno protagonista partilha espaço com a sua manifestação da solidão angustiada. Todas as obras onde encontramos algum ser iluminado privado da comunicação com o transcendente são variações obsessivas de um só tema: a experiência da infelicidade metafísica sempre monologada num mundo fantasmático.

Frequentemente, ignorado por um céu incerto, o sujeito só tem uma visão do mundo iluminada por um halo de alucinação e de angústia promovido por esse sentimento de imperfeição difuso e, ao mesmo tempo, implacável que faz dele um sujeito fragmentado, desorientado e ansioso:

[...] ontem eu chorei muito lá dentro [do poço] e gritei DEUS, DEUS, e o poço respondeu: Fogo, Jozú, o que mora em ti, Fazedor do poema. Há algum tempo ando pensando se não seria bom colocar essa planta que se chama coroa de Cristo ao redor do poço, assim ninguém vai entrar na minha casa, ando ficando com medo e não sei dizer bem porque. As palavras metem medo, é isso sim, essas palavras de dentro metem medo, seria melhor ficar mudo (*PDG*, 1977: 41).

No processo de delimitação psíquica que alicerça o relato «O Grande-Pequeno Jozú» somos confrontados, como vemos, com uma dessas vozes do sofrimento, da perplexidade humana. Situado no espaço do não lógico, da sugestão e do sentimento, Jozú

assiste à desrealização do seu mundo através da sua incapacidade para compreender uma linguagem que funciona como revelação inatingível, como um elemento codificador do mundo de deciframento impossível para o entendimento *naïf* deste protagonista. Assim, para ele as palavras adquirem uma nova significação problemática e misteriosamente mágica. Convertem-se em algo mais que uma ideia, convertem-se numa *idée fixe*, num enigma que volve uma e outra vez.

Neste sentido, a escrita hilstiana filia-se, mais uma vez, à genealogia do romance contemporâneo, pois, como indicara Andrés Amorós “El mundo aparece ya como algo esencialmente inquietante, inestable, en peligro. La novela no nos da una lección completa, sino un enigma. Hay en ella desorden, complejidad, caos; igual que lo hay en la conciencia de sus personajes” (1985: 51-52).

Para o ser humano não existe já a realidade como um bloco compacto, de signo claro e evidente. O abandono do homem neste espaço de insegurança e perplexidade faz com que outros protagonistas hilstianos – dotados de uma maior capacidade de raciocínio que Jozú, que só contava com a sua desvairada lucidez – se questionem a sua posição no universo, no sentido em que o fizera Gide, herético entre os heréticos, em *Les nouvelles nourritures*: “Je ne sais trop qui peut m’avoir mis sur la terre. On m’a dit que c’est Dieu; et si ce n’était pas lui, qui serait-ce?” (1972: 171).

E isto é assim porque, uma vez purificado o seu pensamento dos resíduos da convencionalidade social, o homem revela-se, não como simples sujeito psíquico, mas como “animal eidético que salta del caos de los sentidos al orden de los objetos ideales” (Sábato, 1979: 44-45).

A título de exemplo, podemos reproduzir as percepções confusas e iradas do protagonista de *Estar Sendo. Ter Sido* que, apesar de que acredita ter visto Deus num período da sua vida dominado pela loucura, não se pode auxiliar desta aparente revelação na sua procura:

Os pulhas que se dizem feitos à maneira Daquele, 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. ahhh! 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 (*EST*, 2006b: 60).

Podemos observar, portanto, como neste discurso anguloso e expressionista a personagem amaldiçoada na impossibilidade da contemplação perfeita e definitiva, constrói-se como um conjunto de impressões e sensações, de impulsos soltos. Vittorio é uma pluralidade de possibilidades, um eu que se procura através da busca do sentido da existência, contra o sentimentalismo apócrifo e apesar dos conflitos íntimos, das decepções e dos sentimentos difíceis.

Portanto, para estas personagens, a negação da visão não implica anulação pessoal, aceitação passiva de tudo aquilo que sufoca a expansão e o crescimento da vida individual, mas uma luta constante contra os abismos:

A literatura, o estilo, a atemporalidade dos textos são um subproduto quase acidental, inconsciente, de uma Busca mística, panteísta, de um Indevassável por isso mesmo instigante, ameaçador: decifra-me ou te devoro. Hilda Hilst, como Sheherazade, conta para sobreviver mais um dia e nesse afã vital não há complacência: o leitor sente-se desafiado a imergir nesses ritos, recriando quase que corporeamente os enigmas e imagens que brotam. As suas são portanto “ficções” como as “ficciones” de Borges ou capítulos de “More Kicks than Pricks” de Beckett. Formam um círculo, um fluxo diante dos quais não há meio-termo, ou o leitor percorre a mesma indagação metafísica ou se cansa às primeiras páginas, incapaz de preencher os brancos deixados pela autora²³⁴ (Ribeiro, 1977: IX).

Assim, para estas personagens movidas por um anseio íntimo e verdadeiro de soberania, o paradoxo da liberdade coloca-se inicialmente, irrestrito mas impossível, ao aparecer incorporado ao curso fixo, irrevocável, de uma trama literária.

O sujeito adoptará, como base da sua vida activa, a sua elevação razoável e, a partir desta, pretenderá adiantar a visão intuitiva de Deus experimentada por alguns dos seus congéneres. A resolução do herói tenaz configura uma série de vias para atingir a ciência transcendente.

A primeira delas alicerçar-se-á no modo intelectual: “Te foi dado caminhar a razão, então caminha” (TNT, 2004c: 35). No entanto, a intimidade de Deus nada tem a ver com a razão, nem com a lógica ou a ciência e, portanto, este método resultará insuficiente e

²³⁴ Esta interpretação de Leo Gilson Ribeiro implica, de modo intertextual, uma filiação mais para esta escrita dominada pela procura mística e panteísta, pois o desafio instigador da frase “decifra-me ou te devoro” (Lispector, 1999: 78) é recuperado do discurso clariciano, nomeadamente da obra *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969) em que esta expressão aparece de maneira reiterada.

estéril, como já se advertia no *Fausto* de Goethe: “Non penses / que o seco matinar sexa capaz / de explicarche os signos sagrados” (1997: 37), pois, como sabemos, a razão sente-se superada pelo infinito e não pode captá-lo em toda a sua profundidade.

É conhecido que uma das características definidoras do êxtase é a sua qualidade intuitiva. Nele predomina o aspecto afectivo sobre o intelectual, embora, o contemplativo se sinta imerso num estado cognoscitivo que lhe permite apreender de modo directo as verdades transcendentais (López-Baralt, 1996b: 13).

Como este saber é uma busca distanciada do racional, o discernimento só os poderá encaminhar ao cepticismo racional, por uma parte, e à desesperança sentimental, por outra, num movimento análogo ao que dominara a Unamuno na sua enganosa procura de Deus pelos caminhos do racionalismo (Unamuno, 1939: 142).

Uma segunda via experimentada pelos protagonistas hilstianos consistiria assim, com base na necessidade de uns novos princípios, na substituição das categorias do raciocínio por uma espiritualidade centrada no afecto.

Com o intuito de procurar estimular a intimidade com o divino são recuperadas e actualizadas as bases de uma tradição poética interrompida, como é o interessante desdobramento da mística para o território amoroso.

Ao estarmos perante um desejo que se articula como um amor ascensional ao modo platónico, de degraus para o Bem e para o conhecimento transcendente, o sujeito adopta uma imagética própria do amor cortês, para com ela transmitir, por meio da metáfora, o anseio, o desejo de comunhão e de penetrar no território do sagrado e, com esta demanda, sensibilizar ao ‘amado’ indiferente:

Sobem-me as águas. Sobem-te as fúrias.
Fartas me sobem dor e palavras.
De vidro, nozes, de vinhas, me sobem dores
Tão tardas, tão carecentes.

Por que te fazes antigo, se nunca te demoraste
Na terra que preparei, nem nas calçadas
Da casa? Me vês e me pensas caça?
Ai, não. Não me pensas. Eu sim, nas noites

Que caminhadas. Que sangramento de passos.
Que cegueira pretendendo

Seguir teu próprio cansaço. Olha-me a mim.
Antes que eu morra de águas, aguada do que inventei (PMG, 2005b: 39).

A partir daí, a exposição do sentimento paradoxal, provocado no amador pela unilateralidade dos afectos, pode desdobrar-se numa outra atitude. Assim, a veneração e a confissão devotada e esperançada convivem com uma postura mais imperativa e firme, que nos revela ao sujeito como possuidor de um *ethos* forte. A título de exemplo, podemos referir o relato «Qadós», onde o protagonista sugere para a divindade uma ameaçadora e solitária paisagem existencial em termos de futuridade. Com o intuito de emendar a atitude de Deus de ‘amado’ excessivamente indiferente, o sujeito lírico indica-lhe a necessidade que tem dele, isto é do amante, para manter a condição de ‘amado’ no universo platónico que ambos habitam:

[...] Perseguido
E perseguidor
Ando colado à terra [...]

Se me sei perseguido
Posso te amar, buscando.
Se não te sei comigo
(só te sabendo longe)
Não saberia buscar
Esse que só se esconde.

Grande Perseguidor
Foge comigo
E gozosos gozaremos
Uma única viagem (Qa, 1977: 102).

Esta focagem do relacionamento com uma divindade esquiva tem, provavelmente, a sua origem na poesia hilstiana que, na década de 60, transparece o despertar da “consciência terrestre que tem nas raízes o misticismo existencial de Rilke e o avassalante sentimento do mundo de Kazantzakis” (Coelho, 1999: 71). Nesta época, o pensamento do escritor grego Nikos Kazantzakis determinou a abertura da poesia hilstiana à hipótese de que Deus necessita do homem para preservar a sua existência. Esta tese aparece manifestada, por exemplo, pelo eu lírico da *Trajectoria Poética do Ser*, que no desfecho da

oitava composição da mesma afirma: “O que esperais de um Deus? / Ele espera dos homens que O mantenham vivo” (TPS, 2002d: 54).

Esta concepção da natureza divina como uma entidade carente de soberania plena será adequada aos moldes poéticos amorosos privilegiados pela autora paulista em obras poéticas posteriores – além da já referida variação desta ideia na prosa – como, por exemplo, os *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* (1984), onde a composição XVII é aberta com o seguinte apóstrofe: “Penso que tu mesmo cresces / Quando te penso. E digo sem cerimônias / Que vives porque te penso” (PMG, 2005b: 53).

Finalmente, a variante amatória desta ideia baseada no estado dependente de Deus é radicalizada na poesia de *Sobre a Tua Grande Face* (1986), a partir de uma perspectiva perturbadoramente erotizada:

Hoje te canto e depois no pó que hei de ser
Te cantarei de novo. E tantas vidas terei
Quantas me darás para o meu outra vez amanhecer
Tentando te buscar. Porque vives de mim, Sem Nome,
Sutilíssimo amado, relincho do infinito, e vivo
Porque sei de ti a tua fome, tua noite de ferrugem
Teu pasto que é o meu verso orvalhado de tintas
E de um verde negro teu casco e os areais
Onde me pisas fundo. Hoje te canto
E depois emudeço se te alcanço. E juntos
Vamos tingir o espaço. De luzes. De sangue.
De escarlate (STG, 2004b: 116).

Outra alternativa de que o sujeito dispõe para procurar a expansão completa do seu intelecto e “traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo” (AOS, 2001: 50) consiste na opção pelo ascetismo. Assim, alguns dos protagonistas hilstianos sentem a necessidade de adoptar um regime de intensa e austera vida intelectual, caracterizada pela meditação, a renúncia e a mortificação, pois, segundo a protagonista do relato «O Unicórnio», para atingir esse objectivo de alcançar a perfeita compreensão, “é preciso chegar à mais alta montanha, despojar-se de todas as pequenas inutilidades” (FF, 1977: 273).

Inspirado por esta mesma crença, o sujeito lírico de *Sobre a Tua Grande Face* manifesta a vontade de transcender o próprio eu através de um exercício de renúncia absoluta que admire à divindade: “[...] E de ti, Sem Nome / Não desejo alívio. Apenas

estreitez e fardo. / Talvez assim te encantares de tão farta nudez. / Talvez assim me ames: desnudo até o osso / Igual a um morto” (STG, 2004b: 111).

No entanto, o sujeito não será capaz de exceder-se voluntariamente, hipnotizado pelas angústias, como enfatiza, aliás, a voz presente em *Via Espessa*, nomeadamente, o louco que auxilia Samsara na sua procura de Deus:

O louco se fechou ao riso
Se torceu convulso de fingida ironia
E como se lançasse flores à cova de um morto
Atirou-me os guizos.
Por quê? perguntei adusta e ressentida.

– Ó senhora, porque mora na morte
Aquele que procura Deus na austeridade (VE, 2004b: 73).

Com efeito, estes protagonistas aproximam-se mais ao ocaso do que a Deus na sua procura radical do divino, consistente, como já referimos, na privação absoluta e no recolhimento mais extremado que, frequentemente, deriva na referida animalização e que converte as suas vidas numa aberração.

Este objecto caminho de conhecimento e procura entrecruza-se, frequentemente, com uma outra experiência existencial que procura Deus nas coisas terrestres, igualmente colocada sob o signo da impureza por estar centrada no corpo.

No nosso mundo, presidido por uma cultura multissecular que assinala o dualismo da alma e do corpo, esta harmonia resulta ainda problemática e perturbadora (Gil Tovar, 1975: 71-72). A alma é considerada *fons vitae*, enquanto o corpo é identificado, geralmente, como fonte de pecados, mesmo por algumas das personagens criadas por Hilda Hilst, que, inicialmente, se defendem dessa contaminação do espírito por parte do que identificam como depósito de sensações degradantes.

A partir deste ponto de vista é formulada a disjunção estabelecida por Qadós a respeito de si próprio e na qual se perguntava: “eu quem sou? Sou esse que se agacha e solta as tripas ou sou aquele outro que te busca?” (Qa, 1977: 73). Esta disjuntiva é, evidentemente, inexistente, pois os termos já não se excluem ao ser sublinhada a aptidão cognoscitiva do corpo entendido como organismo do pensamento.

Neste outro modo, o princípio perturbador é propositadamente alargado, pois o preciosismo do repugnante atinge a máxima intensidade, ao ser apresentado o corpo, inicialmente, como um instrumento menos erótico do que entomológico num verbalismo extenuador, numa visão de lupa que ao leitor lhe mostrava o poro²³⁵, mas lhe furtava o rosto de Deus:

Neste ponto de negatividade radical, o trabalho imenso de “explicar o inexplicável” sobretudo revela um “traseiro à mostra”. A possibilidade de iluminação passa a depender da capacidade de encarar despudoradamente o grotesco de uma condição que apenas se enuncia sem engodos no baixo, no tabu, na profanação, mas nunca nos lugares comuns da linguagem ou da vida social. É exatamente este traseiro à mostra, esta via baixa que, a partir de *Com os meus olhos de cão*, a obra de Hilda Hilst vai explorar: essa peregrinação por lugares infectos efetuada na futura obra obscena. No gênero baixo apenas resistem os indícios deixados por Deus num mundo de padrões de felicidade no qual nunca está. Nos termos da metáfora fundamental deste livro, retomada várias vezes por Hilda Hilst, é necessário ultrapassar a superfície de gelo para se chegar ao fundo onde Deus ri. O obsceno é nome do cordame grosso com o que se desce a este fundo (Pécora, 2006b: 10).

A procura de Deus deve entender-se neste sentido como um degradante exercício baseado na unidade corpóreo-espiritual, no qual – como indicara Gilson Ribeiro numa apreciação referida às *Ficções*, mas extensível à prática totalidade da escrita de inspiração mística hilstiana – “há uma desapiedada visão do animalesco, do visceral agarrado como um molusco repelente a um altar incompreensível” (Ribeiro, 1977: IX).

²³⁵ Esta forma do misticismo religioso, influenciada por uma certa espiritualidade da sensação exteriorizada através de um ascetismo com forma fisiológica, manifesta-se também a respeito das personagens transformadas frequentemente, na sua procura de Deus e de um sentido para a própria existência, em personagens-corpo.

Na literatura hilstiana existe uma indagação progressiva na potencialidade do corpo humano, hierático no início e pleno de dinamismo interno depois. A nudez desliga-se dos filtros simbólicos para aproximar-se de uma carnadura que ultrapassa as interpretações místicas e morais ao privilegiar os sentidos: “Como quem vê de dentro / A princípio não vendo / E aos poucos distinguindo / O sangue, o filamento, o sal da sua própria estrutura / Assim posso me ver agora” (TPS, 2002d: 110).

Como podemos observar, os movimentos externos dos protagonistas hilstianos são grosseiros quando comparados aos minúsculos e equívocos movimentos internos, mas isto resulta ainda mais evidente quando observamos a obra narrativa da autora, onde as personagens são geralmente avatares do seu próprio corpo e surgem dotadas de uma carnalidade sinistra e inquietante, como demonstra a seguinte reflexão do protagonista de *Estar Sendo. Ter Sido*: “Brumoso, inchado, ando cabeludo lá por dentro, como se todas as tripas tivessem cabeleiras e todas se enroscassem, ando cheio de nós de angústia, de tormentos, por pertencer a um corpo que não entendo, nem entendo o mínimo, nem as unhas, nem o dedo mindinho, sinistro como um odre cheio de visgo negro” (EST, 2006b: 47).

Assim, a personagem do louco, presente na poesia de *Via Espessa* revela-lhe a Samsara, o sujeito lírico: “Procura Deus, senhora? Procura Deus? // E simétrico de zelos, balouçante / Dobra-se num salto e desnuda o traseiro” (*VE*, 2004b: 67).

Nesta degradada busca da comunhão com a divindade através da experiência directa e não do *insight*, é predominante o princípio sugerido pelo louco de que a existência empírica de Deus só pode ser procurada no órgão que simboliza a natureza parcialmente ignóbil e degradante – por reforçar a premissa de que a procura de Deus é, frequentemente, uma condena à abjecção –, como evidenciam as palavras do protagonista de *Estar Sendo. Ter Sido*:

ah, está bem, não chora, já vi que você não entende nada de deus, eu precisava é falar com Dom Deo, mostrar-lhe o único buraco aqui na terra onde deus habita. não fala assim, seo Vittorio, é pecado mortal. deus no meu buraco é pecado mortal? ah, não é não, Rosinha, deus gosta de tudo, de tudo o que criou, nada é triste nem escuro, nem amerdaldado, nem fede à bosta nem a malvavisco, tudo é bonito porque vem de deus, viu Rosinha? ele é um dorso sem cara, um chifre negro, um olho azul azul [...] eu lhe pago só para olhar a rodela e espiar se o outro não está lá, lhe pago também para me ouvir falar, a sépia desgrenhada, a foiçuda deve estar por perto a me rondar, às vezes urino na cueca *Hermês*, caguei ainda não, isso tenho medo, tenho medo que o outro caia e escorregue e espalhado pedante no meu rego, vai se dissolver penso eu, é isso o que ele quer; por isso sempre cago no pinico de louça, meu pinico francês, assim posso ver a cara do outro antes de morrer. (*EST*, 2006b: 102-103).

Ademais, devemos recordar as já mencionadas palavras desta personagem a respeito dos comportamentos desonrosos, que ganham na sua qualidade de ofensas uma outra função na procura de Deus: “Deus ama a indiferença e a aspereza. descobri há pouco. também é possível domar Deus dentro de nós. blasfemando somos um pouco santos, sabias? excitamos o OUTRO para que não durma tanto” (*EST*, 2006b: 85-86).

No entanto, neste exercício iconoclasta e experimental de subversão, decomposição e reconstrução da experiência transcendental do ascetismo, a atenção pode deslocar-se dos órgãos às emoções, o que provoca que o discurso ganhe, embora a carne já estivesse presente, uma nova dimensão erotizante inexistente até então. A mudança reside na perspectiva:

Una cosa es la desnudez y otra el desnudarse. La desnudez es un estado y como tal aparece en la naturaleza [...]. Son, simplemente, seres desnudos y no porque no tuvieran tiempo de vestirse, sino porque los presenta sin ocultación alguna, como parte de su naturaleza misma, tanto la vida como el arte. [...]. Pero cosa diferente es lo *desnudado*. Desnudar es desvestir, revelar lo que estaba velado, destapar lo que nos parecía natural que estuviera oculto. Ya tiene algo de violación y eso requiere una determinada voluntad y un previo juego de imaginación por parte del autor. De ahí que lo ciertamente erotizante no sea el desnudo, sino el desnudado (Gil Tovar, 1975: 83).

É agora desatendida a procura de Deus pela via de uma nudez natural – embora abjecta –, entendida como o escatológico, como o orgânico e como o fisiológico, isto é, entendida como uma das realidades onde Deus se pode manifestar, pois Deus participa como Criador de todas os fenómenos do real²³⁶ – mesmo daqueles nocivos, que tradicionalmente se imputavam à figura do Demónio.

Por oposição ao caminho ascético anterior, agora ao sujeito só lhe resta na sua procura a outra via obscena, a via erótica do desnudamento. A autora recupera as possibilidades eróticas do fervor religioso, presentes, a partir da literatura grega, nas relações entre poesia e misticismo como acesso ao divino vedado, como se nos revela no relato «Qadós»: “e o bico de Qadós vai afundando, pura escatologia é o que dás àqueles que te buscam e deve repetir como dona Tereza Cepeda y Ahumada que te via homem e ela mulher e porisso contigo conversava: tens tão poucos amigos, meu senhor” (*Qa*, 1977: 97).

Não se trata, portanto, de uma escolha pois, como indicara Alcir Pécora na introdução aos *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, a via do corpo é a do único conhecimento que resta: “o da “mulher que só sabe o homem”. E se a sexualidade do homem é a via que está condenada a trilhar em sua busca de Deus, nada aí se traduz como lascívia autonomizada de sua busca de transcendência” (Pécora, 2005b: 10-11).

A citação de Alcir Pécora corresponde à oitava composição dos *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, onde reencontramos a convivência entre o erótico e o sublime própria

²³⁶ Este princípio segundo o qual Deus participa e pode, portanto, manifestar-se em todas as declinações do real, complementa-se na escrita hilstiana com o testemunho de outras personagens que encontram ou procuram encontrar os pedaços da presença divina semeados nos elementos mais ínfimos da terra. É o caso de Vittorio, protagonista de *Estar Sendo. Ter Sido* a quem, como veremos, Deus se revela sob a forma de “retratinho” numa “gérbera” (*EST*, 2006b: 33) ou, também, do eu lírico da composição XVI dos *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, que exclama: “Se já soubesse que sou / Te saberia. Como não sei / Planto

da poesia da Espanha quinhentista de S rora Juana In s de la Cruz ou de Santa Teresa de  vila:

  neste mundo que te quero sentir
  o único que sei. O que me resta.
Dizer que vou te conhecer a fundo
Sem as b n as da carne, no depois,
Me parece a mim magra promessa.
Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.
Mas tu sabes da delícia da carne
Dos encaixes que inventaste. De toques.
Do formoso das hastes. Das corolas.
V s como fico pequena e tão pouco inventiva?
Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram.

Se feitas de carne.

Dir s que o humano desejo
Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,
Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto
Com os enlevos
De uma mulher que só sabe o homem (PMG, 2005b: 31).

Esta recupera o da conexão mística entre o puritanismo e o seu aparente oposto, a libertinagem, permite relacionar a escrita hilstiana com a poesia feita pelos grandes místicos sul-americanos contemporâneos. Algumas das atitudes face ao divino têm a virtude de articular a poesia hilstiana dentro das correntes da contemporaneidade, como   demonstrado em *Sobre a Tua Grande Face*, onde o sujeito afirmava: “O que me vem, devo dizer-te DESEJADO, / Sem recuo, pejo ou timidez. Porque   mais certo mostrar / Insol ncia no verso, do que mentir decerto” (STG, 2004b: 112). Um tal posicionamento do eu lírico apresenta-se-nos próximo da proposta do pensador e religioso nicarag ense Ernesto Cardenal, que, na sua obra *Telescopio en la noche oscura*, procedia ao *aggiornamento* desta imagética místico-erótica numa vertente obscena e irreverente. Neste sentido, o autor americano partia da premissa de que “el celibato es matrimonio”:

couves e cravos / E espero ver uma cara / Em tudo que semeiei. // Pois n o dizem que te mostras / Por vias tortas, nos mínimos?” (PMG, 2005b: 49).

Electricidad es una manera de hablar.
Lo igual se repele y lo opuesto se junta.
Como macho y hembra. Pero
positivo y negativo es una manera de hablar.
El que todo el universo es macho y hembra
(aun lo homosexual lo es a su manera)
el que todo es macho y hembra es para mí confirmación
de que el celibato es matrimonio (López-Baralt, 1996a: 32-33).

E, a partir deste princípio, desenvolvia a sua impudica conversa íntima com Deus, desrespeitadora de simbologias como grande parte dos textos de inspiração mística de Hilst:

Si oyeran lo que te digo a veces
se escandalizarían. Que qué blasfemias.
Pero vos entendés mis razones.
Y además bromeo.
Y son cosas que los que se aman se dicen en la cama (López-Baralt, 1996a: 31).

Num grau mais de indução, o sujeito hilstiano pretende despir Deus, cativá-lo e conquistar o seu corpo. Nesta intensificação da poesia mística hilstiana, baseada na “infinita procura. De *tu e eu*” (PMG, 2005b: 51), o princípio da sedução domina a tentativa de relacionamento. O eu lírico apresenta-se, assim, como um sujeito tentador, sempre à procura de estimular “a voracidade de tua alma” (VE, 2004b: 71) e as “lavas do desejo” (PMG, 2005b: 45), como a própria figura da sedutora pormenoriza na seguinte composição:

Atada a múltiplas cordas
Vou caminhando tuas costas.
Palmas feridas, vou contornando
Pontas de gelo, luzes de espinho
E degredo, tuas omoplatas.

Busco tua boca de veios
Adentro-me nas emboscadas
Vazia te busco os meios.
Te fechas, teia de sombras
Meu Deus, te guardas.

A quem te procura, calas.
A mim que pergunto escondes
Tua casa e tuas estradas.
Depois trituras. Corpo de amantes
E amadas.

E buscas
A quem nunca te procura (*PMGD*, 2005b: 37).

Como vemos, o sujeito hilstiano transcende a sua corporalidade concreta e procura agora a encarnação de Deus e com isto sublinha a revalorização do corpo sobre o meramente conceptual.

Embora a sexualidade tenda a transformar os seres em objectos e em sujeitos, não os reduz a simples coisas. Ao contrário, o sexo engaja ao homem com a sua totalidade (Marzano, 2007: 40) e, por isso, o sujeito hilstiano desta linha entre mística e erótica de uma zona da poesia de Hilst procura – como uma outra possibilidade de ultrapassar o impossível ontológico – calar o seu desejo e a sua incompletude através da relação física com aquele que transcende a corporeidade.

Contudo, esta tentativa revela-se impossível e a sedutora, irremediavelmente seduzida, continua como se “Flutuasse, cativa, ofélica, sobre a tua Grande Face” (*STG*, 2004b: 115), o que faz com que, ocasionalmente, procure alívio nas convenções dessa praxe amatória na que buscara auxílio: “Se te ganhase, meu Deus, minh’alma se esvaziaria? / Se a mim me aconteceu com os homens, por que não com Deus?” (*PMG*, 2005b: 45).

O motivo deste novo fracasso reside no facto de que, como sabemos, a experiência mística, além de intuitiva, é infusa e passiva, segundo manifestara literariamente, entre outros autores contemporâneos de Hilst, a poetisa argentina Amelia Biagioni – que partilha com a autora paulista a compreensão do espaço do poema como acesso a um espaço sagrado – no seu poema de inspiração mística «La llave»: “Dice que el tiempo es sólo la aventura / de andar y andar por una cerradura / y en remolino descifrar a Dios” (2003: 62).

O absoluto divino deve ser imediato, directo, ingénuo e espontâneo. Assim, pode procurar-se induzir a experiência através de exercícios de concentração ou meditação, mas esta continuará a ser totalmente arbitrária (López-Baralt, 1996b: 13), como deixa ver a perplexidade do eu lírico, presente no quarto canto dos *Sete Cantos do Poeta para o Anjo*, depois de ser favorecido com a revelação divina:

E por que me escolheste?
Em direcções menores me plasmei.
Entre uma pausa e outra fui cantando

Umás reminiscências, uns afetos
E carregava atônita meu gesto
Porque dizia coisas que nem sei.

Ouvi continuamente muitas vozes.
Umás de fogo e água, tão intensas
Outras crepusculares

E entendia
Que era preciso falar de uma ciência
Uma estranha alquimia:

O homem é só. Mas constelar na essência.
Seu sangue em ouro se transmuta.
Na pedra ressuscita.
No mercúrio se eleva.
E sua verdade é póstuma e secreta.

Ah, vaidade e penumbra no meu canto!
Meu dizer é de bronze
E essa teia de prata
A mim mesma me espanta (*SCP*, 2002d: 122).

A desesperada tentativa de comunicação com Deus destas personagens a que foi negado o êxtase resulta, portanto, estéril. O único que encontram é uma “pastosa complexidade” (*PDG*, 1977: 23) e a expansão da sua própria subjectividade numa experiência extática do derrubamento, magistralmente descrita por Amós, protagonista de *Com os Meus Olhos de Cão*, como “a loucura da Busca, essa feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro” (*CMO*, 2006a: 50).

Neste sentido, como consciência que se confirma a si própria no acto do pensar, na sua procura, Qadós, como muitos outros protagonistas hilstianos, é dominado pelo desespero, mas um desespero activo, mesmo por vezes, desafiante²³⁷:

²³⁷ Sirva como exemplo desta caracterização obstinada e resoluta de grande parte dos protagonistas hilstianos, a aparição num outro género deste mesmo sujeito decidido e firme, como podemos observar nesta estrofe pertencente a *Sobre a Tua Grande Face*: “Em minhas muitas vidas hei de te perseguir. / Em sucessivas mortes hei de chamar este teu ser sem nome / Ainda que por fadiga ou plenitude, destruas o poeta / Destruindo o Homem” (*STG*, 2004b: 119).

Ainda, na mesma obra, assistimos à exacerbação progressiva desta atitude por parte do sujeito lírico, que acaba por considerar a sua procura de Deus não só um jogo de sedução, mas também um combate.

Do ponto de vista deste sujeito descontente e indócil, podemos recuperar as palavras de Alcir Pécora que precediam à obra *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, onde o professor brasileiro realçava a ideia – aplicável a outras obras – de uma escrita inconformada no intuito de realizar a teofania íntima, a união com

Que mais é preciso fazer para que eu conheça o inteiro? Para que eu possa colocar o dedo e sentir até onde ele se faz víscera e sangue, até onde é cristal, onde exatamente o seu núcleo de sol, onde meu Deus, a coisa se corrompe, que espessura tem ele de bondade ou ódio (*Qa*, 1977: 70).

Aliás, Qadós, por causa da sua obstinação, é objecto de uma revelação, ou antes, de um aviso por parte do que ele denomina o ‘Grande Obscuro’. Porém, esta advertência divina, mais inquietante do que o próprio silêncio, deixa o protagonista sumido igualmente na obscuridade a respeito do conhecimento de Deus:

EU não devo estar na cabeça dos homens. EU não devo ser chamado pelos homens. Escuta bem, Qadós, queres interferir no meu destino? Há milênios procuro me afastar de ti para que em mim surja um novo nome, há milênios procuro a idéia que perdi, não era nada que se parecesse contigo, ando atrás desse sem forma, desse nada que repousa esperando o meu sopro, e cada vez que me chamam a matéria que sou estilhaça. Por que me procuras, Qadós, se eu mesmo me procuro? É como se a pedra de repente se pusesse a andar atrás de ti (*Qa*, 1977: 73).

Como vemos, e apesar do desalento, o sujeito resiste-se a rebaixar o seu traçado e as suas aspirações²³⁸, e, perante isto, poderíamos perguntar-nos com Hölderlin como é que o homem quer tanto.

Primeiramente, recordemos as palavras de Fausto constrangido em análoga circunstância: “Non busco a salvación en entalarme, / o estarrecer é a parte mellor da humanidade; / anque o mundo lle faga pagar caro o sentimento / o home emocionado a fondo sente o inmenso” (Goethe, 1997: 287). Como a personagem goethiana, muitos dos desvairados protagonistas de Hilda Hilst conservam a esperança de poder ultrapassar a sua conjuntura. De facto, numa das composições presentes em *Amavisse*, o sujeito lírico

Deus: “São apóstrofes com pleno direito de se nomear “devotas”, como anuncia o título, em função da sincera e empenhada interrogação de um sentido para a idéia de Deus, e, especialmente, do sentido que essa idéia toma na determinação desta poesia em particular. Entretanto, tal interrogação jamais é pacífica ou contemplativa. Se é verdade que grande parte da poesia de Hilda Hilst é largamente construída em torno de uma idéia de Deus, também o é que ela jamais toma a forma da fé, e especialmente jamais a forma do discurso do crente satisfeito com o que conhece ou intui de seu Deus” (Pécora, 2005b: 9-10).

²³⁸ Ainda que, como sabemos, finalmente a personagem significativamente denominada “Qadós homem-Pergunta” (*Qa*, 1977: 96), acabe por desejar, como outras figuras hilstianas, o olvido. Qadós ansia esquecer a figura divina, pois a desmemória é o único caminho para abandonar a sua desesperada procura: “Basta. Tempo de amor, o meu agora, Cão de Pedra. Que eu viva carne e grandeza. E principalmente isso: que eu Te esqueça. Mais Nada” (*Qa*, 1977: 106).

exprime em termos análogos aquilo que foi objecto da sua procura, e portanto do seu canto, durante a vida, a “convulsão do Homem” (*Am*, 2004b: 42), ligada à transcendência.

Neste sentido, compreender o infinito aportaria ao sujeito os elementos decisivos para desenvolver uma razão do próprio eu, como ser pertencente a um lugar, numa espécie de antropologia metalógica. O homem mede-se ao situar-se no absoluto e por isso, quando Qadós é interrogado a respeito do seu desvairado comportamento afirma: “Procuro uma maneira sábia de me pensar” (*Qa*, 1977: 76).

Em segundo lugar, e fundamentalmente, porque essa percepção do infinito e do próprio sentido transcendente serviria ao sujeito como lenitivo perante a necessidade de consolo insaciável de que falava Stig Dagerman a respeito do ser humano:

Estoy desprovisto de fe y no puedo, pues, ser dichoso, ya que un hombre dichoso nunca llegará a temer que su vida sea un error sin sentido hacia una muerte cierta. No me ha sido dado en herencia ni un dios ni un punto firme en la tierra desde el cual poder llamar la atención de dios; ni he heredado tampoco el furor disimulado del escéptico, ni las astucias del racionalista, ni el ardiente candor del ateo. Por eso no me atrevo a tirar la piedra ni a quien cree en cosas que yo dudo, ni a quien idolatra la duda como si ésta no estuviera rodeada de tinieblas. Esta piedra me alcanzaría a mí mismo ya que de una cosa estoy convencido: la necesidad de consuelo que tiene el ser humano es insaciable (2007: 7).

Por oposição a estas personagens, enquanto todas as figuras ascéticas criadas pela autora paulista apresentam um notório conhecimento de vastos territórios da realidade e uma profunda e inquietante intuição do transcendente, alguns, os escolhidos para unir-se ao círculo iniciático, poderão atingir a revelação.

Assim, o primeiro aspecto que nos interessa seria o da consideração destas revelações iniciais recebidas pelos ascetas hilstianos, parcialmente inacessíveis ao conhecimento racional, como a fonte e elemento catalisador a respeito de uma nova vida contemplativa que ultrapassa as crenças intuitivas do estágio anterior e, na qual, os relatos dos protagonistas não se alicerçam na especulação e sim na experiência vivenciada e vertida no pensamento.

Seja no teatro, na poesia ou na narrativa de ficção, a manifestação da revelação sempre tem implícita a condição fundamental de visibilidade. A sua natureza plástica de

origem pretende essencialmente ‘fazer ver’, pois é necessário que o elemento alucinatório adquira carácter de realidade, que exista como tal na escrita.

Assim, o *flash* que é um *intermezzo* na vida das personagens como cena de ficção toma-se sempre como nó dramático que atrai, concentra e irradia as linhas de sentido que se espalham, se cruzam e se entrecruzam para favorecer a articulação discursiva dos diferentes tipos de texto.

Contudo, o acolhimento dessa iluminação defere segundo a condição do sujeito visionário, o que decompõe a experiência interior num conjunto descontínuo de apreensões distintas. Mesmo quando o conceito da revelação é apresentado como “um para-além da linguagem, em que a sua própria marca é abolida, marca que é a existência de unidades articuladas, os estados anteriores são classificados, descreve-se uma língua inaugural” (Barthes, 1999: 57). É assim que podemos discernir a meditação, a união, o êxtase, como fazia Teresa de Ávila, e também as apreensões corpóreas interiores, exteriores, confusas ou gerais, como estabelecia San Juan de la Cruz no seu minucioso código de percepções.

Porém, o critério de classificação mais determinante não diz respeito à natureza ou grau da revelação, mas ao nível de implicação do sujeito na exposição da acção pela qual Deus o fez conhecer naturalmente verdades, umas das quais poderiam ser descobertas pelo ser humano e outras que poderiam ultrapassar a capacidade da sua inteligência.

Neste sentido, podemos afirmar que, de modo geral, a prosa e o teatro apresentam uma experiência mais testemunhal, enquanto na poesia a iluminação adquire uma expressão mais teórica e abstracta. Enquanto os heróis do teatro ou das ficções hilstianas se biografam, no texto lírico, embora o sujeito estabeleça como ponto de apoio a experiência, o autobiográfico é escassamente traduzido.

Aliás, o sujeito da poesia fixa por escrito aquilo que tinha apreendido além do caos do tempo e do espaço, além do dogma e da demonstração racional de um modo conceitual, enquanto na prosa por vezes somos privilegiados com o espectáculo do êxtase.

A bifurcação da experiência nestas duas estruturas de interlocução possíveis associa-se ao problemático domínio na obra de Hilda Hilst da linguagem, do estilo e do

ritmo da escrita²³⁹. Frequentemente, a pretensão central dos iluminados, isto é, dar forma verbal à sua experiência para melhor reflectir sobre ela, encontra-se com a dissimilitude entre a linguagem quotidiana e o referente transcendente. Esta falta de analogia será melhor solucionada pelo sujeito lírico, pois, segundo Karl Jaspers:

La poesía es el órgano con el que aprehendemos de modo sencillo y natural el universo y el rico contenido de nuestro ser. Cautivados por el lenguaje, los hombres nos transfiguramos. Excitada por la poesía, la fantasía despliega insensiblemente en nosotros el mundo de las ideas, por cuya virtud nos volvemos capaces de percibir la realidad con precisión (s/d: 44).

Obrigado à concisão verbal, o sujeito lírico apresenta, frequentemente, uma maior preocupação com a construção formal e evita a “molhadura de fonemas, sílabas” própria da prosa (AOS, 2001: 55), através da referida fixação conceitual e reflexiva da experiência mística.

Entre estas duas vias tortuosas, mas persistentes, rumo à plenitude da palavra, mesmo o sujeito ficcional – concretamente, a protagonista do relato «O Unicórnio» – manifesta a sua preferência teórica pela vertente mais intelectualizada e inteligível, representada pela poesia: “ternura não é nada bom quando se escreve. Nem paixão. Nem amor. Quando se escreve é preciso ser lúcido anteparo, lembra do poema, ouro e aro na superfície clara de um solário” (FF, 1977: 278). Contudo, essa predileção está condenada ao plano ideal, pois a própria protagonista da narração lamenta a impossibilidade de atingir essa capacidade de síntese no dilatado espaço da frase: “Ah, como eu desejaria ser uma só, como seria bom ser inteiriça, fazer-me entender, ter uma linguagem simples como um ovo” (FF, 1977: 289).

Aliás, nem sempre a poesia consegue manter-se no plano intelectual, transparente e alheia ao tumulto verbal do fluxo narrativo. Encontramos, assim, entre outros, alguns dos poemas que compõem a *Via Espessa*, onde para quadrar numa forma poética o pensamento com o desejo, que para o sujeito desta poesia implica a comunhão com Deus, se facilita a

²³⁹ Como já indicámos, o domínio da linguagem é problemático na obra da autora porque, frequentemente, o sujeito das ficções hilstianas exprime a sensação de simultaneidade e de confusão produzida pela sua iluminada e intensa vida mental através das mutações sintácticas, que levam a sua estética do fragmento ao paroxismo. Desta maneira, o indivíduo aproxima-se do fenómeno da afasia humana: debate-se numa profunda carência de palavra, como se não tivesse nada a dizer e fosse preciso um esforço desmesurado para encontrar uma linguagem.

entrada ao discurso poético de imagens intuitivas e a expansão da linguagem obscura e expressionista própria da prosa, como se sugere no poema XII:

Temendo deste agosto o fogo e o vento
Caminho junto às cercas, cuidadosa
Na tarde de queimadas, tarde cega.
Há um velho mourão enegrecido de queimadas antigas.
E ali reencontro o louco:
– Temendo os teus limites, Samsara esvaecida?
Por que não deixas o fogo onividente
Lamber o corpo e a escrita? E por que não arder
Casando o Onisciente à tua vida? (VE, 2004b: 76).

Contudo e, de modo geral, podemos afirmar que, o exercício da poesia é a condensação na palavra do ingresso ao espaço gnóstico – pois, como diz outra das personagens do referido relato, “na poesia é diferente, há toda uma atmosfera, uma contenção” (FF, 1977: 266).

Por oposição, os textos narrativos recordam a verdadeiras peças barrocas pela sua exuberante representação do êxtase, dominado por hipérboles e antíteses – que, como sabemos, “se prendem muitas vezes, de modo inquestionável, a visões do mundo extremamente conturbadas e deformantes, particularmente intensas [...]” (Reis, 1976: 138) – e pelo alargamento e condizente obscurecimento do sistema metafórico.

Aliás, em algumas narrativas assistimos à visão cifrada na “impressão sensorial” (Carvalho, 1981: 58), técnica de revelação do fluxo da consciência quando este ocorre de forma passiva, com apontamento apenas das expressões verbais condizentes com as intuições psíquicas veiculadas pelos sentidos.

Para que a experiência seja completa, esta impressão passiva é acompanhada no monólogo interior pela passagem da mente à condição activa, ao transitar das impressões sensoriais concretas à sua tradução em ideias e pensamentos, como se pode ver no episódio relatado por Amós Kéres, protagonista da novela *Com os Meus Olhos de Cão*.

No topo de uma pequena colina Amós sentiu “um nítido inesperado”, mas como explica o narrador “não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo” (CMO, 2006a: 21).

A representação do instante retido na memória inicialmente filia-se às imagens da mística ocidental, pois como estas, é elementar, vaga e imprecisa. Os aspectos de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito apresentam-se em textos nus como a experiência interior que eles traduzem. A alma, o pensamento e a expressão constituem um bloco sem fissuras unificado através do aproveitamento de uma imagética convencional identificada tradicionalmente com o espírito (a luz) e a maturação (o sol e o calor).

Esta imagética será, aliás, aproveitada noutros textos da autora, como no “Exercício Nº 1” dos *Exercícios para uma Idéia*, onde a ideia de Deus será comparada “A Ouro e Aro / Na superfície clara / De um solário” (EI, 2002d: 29) ou, por oposição, nos versos do segundo poema dos *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, onde Deus se revela ainda como um ser cintilante e esplendoroso, mas ao mesmo tempo, como um “sedutor nato”, como um ser ameaçador no seu empenho de iluminar e encaminhar ao homem:

Rasteja e espereita
Levita e deleita.
É negro. Com luz de ouro.

É branco e escuro.
Tem muito de foice
E furo.

Se tu és vidro
É punho. Estilhaça.
É murro [...] (PMG, 2005b: 17).

Contudo, dentro da escrita hilstiana, prevalecem os exemplos onde a imagética se circunscreve à convenção ou, mesmo, se declina num movimento de paradoxo igualmente convencional. Como os místicos de todas as crenças religiosas e de todas as épocas, os sujeitos da escrita hilstiana codificaram estes paradoxos ou “dislates” (López-Baralt, 1996b: 9) para transmitir algo dessa escuridão que é excesso de luz e que conleva, também, o conhecimento metafísico que não se atinge através do discurso da razão.

Encontramos exemplos desta impossibilidade de descrever com palavras a simultaneidade que tinham visto os seus olhos – porque, como indicara María Kodama, “el hombre está hecho de tiempo, de ese tiempo que humanamente es sucesivo” (1996: 80) –

no delírio verbal de Hiram, protagonista do relato «O Projeto». Neste, a personagem medita de modo encarniçado acerca dos efeitos da apreensão transcendente no seu espírito, num discurso dominado pelas alterações da organização sintáctica ‘ortodoxa’, alterações que “mais não desejam ser do que tentativas, no contexto da elaboração da mensagem literária, da adequação da sintaxe a intuítos significativos específicos” (Reis, 1976: 154) e, neste caso concreto, servir de veículo à confusa clarividência de Hiram:

Hamat: a memória e seus ossos, a torpe lucidez, minha viagem através dos retratos, eu e meu rei trocando segredos, ressonando espaço-viuvez, e a cólera de saber que todo me possui e ao mesmo tempo nada, que nada em mim é permanência, e tudo é permanência, vínculo, tudo se adere ao círculo, tudo é a mesma linha que se estende, tudo é tangente, tudo está colado a mim (PDG, 1977: 3).

Do mesmo modo, o discurso do eu lírico presente na *Trajatória Poética do Ser* apoia-se neste núcleo unitário e paradoxal da vivência sobrenatural, pois Deus é descoberto na negação de toda a essência que limite o seu ser: “É uno em seus opostos, água e fogo / Têm a mesma matéria noutra rosto. / Alegrou-Se meu Deus. / Dessa morte que é vida, Se contenta” (TPS, 2002d: 50). E também, porque o ascetismo hilstiano incorpora zonas de todas as culturas para prolongar o mecanismo ilustrativo e simbólico da imagem, na obra em prosa *Tu Não Te Moves de Ti*, onde se nos fala do “Senhor que é asa, fogo, montanha de pedra” (TNT, 2004c: 95), isto é, espiritualidade (Cirlot, 1985: 60), é força espiritual e maturação (Cirlot, 1985: 209) e é elevação interna (Cirlot, 1985: 308).

Neste mesmo sentido, seguindo com esta inspiração convencional, como acontecia frequentemente com as imagens próprias da tradição mística, a revelação hilstiana erige-se já não como uma visão, mas como uma “vista”, “no sentido que esta palavra tem na arte da gravura («Vista de Nápoles», «Vista do Pont-au-Change», etc.)”, como explicara Roland Barthes, que aplicava esta distinção à narração ascética inaciana a que o místico se devotava no seu *Diário*, tomando como paradigma o seguinte fragmento da mesma: “Vi ou senti de maneira muito luminosa o próprio ser ou a essência divina, sob uma forma esférica um pouco maior que a forma aparente do Sol” (Barthes, 1999: 59).

Igualmente, podemos considerar a similitude da formulação hilstiana com um exemplo perfeito desta categoria da ‘vista’. Trata-se da experiência apresentada numa passagem da primeira redacção da *Subida*, transcrita por Víctor G. de la Concha no seu

estudo sobre a arte literária de Santa Teresa, por considerá-la uma peça-chave no processo histórico da conquista de formulações místicas:

De un gran monte encendido [...], el cual es todo una brasa, salta una sutil centella, la cual, llevada del aire, se emprende en un valle [...] apartado del monte por distancia y bajeza. Mas porque el valle está bien dispuesto para arder, la centella que dió en él [...] ardió luego. Así acrecienta su flama y así va multiplicando su incendio y así crece su calor, que siempre y cada vez más se viene acercando al monte del cual vino el incendio. Infúndese, engólfase y se incorpora y trasmuta en el grandísimo incendio del monte de quien vino la centella que incendió su fuego (Concha, 1978: 76).

Porém, imediatamente depois da ‘vista’, Amós Kéres é “invadido de um significado incomensurável” (CMO, 2006a: 22) e, nesse ascenso ao segundo estágio onde a mente passa à condição activa, a experiência distancia-se radicalmente das convenções e dos princípios retóricos da herança mística.

Como sabemos, na hora de verbalizar o inefável, o transe padecido, cada místico aborda-o desde as suas próprias coordenadas culturais e, principalmente, desde o seu temperamento. Isto é devido ao facto de a experiência mística ultrapassar qualquer delimitação confessional ou conceptual, mas também à consideração de que as religiões modernas são unicamente marcos interpretativos destas experiências, territórios cada vez mais questionados.

No seu *aggiornamento* da figura do espiritual, Hilst, na procura de uma maior exactidão, oscila entre a exteriorização mais confusa, convencional e aceite e o discurso científico:

Vi palavras e números
Círculos, tangentes
Extensos teoremas
Nas costas esguias
De um andarilho de sóis do meio-dia
Olhou-me entre farrapos:
Números, palavras?
Oh, não senhor, a miséria é que é.
Mas meu muito obrigado
De me pensar a mim um quadro-negro
Pois são apenas chagas nas minhas costas.
Tentei segui-lo.

Entrou num morro de moitas.
Entrei.
Túnel vazio
Dando pro todo que caminhei.

Olhava números fórmulas equações teoremas e aquilo era um gozo, um gelado fogado, uma vigília-dorso por onde eu sozinho podia ir caminhando sem a fala-ruptura dos outros, logicidade e razão e no entanto a possibilidade da surpresa como se desdobrássemos uma peça de seda, triângulos azuis na superfície fresca e derepente o fosco de umas grades, linhas que podemos separar e recompor em triângulos novamente, sim, isto podíamos, mas onde aquele azul, onde? [...]. Na matemática, o velho mundo de catástrofes e sílabas, de imprecisão e dor, se estilhava (CMO, 2006a: 28-29).

Como sabemos a palavra mística tem a sua origem nos mistérios gregos. Um místico, em consequência, era aquele homem que fora iniciado neles, em virtude do qual tinha um conhecimento esotérico do divino que lhe permitia ‘renascer na eternidade’. Pois bem, nesta actualização literária da figura do iluminado, o iniciado acede, igualmente, através dos mistérios, a algo sagrado, a uma sabedoria secreta que abre o olhar do sujeito a um conhecimento insólito. A aproximação da geometria e, com menor presença, da matemática revelar-se-ia, assim, como o modo *sui generis* de compreensão e de relação, como uma via de superar o vazio do conhecimento histórico, idónea para um indivíduo inicialmente devotado às ciências de método, como o professor Amós Kéres, e não à religião, como os místicos medievais²⁴⁰.

Hilda Hilst aproveitou o tesouro de descobertas recentes e de hipóteses que a ciência oferecia ao homem de letras do século XX e que, como indicara Aldous Huxley, poucos

²⁴⁰ De facto, não podemos deixar de notar a afinidade entre a Revelação do protagonista hilstiano e a vivenciada por uma das vozes da mística contemporânea, cuja inquietação, como acontecia com as personagens hilstianas, respondia mais ao inconformismo e à necessidade de procurar um sentido metafísico e científico para a existência do que ao culto prestado à divindade. Trata-se do autor húngaro de origem judia Arthur Koestler, pensador admirado por Hilda Hilst e citado nalguns escritos da autora, como é o caso das crónicas «Senhor de porcos e de homens» (11/01/93) ou «Me empresta a sua “9 milímetros”?» (02/08/93). Arthur Koestler experimentou uma revelação, igualmente comunicada através das matemáticas, durante a sua reclusão num cárcere no curso da guerra civil espanhola: “Los símbolos grabados en la pared representaban uno de los raros casos en los que la descripción de una calidad significativa del infinito es lograda por medios precisos y finitos: lo infinito es una masa mística rodeada de bruma. Sin embargo, era posible adquirir algún conocimiento de ella sin sucumbir a ambigüedades sospechosas. La significación de esto me invadió como una ola. Ésta tenía su origen en un descubrimiento verbal articulado. Pero tal descubrimiento se evaporó enseguida no dejando en su estela más que una esencia inefable, un perfume de eternidad, el estremecimiento de la flecha en el espacio. Debí de quedar así, inmóvil, algunos instantes en trance, habitado por una realización sin palabras” (Melloni, 2009: 128-129).

escritores utilizavam para actualizar os velhos temas da poesia (Huxley, 1964: 104) – recordemos que o autor cita como únicos resultados desta potencial conciliação na sua época algumas peças de poesia neometafísica de William Empson e um poema reflexivo de Kenneth Rexroth *Lyell's Hypothesis Again*. Com a aceitação desta dádiva Hilst empreendeu o aprofundamento e o aperfeiçoamento do sempre pertinente tema do destino humano, como queria o escritor inglês, mas também o do seu sentido no mundo, ao desvendar-nos a significação metafísica do real através destas epifanias místicas submetidas ao molde científico.

Assim, se uma das características particulares dos estados místicos é a consciência da unidade do todo, pois “todo lo creado se experimenta como una unidad. Todo en uno y uno en todo” (Kodama, 1996: 78), como já sabemos, Hilst optou pelo paradoxal simbolismo da geometria, a um tempo esquemático e complexo, para que as suas personagens exprimissem esta percepção com uma maior profundidade de compreensão e com uma maior amplitude de referências.

Neste sentido, recordemos, em primeiro lugar, como América, para apresentar visivelmente perante os olhos corporais dos cépticos – veículos da visão interior – o testemunho daquele Deus por ela intuído, desenha um círculo e dentro deste um triângulo equilátero.

E recordemos também o simbolismo que atribuíamos a estes dois signos monumentais traçados pela ascética protagonista de *A Empresa*: se o círculo, na sua correspondência com o número dez e o retorno à unidade após a multiplicidade que este implica, simboliza convencionalmente o céu e a eternidade, o triângulo erige-se como emblema da Trindade, simbolizando também o impulso ascendente de tudo para a unidade superior.

Estes elementos são dois dos que se mantêm com maior constância através da obra hilstiana. Contudo, na tentativa de desenhar algo material e empírico para estas invisibilidades e intangibilidades, à falta de uma *mot juste* que as represente de modo exacto e inequívoco, a representação figurada complica-se e adensa-se com a acomodação doutros elementos de significado menos convencional e estandarizado.

Nesta nova rede de correspondências, a ordem invisível ou espiritual continua a manter a analogia com a ordem material. O simbolismo organiza-se na sua vasta função

explicativa e criadora como um sistema de relações complexas, mas que conserva como factor dominante o carácter polar, ao ligar os mundos físico e metafísico através da geometria, como exprime o sujeito lírico na seguinte composição pertencente aos

Exercícios para uma Idéia:

De espaço-tempo
De corpo e campo
Teu fundamento.

E teu nome é matéria.
Única. De estrutura
Infinitamente múltipla.

E se teu vértice pousa
Te fazes igualmente
Em Delta. E repousas.

Em ti
Começaria a minha Idéia (*EI*, 2002d: 33).

Já na novela *Com os Meus Olhos de Cão*, encontramos um exemplo deste alargamento do campo simbólico no diálogo mantido entre Amós e Isaiah, protagonista do relato «Gestalt», que perante a narração da revelação feita pelo amigo, declara ter sido objecto de uma experiência semelhante na qual viu “formas”, e mais concretamente “poliedros” (*CMO*, 2006a: 44):

Vértice Aresta e Face
Vi o suspiro da ave.

Tetraedro: vértice quatro
Aresta seis, faces quatro
Mergulho
Vívido nu no teu quarto.
[...]

Icosaedro, vértice doze
Aresta trinta, faces vinte
Suores e tintas
Rondando o limite (*CMO*, 2006a: 44-45).

O sujeito verte esta intuição no molde poético, canal privilegiado da reflexão a respeito da iluminação mais teórica e abstracta, mas aqui a experiência mantém ainda um carácter híbrido, numa posição intermediária entre o pólo biográfico e o reflexivo. Nela, a forma aparece como intermediária entre o espírito e a matéria e outorga ao geométrico significações infinitas que architectam uma metafísica especialmente obscura dentro da escrita hilstiana, onde a função de decifrador do estudioso se torna especialmente exigente e a classificação do simbolismo como ‘particular’ se revela incontornável.

No entanto, podemos intuir, com base num conjunto de princípios simbólicos de carácter geral, a natureza da iluminação. No aspecto mais amplo, podemos afirmar que a preferência por formas complexas tem correspondência com o complicado, enquanto a simetria se assimila ao equilíbrio e o estatismo (Cirlot, 1985: 207). Aliás, o facto de que as formas que dentro de um grupo são diferentes possam ordenar-se segundo um princípio de avanço progressivo do primário ao complexo, poderia simbolizar exactamente a evolução espiritual do iluminado, que progressivamente conhece a multifacetada essência do transcendente.

Este novo simbolismo geométrico mais obscuro integra parcialmente o simbolismo do espaço, das formas e dos grafismos para transmitir-nos uma ideia da realidade celeste e para exprimir o inefável. Neste propósito, Hilst parte do princípio de que o nome de Deus é “matéria”, “Única. De estrutura / Infinitamente múltipla” (EI, 2002d: 33), o que lhe permite avançar e diversificar essa representação polimorfa da lógica transcendente:

Dentro do prisma
A base, o vértice
De suas três
Pirâmides contínuas.

Dentro do prisma
A Idéia
Que perdura e ilumina
O que já era em mim
De natureza pura.

Dentro do prisma
O universo
Sobre si mesmo fechado
Mas aberto e alado.

Dentro de mim,
De natureza ígnea:
Uma Idéia do Amado (*EI*, 2002d: 32).

Desta vez o sólido geométrico apresenta-se explicitamente como receptáculo da Ideia e do Universo, isto é da lógica transcendente, simbolizada inicialmente por um outro sólido geométrico de valor mais convencional e estável: a pirâmide, concebida como uma integração de formas diferentes, cada uma com o seu próprio sentido.

Segundo o *Diccionario de simbolos* de Juan-Eduardo Cirlot a base da mesma representaria a terra, o vértice seria o ponto de partida e de chegada de tudo, o centro místico, enquanto que se falarmos do simbolismo da pirâmide pétrea, os lados, em forma de triângulo, representariam a manifestação divina e do ternário criador (1985: 364-365).

Observamos, portanto como a utilização da ciência para a conceptualização metafísica da revelação faz com que a escrita hilstiana se situe simultaneamente dentro e fora não só dos âmbitos da dominação ideológica cristã e ocidental, mas também das reminiscências de outros simbolismos religiosos ainda activos na competência cultural dos leitores, como é a imagem da pirâmide recuperada, por exemplo, por Tadeu, um dos protagonistas de *Tu Não Te Moves de Ti*, que entre os seus apontamentos anotara a seguinte inspiração: “factível sim uma pirâmide solar sustentando a vida” (*TNT*, 2004c: 20).

Assim, por exemplo encontramos nos *insights* experimentados pelos diferentes sujeitos hilstianos os ecos de cultos próprios de civilizações distantes confundidos com o imaginário geométrico e com as imagens próprias da tradição mística ocidental, como é o simbolismo da luz. Mas também, nesta renovação do imaginário cristão é apreciável ainda uma outra direcção orientada para a subversão da imagem divina e que tem por base a corporificação da mesma sob diferentes formas.

Como sabemos, a imagem em forma humana de Cristo – e mais concretamente a sua Crucifixão – tinha grande importância na dramaturgia de Hilda Hilst por nivelar vários dos seus heróis na persecução da vítima sacrificial, emblemática da cultura ocidental. Esta representação humana, aliás, num estágio anterior – não como vítima, mas como redentor, será recuperada ainda no relato «Lázaro», onde assistimos à visão que Lázaro tinha de

Cristo, consistente numa visão de majestade e serenidade, respeitadora também das bases da iconografia sacra:

E não me canso de observá-LO: seus cabelos brilhantes são lisos até a altura das orelhas, depois esparramam-se encaracolados pelos ombros, sua barba espessa é cheia de fios amarelos queimados de sol. Lázaro, por que me olhas tanto? Porque és belo (FF, 1977: 252).

Contudo, na sua obra em prosa, a autora corrompe essa imagem em forma humana de Cristo ao transmutá-la numa representação ignominiosa da divindade, por oposição à representação física convencional de Deus que encontramos, por exemplo, na composição primeira dos *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos* – que, contudo, é negativa, pois revela a um Deus que vive do martírio, imagem dominante nesta obra –, onde o eu lírico descreve os “Pés burilados / Luz-alabastro” ou o “Dedo alongado agarrando homens” da deidade (PMG, 2005b: 13).

Convencionalmente, Deus somente pode ser visto, através de uma representação humana, na pessoa de Cristo, símbolo por excelência do Mediador, do Homem, tanto pela sua missão, quanto por reunir nele a natureza celeste e a natureza terrestre.

No entanto, o protagonista de *Estar Sendo. Ter Sido* não tem inconveniente em apresentar, durante o seu delírio, Deus como um ser humano. Na procura de uma eficaz comunicação, doutrinal e afectiva, com o outro, Vittorio revela a perturbação dessa imagem ideal tal como ele a percebeu:

devo dizer que tenho visto deus. é um tipo *mignon*, quase maneiroso. ao lado dele um atarracado sempre mastigando. insisto como Matias que é assim mesmo. ele diz impossível, deus só pode ser grandalhão e vermelho. bobagem. um conceito conservador. e com aquele vozeirão. ao contrário: voz de moça e pulsos e canelas finas. como é que você pôde ver as canelas? tô te dizendo Matias, vi. ele falou alguma coisa? eu ia contar, mas notei que Matias não tinha interesse em ouvir [...] e se você falasse com o padre Esteira [...] e que ele, sim, vê Deus. e como é o Deus dele? é luz, Vittorio, é luz. tento explicar a Matias que a luz é entropia. andei lendo sobre isso no Lupasco (EST, 2006b: 23-24).

Observamos assim, como a autora exacerba essa focagem do divino ligada ao pessimismo e ao desrespeito através, principalmente, de um mecanismo irónico já presente na sua escrita cronística. Como podemos constatar no fragmento anterior do romance *Estar*

Sendo. Ter Sido, o carácter sagrado da palavra divina e daquilo que olhos humanos não podem abarcar ou compreender é subvertido, ironicamente e com base na irreverência, através do recurso a uma imagem impúdica e desrespeitadora. Trata-se do aviltamento da divindade, feita partícipe dos quadros e dos sentimentos humanos, neste caso concreto, a debilidade e a insignificância, sublinhada ainda pela insistência na particularidade da pequenez, pois segundo o romance avança, acirra-se também a diminuição da representação humana da divindade, até esta ficar num “retratinho” (EST, 2006b: 33).

Aliás, este tratamento irreverente da figura divina humanizada apresenta uma outra manifestação possível e já referida. Trata-se da degradada procura da comunhão com a divindade através da experiência directa – e não do *insight* – explorada por algumas das personagens à procura da experiência mística. Se, entre outros, o louco que guiava Samsara na sua busca ascética na *Via Espessa* considerava que a existência de Deus deve ser procurada nos órgãos que simbolizam a natureza parcialmente degradante da divindade, as experiências dalguns dos escolhidos restabelecerão como válida e efectiva esta via mística. E com isto, como indicara Eliane Moraes, a autora altera o conceito da transcendência:

Ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da ideia de transcendência – daí para a frente submetida aos imperativos da matéria (Moraes, 1999: 117).

Determinadas personagens marcadas por alguma espécie de revelação vivenciam aquilo que para os não iniciados fora só uma suspeita malograda: a intuição de que os dois âmbitos do real – o Uno, o *Criador*, e o múltiplo, o *criado* – não mantêm uma relação de descontinuidade, mas de participação, e que, portanto, Deus como Criador que participa e se manifesta em todos os âmbitos do real também está presente na região objecta do real. Assim, por exemplo, a Senhora D mantém uma conversa com Deus em que é revelada a natureza escatológica do mesmo:

Está me ouvindo, Hillé? Eu disse que estou sujo, entre os ossos, num vazio escuro. Eu também, Senhor, eu também.
Convém lavarmo-nos, pêlos e sombras, solidão e desgraça, também lavei Ehad no fim algumas vezes, sovacos, coxas, o escuro buraco, sexo, bolotas, Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao

homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? Estás me ouvindo? Altares, velas, luzes, lírios, e no topo uma imensa rodela de granito, umas dobras no mármore, um belíssimo ônix, uns arremedos de carne, do cu escultores líricos. E dizem os doutos que Tua Presença ali é a mais perfeita, que ali é que está o sumo, o samadhi, o grande presunto, o prato (*Obs*, 2001: 45).

Num grau mais de exploração desta degradante unidade corpóreo-espiritual da divindade encontramos a Qadós, que avança na diluição das fronteiras entre Misticismo e Sexualidade no inconcluso caminho de comunhão com a divindade²⁴¹:

pensares que de repente enfias o pequeno imbecil no buraco sagrado, tomas de assalto, vasculhas a inteira cintilanteimensidão, Qadós corpo adequado, inspectio mentis, estás apenas no começo e desde já aprendes cento e cinquenta mil milhões de estrelas agrupadas, espiralando vais percorrendo um absurdo diâmetro de cem mil anos luz, olhas ao redor e apreensões cem milhões de nebulosas difusas, vejamos, meus alunos, a massa da galáxia... dizem... calcula-se habitualmente em cento e vinte mil milhões de massas solares ou, vejam, que belíssima síntese: 2⁷⁵. 10 gr. Então enfias. E agora? (*Qa*, 1977: 93).

O paroxismo desta confusão entre o místico elemento espiritual e o sexual elemento profano surgirá, porém, na segunda narrativa intitulada «Agda», onde a inspiração ascética

²⁴¹ Esta suspensão da “mística de núpcias” (Oliveira, 2007: 147) que mantém incompleta a união entre as personagens hilstianas e a divindade deriva, aliás, frequentemente por parte das primeiras num culto à infecundidade que nega o corpo e a sexualidade no âmbito profano em favor do erotismo místico.

Salvo raras exceções, os místicos que protagonizam as narrativas hilstianas manifestam a dificuldade ou impossibilidade em relação à sexualidade – como Amós, que afirma na novela *Com os Meus Olhos de Cão*: “que esforço para completar aquele ato [...] chupando-lhe o do meio, os pêlos molhados [...]” (*CMO*, 2006a: 30) –, pois o erotismo terreno é suprimido pelo desejo divino, como revela Ehad, marido de Hillé: “agora vamos, tira a roupa, pega, me beija, abre a boca, mais, não geme assim, não é para mim esse gemido, eu sei, é pra esse Porco-Menino que tu gemes, pro invisível, pra luz pro nojo, fornica com aquele Outro, não fodes comigo, maldita, tu não fodes comigo” (*OBS*, 2001: 63-64).

Assim, o veículo carnal é conquistado por essa obsessão que anula o apetite mundano, fenómeno testemunhado por Hiram, que fala da aniquilação da vontade e do desejo para viver num abnegado e obsessivo relacionamento com o transcendente: “Quería muito sorrir para alegrar teu momento, e mostrar meus dentes, morder teu peito, mistura Hiram-Sade, te fazer sangrar de gozo, de desgosto, te dar outra vez mil vezes minha magnificente dureza, ser languído e barroco, arabescos em cima do teu corpo, queria muito, Hamat, mas sou todo impotência na minha rombuda cabeça aqui de baixo, porque há mais volúpia em pensar na esquiva coisa do meu ser de dentro, que me estender ao teu lado, Hamat, e te amar.” (*PDG*, 1977: 4).

Esta recusa do corpo e da sexualidade ‘comum’ fortalece o estigma que rodeia ao negador como ser místico desvairado e inacessível para a sociedade, pois a modernidade, que “préfère le corps de plaisir, éloigne aussi comme une curiosité ces figures étranges de stigmatisés qui semblent «aimer» le corps de souffrance” (Schlegel, 2008: 73).

convive com uma espiritualidade enigmática e a protagonista acabará por pedir a “paternidade do divino” (*Qa*, 1977: 120) para o filho que vai nascer dela.

Inicialmente, no primeiro dos relatos intitulado «Agda», a protagonista era uma mulher dócil, mas dominada pelo desejo de eternidade e de compreensão. Como indicam os seus vizinhos, no segundo relato da obra, este desejo²⁴² conduzirá Agda a cavar a terra sagrada na procura da morte e da posterior ressurreição, que lhe devolvera a juventude, mas, ao mesmo tempo, a tornara um ser enigmático e escuro:

Que nos parece lícito informar-vos que há um engano nessas coisas do corpo, se nas duas Agdas o corpo parecia coisa deleitável, verdade é que só tinha parecença, que tanto uma e outra só queriam coisa que não está ao homem de querer, dizemos numa palavra: ETERNIDADE. É isso que as duas arrogantes pretendiam, trânsito livre entre o cá de baixo e a sabedoria do de cima, que sim é verdade pretendiam outras alianças, difíceis de revelar, aliança com o outro lado de um só rosto, e o lado luminoso também incorporado, dois lados sem fissura pretendiam, rosto que a olho nu se vê bem acabado, mas que o olho da alma vê o disfarce. Que a Aldeia Sol e Lua tem calado essas muitas vivências porque o vosso mundo só aceita o selo da ciência, ainda que a nós nos pareça vossos homens de branco, homens dementados, pensando que só se pensa com a cabeça. Que é verdade que cabe ao homem interrogar assim como fizeram Agda primeira e Agda-daninha mas que em se conhecendo o segredo do noivo não se queira dele se apossar, que é justo desejar beleza para o corpo sem querer comer a terra de um sagrado poço, que é justo desejar um grande gozo sem querer a visão DAQUELE ROSTO, ROSTO que a nós humanos nem cabe mencionar (*Qa*, 1977: 122).

Uma vez transformada, os três amantes de Agda começam a considerá-la uma bruxa e por isso, quando Agda fica grávida depois de receber a visita de um ser angelical, que Deus lhe tinha mandado, os amantes sucumbem à tentação de abrir o “corpo-procissão” (*Qa*, 1977: 111) de Agda “para espiar a tripa” (*Qa*, 1977: 115) e ali encontram o misterioso ser para quem Agda reclamava a Deus a paternidade:

Kalau: e ainda cravando quatro vezes o punhal, vendo escorrer o sangue, ainda um perfume de folha lhe escapava da víscera
Orto: um queixume de repente na barriga

²⁴² Nesta linha interpretativa, a própria autora indica, numa das suas numerosas notas manuscritas onde planifica as diferentes narrativas reunidas em *Qadós*: “AGDA II / Também é luta – vontade de / eternidade é o que move Agda / ao discursivo “As múltiplas / seduções” / alongaradas na vida / dilata-la [*sic*] / Medo do eterno – estático / Sem as redensões. Diálogo [...]” (Confronte-se a correspondente folha avulsa, manuscrita e inédita da autora na ‘Pasta 34a’ do AHH do CEDAE).

Celônio: um menino que sangrava nos pulsos

[...]

Kalau: escuro esse menino, como se fosse moldado na matéria da terra

Orto: como se o fogo o tivesse abrasado

Celônio: um fogo branco mais vivo do que o outro (*Qa*, 1977: 124).

Com estas subversões, Deus perde a sua virtualidade e a sua divindade e uma vez contaminado ou pervertido, caído na finitude, não pode elevar-se à sua anterior grandeza.

Aliás, para sublinhar esse processo de degradação da deidade, esse Deus degradado compartilha espaço ficcional em *Estar Sendo. Ter Sido* com o seu avesso, incorrupto na sua solene maldade. Durante o delírio, Vittorio vivencia também um encontro com o diabo, visto como figura do imaginário ocidental, como senhor de um faustoso Império infernal²⁴³:

Perdi o caminho do de dentro de mim mesmo. vou esmaecendo. girassóis e sombras, ouro e luto, contrastes. via a mulher aquele dia e tocava-lhe o rosto, mas segundo os outros, tocava o nada, não havia mulher alguma ali, eu desenhava-lhe o contorno, ela sorria, havia até cheiros, esse da flor-da-noite, forte forte. as unhazinhas roídas. e vi o rato também. assustei-me. pêlos pêlos. tenho muito medo de pêlos. de penas não. por isso é que gosto de galinhas. de patos. de pássaros. entrei no lago Averno. lá não há pássaros. é a estrada do sem fim o lago Averno. aí uns grandalhões me sorriram: vai entrar no lago sim. escureceu. vi uma trilha de fogo, e anjos dourados sobre negros cavalos. vi um que comandava [...] “Lá vem Ele”,

²⁴³ Recordemos que a figura do Demônio surgia já, por oposição a esta nova imagem, na peça teatral *A Morte do Patriarca* como uma antropomorfização da maldade, como o dialogante e sofista diabo goethiano. No entanto, esta oscilação entre o Lúcifer da literatura bíblica e o maldito da literatura ocidental era resolvida em favor da primeira das representações pela presença numa outra narrativa anterior, o relato «Lázaro».

Nele, o demonismo recupera o seu valor inequívoco e explícito como defensor da regressão ou do estancamento no fragmentário, no inferior e no descontínuo. A sua ligação com o instinto, o desejo e a perversão assume o verdadeiro protótipo do grotesco: “E de repente vejo Rouah: tosco, os olhos acesos, o andar vacilante, as pernas curtas, parecia cego apesar dos olhos acesos, as mãos compridas, afiladas, glabras, eram absurdas aquelas mãos naquele corpo, todo ele era absurdo, inexistente, nauseante. Rouah me vê. Agarro-me à pedra. Estou num canto. De costas. Rouah estende as mãos e acaricia as minhas nádegas. Sai, maldito, sai. Rouah senta-se. Abre as pernas. O seu sexo é peludo e volumoso. Coça-se, estrebucha sem que eu saiba por quê. Abre a boca amarela e diz com voz tranqüila: Lázaro, acostuma-te comigo” (*FF*, 1977: 246-247).

Na narração hilstiana da história, depois de ser sepultado, Lázaro, o amigo de Jesus, encontra-se com Rouah, o demônio irmão gêmeo de Deus. Assim, a autora serve-se do vazio narrativo provocado pela morte do protagonista para fazer de Lázaro uma das únicas personagens hilstianas que na sua literatura sentiu a “múltipla face do filho de Deus” (*FF*, 1977: 256) e entendeu o mistério nesse sentido, atingindo o máximo extremo do trágico: “Não são todos que acreditam NELE. Eu acredito, porque ELE é alguém feito de mim mesmo e de um Outro. O Outro, eu não lhes saberia dizer o nome. O Outro não tem nome. Talvez tenha, mas é impossível pronunciar-LO. Sei que me faço cada vez mais obscuro, mas não é todos os dias que se vê um homem feito de mim mesmo e do Outro. Querem saber? Há alguém dentro DELE. Mas tenho medo que pensem que estou inventando. Mas é a verdade: além de mim mesmo e do Outro, há no homem mais alguém. Esse alguém chama-se Rouah” (*FF*, 1977: 245).

alguém me diz e atiro-me nos profundos do lago, e não é que Ele vem ainda no negro cavalo? vem. brilhos, faíscas, um tamanho salseiro, o cavalo estaca bufando, e Ele se aproxima e ronrona ao meu ouvido: te amo. desço em espirais, sou um lobo entre o roxo e o gris, na descida vou devorando nacos de mim, tenho também matizes cinza e prata no dorso, fagulhas do purpúreo de um bispo endomingado, rosno a missa entre dentes, vou repetindo *memento mori* e alguém me diz “está errado”, isso é ainda aquilo dos corredores, tens que dizer *ite missa est*, então sou um lobo togado, masturbo-me no escuro, me vejo deitado num poento assoalho, uma coruja esvoeja pardacenta, digo-me estou bêbado (*EST*, 2006b: 40-41).

Vittorio apresenta-se como representante de um conjunto de personagens que, como se verá, não transigem perante a devaluação do ideal. Com a transgressão às convenções, a revelação do divino experimentada por Vittorio representa a intersecção entre dois modos que se radicalizam na escrita hilstiana a partir da percepção sobrenatural: o divórcio da iconografia sacra ou a negação mais definitiva da mesma.

Como subversão irónica, a visão de *Estar Sendo. Ter Sido* antecipa a penúltima das variações que a representação do divino apresenta na escrita hilstiana, pois esta terá também por base um movimento descendente da figura divina que a liga de modo irremediável à matéria.

Num grau mais de descentramento na representação da divindade, deparamo-nos, assim, com a animalização da revelação, presente, por exemplo, no relato «Gestalt», do qual reproduzimos o instante supremo em que o protagonista percebe, num estado de consciência iluminado, a visão definitiva:

Absorto, centrado no nó das trigonometrias, meditando múltiplos quadriláteros, centrado ele mesmo no quadrado do quarto, as superfícies de cal, os triângulos de acrílico, suspensos no espaço por uns fios finos os polígonos, Isaiiah o matemático, sobrolho peluginoso, inquietou-se quando descobriu o porco. Escuro, mole, seu liso, nas coxas diminutos enrugados, existindo aos roncões, e em curtas corridas gordas, desajeitadas, o ser do porco estava ali. E porque o porco efetivamente estava ali, pensa-lo parecia lógico a Isaiiah, e começou pensando espinosismos: “de coisas que nada tenham em comum entre si, uma não pode ser causa da outra”. Mas os poucos, reolhando com apetência pensante, focinhez e escuros do porco, considerou inadequado para o seu próprio instante o Spinoza citado aí de cima, acercou-se e de cócoras, de olho-agudez, ensaiou pequenas frases tortas, memorioso: se é que estás aqui dentro da minha evidência, neste quarto, atuando na minha própria circunstância, e efetivamente estás e atuas, diz-me porque (*PDG*, 1977: 7).

O interesse tradicional pelo animal como portador de expressões cósmicas transita na escrita hilstiana para o símbolo animalesco de Deus pois, como explicita Amós Kéres em *Com os Meus Olhos de Cão*, a autora conheceu outra maneira de parafrasear a revelação: “A porca é Deus. Estirada também. Sonhando. hilde e seus olhinhos cor de alcachofra. Lisa de costado e inocente. Alcachofra também tem tudo a ver com Deus. Esqueçam. Modelos de interpretação” (CMO, 2006a: 49).

A partir desta nova compreensão de Deus não podemos pretender apreender conhecimentos, razoamentos sistemáticos ou ensinamentos úteis, pois o que nos mostra são as tribulações de espíritos que aspiram ao absoluto e que, ao mesmo tempo, nesta aspiração se encontram submetidos à morte.

Na obra hilstiana, que Ilda Mendes dos Santos definira como “un vaste bestiaire, de la larve au rat, du chien au cheval, vaches, cochons et hommes, c’est tout comme...” (2005: 91), a autora paulista rompe com a obsessão humana de se definir por oposição ao reino animal (Biasi, 2009: 56). Para Hilst, como anotara num dos seus cadernos pessoais, o homem seria “2 terços animal” e “1 terço divino”²⁴⁴, segundo o intuito de caracterizar a procura de Deus que consume as suas personagens através daquilo que instaura, entre as bestas e nós, uma solidariedade original, uma complicidade e um destino comum: a morte.

Essa precariedade metafísica das personagens, enfraquecidas até ao limite da sua natureza mais primária, leva a autora a acondicionar a revelação ao “charco imundo” (Moraes, 1999: 119), ao que sentencia os seus protagonistas. Contudo, nesta adaptação ou rebaixamento, neste alargamento da proximidade biológica entre o homem e o animal também ao divino, o valor blasfematório, quando observado em profundidade, distancia-se do significado recto.

Os animais, no seu grau de complexidade e evolução biológica, exprimem a hierarquia dos instintos. No entanto, se o porco é o símbolo dos desejos impuros, da transformação do superior em inferior e da queda moral no perverso (Cirlot, 1985: 126), a posição do animal no campo simbólico e a atitude do mesmo são essenciais para o discernimento dos matizes simbólicos.

²⁴⁴ Estas anotações encontram-se na página 6 do ‘Caderno 3.4’, intitulado «Mitologia», manuscrito e inédito da autora (Caixa 3 do AHH do CEDAE).

Como indicara Pierre-Marc de Biasi, “à la exception des oiseaux parleurs, les animaux sont comme les morts, les nourrissons ou les aphasiques: il ne leur manque que la parole, mais elle leur manque complètement” (2009: 56). No entanto, na obra hilstiana, enquanto a realidade divina se animaliza na revelação, a sua manifestação mundana – isto é, o porco – adquire um certo grau de humanização que compensa o seu silêncio. Essa humanização fundamenta-se na dignificadora capacidade comunicativa e iluminativa do animal, indispensável na sua função de catalisador da experiência mística, pois esta experiência é, principalmente “a negação da incomunicabilidade. Ela é uma via – um ‘caminho de perfeição’ reto ou curvo – certamente aproximativo” (Oliveira, 2007: 147).

Neste sentido, o seguinte excerto de «Gestalt» revela essa natureza e essa função comunicativa do animal: “muito sóbrio, humilde, sóbrio agora também o porco um pouco triste esfregando-se nos cantos, um aguado-ternura nos dois olhos” (PDG, 1977: 7-8).

Vemos, portanto, como a proposta literária de Hilda Hilst demonstra que é possível uma experiência mística mais laica, conduzida à margem das vias místicas ‘regulamentares’ e ainda da estrita santidade individual.

O coroamento desta outra possibilidade mística estaria representada pela Senhora D, que também fora credora desta graça transformadora: “Convivo há alguns dias com a senhora P, a porca que escapuliu do quintal de algum [...]. Depois algum rapaz berrou: vá, vá Dominico, deixa a porca prá louca, tu tem tantas, porca e louca se entendem” (AOS, 2001: 86).

Recordemos que Hillé horrorizava e ofendia os seus vizinhos, consciente da vulgaridade e da alienação da sociedade, no seu caso, graças à compreensão transcendente da existência derivada da revelação. A sua revolta, que todos identificavam com a loucura, só no fim da sua vida será justificada pelo Menino-Porco, corporificação – e não símbolo ou manifestação – de Deus:

olha, até a porca vem vindo
a senhora P. é esse o nome que Hillé deu à porca
Hillé era turva, não?
um susto que adquiriu compreensão.
que cê disse, menino?

o que você ouviu: um susto que adquiriu compreensão. isso era Hillé (*AOS*, 2001: 89).

Como Hillé, as restantes personagens hilstianas que transitam esta via iluminadora obtêm o signo de Deus, mais do que a sua presença. Assim, por exemplo, o louco que revela progressivamente a Samsara – eu lírico presente na composição XV da *Via Espessa* – a verdade transcendente e a verdadeira natureza de Deus, oferece-lhe a esta a mesma porca que acompanhara Isaiah, o matemático, no seu percurso cognoscitivo.

Por outra parte, o segundo modo de radicalização da percepção do sobrenatural que referimos anteriormente, consistiria no aproveitamento de um simbolismo convencional para estabelecer a negação mais definitiva da iconografia sacra, substituída pelo vazio.

Esta segunda tendência é realizada às avessas da anterior pelo seu teor niilista, pois apresenta, no relato «O Oco», a manifestação mais radical a respeito de Deus, a sua ausência.

Nesta ficção, a falta de Deus, como já indicámos, era expressada pela referência ao vazio presente já desde o próprio título que, no seu laconismo, assume no relato um poderoso efeito simbólico. No entanto, esta ideia do abandono, do ‘nada transcendente’ será reforçada por uma outra imagem convencional: o trono. Se o trono é um signo tradicionalmente associado a conceitos como enaltecimento, poder, estabilidade ou seguridade, na escrita hilstiana assumirá o valor oposto ao aparecer desocupado:

É preciso espiar o trono, quem sabe se ele voltou e eu não vi. Fecho os olhos, primeiro o espaldar, tem finas reentrâncias, filetes de rubis. Para ter certeza conviria desencravá-los, encostar a língua e sentir o gelado. É quase certo que sejam de boa procedência. Se tendes um rubi ou se pretendeis comprá-lo, a primeira coisa é encostar a língua e sentir o gelado. No centro do espaldar pequenos triângulos ao redor de um círculo. Estou intranquilo. Se vejo tão nitidamente o espaldar é porque não há ninguém recostado nele. Recuso-me a examinar a almofada outra vez. Podemos olhar à volta do trono. À direita uma pequena mesa dourada e sobre a mesa um estranho objeto. Examino-o. Um megafone. Não, o outro, aquele que se coloca nas orelhas. De ouro. Espantoso, ele nunca está, mas se aparecer de repente há de tapar os ouvidos. Posso compreendê-lo. Imaginai: ele chega para o expediente da tarde, vem aquele das chaves e diz: é ensurdecador, é um funil de lamentos, a boca do funil voltada para cima (*Qa*, 1977: 156-157).

Sem inferir das suas experiências teses tão drásticas quanto a interpretação da revelação feita pelo protagonista de «O Oco», as outras personagens pertencentes ao círculo

iniciático depreendem também das suas vivências uma inquietante intuição do transcendente, com base não na falta, mas sim no afastamento do divino.

Já vimos os diferentes testemunhos dos místicos, aquelas personagens que atingiram ou entreviram um fundo que sustenta todas as coisas e um horizonte que as amplia. Organizamos os seus relatos em função das diversas qualidades ou modos da experiência mística: são experiências umas vezes mais afectivas e visuais, outras vezes, mais intelectivas. Em todo o caso, experiências sempre transformantes, que lhes permitiram aceder a uma certa compreensão do transcendente, mas também à incerteza da possibilidade da plena união do ser humano com a sua fonte.

Existe, portanto, um elemento unificador em todas as revelações: a compreensão da experiência como um aumento fugaz do conhecimento e da condição mística, entendida como uma condição passiva, pois na escrita mística, “l’écivain est démiurge; il a pour double un démon qui n’accéderait pas à la matérialité sans lui, tandis que le mystique, qui dispute la chair au diable, ne se veut que le sténographe d’une transfiguration qui l’outrepasse” (Colosimo, 2008: 52).

Nesta experiência extrínseca, em que, de repente, uma rajada do Ser permite entrever as suas profundidades inéditas, o entendimento dos místicos hilstianos é aberto ao horizonte último do existente e depois dessa vivência nada é igual.

Estas personagens só foram visionários uma vez, mas aquilo que viram essa única vez nutre as suas meditações e o seu desassossego durante toda a vida, pois as revelações são provas que só demonstram a existência de Deus, mas o ser humano necessita também a sua permanência (Gide, 1972: 41-42), pois como indicara o escritor e pensador francês Michel Tournier:

La fe consiste simplemente en sentir una presencia soberana que el creyente percibe a su lado y gracias a la cual no conoce la soledad. Esta presencia basta para llenar la vida de los místicos, que así están enclaustrados sólo en apariencia. Pero puede borrarse y entonces el místico atraviesa una «noche oscura», una prueba de «derrelicción» (Tournier, 2000: 219).

Para os ascetas, a derrelicção – que, reiteramos, origina a alcunha de Senhora D: “D de Derrelicção, ouviu? Desamparo, Abandono” (AOS, 2001: 17-8) – é a pior das provas, a prova de compreender e a conseguinte perda das ilusões de ultrapassar a condição humana,

como explicara a referida protagonista de *A Obscena Senhora D* no seu questionamento, pessimista, sobre o sentido da existência:

DERRELIÇÃO. não, não parece triste, talvez porque as duas primeiras sílabas lembrem derrota, e lição é sempre muito chato. não, não é triste, é até bonita. Desamparo, Abandono, assim é que nos deixaste. Porco-Menino, menino-porco, tu alhures algures acolá lá longe no alto aliors, no fundo cavucando, inventando sofisticadas maquinarias de carne, gozando o teu lazer: que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta amor sim mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto [...] que apodreça, homem, que apodreças, e decomposto, corpo vivo de vermes, depois urna de cinza (*AOS*, 2001: 36).

Contudo, isto não significa que o infortúnio destes místicos derive unicamente da consciência do carácter finito da sua existência. Nem o efémero, nem a morte, nem o ciclo contínuo de florescimento e declínio são suficientes para criar a atmosfera trágica que rodeia às personagens (Jaspers, s/d: 59). A sua tragédia nasce como algo profundamente inquietante que os domina fatalmente e por completo e que, neste caso, deriva da sua inusitada lucidez e toma a forma de um pessimismo radical e, paradoxalmente, inconformado.

A partir do momento imediatamente posterior à revelação, as vítimas começam a antecipar a desgraça da mesma. Aquilo que abala as personagens e quebra todas as suas pequenas certezas é a ideia de que o seu conhecimento ficou suspenso e resulta insuficiente para perceber a origem e a natureza do divino, do criador, e, conseqüentemente, para alcançar uma resposta satisfatória à pergunta sobre a existência de uma intencionalidade última para a vida humana: “tentar compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o porquê de tentar situar-se, é como segurar o centro de uma corda sobre o abismo e nem saber como é que se foi parar ali, se vamos para a esquerda ou para a direita” (*AOS*, 2001: 71-72).

A ascensão suspensa e a conseguinte carência essencial acima manifestada pela Senhora D atraem, concentram e irradiam as linhas de sentido, o que fomenta uma articulação discursiva uníssona da escrita.

Como indicámos, a tragédia deriva do convívio no espírito destas personagens da disposição ao pessimismo e do seu contrário, isto é, da tendência ao inconformismo que os situa numa luta por atingir a transcendência que, já de início, pressentem agónica:

La existencia es trágica por su radical dualidad, por pertenecer a la vez al reino de la naturaleza y al reino del espíritu: en tanto que cuerpo somos naturaleza y, en consecuencia, perecederos y relativos; en tanto que espíritus participamos de lo absoluto y la eternidad. El alma tironeada hacia arriba por nuestra ansia de eternidad y condenada a la muerte por su encarnación, parece ser la verdadera representante de la condición humana y la auténtica sede de nuestra infelicidad (Sábato, 1979: 146).

A criação por parte da autora destes seres “mutáveis, imperfeitos” (*OF*, 2002d: 147) permite-lhe abranger os dois extremos possíveis do ser humano: a glória e a decadência, a redenção e a perda, pois estas criaturas foram elevadas o necessário para intuir a precariedade e o absurdo da existência humana, mas não para ultrapassá-los, como sublinha Alcir Pécora na sua aproximação ao último livro em prosa de Hilda Hilst:

Deus se parece com um literato precioso, cheio de vaidade, a gerar rabos de papel nos quais tropeçam as criaturas. A grande e inadiável descoberta de Vittorio é perceber que existir é fundamentalmente ser objeto de desdém, de desprezo: é ser apenas um corpo envelhecendo (Pécora, 2006c: 8).

De facto, a convicção manifestada pelo protagonista do absurdo da vida humana durante a narrativa é ainda complementada na obra pela apreciação análoga que, em molde poético, faz da existência “Vittorio com máscara de Luis Bruma, que foi Apolonio, pai de Hillé” (*EST*, 2006b: 112-113) num conjunto de composições reproduzidas no desfecho da obra e nas quais, entre outros pensamentos, o eu lírico manifesta a aflição provocada pela ausência da loucura que dá lugar “[...] à torpe lucidez / Ao nojo do existir / E do me ver morrer?” (*EST*, 2006b: 113).

Muitas das figuras presentes na escrita hilstiana são dominadas, portanto, por esse sentimento de angústia e de abandono da parte de um Deus que, depois de permitir-lhes intuir o transcendente, interdita essa meta através da morte²⁴⁵.

Estamos, em clara consequência, perante uma literatura regida pela condição catastrófica, onde o pensamento da morte nos conduz a um dos problemas metafísicos fundamentais das personagens da escritora paulista: a inutilidade e o absurdo de umas vidas abandonadas à transitoriedade, à preparação para a morte, antecipada em todo momento pelo “Tempo-Morte” (*DMO*, 2003b: 74) que “passa com a sua fina faca” (*DMO*, 2003b: 72).

Submetidas ao férreo regime temporal, as personagens hilstianas manifestam uma consciência impiedosa da fugacidade e da exiguidade do tempo de que dispõem, como faz ver o seguinte excerto do relato «O Unicórnio»:

Porque não há tempo, você sabe, nós pensamos que o tempo é generoso mas nunca existe muito tempo para quem tem uma tarefa. O Nikos, assim para te dar um exemplo, escreveu que quando ele encontrava um mendigo na rua, tinha vontade de dizer: me dá o seu tempo, me dá o seu tempo. Só isso é que êle pensava quando encontrava um mendigo na rua? Às favas com o teu Nikos (*FF*, 1977: 269).

Aliás, esta percepção da insuficiência da duração da vida humana funciona como poética do desfecho do percurso ficcional da prosa hilstiana com o romance *Estar Sendo. Ter Sido*. A citação do artista japonês Katsushika Hokusai que precede ao discurso romanesco – junto a um poema de Apolonio de Almeida Prado Hilst – revela o princípio de finitude que dominará o pensamento do protagonista:

Desde a idade de seis anos, eu tinha a mania de desenhar a forma dos objetos. Por volta dos cinqüenta, havia publicado uma infinidade de desenhos, mas tudo o que produzi antes dos sessenta não deve ser levado em conta. Aos setenta e três, compreendi mais ou menos a estrutura da verdadeira natureza [...]. Em consequência, aos oitenta, terei feito ainda mais progresso; aos noventa penetrarei o mistério das coisas; aos cem, terei decididamente chegado a um grau de maravilha,

²⁴⁵ Existe porém, ocasionalmente por parte de certas personagens hilstianas, uma certa procura de consolo e de esperança no território desconhecido do além. É o caso, entre outros, de Osmo – que se pergunta: “quando morremos, morremos definitivamente ou é possível que exista uma outra realidade impossível de pensar agora? Impossível de pensar agora porque agora as nossas antenas vão até um certo ponto e depois não vão mais, eu sei que não estou dizendo as coisas com lucidez” (*FF*, 1977: 229).

e quando eu tiver cento e dez anos, para mim, seja um ponto, seja uma linha, tudo será vivo.

KATSUSHIKA HOKUSAI (1760?- 1849) (*EST*, 2006b: 15).

E esta reflexão do pintor legitima e reforça o julgamento e o posicionamento niilista de Vittorio, o protagonista –igualmente instalado na velhice e, portanto, já iniciado na lutuosa sabedoria própria da mesma – a respeito do sentido da vida: “afinal fomos feitos pra quê, hen? afinal você aprende aprende, quando está tudo pertinho da compreensão, você só sabe que já vai morrer. que judiaria!” (*EST*, 2006b: 121).

A mesma estratégia literária norteia a leitura da novela *Com os Meus Olhos de Cão*, onde as duas citações iniciais, reproduzidas a seguir, sustentam a convicção do protagonista a respeito do absurdo da vida baseado no princípio de que “O logos é isto: dor velhice-descaso dos mais vivos, mortos logo mais” (*CMO*, 2006a: 49):

“Vita brevis, sensus ebes, negligentiae torpor et inutiles occupationes nos paucula scire permittent. Et aliquotiens scita exutit ab animo per temporum lapsum frudatrix scientiae et inimica memoriae praeceps oblivio.”

“A brevidade da vida, a rudez dos sentimentos, o torpor da indiferença e ocupações sem proveito nos permitem conhecer muito pouco. Repetidamente, o veloz olvido, ilusão do conhecimento e inimigo da memória, sacode do espírito, com o tempo, até o que sabemos.”

NICOLAU COPÉRNICO

“(…) je saisis en sombrant que la seule verité de l’homme, enfin entrevue, est d’être une supplication sans réponse.”

“Percebo, afundando, que a única verdade do homem é ser uma súplica sem resposta.”

GEORGES BATAILLE (*CMO*, 2006a, 11).

Como vemos, o imperativo ético que domina as personagens hilstianas – apesar da sua desconformidade geral – é o de não negar o desengano da vida. Por isso vários estratos da percepção temporal são expostos na obra da autora ao perceberem as diferentes personagens a angustiosa leveza da sua duração. Se a reflexão sobre o tempo alicerça muitos dos textos hilstianos, noutros encontraremos só a conclusão dessa desassossegante ponderação como fundo de meditações de diferente teor, como é o caso das composições de temática amorosa dos *Cantares de Perda e Predileção* – onde o tópico do *tempus fugit*

preside um simbolismo dominado por calendários e retratos – ou de certos poemas da obra inspirada na tradição lírica amorosa *Júbilo*, *Memória*, *Noviciado da Paixão*, onde a angústia em face do absurdo é manifestada através de uma forte subjectividade lírica que reclama ao amado a “brusca despedida” e o esquecimento: “Do tempo / As enormes mandíbulas / Roendo nossas vidas” (*JMN*, 2003c: 79).

Contudo, e como já indicámos, o tópico do *tempus fugit* adquire maior relevância e interesse no discurso das personagens cadaverizadas, instaladas no fim da vida – real ou antecipado –, pois a velhice é a imagem do homem cindido da divindade pela sua mesma natureza humana.

Assim, Vittorio é acompanhado no sentimento de decrepitude, próximo do mostrado pelos pintores barrocos, por um conjunto de personagens como Hillé, que participa da paradoxal experiência de ‘estar sendo’ e, ao mesmo tempo, ‘ter sido’ ao perguntar-se “como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é?” (*AOS*, 2001: 24) – ou Lucas, protagonista do relato «Lucas, Naim», que aborda o tema da sua própria decadência através do expressionismo e de toda a sua dureza formal:

por exemplo velhice era coisa de longe, de vazio, aderencia de outro não de mim, bochechas magras, franzimentos, um acorpar-se de névoa e de suspiros, velhice hoje é perto e adequada a mim, estou aqui trançado, velhiceLucas, reconsidero a cara e tudo o mais diante do espelho, sou eu Lucas ainda, meio amarelo, e neste instante acorrentado à loba, dizer isso acorrentado à loba pode parecer uma pastosa complexidade, úmida também, acorrentado à loba velho umido pastoso (*PDG*, 1977: 23).

Não obstante, uma das reflexões mais impiedosas e lúcidas a respeito do absurdo da condição humana dominada por um tempo indiferente surge numa consideração extrínseca ao problema da velhice. Em «Tadeu (da razão)», primeira parte de *Tu Não Te Moves de Ti*, o desvairado e delirante protagonista, começa a visitar uma casa que funciona como centro geriátrico, onde vivem “os velhos, aqueles que são difíceis de guardar no quarto, de emparedar” (*TNT*, 2004c: 31). Da observação demorada e reiterada dos anciãos nas suas visitas, fica na mente de Tadeu uma trágica suspeita a respeito da incapacidade do homem de assumir plenamente o absurdo da vida:

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 procaz, insolência soterrado na carne (*TNT*, 2004c: 40).

A compreensão de que “a imaginação sexual é sobretudo dissimulação do medo da morte” (Pécora, 2006c: 8) será a que leve à autora a declinar também no âmbito da sexualidade a vivência da velhice.

A diversa natureza das acções perante o limite da morte assinala nesta vertente do tema uma divisão essencial no que diz respeito às personagens. Assim, por exemplo, deparamo-nos com Hillé e o seu já referido culto à infecundidade, que nega o corpo e a sexualidade no âmbito profano em favor do erotismo místico e das preocupações metafísicas:

E apalpava, escorria os dedos na minha anca, nas coxas, encostava a boca nos pêlos, no meu mais fundo, dura boca de EHUD, fina úmida e aberta se me tocava, eu dizia olhe espere, queria tanto te falar, não, não faz agora EHUD, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nadas do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo (*AOS*, 2001: 18).

Por oposição, Agda procura alívio da agonia causada pela degenerescência manifestada pela flacidez, pelos nódulos varicosos e por uma memória também pesada num tenso e barroco jogo entre o narcisismo e a caducidade, semelhante ao retratado por Clarice Lispector no seu conto «Mas vai chover».

Como Maria Angélica de Andrade, Agda tem um amante jovem e assalariado. Mas, enquanto a sexagenária protagonista clariciana não se importava com o “nojo” e com a “revolta” do seu amante de dezenove anos – até que ele a abandona – e “dava gritinhos na hora do amor” (Lispector, 1998: 77), pois estava cega pelo amor que sentia por ele, Agda não consegue distanciar-se da consciência da decrepitude, preocupada porque o amante “dirá aos amigos a velha gania nas minhas mãos”, depois de tocar com a “mão ensolarada sobre o meu corpo de sombra” (*Qa*, 1977: 52).

A autora, para revelar a percepção agónica, mortal destas personagens, aproveita o “férreo nexos que el pecado edénico establece entre la sensualidad, el tiempo y la muerte”

(Argullol, 2007: 72). Trata-se de um erotismo apocalíptico, desesperado, onde o sexo, como defendem Sade, Bataille ou Quignard, é vizinho da morte, procurando perturbar ao leitor e promover sentimentos contraditórios de compaixão e de repulsão.

Como é facilmente perceptível, na escrita hilstiana esta relação apresenta a crueza suficiente para que se instale nela o grotesco. A autora paulista parece partir do mesmo princípio aproveitado por Hélène Marienski –autora do romance *Rhésus* que, sob um modo dionisíaco, apresenta o mesmo tabu da sexualidade através de desvairadas transgressões senis, como a presença de um mono gerontófilo que gera o conflito num geriátrico – para aproveitar o seu avesso: “le jeunisme qui formate la société postmoderne a un versant libidinal spectaculaire” (Marienski, 2007: 39).

O tópico da *vanitas* distorce-se, assim, neste singular retrato da vida como processo de decomposição e atinge uma zona indefinida, entre a risibilidade e o patético, que subverte a representação canónica do mundo para traduzir uma relação perturbada com o mesmo.

Outra manifestação possível dessa relação obscura com a realidade seria a da aguçada reflexão sobre a morte, originada pela angústia e que evidencia aquilo que Alcira Pécora denominara a “unidade do conjunto da obra de Hilda em torno da imaginação da morte” (Pécora, 2006c: 9).

Com efeito, a presença da morte na escrita hilstiana é constante²⁴⁶ e, por isso, de tanto pensar nela, muitos dos protagonistas são personagens cadaverosas. É o caso do *dicitum* de Ehud, marido de Hillé, que exemplarmente exclama que “ninguém está bem, estamos todos morrendo” (AOS, 2001: 24).

A par da perspectiva de Ehud encontramos também outras personagens que constatarem este estado mórbido de modo individual, tais como Haydum, um dos protagonistas do relato «Floema», que afirma não ter “entendimento com os vivos, sempre soube dos mortos” (FF, 1977: 315), ou Lucas, o ancião protagonista de «Lucas-Naim», que na velhice indica:

²⁴⁶ Recordemos, a título de exemplo, a sua presença, quer por via humorística nas crónicas hilstianas, quer por via dramática através da dialéctica amorosa exibida na obra *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, onde o eu lírico manifestava: “Meu medo, meu terror, será maior / Se eu a mim mesma me disser: / Preparo-me em silêncio. Em desamor. / E hoje mesmo começo a envelhecer” (JMN, 2003c: 32).

Este tempo seria o de reflexão, de morte também, porque ainda que eu não esteja totalmente morto, estou à morte há muitos anos desde que resolvi olhar o que existia além, o descarnado de mim, ir lá adiante onde os outros paralisados aqui, suspeitam apenas que há um pavoroso mais adiante (PDG, 1977: 25).

Contudo, se nas obras em prosa da década de 70 e de 80 encontramos um aprofundamento evidente na consciência da morte, esta experimentará uma radicalização menos gradativa na poesia, onde esta temática encontra o seu apogeu na obra *Da Morte. Odes Mínimas* (1980), apogeu, aliás, que na prosa não será atingido até a publicação de *Estar Sendo. Ter Sido* (1997), como é sabido, último volume em prosa da autora.

Enquanto a resposta geral perante o sentimento de morte tem correspondência com estados psíquicos como a angústia, mas também o medo – que, aliás, condizia com a atitude vital da própria autora, que afirmara na entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*: “Eu tenho um pânico enorme da morte. Tenho medo de encontrar o desconhecido” (AA.VV.; 1999: 38) –, nestas odes hilstianas a morte será matéria de observação, de interrogação e de enaltecimento através de um discurso que oscila entre a gravidade e a intimidade na sua particular articulação como interlocução dirigida à morte.

Neste conjunto de poemas, um dos problemas mais agudos, mais equívocos e mais ponderados da produção hilstiana é considerado desde uma perspectiva novidosa e inesperada, pois o desconhecimento, o temor e a incerteza que a rodeiam são substituídos por uma abordagem positiva. O eu lírico secundariza as questões sem resposta definitiva a respeito da morte em favor da sua apreciação como única verdade provada, segura e incontestável a respeito do existir:

Me fiz poeta
Porque à minha volta
Na humana idéia de um deus que não conheço
A ti, morte, minha irmã
Te vejo (DMO, 2003b: 60).

Por oposição à divindade, que se manifesta numa transcendência extrínseca e efêmera para o homem, a morte revela-se como uma realidade inamovível e imanente ao ser humano: “Um poeta e sua morte / Estão vivos e unidos / No mundo dos homens” (DMO, 2003b: 66).

Todo isto favorece o interesse pela morte por parte do sujeito que, desta vez, à diferença de Haydum ou Lucas, se entrega persuadido ao estado mórbido e cadaveroso de contemplação e, agora também, de interpelação da morte.

O eu lírico experimenta uma outra via de relacionamento com a omnipresente morte centrada no afecto e que articula a imaginação da mesma num interessante desdobramento para o território amoroso, pois “não há nenhum horror na morte hilstiana que já não se tenha tornado uma companhia íntima na própria vida” (Pécora, 2003b: 8).

Ao estarmos perante uma relação suspensa entre o sujeito e a morte, o eu lírico adopta uma imagética própria da tópica amorosa – e frequentemente, sensual e erotizada –, para com ela transmitir, por meio da metáfora, o seu rol passivo, mas favorável, perante uma aliança inexorável:

Pertencente te carrego:
Dorso mutante, morte.
Há milênios te sei
E nunca te conheço.
Nós, consortes do tempo
Amada morte
Beijo-te o flanco
Os dentes
Caminho cadente a tua sorte
A minha. Te cavalgo. Tento. (DMO, 2003b: 31).

Neste convívio assumido com a morte, o tópico do *memento mori* – tema recorrente, aliás, na escrita de outro grande escritor “espiritual” (Pires, 2002: 101) brasileiro contemporâneo, como é Manuel Bandeira – avança para o *imago mortis*, para a figuração imaginada da morte, que se manifesta através de designativos como “Velhíssima-Pequenina” e “Menina-Morte” (DMO, 2003b: 40) ou “Cavalinha” (DMO, 2003b: 37) e que é complementada pelas aquarelas com que a própria Hilda Hilst transmitiu a particular visão da morte presente na obra²⁴⁷.

²⁴⁷ Para a representação da morte presente nestas aquarelas – integradas já na edição de *Da Morte. Odes Mínimas* do ano 1980 dos editores Massao Ohno e Roswitha Kempf e recuperadas na edição de 2003 da Editora Globo –, parece ser válida a afirmação de que “le figuration imagée de la mort, être de langage, se révèle impossible notamment parce que la peinture est un art de l’espace et que la mort se situe dans le temps” (Picard, 1995: 45), pois, com efeito, os desenhos não transmitem a espera expectante que domina durante toda a obra ao sujeito lírico perante a natureza inexorável, mas suspensa da morte.

Neste exercício nomeador que o eu lírico desenvolve na sua poesia de intimidade com a morte, os nomes – afinal articulados por volta do uso do eufemismo num dos âmbitos, o da morte, que privilegia estes “meios expressivos que adoçam a brutalidade” (Lapa, 1977: 27) – levam consigo a corporificação daquilo que se sabe inexorável, mas suspenso, e que funciona como alívio, como preparação perante a incerteza mais definitiva: “Túrgida-mínima / Como virás, morte minha?” (DMO, 2003b: 33).

O tópico do *imago mortis* domina também o pensamento e o discurso do protagonista da obra que considerávamos culminação da reflexão sobre a morte na prosa hilstiana, *Estar Sendo. Ter Sido* (1997). Vittorio, face à “interlocução vitalista e prática das outras personagens” (Pécora, 2006c: 8), afirma só pensar na morte, situado no *impasse* de ‘estar sendo’ e já quase não ser, ‘ter sido’. Por isso, no desenvolvimento do romance podemos observar a esta personagem a antecipar o seu comportamento na hora da morte: “pois aí sim é que estás completamente acabado, inteirinho tu mesmo, nítido nítido, preciso, exato como um magnífico teorema, exato como... como o quê? um octaedro por exemplo” (EST, 2006b: 46).

A morte iminente também será objecto de um poema composto pelo protagonista, onde, novamente, imagina a hora fatídica, ou do esboço que Vittorio traça do seu futuro túmulo numa carta à mulher e que visualiza adornado por “talvez uma belíssima mulher com uma coroa de ônix na cabeça ou nas mãos...”²⁴⁸ (EST, 2006b: 29).

Contudo, estes retratos complementam a fixação da ideia da morte por parte do sujeito ao dotá-la de uma nova dimensão. Enquanto a escrita dotava a reflexão de uma dimensão essencialmente temporal, os desenhos – seguindo, não só a reflexão de Michel Picard, mas também a já clássica diferenciação de Gotthold Lessing entre as artes plásticas e a arte literária – ofereciam como suplemento uma dimensão espacial, visual, que reforça a delicadeza e leveza com que, na obra, é examinada a realidade da morte e que é transmitida por Alcir Pécora na «Nota do organizador» que precede à sua edição: “As aquarelas são elucidativas e não devem ser desprezadas: têm todas cores quentes, vivas, e não apresentam nenhuma forma imediatamente reconhecível como fúnebre, temível ou macabra. As cenas são ensolaradas e apresentam cálidos passeios de seres que se metamorfoseiam em mistos e duplos. Certo primitivismo surrealista reforça a atmosfera exótica e onírica onde se indistinguem o próprio e o outro” (Pécora, 2003b: 8).

²⁴⁸ Num posicionamento existencial análogo, encontramos o sujeito protagonista do relato «Um cálido In Extremis» que podemos identificar com o inefável, o “Todo-Um, o Sem-Nome” (PDG, 1977: 30). Perante a angústia que lhe provoca o saber-se responsável da brutal condição humana, o seu juízo é subjugado, igualmente, à imaginação da morte: “Morrer eu quero, placa inteiriça de marfim sobre o eu inteiro, antes da placa a esteira, aquela que nunca a teu alcance, nem de olhos fechados, KleineKu entenda, estou em agonia mas não vou morrer, deteriorado, informe, daqui para a frente pús e poeira avolumando-se, devo morar no silêncio, mas o de mim calado corre para ti” (PDG, 1977: 29).

Para Vittorio a morte associa-se à frágil e incerta condição humana, como para a poetisa brasileira Lupe Cotrim Garaude, de quem Hilst reassume e transcreve um excerto de um poema de *Obra Consentida* – na abertura de «Matamoros (da fantasia)», segunda parte de *Tu Não Te Moves de Ti* –, e que, em «Paisagem da análise» esclarece:

A morte não é quadro abstrato
para os que necessitam presenças
por todos os lados,
nem o lugar vazio do quadro,
nem mar a mais
para os imersos no naufrágio,
nem abismo surpreendido
pela fragilidade dos passos
ou apreensão do vôo suicida
que a vai colhêr nos braços.
Sequer o morto é sua imagem:
enquanto fôr carne, ainda
é carne, e quando fôr pó
o pó será, fazendo parte
da paisagem.

Cegueira nas mãos, nos sons
branco tão compacto
que não chega a ser branco
nem opaco.
Insterstício de tôdas as linguagens,
violência invisível de faca parada,
serpente que poderia dar
e ainda não deu o salto
subjetividade cega do tempo
assim é ela – o hiato
de tôda coerência,
algema última do ser
apontando sua falha (Garaude, 1970: 56).

O conjunto de intuições a respeito da precariedade e do absurdo da existência humana, experimentadas pelas desvairadas personagens hilstianas, gera uma opinião a respeito de Deus proporcionalmente negativa, devida à natureza egocêntrica do homem que se manifesta não apenas no plano psicológico como no filosófico: “não lhe é possível conceber o universo, como sabem os filósofos, a não ser projetando sobre ele a sombra do seu pensamento” (Prado, 1987: 84).

Uma mostra disto seria a cita da “poesia *odd*” (*EST*, 2006b: 107) de Pedro Cyr – autor provavelmente inventado por Hilda Hilst²⁴⁹ – que aparece integrada no discurso do romance *Estar Sendo. Ter Sido*:

eu estive lá. na gargalhada. no pó.
estive aquém de mim.
no cesto. na mó.
estava sujo e nu.
e o que eu via era deus.
escuro e sórdido como eu.
e então? (*EST*, 2006b: 107).

Esta negativa visão do homem partícipe da divindade, da natureza do criado como reflexo da natureza do criador, complementa a apreciação do protagonista da obra de uma divindade inquietante: ““Deus? uma superfície de gelo ancorada no riso”. um frio comediante o tal Deus” (*EST*, 2006b: 37).

Os valores e a opinião que o discurso de Vittorio veicula e encarna complementavam a certeza precedente – e idêntica – atestada já na novela *Com os Meus Olhos de Cão* pelo matemático Amós Kéres a respeito da imagem de Deus: “DEUS? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso da âncora e descia em direção àquele riso” (*CMO*, 2006a: 15).

Deus, a causa primeira inteligente, a causa permanente e consciente, criadora e activa, revela-se, nesta arte entendida como transposição problemática da vida, como um ser indiferente, análogo ao Deus vadio do escritor cubano Saturnino Rodríguez: “Estamos solos, habitando sin reclamos el Séptimo Día. Dios aún descansa” (Rodríguez, 2001: 67).

²⁴⁹ Reproduzimos a este respeito um fragmento de uma entrevista onde a escritora paulista insinua a natureza ficcional do autor citado:

Estado – Quem é o poeta Pedro Cyr, que você cita?

Hilst – Pois é, apareceu. Eu não conheço o Pedro Cyr. Parece que é um poeta meio safado, que fala coisas engraçadas...

Estado – Trata-se, então, de um personagem? Porque parece uma pessoa real...

Hilst – Pedro Cyr apareceu, mas não sei quem é (risos). Ele tem um poema esquisito, uma coisa diferente... Veio de repente esse cara.

Estado – Por que o personagem é um homem e não, como em *A Obscena Sra. D.*, uma mulher?

Hilst – Sabe, uma mulher pensando-se nunca é muito levada a sério [...]” (Fúria, 2009: 2).

Comprovamos, portanto, como nesta poesia está bem afirmada a dimensão do claroescuro e da interioridade profunda das personagens, mesmo a respeito de Deus como uma categoria ideal, mas não por isso idealizada. De facto, a compreensão da relação directa entre a precariedade da condição humana e o envilecimento da imagem divina alarga-se na escrita hilstiana para os domínios da crueldade. Assim, para o eu lírico dos *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*, Deus

vive do grito
De seus animais feridos
Vive do sangue
De poetas, de crianças

E do martírio de homens
Mulheres santas (*PMG*, 2005b: 15).

Como resposta a este comportamento inclemente de um Deus que “ama. pode ser fino / Como um inglês” mas que é “quase sempre assassino” (*PMG*, 2005b: 29), as personagens hilstianas oferecem duas soluções possíveis, perante as quais devemos ter presente que entre elas nada tem o valor de dogma, pois, à espera de mais profundas revelações, tudo fica à disposição de potenciais e mais lúcidos exames futuros.

O primeiro motivo concebido pelas personagens hilstianas coincide com o já referido princípio do ‘esboço’, manifestado por Riolo no relato homónimo, de que a vida humana é apenas um ensaio arquitectado por Deus e que aparece disseminado em diferentes textos da autora, como no relato «O Unicórnio»: “Os homens injetam todas as doenças do mundo nas cobaias. Para salvar o homem. Então, minha velha, faz assim conosco, só que as cobaias somos nós e existimos e estamos aqui para salvar esse Deus que nos faz de cobaias” (*FF*, 1977: 272-273).

O segundo consiste na associação de divindade e de sadismo, como nos sugere Qadós²⁵⁰ ou o sujeito responsável do discurso poético de *Via Vazia*, que, indignado pelo abuso de poder de Deus, o interpela num tom desafiante:

²⁵⁰ Qadós, através da tarefa nomeadora que empreende a respeito de Deus – e que é complementada por outras personagens, como a voz lírica de *Via Vazia*, que o denomina “PEDRA D’ÁGUA, ABISMO, PEDRA-FERRO” (*VV*, 2004b: 94) – indica-nos já a natureza inquietante do divino, a quem denomina “o

Descansa.
O Homem já se fez
O escuro cego raivoso animal
Que pretendias (*IV*, 2004b: 92).

A consideração de Deus como um ser perturbado, despótico e entregado ao sadismo, é sublinhada ainda por via da relação manifesta com a loucura, estabelecida, entre outras personagens, por Hillé, que compara o Criador com um “Menino Louco” e as suas acções com o “sinistro lazer de uma criança louca, ou pensa em crianças brincando com gatinhos, com ratos, com tristes cadelas vadias” (*AOS*, 2001: 19), ou pela voz lírica hilstiana, que questiona, mais uma vez, a actuação do divino no quarto dos *Poemas Malditos, Gozosos e Devotos*:

Doem-te as veias?
Pulsaram porque fizeste
Do barro os homens.
E agora dói-te a Razão?
Se me visses fazer
Panelas, cuias

E depois de prontas
Me visses
Aquecê-las a um ponto
A um grande fogo
Até fazê-las desaparecer

Dirias que sou demente
Louca?
Assim fizeste aos homens.

Me deste vida e morte.
Não te dói o peito?
Eu preferia
A grande noite negra
A esta luz irracional da Vida (*PMG*, 2005b: 21).

GRANDE OBSCURO, três vezes mais O SEM-NOME, O SUMIDOURO, GRANDE CORPO RAJADO, CÃO DE PEDRA, MÁSCARA DO NOJO, O MUDO-SEMPRE, SORVETE ALMISCARADO, TRÍPLICE ACROBATA” (*Qa*, 1977: 97).

Aliás, na sua tarefa de governar na casa de Deus e de participar das suas decisões cruéis, Qadós escuta e reproduz as vozes e opiniões do conselho de ministros que “gritam que as mortes devem ser imediatas, que o GRANDE OBSCURO vai lambar as patas de prazer” (*Qa*, 1977: 67).

5
À MANEIRA DE CONCLUSÃO

Podemos confirmar, portanto, como a escrita hilstiana se insere no âmbito das tendências literárias renovadoras do século XX, ao contestar a solidez e a determinação da personagem tradicional como figura plana, localizada numa estrutura causal igualmente simples.

Como os filósofos e escritores contemporâneos, a autora paulista é atraída pelo ângulo oposto: pelo acontecer infausto, pela existência desgraçada, pela infelicidade humana, isto é, pela essência do trágico para perscrutar a condição humana.

Esta é a finalidade última da escrita de Hilda Hilst, que adquire para ela, na sua condição problemática, os atributos do purgatório de que falava a escritora russa Marina Tsvietaieva: “entre o céu do espírito e o inferno da espécie, a arte é o purgatório que ninguém quer trocar pelo paraíso” (1993: 98).

Como sabemos, perante o império de um racionalismo mal entendido, a autora optou por fundamentar esta vertente da produção literária que nos ocupa sobre um princípio de alteridade, alicerçado numa espiritualidade diferente, extravagante e irracional.

Com efeito, através da opção ética, consistente em reabilitar o excluído como ser pensante, Hilst privilegiou as visões do seu génio poético sobre a realidade prosaica, asséptica e precária do ser humano, para destacar a sua negatividade a partir do símbolo do malogro deste protagonista transmodal e transgenérico.

Assim, a drástica divergência destas figuras místicas, alucinadas ou messiânicas em relação ao sistema e ao modelo de pensamento imperantes, serve para compreender a cosmovisão hilstiana, a filtração da realidade social contemporânea como uma realidade imoral e indecentemente indiferente aos grandes problemas espirituais do homem.

É este o primeiro sentido com que devemos entender esta escrita da mística como obscena: como quebra, mais ou menos subtil, do jogo da socialização e da aparência, onde perante a intolerância, a banalidade e a inconsciência dominante, o leitor acaba por identificar-se com o ‘louco’ que se lamenta do mundo, por oposição ao mundo que se lamenta do ‘louco’.

O segundo aspecto no qual se manifesta a obscenidade situa-nos no trânsito entre a ontologia e a transcendência.

Se bem no teatro hilstiano predominava a ideia de sacrifício e de reformismo protagonizada por Cristo, que alguns protagonistas desejavam recuperar para a sua sociedade, nas obras de prosa e de poesia que agora abordamos, a noção de “transcendência divina” (Moraes, 1999: 117) transita para o misticismo, para uma pertinaz interrogação para a ideia de Deus.

Em consonância com uma excessiva tensão social, a escritora capta estes seres descritos de uma realidade objectiva por fraudulenta, vazia ou inútil, como seres dominados por uma obsessão cardinal: compreender a natureza de Deus e, com isto, encontrar um sentido para a vida.

É então quando a ideia do sublime desaparece, substituída pela noção de obscenidade, e resta só a imagem de um Deus indecoroso, indiferente ao ser humano e responsável do seu abandono numa existência precária e trágica, cujo motor principal é a degradação quer física, quer espiritual:

Não há nenhum elemento gratuito nem lúdico nesta profunda perscrutação teológica, neste “aut aut” kierkegaardiano em que a angústia do eu não postula nem a fé, nem a salvação, nem a graça, mas unicamente um Deus tão sujeito às paixões humanas do ódio, da crueldade deliberada ou da omissão quanto as divindades do Olimpo da Grécia antiga. Por isso a sua é uma prosa de uma densidade que atinge propositalmente o paroxismo do delírio, da vertigem, revolucionando a formulação de Dostoievsky: se há Deus é porque há maldade indiscriminada contra os inocentes e culpados (Ribeiro, 1977: X-XI).

Em conclusão, estamos perante uma literatura espiritual da desilusão preocupada com os problemas pragmáticos e, principalmente, com os problemas metafísicos da existência, mas que “se ergue sobre uma declaração de impotência” (Castello, 1999: 102), pois a autora pretende provocar no leitor uma profunda perturbação perante a precariedade da condição humana, sempre num plano especulativo, sem respostas, como demonstra este último exemplo, em moldes poéticos, da explosão anticartesiana que sustenta o processo indagativo hilstiano:

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 Idéia 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 idéia
Te tome. Melhor um cheio de dentro
Que não conheces, um fartar-se
De um nada conhecimento
Do que vazio de luto
Um casca sem os frutos
Pele sem corpo, ou ossos
Sem matéria que os sustente.

Toma contente
Se te sabes pesado
Dessa idéia de Nada.
É um pensar para sempre.

E não sentes verdade
Que a vida vale em extenso
Altura e profundidade
Se vives do pensamento? (PMG, 2005b: 57).

Enfim, esta perturbação perante a precariedade do humano evidencia-se também através de outro indício definitivo. Trata-se do relacionamento último que estas personagens hilstianas – com exceção, evidentemente, dos protagonistas do teatro da autora – instauram com a contemporaneidade e que poderia ser sintetizado, de modo ventríloquo, através do drástico princípio vital estabelecido pelo protagonista do relato «O ventre seco» de Raduan Nassar: “já cheguei a um acordo perfeito com o mundo: em troca do seu barulho, dou-lhe o meu silêncio” (Nassar, 1998: 66).

VII

CONCLUSÕES

Mencionámos na «Introdução» três filiações para o indivíduo que, do mais axiomático ao menos óbvio, estabeleciam as três hipóteses de exploração do conceito de obscenidade na escrita hilstiana, de que, nesta investigação, partíamos para uma compreensão – e/ou apreensão – sinuosa e pluralmente unitária do conjunto da mesma: a filiação terrestre no âmbito do corporal, a filiação social no âmbito do colectivo e a filiação divina no âmbito do espiritual.

Pois bem, depois de termos percorrido e analisado a instigante figura e a diversificada e complexa obra de Hilda Hilst, podemos tentar concluir, na medida do possível, a respeito do já expressado e para além das prévias conclusões parciais, re(a)sumindo o nosso percurso digressivo e demonstrativo.

A primeira das referidas filiações, a filiação terrestre manifesta-se por meio da relação de assimetria mantida na escrita hilstiana pelos conceitos de obscenidade, pornografia e erotismo.

Como já indicámos, a obscenidade designa uma categoria que se desenvolve no plano social e cuja manifestação mais recta se identifica com o plano sexual:

La obscenidad [...] abarca el terreno del lenguaje, del gesto, de la expresión. En el lenguaje comprende los términos considerados tabúes, que son todos los de la esfera sexual. Se pretende que lesiona u ofende una vaga muralla de pulcritud social que suele denominarse decoro. Representa siempre un acto de agresión y su consecuencia es el estupor, el shock, la indignación del agredido (Pellegrini, 2003: 13).

Hilda Hilst procurou, assim, uma primeira afronta ao corpo social através da celebração, em diferentes tons, do erótico ao pornográfico, da volúpia e da lubricidade. Apesar de que, como indicara Alexandrian na sua *História da Literatura Erótica* “uma literatura cujo fim é afirmar os direitos da carne é perfeitamente legítima” (1991: 6), quando esse erotismo se converte na expressão de uma sexualidade “ferozmente reivindicadora” (Dadoun, 2006: 120) pode ser interpretado como obsceno e suscitar as acções repressivas, as proibições e as perseguições das instâncias sociais, ao identificar estas essa vontade revoltada com o desacato aos princípios e valores morais.

Contudo, nas densas e diversas redes do Eros são as manifestações pornográficas, interpretadas habitualmente como “deformaciones de la esfera sexual” (Pellegrini, 2003: 13), as que, ao ultrapassar a esfera do privado e alcançar o plano público, são interpretadas como um acto de provocação sexual que invariavelmente se associa com a ofensa ao pudor.

Estas duas variações possíveis da provocação sexual são as que alicerçam, segundo um movimento binário e antagónico, a primeira variante da dialéctica a respeito da delimitação da obscenidade.

Relativamente ao erotismo, presente principalmente na poesia hilstiana, o eu lírico confessional desenvolve uma revolta firme e perseverante contra a situação convencional da mulher na poesia amorosa.

Numa poesia de dicção elevada e alimentada em parte de modelos idealizados, medievais e renascentistas, a autora ultrapassa a mediatização do ideal amoroso clássico no canto dialéctico do amor e do desejo em favor de um verso concentrado num eu, num sujeito feminino que ocupa a posição tradicionalmente masculina para defender a sua valia e autonomia literária e amatória.

Assim, o sujeito feminino celebra a sua figura poética, acomodando-a no exercício de enaltecimento a respeito da figura do poeta e do escritor como um sujeito excepcional, genial e clarividente que perpassa toda a literatura hilstiana.

Em paralelo, durante todo o itinerário da sua lírica amorosa, a condição androcêntrica própria das convenções será também modificada através da alteração da posição diante do amor e do desejo, pois a mulher já não é mais objecto e sim sujeito na poesia. Como tal, a voz hilstiana arquitecta um canto umas vezes simplesmente sensual, outras vezes francamente licencioso, mas sempre provocado por uma profunda consciência erótica – de natureza emancipatória e reivindicatória – do desejo feminino, apesar de que este se encontre fatalmente com a radical alteridade e separação do outro.

Esta impossibilidade que domina o relacionamento amoroso invade o canto de um sentimento ambíguo de prazer e dor que transforma a vontade amorosa e amatória num sentimento abissal, assumindo a forma do inconformismo e, em certas ocasiões, de uma experiência limite, próxima da luta que se oferece obscena a uma sociedade convencional.

Aliás, esta experiência de subversão do paradigma masculino, assim como a presença de um elemento improcedente, como é a assimetria do amor impossível, que actua

como dissonância e desajustamento entre a figura da amante e do amado permitirá ao sujeito lírico hilstiano decompor e radiografar a condição androcêntrica a partir de uma perspectiva crítica.

Recordemos que o amor é uma relação mediada sempre pela palavra na poesia hilstiana por causa da sua condição suspensa, provocada por um amante esquivo que, na sua mediocridade, característica para a autora da condição burguesa que o amado detém na sua poesia, não se comove com a grandeza do amor cantado pela amante-poetisa.

O amado é aquele que tem alguma coisa que falta à amante e, justamente por isso, não precisa fazer nada, mas, contudo, isto não obscurece a percepção do eu lírico a respeito da obscena banalidade deste, elevado a paradigma do homem burguês, incapacitado no seu parco e superficial racionalismo para a apreciação de qualquer realidade que ultrapasse a esfera do material, realidade imperscrutável representada aqui pela literatura e, mais concretamente, pelo canto da poetisa.

Em relação a este impulso crítico, o retrato burguês amplia-se, pois a autora celebrará a sua emancipação amorosa e erótica por oposição às mulheres respeitantes da lógica social. Assim, diante da leitura do erótico como conflito e culpa, a poetisa erige a evocação do desejo e das paixões como uma crítica implícita à inibição sexual das mulheres condicionadas ainda por uma anacrónica e obscena – por constrangedora – lógica relacional pseudocortês.

No entanto, a categoria do obsceno exhibe-se de modo mais categórico quando é identificada com a libertinagem e a pornografia. A segunda das constantes que concretiza a unidade compositiva ao redor da sexualidade é questionada por Hilda Hilst como possibilidade comportamental no plano da sociedade através de uma galeria de personagens devotadas à devassidão, ao amor livre ou aos amores prostituídos.

Embora a licenciosidade, como reconheceu em entrevista a própria autora, seja um fenómeno inscrito em toda a sua literatura (AA.VV., 1999: 30), as obras *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos d'Escárnio / Textos Grotescos*, *Cartas de um Sedutor* e *Bufólicas* forneceram à libertinagem a sua *vulgata* literária, que questionava novamente o critério de definição de obscenidade em dois movimentos.

Se, por uma parte, os protagonistas hilstianos resultam obscenos pelos excessos sexuais a que se devotam, numa procura da oscilante fronteira entre o lícito e o ilícito e dos

últimos tabus, com a sua desvairada corporificação de temas problemáticos como a pornografia e a prostituição, esta ênfase nas potencialidades ‘humanizantes’ deve ser entendida como uma resposta e uma crítica subentendida face à ameaçadora inumanidade do mundo.

De facto, alguns dos protagonistas desta vertente ‘pornográfica’ da literatura hilstiana conjugam o cultivo do vitalismo através das suas biografias sexuais com periódicas e ferozes reflexões a respeito do sentido da vida para uma sociedade alienada nos seus aspectos mais superficiais, pois como indicava José Castello na obra *Inventário das Sombras*:

[...] todos os seus personagens têm o mau hábito de pensar. “Mesmo quando decidi escrever pornografia, meus personagens viviam com a cabeça cheia de pensamentos”, diz. “Eles pensam sem parar. Até no meio do sexo, decidem sempre fazer perguntas complicadas” (Castello, 1999: 105).

Aliás, rapidamente descobrimos que a autora aproveitou estas realidades para oferecer ao leitor, através de um enredo provocador e, frequentemente, satírico, uma reflexão centrada na profanação e na corrupção da arte pela entrada na sua esfera dos interesses mercantis.

Como sabemos, a presença da pornografia nos circuitos de comunicação social tem gerado um amplo debate ético. A este respeito, podemos recordar simplesmente como a crítica liberal tem estigmatizado a pornografia como uma sexualidade vicária. A autora paulista parece partir desta premissa para reprovar, numa dinâmica a dois tempos, a lógica artística e social contemporânea. De um lado, a autora parodia os discursos vazios de certa literatura licenciosa através dessas personagens cínicas e imoderadas e do outro, usa-os para apresentar através da sua circunstância a verdadeira significação da pornografia como indústria na sociedade actual:

Si la moral victoriana se correspondió a una economía de producción, el tránsito a una economía de consumo, desde los años veinte, provocó el derrumbe de aquel puritanismo sexual, perfectamente documentado por el arte de la novela (véase Francis Scott Fitzgerald) y por el cine (véanse las comedias de Clara Bow). Frente a la ética puritana del ahorro, de la contención y de la productividad, la pornografía se alzó como la ética del despilfarro sexual improductivo (Gubern, 2005: 15).

No entanto, a contemporaneidade preservou da moral vitoriana a censura a todo aquilo que não afectava à lógica de mercado, isto é, a libertinagem individual e improdutiva, promovendo, simultaneamente, a divulgação – sob a forma de comercialização – da pornografia como género industrial e lucrativo.

E dessa conjuntura nasceram algumas das personagens hilstianas: um conjunto humano censurado pela sua libertinagem, mas que, simultaneamente, é produto da estimulação social da indústria pornográfica. As histórias dos protagonistas das obras que nos ocupam representam as tentativas falidas de um conjunto de escritores por adaptar-se à lógica de mercado.

Assim, o estímulo da pornografia como negócio é o paradigma, segundo a visão hilstiana, de uma forma de ‘prostituição’ muito mais penosa e obscena do que a desordem radical e a inversão generalizada a partir do princípio do desejo que ela celebra nas suas obras: o mercantilismo artístico e intelectual de que, afinal, as escandalosas biografias de Lori, Karl ou Crasso se revelam paródia.

A relação entre o discurso literário e o discurso sobre a literatura assume, conseqüentemente, contornos particularmente complexos nesta escrita devotada em aparência ao deboche, pois o culto da pornografia como mecanismo narrativo, ao ser situado sob a óptica paródica, apresenta-se como meio de apurar o discernimento moral.

Neste sentido, dá conta, de maneira oblíqua e sinuosamente mordaz, das transformações no entendimento dominante do fenómeno literário e serve como mecanismo de rejeitamento daquilo mesmo que veicula: a dependência da literatura face a motivações externas, isto é, a defesa do utilitarismo na arte e a conseguinte legitimação da ignorância e do embrutecimento na sociedade.

Entretanto, é a filiação social – privilegiada em certas obras de Hilda Hilst a respeito deste particular retrato do homem e do homem em sociedade – a que demonstra de modo mais definitivo que a obscenidade no seu discurso literário adquire uma orientação ética e moral. A afirmação realizada por Alcir Pécora a respeito da “distância que a sua obra mantém dos valores modernistas predominantes no Brasil e ainda mais em São Paulo, sobretudo no que toca à questão do conteúdo “nacional”, que simplesmente não se põe para Hilda” (Pécora, 2009: 1), deve ser matizada, pois a autora paulista não se manteve, como sabemos, indiferente aos sombrios rumos tomados pela história do seu país.

Na sua escrita, a preocupação histórica e social manifestou-se especialmente através de duas orientações diferenciadas pelo grau de cristalinidade contida nelas: a profecia anti-utópica e a indignação satírica, dominadas novamente por uma perspectiva distópica da realidade alicerçada na relação de antagonismo entre o corpo social e o indivíduo.

A visão anti-utópica da filiação social do homem materializa-se na proposta teatral de Hilda Hilst através de um conjunto de heróis de caracterização universalizante e marcada diferenciação a respeito da sociedade, graças à acomodação nos parâmetros que delimitam sociologicamente a figura do revolucionário ou do *outsider*. Essa tipificação dos protagonistas como elementos subversivos é a que resulta obscena para a sociedade – nesse primeiro movimento de ofensa de que se compõem todas as declinações da obscenidade na escrita hilstiana –, pois dentro do sistema de relações mecanizadas presente nas diferentes obras, o herói simboliza para a comunidade uma agressão pelo advento da desordem, da agitação e da indisciplina mais perturbadoras.

No entanto, neste relacionamento antagónico, com a sua mensagem de amor e solidariedade e a sua censura da opressão, os heróis não procuram a relação negativa com a sociedade, nem a ofensa ou a provocação propositadas, como acontecia com os protagonistas da poesia amorosa hilstiana ou de *Contos d'Escárnio / Textos Grotescos* e de *Cartas de um Sedutor*, senão que a sua bondade e a sua vontade de reparação do tecido social são as que provocam o sentimento de afronta nos outros.

Esta contestação altruísta e global de uma ordem social despótica enfatiza desde o início a orientação da confrontação, inequivocamente favorável aos protagonistas. Estes simbolizam aquilo que se perdeu fatalmente no interior da comunidade e revelam aquilo que constituía a realidade histórica do final dos anos 60 no Brasil, pois os heróis hilstianos são lúcidos em contraposição a um corpo social decadente, cego e alienado pela *mise en place* de uma poderosa sociedade autoritária e de todos os seus mecanismos de controlo do poder.

Aliás, a indecência de um povo desinformado, ignorante e inconsciente alargara-se para o âmbito do fanatismo. No espaço de desmesura e de radicalidade imperante nas obras, a colectividade converte-se num perfeito retrato da inclinação humana para a intransigência e para o deleite destrutivo, pois as propostas dos heróis hilstianos, percebidas como uma agressão, são respondidas através da bestialidade.

Assim, o sacrifício dos heróis, mártires de um sistema despótico e desumanizado, tem um valor altamente simbólico no seio dessa nova sociedade não só pelo sectarismo, a alienação e a intolerância radical que denota, mas porque, ao mesmo tempo que assinala a consciência de desagregação das ideologias e da vontade, implica um niilismo ou, quando menos, um cepticismo radical, que impedem toda realização concreta das suas aspirações.

Esta angústia ligada à ausência de toda força construtiva terá a sua desvairada continuação na atitude cínica e radicalmente indiferente à correcção política cultivada pela autora paulista nas suas crónicas, onde o pessimismo radical deriva numa sátira protagonizada por uma narradora que recupera o carácter provocador de certos narradores-protagonistas hilstianos, como Crasso ou Karl.

Esta reassume da caracterização dos protagonistas de *Contos d'Escárnio / Textos Grotescos* e de *Cartas de um Sedutor* a relação destrutiva de oposição, de confrontação e de antagonismo alicerçada no impulso recíproco de afronta, pois Hilst foi consciente de que, além de focar a questão nacional desde uma perspectiva filosófica e universalizante, era necessário descer à esfera do real e do concreto.

A narradora hilstiana cultuará assim uma obscenidade bem gráfica, e pornográfica através de um fictício e disparatado didactismo sexual dirigido à sociedade brasileira, para compor um jogo ironicamente ambíguo a respeito das virtudes públicas e dos vícios privados do puritanismo contemporâneo, de intuito incontestavelmente escandaloso e ofensivo:

[...] nos situamos en un espacio –el territorio de lo público– que deja de ser patrimonio del individuo para convertirse en patrimonio de la comunidad y que, como tal, está sujeto a unas normas que fijan, admiten o censuran unos comportamientos concretos dentro de su esfera. En consecuencia, la realización de determinados actos privados en la esfera pública supondría la transgresión de esas normas que definen la decencia. Quizá sería pertinente recurrir entonces a la cuestionada etimología de «obsceno», que nos remite *fuera de escena* (Toledano Buendía, 2003: 83).

Com esta posta em cena de elementos indecorosos, Hilda Hilst dá o primeiro passo no questionamento da categoria banal do obsceno na escrita cronística, que avançará ao comparar aquilo que escandaliza à sociedade, isto é, a difusão de realidades impróprias e

chocantes na esfera pública, com aquilo que considera verdadeiramente indignante e desonroso.

Trata-se, como em outras ocasiões, da lógica social, exasperada pela licenciosidade particular e permissiva com a indecência grupal, materializada, desta vez, numa visão iconoclasta e carnavalizante de um país condenado pelos seus dirigentes à ignorância e à alienação.

Hilda Hilst identifica-se assim com o escritor latino-americano de que nos falava Silviano Santiago em *Uma Literatura nos Trópicos*, que desde o momento da antropofagia literária “nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a *fiesta*, colônia de férias para turismo cultural” (Santiago, 1978: 28), ensinamento que, de modo paradigmático no âmbito contemporâneo e brasileiro, efectua Moacyr Scliar.

No seu ensaio *Saturno nos Trópicos* o escritor de Porto Alegre decompõe este tópico da América festiva através do retrato do difícil equilíbrio ou, antes, da alternância mantida entre a tristeza e a melancolia, inerentes à condição brasileira, e a vontade de negação das mesmas por parte do povo, por meio de todo tipo de manifestações mais ou menos populares de teor exultante e jubiloso:

Uma alternância que só se tem exacerbado, chegando ao nível do paroxismo. O mundo globalizado, pós-moderno, é bipolar e avalia de forma diferente seus pólos: depressão não é muito bem aceita por sociedades que preferem a extroversão à introversão, a ação à inação, o raciocínio rápido e objetivo à lenta e difusa meditação. Saturno é um planeta lento demais para os tempos do Prozac. Uma lição que os “tristes trópicos”, na expressão de Lévi-Strauss, estão aprendendo à custa de seu sofrimento. Marginalizadas populações confiam num futuro melhor, como a rejeitada Macabéa confiou nas previsões da vidente; e, como Macabéa, são atropeladas por um luxuoso automóvel (Scliar, 2003: 245).

Num outro sentido, a narradora hilstiana através das suas reflexões de natureza pendular, oscilantes entre a ironia e a transgressão recta, entre a repulsa e a rebelião, procede também à recusa do tópico do Brasil radiante, satisfeito e festivo. A negação baseia-se, neste caso, numa decomposição por segmentos do estado de alheamento económico, social e ideológico do Brasil contemporâneo por meio da propositada distorção do referido lugar-comum.

Esta dissecação do conceito de *brasilidade*, irremediavelmente vinculado ao de obscenidade na escrita hilstiana, apresenta num extremo a representação distópica do povo, esboçado como massa grotesca e inconscientemente devotada à folia, que poderia ser considerado uma alternativa literária à evolução pictórica do retrato distópico do ser humano, que continuaria por via satírica a visão de uma imagem humana desfigurada, mas uma figura humana viva, e de nenhum modo abstracta:

Con mayor firmeza a partir del siglo XVIII, empieza a observarse en la historia del arte occidental la deformación del tal imagen mediante lo demoníaco y lo caótico (Goya), mediante el humor (Daumier), mediante lo onírico mecanizado (Grandville), mediante la conversión del hombre en un objeto intercambiable con cualquier otro para la mirada artificialmente pura (Impresionismo), hasta llegar a presentar a los humanos como muñecos, autómatas, monstruos, espectros, esqueletos, animales, máquinas (Surrealismo, Picasso, Dalí, Seurat, Kokoschka, Grosz, etc.). El desenlace de este proceso es el llamado arte abstracto y sus sucesores hasta el presente (Kandinsky, Klee, *et.al.*, incluyendo el “tachismo”, la *action painting*, etc.), que constituye el punto cero en que la imagen humana desaparece por completo (Murena, 1984: 43-44).

No outro extremo, deparamo-nos com a burguesia, que será o alvo privilegiado pela narradora, por representar o pólo – embora também seja um segmento da sociedade em certa medida alienado – alienante. Assim, encontramos a representação da classe média e do poder, desde cuja perspectiva é focada a escrita, problematizando através de um humor mordaz os modos de pensamento das classes dirigentes urbanas, instaladas numa procura impossível da conciliação entre o materialismo e uma moralidade adequada a este:

Esta clase, más que cualquier otro grupo de la sociedad moderna, combina la confianza en las sensaciones inmediatas con aspiraciones espirituales. Las normas comerciales y morales, aunque varían ampliamente de individuo en individuo, constituyen una ley para el grupo en conjunto (Lawson, 1995: 150).

Responsáveis pela situação do país, as classes dirigentes são a demonstração última de que no Brasil hilstiano tudo e todos estão à venda. Trata-se de uma visão deformante que se deleita na provocação até ao burlesco dos únicos aspectos que a ética capitalista se pode permitir censurar com dureza – aqueles ligados à sexualidade e ao puritanismo e, portanto, mais desvinculados da lógica social –, para depois confrontá-la com o excesso de realidade que a sua deontologia realmente gera – manifestada em diferentes vertentes como a

corrupção, a miséria, a ignorância a fome ou a violência – e que, conseqüentemente, não pode ser objecto de censura por parte do discurso social.

Por último, quanto à filiação espiritual da escrita hilstiana esta é representada por dois tipos de personagens: por um lado, os já referidos profetas e os heróis do teatro, que resultam obscenos por romper com o jogo da socialização e da aparência, sendo, portanto, isolados, e, por outro lado, os místicos da poesia e, especialmente, da prosa, que acabam também na solidão, como convém a toda uma basilar tradição de heróis.

O pensamento dos desvairados místicos hilstianos pode resultar obsceno por diferentes motivos. Em primeiro lugar, pela situação das suas reflexões fora das lucubrações cartesianas do pensamento ocidental, dentro do espaço do não-lógico, da sugestão e do sentimento que permitem traduzir o sofrimento e a perplexidade provocados pela infértil procura de um sentido para a existência e que, geralmente, deriva no questionamento, no cepticismo ou, mesmo, no sarcasmo em relação a um Deus silente.

O conjunto destas meditações obsessivas compõe uma visão lúcida, mas terrível a respeito da vida, orientada pela ideia do abandono do ser humano destinado à degenerescência do envelhecimento e à morte, na qual a ideia de Deus converte-se na da sua indiferença que com frequência se procura resolver, como indica Vittorio, protagonista de *Estar Sendo. Ter Sido*, através da blasfêmia:

Deus ama a indiferença e a aspereza. descobri há pouco. também é possível domar Deus dentro de nós. blasfemando somos um pouco santos, sabias? excitamos o OUTRO para que não durma tanto. tu és melhor do que eu. acaricio tanto a meu Deus, tanta volúpia que hoje tenho as mãos feridas e muitas vezes sangro (*EST*, 2006b: 85-6).

Ainda, a blasfêmia pode apresentar um outro matiz, pois, na sua procura radical, os enlouquecidos místicos hilstianos, aqueles “qui revendiquent la passion, la merveille” (Santos, 2005: 93), devotam-se a uma procura movida pela emoção ambígua e avassaladora do sagrado onde se diluem as fronteiras entre misticismo, desejo e luxúria, ultrapassando a convencional relação entre misticismo e erotismo:

A poesia não é abstração, como também não é um olhar que relata para que outro se aproprie de alguma coisa, ela não é informação. Ela é toque labial, diz enquanto cala. Temos assim que a mística espanhola encontrou na poesia uma forma de

expressar o e ao Amado e, através desta mesma poesia calou-o para protegê-lo do conceito, já que a palavra poética não se refere. Definir o Amado seria definhá-lo, encontrar a palavra certa substituiria o Amado pela palavra. A poesia permitia ao místico a uma só vez não desmistificar Deus, nem a palavra. Deus estaria protegido das definições a partir da palavra poética e, por outro lado, a poesia devedora do palpável, tinha diante dela o mais imaterial dos motivos, o Amado (Oliveira, 2007: 149).

Ou se devotam a um ascetismo áspero igualmente blasfematório, porque, no seu exercício de renúncia a tudo, optam pela abdicação da sua condição humana, ao abraçar um processo de despojamento ou de animalização quase atarácica.

Esta privação radical será interpretada como uma aberração por uma sociedade, incapaz de compreender o drama do conhecimento vivido por eles, assim como o seu cansaço existencial.

Ficam definidos, portanto, para o leitor os atributos dos protagonistas, dominados pela angústia causada pelo absurdo metafísico e pela impotência da expressão, por oposição à colectividade que os rodeia, que se define progressivamente pela sua incompreensão espiritual do valor da vida num mundo marcado pelos signos da degradação:

Ao se defrontar com a escrita suculenta de Hilda, o leitor anorético se sente denunciado; é também destituído dos anteparos aconchegantes que envolvem o leitor clássico, aquele senhor de robe acomodado no calor de sua poltrona e isolado dos perigos do mundo, sendo nessa ruptura que o medo do obsceno aparece. Pois o que é o obsceno, a rigor, senão aquilo que fere nossa suposta pureza e que, por isso, não suportamos ver? *A obscena Sra. D.* termina com um pedido: “Livrai-me, Senhor, dos abestados e dos atoleimados”. Todos nos tornamos um pouco tolos e abestalhados quando deparamos com o essencial. Hilda Hilst, por princípio, só trabalha com essências, condição que a torna mesmo inconveniente e ameaçadora (Castello, 1999: 104).

É assim que a situação literária apresentada por Hilda Hilst se transmuta no seu avesso e se mostra como demonstração última e abissal da utilização propositadamente inapropriada e simplista da categoria do obsceno na contemporaneidade. Aquilo que parecia uma extravagância delirante e indecorosa revela-se nos coerente e fundamentado – pois, perguntemo-nos retoricamente que é mais normal do que interrogar o possível eterno com voracidade e desespero, quando somos conscientes de que a nossa existência é delimitada pelos conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte. Por sua vez, aquilo que

se considerava sensato e razoável revela-se-nos indigno na sua leviandade e insensatez, já que os difusos desassossegos psicológicos próprios do estado de bem-estar, que perdeu o vínculo entre o social e o imaterial, resultam irrisórios e mesquinhos, comparados com as dificuldades abissais que cercam silenciosamente estes homens e mulheres que preferem ignorá-los e abdicar assim da sua dimensão espiritual.

Enfim, apesar da dificuldade que supunha, com este trabalho de investigação, gostaríamos de ter contribuído em alguma medida ao conhecimento e à interpretação da obra literária de Hilda Hilst, alcançando os objectivos propostos e (de)monstrado a tese de que partíamos: a da sinuosa coerência e a plural unicidade da compósita – por vezes hermética – e congruente obra hilstiana, sob a diversa conceitualização da categoria do obsceno.

Achamos que, na medida do possível e *grosso modo*, o conseguimos a respeito de uma obra difícil e não poucas vezes genial – permitam-nos, agora e aqui, emitir um adjectival juízo de valor –, mas agora, à maneira de final aberto, só resta libertar o nosso discurso, enunciado em modo paradoxalmente afirmativo e/ou interrogativo, ao confronto e à consideração dos discursos alheios.

VIII

BIBLIOGRAFIA CITADA

BIBLIOGRAFIA CITADA DE HILDA HILST

- HILST, Hilda (s/d.): Anotação em folha avulsa (manuscrito) [Pasta 42, Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* do AHH do CEDAE].
- HILST, Hilda (s/d.): Anotação em folha avulsa (manuscrito) [Pasta 34a do AHH do CEDAE].
- HILST, Hilda (s/d.): Artigo (1ª versão, dactiloscrito) [Pasta 30, Série *As Aves da Noite* do AHH do CEDAE].
- HILST, Hilda (s/d.): Caderno 16 (manuscrito) [Pasta 41b, Série *Com os Meus Olhos de Cão* do AHH do CEDAE].
- HILST, Hilda (s/d.): Caderno (manuscrito e inédito) [Pasta 42, Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* do AHH do CEDAE].
- HILST, Hilda (1961): Caderno 3.4 intitulado «Mitologia» (manuscrito) [Caixa 3 do AHH do CEDAE].
- HILST, Hilda (1967): Caderno 3.10 (manuscrito e inédito) [Caixa 3 do AHH do CEDAE].
- HILST, Hilda (1970): *Fluxo-floema* (São Paulo: Perspectiva, Col. 'Textos em Ficção').
- HILST, Hilda (1974): Diário (manuscrito e inédito) de 1974 [“Diários esparsos (1974-1976)” do AHH do CEDAE].
- HILST, Hilda (1977): *Ficções* (São Paulo: Quíron, Col. 'Jogral', 6).
(*Pequenos discursos. E um grande* [1977]; *Qadós* [1973]; *Fluxo-floema* [1970]).
- HILST, Hilda (1999): *Do amor* (São Paulo: Edith Arnhold/Massao Ohno).
- HILST, Hilda (2000): *Teatro reunido* (Vol. 1) (São Paulo: Nankin).
(*A empresa* [1967]; *O rato no muro* [1967]; *O visitante* [1968]; *Auto da barca de Camiri* [1968]).
- HILST, Hilda (2001): *A obscena senhora D* [1982] (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').

HILST, Hilda (2002a): *Bufólicas* [1992] (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').

HILST, Hilda (2002b): *Cantares* (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').

(*Cantares do sem nome e de partidas* [1995]; *Cantares de perda e predileção* [1983]).

HILST, Hilda (2002c): *Contos d'escárnio / Textos grotescos* [1990] (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').

HILST, Hilda (2002d): *Exercícios* (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').

(*Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* [1967]; *Exercícios para uma idéia* [1967]; *Trajectoria poética do ser (I)* [1963-1966]; *Sete cantos do poeta para o anjo* [1962]; *Ode fragmentária* [1961]; *Trovas de muito amor para um amado senhor* [1960]; *Roteiro do silêncio* [1959]).

HILST, Hilda (2003a): *Baladas* (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').

(*Presságio* [1950]; *Balada de Alzira* [1951]; *Balada do festival* [1955]).

HILST, Hilda (2003b): *Da morte. Odes mínimas* [1980] (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').

HILST, Hilda (2003c): *Júbilo, memória, noviciado da paixão* [1974] (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').

HILST, Hilda (2003d): *Rútilos* (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').

(*Pequenos discursos. E um grande* [1977]; *Rútilo nada* [1993]).

HILST, Hilda (2004a): *Cartas de um Sedutor* [1991] (Lisboa: Campo das Letras, Col. 'Campo da Literatura', 103).

HILST, Hilda (2004b): *Do desejo* (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst').

(*Do desejo* [1992]; *Da noite* [1992]; *Amavisse* [1989]; *Via espessa* [1989]; *Via vazia* [1989]; *Alcoólicas* [1990]; *Sobre a tua grande face* [1986]).

HILST, Hilda (2004c): *Tu não te moves de ti* [1980] (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’).

HILST, Hilda (2005a): *O caderno rosa de Lori Lamby* [1990] (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’ [2ª ed.]).

HILST, Hilda (2005b): *Poemas malditos, gozosos e devotos* [1984] (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’ [2ª ed.]).

HILST, Hilda (2006a): *Com os meus olhos de cão* [1986] (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’ [2ª ed.]).

HILST, Hilda (2006b): *Estar sendo. Ter sido* [1997] (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’ [2ª ed.]).

HILST, Hilda (2007): *Cascos & carícias & outras crônicas (1992-1995)* (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’ [2ª ed.]).

HILST, Hilda (2008): *Teatro completo* (São Paulo: Editora Globo [2ª ed.]).

(A empresa [1967]; O rato no muro [1967]; O visitante [1968]; Auto da barca de Camiri [1968]; As aves da noite [1968]; O novo sistema [1968]; O verdugo [1969]; A morte do patriarca [1969]).

OUTRA BIBLIOGRAFIA CITADA

- AA.VV. (1996): «A conversa (entrevista a Raduan Nassar)», *Cadernos de literatura brasileira (Raduan Nassar)*, 2: 23-39.
- AA.VV. (1998): «O doce canto de Camões», in CAMÕES, Luís de: *Doce Canto em Terra Alheia – Antologia da Lírica Camoniana*. Seleção, introdução, notas e apêndice de Manuel Ferreiro, Carlos P. Martínez Pereiro, Francisco Salinas Portugal (Santiago de Compostela: Edicións Laidvento, Col. ‘Vento do Sul’, 1 [2ª ed.]): 11-46.
- AA.VV. (1999): «Das sombras (entrevista a Hilda Hilst)», *Cadernos de literatura brasileira (Hilda Hilst)*, 8: 25-41.
- ABICHARED, Robert (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno* (Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Col. ‘Teoría y práctica del teatro’, 8).
- ABREU, Caio Fernando (1999): [«Sem Título»], *Cadernos de literatura brasileira*, 8: 20-23.
- ABREU, José Luís Pio (2006): *Como Tornar-se Doente Mental*, (Lisboa: Dom Quixote [16ª ed.]).
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1990): *Teoria e Metodologia Literárias* (Lisboa: Universidade Aberta).
- AGUILAR, Gonzalo (2005): *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo).
- AGUIRRE, Mirta (1999): «Canción antigua a Che Guevara», in AA.VV.: *Las palabras son islas – Panorama de la poesía cubana. Siglo XX*. Selección, introducción, notas y bibliografía de Jorge Luis Arcos (La Habana: Editorial Letras Cubanas): 135.

- ALEXANDRE, Christian (1994): *Être mystique* (Paris: Les Éditions du Cerf, Col. 'Foi Vivante', 330).
- ALEXANDRIAN (1991): *História da Literatura Erótica*, (Lisboa: Livros do Brasil, Col. 'Vida e cultura', 122).
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (2007): *Manual de teoría y práctica teatral* (Madrid: Castalia, Col. 'Universidad', 6).
- AMORÓS, Andrés (1985): *Introducción a la novela contemporánea* (Madrid: Cátedra [8ª ed.]).
- ANDRADE, Mário de (1988): *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. Coordenação da edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez (Santa Catarina: Editora da USFC).
- ÂNGELO, Ivan (1976): *A festa* (São Paulo: Vertente Editora).
- ANÓNIMO (s/d): [«Sem Título» (nota)], [Pasta 01, Documento H.H. (.1.00041) do AHH do CEDAE].
- ANÓNIMO (1988): [«Sem Título»], in «Caderno 2», *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24/04/88 [Pasta 42: Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (Artigos de jornal) do AHH do CEDAE].
- ARAÚJO, C. & FRANCISCO, S. (1989): «Nossa mais sublime galáxia», in *Jornal de Brasília*, Brasília, 23/04/1989 [Pasta 42: Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (Artigos de jornal) do AHH do CEDAE].
- ARGULLOL, Rafael (2002): *Una educación sensorial –Historia personal del desnudo femenino en la pintura* (Madrid: Casa de América / Fondo de Cultura Económica de España, Col. '20+1').
- ARGULLOL, Rafael (2007): *El fin del mundo como obra de arte* (Barcelona: Acantilado, Col. 'Acantilado Bolsillo', 10).
- ARMAND, Émile (2009): *El anarquismo individualista – Lo que es, puede y vale* (Logroño: Pepitas de Calabaza ed. [2ª ed.]).
- ARNAUD, Claude (2007): « Du plaisir à l'hypersexe », *Magazine Littéraire*, 470: 30-32.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi (1974): «O mágico desencantado ou as metamorfoses», in RUBIÃO, Murilo: *O pirotécnico Zacarias* (São Paulo: Ática): 6-11.

- ATTARIAN, John (2003): «*Brave New World* and the Flight from God», in AA.VV.: *Aldous Huxley*. Edição e introdução de Harold Bloom (Philadelphia: Chelsea House, Col. 'Bloom's Modern Critical Views').
- BANDEIRA, Manuel (1985): *Poemas de Manuel Bandeira com motivos religiosos* (Rio de Janeiro: Philobiblion).
- BANDEIRA, Manuel (1993): *Estrela da vida inteira* (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira [20ª ed.]).
- BANDEIRA, Manuel (1998): *Libertinagem / Estrela da Manhã*. Coordenação da edição crítica de Giulia Lanciani (Paris: ALLCA, Université de Paris X).
- BARBA, Andrés & MONTES, Javier (2007): *La ceremonia del porno* (Barcelona: Anagrama, Col. 'Argumentos', 364).
- BARBE, Katharina (1995): *Irony in Context* (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company).
- BARBIERI, Terezinha (2003): «Ficção brasileira hoje: Um ponto de partida», in AA.VV.: *Nenhum Brasil existe – Pequena Enciclopédia*. Organização de João Cezar de Castro Rocha (Rio de Janeiro: Topbooks / Univercidade): 771- 787.
- BARCO, José Luis del (s/d.): «La grandeza del fracaso», in JASPERS, Karl: *Lo trágico. El lenguaje* (Málaga: Ágora, Col. 'Hybris').
- BARTHES, Roland (1999): *Sade, Fourier, Loiola* (Lisboa: Edições 70).
- BATAILLE, Georges (1957): *L'Erotisme*, (Paris: Éditions de minuit, Col. 'Arguments').
- BATAILLE, Georges (1987): *La literatura y el mal* (Madrid: Taurus, Col. 'Persiles', 42 [2ª ed.]).
- BAUDRILLARD, Jean (1989): « Baudrillard: le sujet et son double (Propos recueillis par François Ewald) », *Magazine Littéraire*, 264: 19-23.
- BAUDRILLARD, Jean (1994): « Jean Baudrillard: Une ultime réaction vitale (Propos recueillis par François Ewald) », *Magazine Littéraire*, 323: 20-24.
- BAYARD, Pierre (2008): *Como Falar dos Livros que Não Lemos?* (Lisboa: Verso da Kapa [3ª ed.]).

- BEAUVOIR, Simone de (2000): *¿Hay que quemar a Sade?* (Madrid: Visor, Col. 'Mínimo tránsito', 1).
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1992): *Palabras transparentes – La configuración del discurso del personaje en la novela* (Madrid: Cátedra).
- BELTRÁN ALMERÍA, Luís (2002): *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental* (Barcelona: Montesinos).
- BENNASSAR, Bartolomé & MARIN, Richard (2000): *História do Brasil* (Lisboa: Teorema, Col. 'Teorema Série Especial', 40).
- BIAGIONI, Amelia (2003) «La llave», in AA.VV.: *Puentes / Pontes – Antología bilingüe / Antologia bilíngüe*. Selección y ensayo introductorio de Jorge Monteleone / Seleção e ensaio introdutório de Heloisa Buarque de Hollanda (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica): 62.
- BIASI, Pierre-Marc (1995): « Flaubert: L'exclusivisme sombre », *Magazine Littéraire*, 334: 56-58.
- BIASI, Pierre-Marc de (2007): « Éros médiologue », *Magazine Littéraire*, 470: 55-56.
- BIASI, Pierre-Marc de (2009): « L'esprit des bêtes », *Magazine Littéraire*, 485: 56.
- BLANCO VALDÉS, Carmen F. (1996): *El amor en el "Dolce Stil Novo" fenomenología: teoría y práctica* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela).
- BOREL, France (2002): « La robe aux coquelicots », *Revue Autrement (La séduction)*, 212: 145-153.
- BOSI, Alfredo (1977): *História concisa da literatura brasileira* (São Paulo: Cultrix [2ª ed.]).
- BRAGA, Dulce Salles Cunha (1996): *Autores contemporâneos brasileiros – Depoimento de uma época* (São Paulo: Editora Giordano, Col. 'Memória', 4).
- BRANDÃO, Aldina Marin Santos (2000): «Hilda Hilst ESSE É PRA VOCÊ» (e-mail 20/07/2000) [Pasta 62a do AHH do CEDAE].

- BRANDÃO, Ignácio de Loyola (1974): Carta manuscrita (2 págs.) [Pasta 62: “Cartas - relações literárias” do AHH do CEDAE].
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola (1979): *Zero* (Rio de Janeiro: Codecri [5ª ed.]).
- BREA, Mercedes & LORENZO GRADÍN, Pilar (1998): *A cantiga de amigo* (Xerais: Vigo, Col. ‘Universitaria’).
- BRECHT, Bertolt (1964): *Teatro completo. Vol. II* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, Col. ‘Losange de teatro universal’).
- BRETON, André (1970): «Jonathan Swift», in SWIFT, Jonathan: *Preceitos para Uso do Pessoal Doméstico* (Lisboa: Estampa): 9-11.
- BRITTO, Paulo Henriques (2003): «Dez exercícios para os cinco dedos», in AA.VV.: *Puentes / Pontes – Antología bilingüe / Antologia bilingüe*. Selección y ensayo introductorio de Jorge Monteleone / Seleção e ensaio introdutório de Heloisa Buarque de Hollanda (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica): 484-485.
- BRITTO, Paulo Henriques (2003): «Memento Mori», in AA.VV.: *Puentes / Pontes – Antología bilingüe / Antologia bilingüe*. Selección y ensayo introductorio de Jorge Monteleone / Seleção e ensaio introdutório de Heloisa Buarque de Hollanda (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica): 488.
- BUENO, Alexei (2004): «Panorama histórico da poesia no Brasil», in *Poesía brasileira hoxe*. Antoloxía e introdución de Alexei Bueno (Santiago de Compostela: Danú Editorial): 5-34.
- BUENO, Alexei (2007): *Uma história da poesia brasileira* (Rio de Janeiro: G. Ermakoff).
- BÜRGER, Christa & BÜRGER, Peter (2001): *La desaparición del sujeto – Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (Madrid: Akal, Col. ‘Nuestro Tiempo’, 3).
- BUTOR, Michel (1967): *Sobre literatura* (Barcelona: Seix Barral, Col. ‘Biblioteca Breve’ [2ª ed.]).
- CAHEN, Gérald (2002): «L’ autre chemin », *Revue Autrement (La séduction)*, 212: 5-19.
- CAMÕES, Luís de (1998): *Doce Canto em Terra Alheia – Antologia da Lírica Camoniana*. Seleccção, introdução, notas e apêndice de Manuel Ferreiro, Carlos P. Martínez

- Pereiro, Francisco Salinas Portugal (Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, Col. 'Vento do Sul', 1 [2ª ed.]).
- CANDIDO, Antônio (1987): «A personagem do romance», in A.A.V.V.: *A personagem de ficção* (São Paulo: Perspectiva, Col. 'Debates', 1): 51-80.
- CANDIDO, Antônio (1992): «À guisa de introdução. A vida ao rés-do-chão», in AA.VV.: *A crônica – O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil* (Campinas: Editora da Unicamp): 11-23.
- CANDIDO, Antônio (2000): *Literatura e sociedade – estudos de Teoria e História Literária* (São Paulo: T. A. Queiroz Editor [8ª ed.]).
- CANESI, Jean (1990): «Cidade Miseravilhosa», *Revue Autrement* (Rio de Janeiro. *La beauté du diable*), 42: 19-36.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de (1981): *Foco narrativo e fluxo da consciência – Questões de teoria literária* (São Paulo: Pioneira).
- CARVALHO, Bernardo (2006): «Apresentação», in RODRIGUES, Nelson: *Teatro Desagradável* (Lisboa: Cotovia, Col. 'Curso Breve de Literatura Brasileira', 16): 9-13.
- CASTAGNINO, Raúl Héctor (1969): *Teatro: teorías sobre el arte dramático (II)* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Col. 'Enciclopedia del teatro', 9).
- CASTELLO, José (1999): *Inventário das sombras* (Rio de Janeiro: Record).
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1993): «De lo obsceno y de la obscenidad», in AA.VV.: *La obscenidad* (Madrid: Alianza Editorial): 23-40.
- CECCHI, Annie (1999): *Mishima Yukio – Esthétique classique, univers tragique* (Paris: Honoré Champion Éditeur).
- CELLA, Susana (1998): *Diccionario de la literatura latinoamericana* (Buenos Aires: El Ateneo).
- CERF, Juliette (2007): « Glissements progressifs, de l'écrit à l'écran », in *Magazine Littéraire*, 470: 57.

- CHALMERS, Vera (1992): «A crônica humorística de *O Pirralho*», in AA.VV.: *A crônica – O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil* (Campinas: Editora da Unicamp): 193-213.
- CHESTERTON, Gilbert Keith (2008): *Lectura y locura* (Salamanca: Ediciones Espuela de Plata).
- CIORAN, Emil (1981): *Historia y Utopía* (Barcelona: Tusquets, Col. ‘Marginal’, 102).
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1985): *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Labor [6ª ed.]).
- CLARK, John (1995): «Vapid Voices and Sleazy Styles», in AA.VV.: *Theorizing Satire* (Edited by B. A. Connery and K. Combe) (New York: St. Martin’s Press): 19-43.
- COELHO, Marcelo (2005): « Les bons et les méchants », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 83: 45-63.
- COELHO, Nelly Novaes (1999): «Da poesia», *Cadernos de literatura brasileira*, 8: 66-79.
- COLI, Jorge (2008): «Meditação em imagens», www.secrel.com.br/jpoesia/jcoli01.html
- COLOSIMO, Jean-François (2008): « Mystiques. Écritures de l’extase, extases de l’écriture », *Magazine Littéraire*, 481: 52.
- CONCHA, Víctor G. de la (1978): *El arte literario de Santa Teresa* (Barcelona: Ariel, Col. ‘Letras e Ideas’, 13).
- COUTINHO, Edilberto (1980): «Apresentação», in AA.VV.: *Erotismo no Conto Brasileiro – Antologia*. Organização de Edilberto Coutinho (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Col. ‘Veracruz’, 303): 9-12.
- CRAIG, Edward Gordon (s/d.): *Da Arte do Teatro* (Lisboa: Arcádia).
- CRESSOT, Marcel (1980): *O Estilo e as suas Técnicas* (Lisboa: Edições 70, Col. ‘Signos’, 27).
- CUNHA, Helena Parente (1980): *Maramar* (Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro).
- CUNHA, Helena Parente (1983): *Mulher no espelho* (Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura).
- CURVAL, Philippe (2003): « L’invisible futur », in *Magazine Littéraire*, 422: 65-67.

- CUSSET, Catherine (2002): « Les pièges du libertinage », *Revue Autrement (La séduction)*, 212: 94-105.
- DADOUN, Roger (2006): *El erotismo* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, Col. 'Ensayo', 2).
- DAGERMAN, Stig (2007): *Nuestra necesidad de consuelo es insaciable...* (Logroño: Pepitas de Calabaza ed.).
- DANTE (1996): *Paradiso* (Roma: Bonacci).
- DELON, Michel (1998): « Brigands et libertins au temps des Lumières », *Magazine Littéraire*, 365: 38-41.
- DELON, Michel (2007): « D'Apollinaire à Jean-Jaques Pauvert. Amateurs d'Enfers », *Magazine Littéraire*, 470: 54.
- DENTITH, Simon (2000): *Parody* (London: Routledge, Col. 'The new critical idiom').
- DESTRI, Luisa (2009): «A língua pulsante de Lori Lamby», in AA.VV.: *Protocolos críticos* (São Paulo: Itaú Cultural/ Editora Iluminuras): 193-208.
- DÍAZ, Aída (2000): *Humor y Literatura* (Servicio de Publicaciones. Universidad de La Laguna).
- DIOSDADO, Ana (1983): *El teatro por dentro –ceremonia, representación, fenómeno colectivo* (Barcelona: Salvat, Col. 'Salvat Temas Clave', 40).
- DO VALLE, Camila (2009): «Uma ciranda», in AA.VV.: *Otra línea de fuego – Quince poetas brasileñas ultracontemporáneas*. Heloisa Buarque de Hollanda e Teresa Arijón (eds.). Traducción de Teresa Arijón (Málaga: Maremoto): 246-248.
- DOURADO, Autran (1980): «História Natural», in AA.VV.: *Erotismo no conto brasileiro – Antologia*. Organização de Edilberto Coutinho (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Col. 'Veracruz', 303): 13-25.
- DUARTE, Edson (2008): «Hilda Hilst: A poética da agonia e do gozo», www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst

- DUCHESNE, Alain & LEGUAY, Thierry (2002): « Aubade, «la guerre en dentelles» », *Revue Autrement (La séduction)*, 212: 20-32.
- DURAS, Marguerite (1964): *Le ravissement de Lol V. Stein* (Paris: Gallimard, Col. 'Folio', 810).
- DURIGAN, Jesus Antônio (1985): *Erotismo e literatura* (São Paulo: Editora Ática, Col. 'Princípios', 7).
- ELDRIDGE MILLER, Jane (ed.) (2002): *Who's Who in Contemporary Women's Writing* (London: Routledge).
- ELIADE, Mircea (1992): *Imágenes y símbolos* (Madrid: Taurus, Col. 'Taurus Humanidades', 1).
- EWALD, François (1989): « L'individualisme, le grand retour », *Magazine Littéraire*, 264: 16.
- FÁBREGAS, Xavier (1975): *Introducción al lenguaje teatral* (Barcelona: Asenet, Col. 'Los libros de la frontera', 22).
- FAUCONNIER, Bernard (2007): « Romancer le sexe », *Magazine Littéraire*, 470: 32-35.
- FELINTO, Marilene (1999): «Hilda Hilst, 69, pára de escrever: “Está tudo lá”», in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12/07/99 [Pasta 42: Série O Caderno Rosa de Lori Lamby (Artigos de jornal) do AHH do CEDAE].
- FERNANDES, Millôr (2008): *Kaos* (Porto Alegre: L&PM, Col. 'L&PM Pocket', 685).
- FERNANDES, Nanci (1982): «Prefácio», in ROSENFELD, Anatol: *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* (São Paulo: Perspectiva, Col. 'Debates', 179).
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1999): «Felices los normales», in AA.VV.: *Las palabras son islas – Panorama de la poesía cubana. Siglo XX*. Selección, introducción, notas y bibliografía de Jorge Luis Arcos (La Habana: Editorial Letras Cubanas): 271.

- FERREIRA, Nadiá P. (2004): *A teoria do amor* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Col. 'Passo-a-passo', 38).
- FERREIRA GULLAR (2004): *Ferreira Gullar*. Seleção e Prefácio Augusto Sérgio Bastos (São Paulo: Global Editora, Col. 'Melhores Crônicas').
- FINKIELKRAUT, Alain (1998): « Alain Finkielkraut: «la révolte doit être inspirée par l'amour du monde» », *Magazine Littéraire*, 365: 38-41.
- FLAUBERT, Gustave (1997): *Le dictionnaire des idées reçues* (Paris: Librairie Général Française, Col. 'Classiques de Poche', 5).
- FLEISCHER, Alain (2002): « Le regard ou l'épée de la séduction », *Revue Autrement (La séduction)*, 212: 68-82.
- FONSECA, Edson Nery da (1985): «Introdução», in BANDEIRA, Manuel: *Poemas de Manuel Bandeira com motivos religiosos* (Rio de Janeiro: Philobiblion): 16-32.
- FONSECA, Rubem (1980): *Feliz Ano Novo* (Lisboa: Contexto).
- FONSECA, Rubem (2003): *Diário de um fescenino* (São Paulo: Companhia das Letras).
- FOREST, Philippe (2007): « Le désir et le deuil », *Magazine Littéraire*, 470: 38-39.
- FOUCAULT, Michel (1994): *Dits et écrits 1954-1988* (Paris: Gallimard).
- FOUCAULT, Michel (2009): «Da "ciência do sexo" à arte erótica», *Papéis do Mundo – Revista de Cultura*, 2: 56-59.
- FRAGA, Myriam (1991): *Os Deuses Lares* (Salvador: Edições Macunaíma).
- FREITAS, Angélica (2009): «Epílogo», in AA.VV.: *Otra línea de fuego – Quince poetas brasileñas ultracontemporáneas*. Heloisa Buarque De Hollanda e Teresa Arijón (eds.). Traducción de Teresa Arijón: *Otra línea de fuego – Quince poetas brasileñas ultracontemporáneas* (Málaga: Maremoto): 46.
- FREITAS, Angélica (2009): «Não consigo ler os cantos», in AA.VV.: *Otra línea de fuego – Quince poetas brasileñas ultracontemporáneas*. Heloisa Buarque de Hollanda e Teresa Arijón (eds.). Traducción de Teresa Arijón (Málaga: Maremoto): 40-44.
- FUENTES, José Luís Mora (1975): *O cordeiro da casa: ficções* (São Paulo: Quíron).

- FÜLÖP-MILLER, René (1964): *Teresa de Ávila – La santa del éxtasis* (Madrid: Espasa-Calpe, Col. ‘Austral’, 840 [3ª ed.]).
- FURIA, Luíza Mendes (2009): «Hilda percorre o caminho da imortalidade» (18/01/2010), <http://malufuria.sites.uol.com.br/hilda.html>
- GAINSBOURG, Serge (2008): *Evguénie Sokolov* (Madrid: Antonio Machado Libros).
- GARAUDE, Lupe Cotrim (1970): *Poemas ao outro* (São Paulo: Conselho Estadual de Leitura – Comissão de Leitura).
- GARCÍA, Santiago (1988): «La urgencia de una nueva dramaturgia», in AA.VV.: *Escenarios de dos mundos – Inventario teatral de Iberoamérica I* (Madrid: Centro de Documentación Teatral): 53-56.
- GARCIA, Silvana (1990): *Teatro da militância* (São Paulo: Perspectiva, Col. ‘Estudos’, 113).
- GARCÍA, Xosé Lois (2001): «Expressão e diversidade da actual poesia brasileira», in GARCÍA, Xosé Lois: *Antologia da Poesia Brasileira / Antología de la poesía brasileña* (Santiago de Compostela: Laivento, Col. ‘Fora de Serie’): 9-33.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro* (Madrid: Síntesis, Col ‘Teoría de la literatura y literatura comparada’, 24).
- GERBASE, Carlos (2009): «Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico», *Papéis do Mundo – Revista de Cultura*, 2,: 34-43.
- GIDE, André (1972): *Les nourritures terrestres* suivi de *Les nouvelles nourritures* (Paris: Éditions Gallimard, Col. ‘Folio’, 117).
- GIL TOVAR, Francisco (1975): *Del arte llamado erótico*, (Barcelona: Plaza & Janes, Col. ‘Rotativa’, 13).
- GIMÉNEZ, Carlos (1988): «Festivales, ¿para qué?, ¿para quiénes?», in AA.VV.: *Escenarios de dos mundos – Inventario teatral de Iberoamérica I* (Madrid: Centro de Documentación Teatral): 60-63.

- GLEDDSON, John (2006): «Apresentação», in AA.VV.: *Conversa de Burros, Banhos de Mar e Outras Crónicas Exemplares*. Antologia organizada e apresentada por John Gledson (Lisboa: Cotovia): 1-38.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1985): *Erótica & Curiosa* (Lisboa: Apáginastantas).
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1997): *Fausto* (Santiago de Compostela: Laiovento, Col. 'Teatro', 82).
- GÓGOL, Nikolai Vasilievich (1981): *El inspector* (Barcelona: Ramón Sopena).
- GOMES, Duílio (1980): «Testemunha», in AA.VV.: *Erotismo no conto brasileiro – Antologia*. Organização de Edilberto Coutinho (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Col. 'Veracruz', 303): 43-48.
- GONÇALVES, Elsa (1983): «Apresentação crítica», in AA.VV.: *A Lírica Galego-Portuguesa*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Elsa Gonçalves / Critérios de transcrição, nota linguística e glossário de Maria Ana Ramos (Lisboa: Comunicação, Col. 'Textos Literários', 32).
- GUBERN, Román (2005): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Barcelona: Anagrama, Col. 'Argumentos', 335).
- GUIDARINI, Mário (1996): *A desova da serpente. Teatro contemporâneo brasileiro* (Florianópolis: Editora da UFSC).
- GUIMARÃES ROSA, João (1980): *Grande sertão: veredas* (Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora [14ª ed.]).
- GUIRRI, Alberto (2003): «Arte poética», in AA.VV.: *Puentes / Pontes – Antología bilingüe / Antologia bilíngüe*. Selección y ensayo introductorio de Jorge Monteleone / Seleção e ensaio introdutório de Heloisa Buarque de Hollanda (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica): 146.
- HAMBURGER, Michael (1972): *The Truth of Poetry – Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s* (Middlesex: Penguin Books).

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1985): *Estética I. Introducción* (Buenos Aires: Siglo Veinte).
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (2003): «Ensaio introdutório», in AA.VV.: *Puentes / Pontes – Antología bilingüe / Antologia bilingüe*. Selección y ensayo introductorio de Jorge Monteleone / Seleção e ensaio introdutório de Heloisa Buarque de Hollanda (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica): 280-295.
- HOUELLEBECQ, Michel (2007): « Pour moi, le sexe et la transgression n’ont rien à voir (propos recueillis par Dominique Rabourdin) », *Magazine Littéraire*, 470: 35-37.
- HUE, Jean-Louis (2007): « Le roman de A à X », *Magazine Littéraire*, 470: 3.
- HUGHES, Derek (2007): *Culture and Sacrifice* (Cambridge: Cambridge University Press).
- HUXLEY, Aldous (1964): *Literatura y ciencia* (Barcelona: Edhasa).
- HUXLEY, Aldous (1975): *Brave New World* (Middlesex: Penguin Books, Col. ‘Penguin Modern Classics’).
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1964): *L’ironie* (Paris: Flammarion).
- JASPERS, Karl (s/d.): *Lo trágico. El lenguaje* (Málaga: Ágora, Col. ‘Hybris’).
- JASPERS, Karl (2001): *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*, (Barcelona: El Acantilado).
- JOSEMI, Maria (1993): «Hilda Hilst», in *Correio Popular* (‘Correio do Leitor’), Campinas, 08/01/93 [Pasta 56 do AHH do CEDAE].
- JOSEPHS, Allen & CABALLERO, Juan (1981): «Introducción», in GARCÍA LORCA, Federico: *La Casa de Bernarda Alba* (Madrid: Cátedra [8ª ed.]).
- JÚNIOR (s/d.): *O Teatro e a sua Estética* (Lisboa: Arcádia).
- JUSTO, José M. (1990): «Introdução», in WAGNER, Richard: *A Arte e a Revolução*, (Lisboa: Antígona): 7-12.
- KASSAB, Álvaro (2007): «Pécora revista transgressão lírica (e obscena) de Hilda e Piva [Entrevista de Álvaro Kassab a Alcir Pécora]», *Jornal da Unicamp*, 11 de Março: 5.

- KODAMA, Maria (1996): «Jorge Luis Borges y la experiencia mística», in AA.VV.: *El sol a medianoche – La experiencia mística: tradición y actualidad*. Edición de Luce López Baralt (Madrid: Trotta / Centro Internacional de Estudios Místicos, Col. ‘Paradigmas’, 12): 77-85.
- KOWZAN, Tadeusz (1998): «Identidad del personaje teatral: del anonimato a la autorreferencia», in AA.VV.: *Theatralia II – II Congreso internacional de Teoría del Teatro*. Edición de Jesús G. Maestro (Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, Col. ‘Congresos’, 12): 283-308.
- LA MESLÉE, Valérie Marin (2007): « Pouvoirs du sexe », *Magazine Littéraire*, 470: 59.
- LACOT, Alain-Jacques (2008): « L’illumination », *Magazine Littéraire*, 481: 70-71.
- LAJOLO, Marisa (2004): *Como e por que ler o Romance Brasileiro* (Rio de Janeiro: Objetiva).
- LAPA, M. Rodrigues (1977): *Estilística da Língua Portuguesa* (Coimbra: Coimbra Editora [9ª ed.]).
- LAWRENCE, D. H. (2003): «Pornografía y obscenidad», in LAWRENCE, D.H. & MILLER, Henry: *Pornografía y obscenidad* (Buenos Aires, Editorial Argonauta [2ª ed.]): 39-74.
- LAWSON, Jonh Howard (1995): *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales* (Madrid: Publicaciones de la Asociación de Escritores de Escena de España, Col. ‘Teoría y práctica del teatro’, 9).
- LEMAIRE, Ria (1999): «À maneira de prefácio», in SOARES, Angélica: *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira* (Rio de Janeiro: DIFEL): 11-13.
- LENOIR, Frédéric (2008): « Origines. Thermodynamique des dieux », *Magazine Littéraire*, 481: 54-57.
- LESSA, Orígenes (1972): *Evangelho de Lázaro* (Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, Col. ‘Sagrana’, 97).

- LEVIN, Harry (1977): James Joyce. *The Essential*. Introduction and notes by Harry Levin (London: Grafton).
- LIMA, César Garcia (2007): «Hilda Hilst e a crônica como espaço de subversão metanarrativa», *Revista.doc*, 3, www.br.geocities.com/revista_do/revista_doc.htm: 1-14.
- LIMA, Jorge de (1980): *Poesia completa, vol. I* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Col. 'Poiesis' [2ª ed.]).
- LIMA, Mariângela Alves de (1988): «1960-1988: De la dictadura militar a la democracia», in AA.VV.: *Escenarios de dos mundos –Inventario teatral de Iberoamérica I* (Madrid: Centro de Documentación Teatral): 156-270.
- LIMA BARRETO (2006): «O encerramento do Congresso», in AA.VV.: *Conversa de Burros, Banhos de Mar e Outras Crônicas Exemplares*. Antologia organizada e apresentada por John Gledson (Lisboa: Cotovia): 171-173.
- LIMA BARRETO (2006): «O morcego», in AA.VV.: *Conversa de Burros, Banhos de Mar e Outras Crônicas Exemplares*. Antologia organizada e apresentada por John Gledson (Lisboa: Cotovia): 153-154.
- LISPECTOR, Clarice (1998): *O via crucis do corpo* (Rio de Janeiro: Rocco).
- LISPECTOR, Clarice (1999): *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (Lisboa: Relógio D'Água).
- LISPECTOR, Clarice (2006): «Dies irae», in AA.VV.: *Conversa de Burros, Banhos de Mar e Outras Crônicas Exemplares*. Antologia organizada e apresentada por John Gledson (Lisboa: Cotovia): 311-313.
- LOMAN, Lilia (2008): «O discurso crítico (re)velado: a narrativa assombrada por vozes de Hilda Hilst» (IX Congresso Internacional da ABRALIC, *Tessituras, Interações, Convergências*), www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/071/LILIA-LOMAN.pdf: 1-6.
- LÓPEZ-BARALT, Luce (1996a): «El cántico espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana», in AA.VV.: *El sol a medianoche – La experiencia mística: tradición y actualidad*. Edición de Luce

- López Baralt (Madrid: Trotta / Centro Internacional de Estudios Místicos, Col. 'Paradigmas', 12): 25-53.
- LÓPEZ-BARALT, Luce (1996b): «Prólogo. La experiencia mística: tradición y actualidad», in AA.VV.: *El sol a medianoche – La experiencia mística: tradición y actualidad*. Edición de Luce López Baralt (Madrid: Trotta / Centro Internacional de Estudios Místicos, Col. 'Paradigmas', 12): 9-23.
- LUSTOSA, Isabel (1992): «Mendes Fradique, o cronista», in AA.VV.: *A crônica – O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil* (Campinas: Editora da Unicamp): 213-223.
- MACHADO DE ASSIS (s/d): *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Lisboa: Livraria Bertrand).
- MACHADO DE ASSIS (2006): «Pancrácio», in AA.VV.: *Conversa de Burros, Banhos de Mar e Outras Crônicas Exemplares*. Antologia organizada e apresentada por John Gledson (Lisboa: Cotovia): 39-41.
- MAESTRO, Jesús G. (1998): «El personaje teatral en la teoría literaria moderna», in AA.VV.: *Theatralia II – II Congreso internacional de Teoría del Teatro*. Edición de Jesús G. Maestro (Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, Col. 'Congresos', 12): 17-56.
- MAFFESOLI, Michel (1989): « Les tribus en scène », *Magazine Littéraire*, 264, 31-33.
- MAFRA, Inês Da Silva (1993): *Paixões e máscaras (Interpretação de Três Narrativas de Hilda Hilst)*, Dissertação de Mestrado (inédita), Curso de Pós-graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (2002): *Poesia medieval no Brasil* (Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, Col. 'Raízes', 5).
- MANUEL, Frank & MANUEL, Fritzie Prigohzy (1981): *El pensamiento utópico en el mundo occidental* (Madrid: Taurus, Col. 'Ensayistas', 241).
- MARCELLI, Daniel (2002): « J't'ai eu... », *Revue Autrement (La séduction)*, 212: 132-144.

- MARIANO, Maria do Rosário (2005): «Algumas Reflexões sobre o Grotesco e Variações em B Maior: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosch», in AA.VV.: *O Grotesco* (Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra): 55-66.
- MARIE, Pierre (2003): « Pour une histoire de l'angoisse », *Magazine Littéraire*, 422: 39-42.
- MARIENSKÉ, Héléna (2007): « Sexe et vieillesse », *Magazine Littéraire*, 470: 38-39.
- MARNHAC, Anne de (2002): « Si belles en ce miroir », *Revue Autrement (La séduction)*, 212: 47-56.
- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (1996): *Natura das animalhas. Bestiario medieval da lírica profana galego-portuguesa* (Vigo: A Nosa Terra, Col. 'Campus', 2).
- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (2010): «Uma entressafra literária perigosa (Lorde de João Gilberto Noll e a sombra beckettiana)», in AA.VV.: *Estudos Galego-Brasileiros 4 (Lingua, Literatura, Identidade)*. M^a do Amparo Tavares Maleval e Laura Tato Fontaíña (Eds.) (A Coruña: Servizo de publicacións da Universidade da Coruña, Col. 'Monografías', 138): 339-359.
- MARZANO, Michela (2007): « Philosopher la sexualité? », *Magazine Littéraire*, 470: 40-41.
- MAUPASSANT, Guy de (1962): *Nouvelles* (Paris: Hachette, Col. 'Du Flambeau').
- MEDINA, Cremilda de Araújo (1985): *A posse da terra – Escritor brasileiro hoje* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Secretaria do Estado de São Paulo).
- MEINDL, Dieter (1996): *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque* (Columbia: University of Missouri Press).
- MEINDL, Dieter (2005): «The Grotesque: Concepts and Illustrations», in AA.VV.: *O Grotesco* (Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra): 7-22.
- MEIRELES, Cecília (1963): *Antologia poética* (Rio de Janeiro: Editôra do Autor [2^a ed.]).
- MELLONI, Javier (2009): *Voces de la mística – Invitación a la contemplación* (Barcelona: Herder).

- MENDES, Mário (1999): «Brega até a alma», in *Revista Elle*, 128, São Paulo, janeiro 1999 [Pasta 42: Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (Artigos de jornal) do AHH do CEDAE].
- MESQUITA, Alfredo (1966): Carta [Pasta 02 do AHH do CEDAE].
- MILLER, Arthur (1982): *Death of a Salesman* (Salamanca: Almar, Col. ‘Anglística’).
- MILLER, Arthur (2002): *Al correr de los años. Ensayos reunidos (1944-2001)* (Barcelona: Tusquets, Col. ‘Marginales Tusquets’, 208).
- MILLER, Henry (2003): *Pornografía y obscenidad* (Buenos Aires, Editorial Argonauta [2ª ed.]): 7-38.
- MILLER, Henry (2003): «La obscenidad y la ley de reflexión», in LAWRENCE, D.H. & MILLER, Henry: *Pornografía y obscenidad* (Buenos Aires, Editorial Argonauta [2ª ed.]): 75-98.
- MIRANDA, Adelaide Calhman de Luisa (2009): «O mapa da morte na literatura homoerótica brasileira contemporânea», *Protocolos críticos*, (São Paulo: Itau Cultural/ Editora Iluminuras): 209-224.
- MOISÉS, Massaud (1985): *A criação literária – Prosa* (São Paulo: Cultrix [3ª ed.]).
- MOISÉS, Massaud (1993): *História da literatura brasileira – Modernismo* (São Paulo: Cultrix [2ª ed.]).
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (2005): «Sobre o Grotesco: Inconveniências, Risibilidade, Patético», in AA.VV.: *O Grotesco* (Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra): 23-38.
- MONTSENY, Federica (2007): «Stig Dagerman, o la tragedia del genio», in DAGERMAN, Stig (2007): *Nuestra necesidad de consuelo es insaciable...* (Logroño: Pepitas de Calabaza ed.): 39-51.
- MORAES, E. R. (1990): «A obscena senhora Hilst. Poemas eróticos disfarçam uma fina reflexão sobre a linguagem», in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/05/90 [Pasta 42: Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (Artigos de jornal) do AHH do CEDAE].
- MORAES, Eliane (1999): «Da medida estilhaçada», *Cadernos de literatura brasileira*, 8: 114-126.

- MORAES, Vinicius de (1973): *Para viver um grande amor* (Rio de Janeiro: José Olympio Editora [8ª ed.]).
- MOREIRA, Maria Micaela Dias Pereira Ramon (1998): *Os Sonetos Amorosos de Camões – Estudo Tipológico* (Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, Col. ‘Hespérides / Literatura’, 3).
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1991): *Manual de retórica* (Cátedra: Madrid, Col. ‘Crítica y estudios literarios’).
- MOSER, Benjamin (2009): *Clarice, uma biografia* (São Paulo: Cosac Naify).
- MURENA, H. A. (1984): *La metáfora y lo sagrado* (Barcelona: Editorial Alfa).
- MUSIL, Robert (1969): *El hombre sin atributos. Vol. I* (Barcelona: Seix Barral, Col. ‘Biblioteca Breve – Novela’, 284).
- NABOKOV, Vladimir (2002): *Lolita* (Madrid: El País, Col. ‘Clásicos del siglo XX’, 39).
- NASSAR, Raduan (1998): *Menina a caminho* (São Paulo: Companhia das Letras [2ª ed.]).
- NOLL, João Gilberto (1996): *A céu aberto* (São Paulo: Companhia das Letras).
- NOLL, João Gilberto (1999): *Canoas e marolas* (Rio de Janeiro: Objetiva).
- OHNO, Massao (1999): «[Sem Título]», *Cadernos de literatura brasileira*, 8: 16-17.
- OLENDER, Maurice (2002): « Le temps d’un clin d’oeil », *Revue Autrement (La séduction)*, 212: 154-170.
- OLIVEIRA, Nilton José dos Anjos de (2007): «A mística espanhola dos séculos XVI e XVII e a formação cultural brasileira», *Estudios Portugueses – Revista de Filología Portuguesa* Salamanca, 7: 143-158.
- ONFRAY, Michel (1998): « En compagnie de Satan », *Magazine Littéraire*, 365: 18-22.
- OROZCO, Emilio (1977): *Mística, plástica y Barroco* (Madrid: Cupsa, Col. ‘Goliárdica’, 12).

- PAES, José Paulo & MOISÉS, Massaud (1967): *Pequeno dicionário da literatura brasileira* (São Paulo: Cultrix).
- PAIVA, Maria Helena (1961): *Contribuição para uma Estilística da Ironia*. (Lisboa: Instituto de Altos Estudos).
- PALLOTTINI, Renata (1978): *Noite afora* (São Paulo: Editora Brasiliense).
- PALLOTTINI, Renata (1999): «Do teatro», *Cadernos de literatura brasileira*, 8: 97-113.
- PARAÍSO, Isabel (1994): *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, (Madrid: Cátedra, Col. ‘Crítica y Estudios Literarios’, 22).
- PÉCORA, Alcir (2001): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *A obscena senhora D* (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’): 11-14.
- PÉCORA, Alcir (2002a): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Bufólicas* (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’): 7-10.
- PÉCORA, Alcir (2002b): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Cantares* (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’): 7-10.
- PÉCORA, Alcir (2002c): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Contos d’escárnio/ textos grotescos* (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’): 5-8.
- PÉCORA, Alcir (2002d): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Exercícios* (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’): 7-10.
- PÉCORA, Alcir (2003a): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Baladas* (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’): 7-9.
- PÉCORA, Alcir (2003b): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Da morte. Odes mínimas* (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’): 7-10.
- PÉCORA, Alcir (2003c): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’): 11-13.
- PÉCORA, Alcir (2003d): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Rútilos* (São Paulo: Editora Globo, Col. ‘Obras reunidas de Hilda Hilst’): 7-10.

- PÉCORA, Alcir (2004a): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Cartas de um Sedutor* (Porto: Campo das Letras, Col. 'Campo da Literatura', s/n): 7-9.
- PÉCORA, Alcir (2004b): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Do desejo* (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst'): 7-11.
- PÉCORA, Alcir (2004c): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Tu não te moves de ti* (São Paulo: Editora Globo): 11-14.
- PÉCORA, Alcir (2005a): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *O caderno rosa de Lori Lamby* (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst' [2ª ed.]): 7-11.
- PÉCORA, Alcir (2005b): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Poemas malditos, gozosos e devotos* (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst'): 9-12.
- PÉCORA, Alcir (2006a): «Apresentação», in AA.VV.: *Lembranças do Presente – O Conto Contemporâneo*. Antologia organizada e apresentada por Alcir Pécora (Lisboa: Cotovia, Col. 'Curso Breve de Literatura Brasileira', 15): 11-34.
- PÉCORA, Alcir (2006b): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Com os meus olhos de cão* (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst' [2ª ed.]): 5-10.
- PÉCORA, Alcir (2006c): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Estar sendo. Ter sido* (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst'): 7-10.
- PÉCORA, Alcir (2007): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Cascos & carícias & outras crônicas* (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst' [2ª ed.]): 15-23.
- PÉCORA, Alcir (2008): «Nota do organizador», in HILST, Hilda: *Teatro completo* (São Paulo: Editora Globo, Col. 'Obras reunidas de Hilda Hilst'): 7-19.
- PÉCORA, Alcir (2009): «Hilda Hilst morreu. Viva Hilda Hilst!», www.revistapesquisa.fapesp.br/extras.
- PELLEGRINI, Aldo (2003): «Lo erótico como sagrado», in LAWRENCE, D.H. & MILLER, Henry: *Pornografia y obscenidad* (Buenos Aires, Editorial Argonauta [2ª ed.]): 7-38.

- PELLEGRINI, Domingos (1984): *Paixões* (São Paulo: Ática, Col. 'Autores Brasileiros', 89).
- PENTEADO, Darcy (1980): «Jarbas o imaginoso», in AA.VV.: *Erotismo no conto brasileiro – Antologia*. Organização de Edilberto Coutinho (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Col. 'Veracruz', 303): 57-62.
- PIANCA, Marina (1988): «Todo empezó en Manizales», in AA.VV.: *Escenarios de dos mundos –Inventario teatral de Iberoamérica I* (Madrid: Centro de Documentación Teatral): 64-71.
- PICARD, Michel (1995): *Le littérature et la mort* (Paris: Presses Universitaires de France).
- PIMENTA, Alberto (1989): «A Cidade N», in AA.VV.: *O Imaginário da Cidade* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / ACARTE): 401-419.
- PINTO, Manuel da Costa (2005): «Panorama de la prose brésilienne», *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 83: 29-44.
- PIRES, José Alves (2002): *Grandes Espirituais da Literatura Brasileira* (Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia – Universidade Católica Portuguesa).
- PLATH, Sylvia (1991): *Ariel* (London: Faber and Faber).
- PLAZA, Monique (1990): *A Escrita e a Loucura* (Lisboa: Estampa, Col. 'Margens', 5).
- POITOU, M. Eugène (1858): *Du roman et du théâtre contemporains et de leur influence sur les moeurs* (Paris: Auguste Durand [12^a ed.]).
- POLLARD, Arthur (1970): *Satire* (London: Methuen & Co., Col. 'The Critical Idiom').
- PONTE PRETA, Stanislaw (2006): «Vovocídio», in AA.VV.: *Conversa de Burros, Banhos de Mar e Outras Crônicas Exemplares*. Antologia organizada e apresentada por John Gledson (Lisboa: Cotovia): 295-297.
- PORTELLA, Eduardo (1971): *Literatura e realidade nacional* (Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, Col. 'Temas de Todo Tempo', 1 [2^a ed.]).
- PRADO, Adélia (1976): *Bagagem* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Col. 'Poiesis' [2^a ed.]).
- PRADO, Adélia (1979): *Solte os cachorros* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira [2^aed.]).

- PRADO, Adélia (2003): «Amor violeta», in AA.VV.: *Puentes / Pontes – Antología bilingüe / Antologia bilíngüe*. Selección y ensayo introductorio de Jorge Monteleone / Seleção e ensaio introdutório de Heloisa Buarque de Hollanda (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica): 303.
- PRADO, Décio de Almeida (1987): «A Personagem no Teatro», in A.A.V.V.: *A Personagem de Ficção* (São Paulo: Perspectiva, Col. ‘Debates’, 1): 81-101.
- PRADO, Décio de Almeida (1987): *Exercício findo* (São Paulo: Perspectiva, Col. ‘Debates’, 199).
- PRADO, Décio de Almeida (2001): *O teatro brasileiro moderno* (São Paulo: Perspectiva, Col. ‘Debates’, 211).
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti (1972): «Prefácio», in LESSA, Orígenes: *Evangelho de Lázaro* (Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, Col. ‘Sagrana’, 97): i-xx.
- PUJANTE, David (2003): *Manual de retórica* (Madrid: Castalia, Col. ‘Universidad’, 1).
- QUEIRÓS, Eça de (1997): *Chineses e Japoneses* (Lisboa: Edições Cotovia, Col. ‘Série Oriental’, 5).
- REIS, Carlos (1976): *Técnicas de Análise Textual* (Coimbra: Almedina).
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. (1987): *Dicionário de Narratologia* (Coimbra: Almedina).
- RELA, Walter (1969): *El teatro brasileño* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Col. ‘Enciclopedia de teatro’, 11).
- RIBEIRO, João Ubaldo (1999): *A Casa dos Budas Ditosos* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, Col. ‘Ficção universal’, 212 [2ª ed.]).
- RIBEIRO, João Ubaldo (2004): *Você me mata, mãe gentil* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira).
- RIBEIRO, Júlio (1984): *A carne* (São Paulo: Câmara Brasileira do Livro).

- RIBEIRO, Leo Gilson (1977): «Apresentação», in HILST, Hilda: *Ficções* (São Paulo: Quíron, Col. 'Jogral', 6): vii- xii.
- RIBEIRO, Leo Gilson (1999): «Da ficção», *Cadernos de literatura brasileira*, 8: 80-96.
- RIBEIRO, Pedro Lúcio (1993): «Hilda Hilst», in *Correio Popular* ('Correio do Leitor'), Campinas, 09/01/1993 [Pasta 56 do AHH do CEDAE].
- ROCHA, João Cezar de Castro (2003): «“Nenhum Brasil existe”: poesia como história cultural», in AA.VV.: *Nenhum Brasil existe – Pequena Enciclopédia*. Organização de João Cezar de Castro Rocha (Rio de Janeiro: Topbooks / Univercidade): 17-32.
- ROCHA, João Cezar de Castro (2004): *O exílio do homem cordial* (Rio de Janeiro: Museu da República).
- RODRIGUES, Nelson (1990): «Toda nudez será castigada», in RODRIGUES, Nelson: *Teatro completo de Nelson Rodrigues* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira): 155-243.
- RODRIGUES, Nelson (2006): *Teatro Desagradável* (Lisboa: Cotovia, Col. 'Curso Breve de Literatura Brasileira', 16).
- RODRÍGUEZ, Saturnino (2001): «Manuscritos encontrados dentro de un zapato», in AA.VV.: *Palabra de sombra difícil – Cuentos cubanos contemporáneos*. Selección y prólogo de Rogelio Riverón (La Habana: Casa Editora Abril): 67-74.
- ROSENFELD, Anatol (1982): *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* (São Paulo: Perspectiva, Col. 'Debates', 179).
- ROSENFELD, Anatol (2008): «Hilda Hilst: Poeta, Narradora, Dramaturga», www.angelfire.com/ri/casadosol.
- ROSS, Alison (1998): *The Language of Humour* (London: Routledge).
- SÁ, Jorge de (1992): *A crônica* (São Paulo: Ática, Col. 'Princípios', 5 [4ª ed.]).
- SÁBATO, Ernesto (1979): *El escritor y sus fantasmas* (Barcelona: Seix Barral, Col. 'Biblioteca Breve / Ensayo', 448).
- SÁBATO, Magaldi (1985): «Prefácio», in FERNANDES, Rofran: *Teatro Ruth Escobar. 20 anos de resistência* (São Paulo: Global): 13-15.

- SÁBATO, Magaldi (2001): *Panorama do teatro brasileiro* (São Paulo: Global [5ª ed.]).
- SALINAS PORTUGAL, Francisco (1997): *O Texto nas Margens. Ensaios de Literaturas em Língua Portuguesa* (Santiago de Compostela: Laiovento, Col. 'Vento do Sul', 7).
- SALOMÃO, Margarida (1979): «Prefácio», in PRADO, Adélia: *Bagagem* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Col. 'Poiesis' [2ª ed.]): 7-14.
- SALVAT, Ricard (1988): *El teatro* (Barcelona: Montesinos, Col. 'Biblioteca de Divulgación Temática', 17 [2ª ed.]).
- SAMPEDRO, Francisco (2000): «Introducción», in BEAUVOIR, Simon de: *¿Hay que quemar a Sade?* (Madrid: Visor, Col. 'Mínimo tránsito', 1): 9-21.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de (1978): «Introdução», in PRADO, Adélia: *O coração disparado* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira [2ª ed.]): 7-15.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de (1993): *O canibalismo amoroso* (Rio de Janeiro: Rocco [4ª ed.]).
- SANTIAGO, Silviano (1978): *Uma literatura nos trópicos* (São Paulo: Perspectiva, Col. 'Debates', 155).
- SANTOS, Carlos Aparecido dos (2008): «O teatro na época da ditadura», www.historianet.com.br/conteudo/.
- SANTOS, Hamilton dos (1988): «Um caderninho picante», in *Prazeres Culturais*, s/l., maio 1990 [Pasta 42: Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (Artigos de jornal) do AHH do CEDAE].
- SANTOS, Ilda Mendes dos (2005): «Le charme du Rat», in HILST, Hilda: *Rutilant Néant et autres fictions* (Paris: Éditions Caractères): 91-99.
- SANTOS, Leandra Alves dos (2006): *Hilda Hilst: amor, angústia e morte – passagens grotescas de uma arte desarmônica*. Dissertação para o Mestrado em Letras, Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista *Júlio de Mesquita Filho*, http://www.hildahilst.com.br/teses_ensaios.php?categoria=9&id=30.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar (1979): *História da Literatura Portuguesa* (Porto: Porto Editora [11ª ed.]).

- SARTRE, Jean-Paul (1967): *San Genet comediante y mártir* (Buenos Aires: Editorial Losada).
- SASTRE, Alfonso (1993): *Drama y sociedad* (Hondarribia: Argitaletxe Hiru, Col. 'Ensayo', 3).
- SAVARY, Olga (1998): *Repertório selvagem – Obra reunida* (Rio de Janeiro: MultiMais / Universidade de Mogi das Cruzes).
- SCHLEGEL, Jean-Louis (2008): « Lorsque la Passion s'écrit à même le corps », *Magazine Littéraire*, 481: 72-73.
- SCHMIDT, Michael (1989): *Reading Modern Poetry* (London: Routledge).
- SCLIAR, Moacyr (1995): *Contos reunidos* (São Paulo: Companhia das Letras).
- SCLIAR, Moacyr (2003): *Saturno nos Trópicos – A melancolia europeia chega ao Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras).
- SECCHIN, Antonio Carlos (2003): *Escritos sobre poesia & alguma ficção* (Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro).
- SENA, Jorge de (1980): *Trinta Anos de Camões 1948-1978 – I Volume* (Lisboa: Edições 70, Col. 'Obras de Jorge de Sena').
- SENNA FREITAS (1984): «A carniça», in RIBEIRO, Júlio: *A carne* (São Paulo: Câmara Brasileira do Livro): 185-193.
- SERRA, Màrius (2001): *Verbalia – Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario* (Barcelona: Península, Col. 'Atalaya', 57 [2ª ed.]).
- SILVERMAN, Malcolm (1987): *Moderna sátira brasileira* (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira).
- SIMÕES, Maria João (2005): «Ligações Perigosas: Realismo e Grotesco», in AA.VV.: *O Grotesco* (Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra): 39-54.
- SOARES, Angélica (1999): *A paixão emancipatória – Vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira* (Rio de Janeiro: Difel).
- SOMERSET MAUGHAM, William (1976): *65 Short Stories* (London: Heinemann/Octopus).

- SOUSA, Carlos Mendes de (2000): *Clarice Lispector. Figuras da Escrita* (Braga: Centro de Estudos Humanísticos – Universidade do Minho, Col. ‘Poliedro’, 3).
- STEGAGNO, Luciana (1997): *Storia della letteratura brasiliana* (Torino: Einaudi, Col. ‘Biblioteca Einaudi’, 20).
- STRINDBERG, August (1964): *Théâtre cruel et théâtre mystique* (Paris: Gallimard).
- SWIFT, Jonathan (1970): *Preceitos para Uso do Pessoal Doméstico* (Lisboa: Estampa).
- SWIFT, Jonathan (1986): *A Tale of a Tub and Other Works* (Oxford: Oxford University Press, Col. ‘The World’s Classics’).
- TELES, Gilberto Mendonça (2001): *Camões e a Poesia Brasileira* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Col. ‘Temas portugueses’ [4ª ed.]).
- TELLES, Lygia Fagundes (1999): «Da amizade», *Cadernos de literatura brasileira*, 8: 13-16.
- THOMPSON, Francis (1937): *The Poems of Francis Thompson* (London: Oxford University Press).
- TINCQ, Henri (2008): « François, «nu comme le Christ nu» », *Magazine Littéraire*, 481: 66-67.
- TODESCHINI, Maria Thereza (1987): *O mito em jogo (Um estudo do romance “A obscena senhora” de Hilda Hilst)*, Dissertação de Mestrado (inédita), Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- TOLEDANO BUENDÍA, Carmen (2003): *La traducción de la obscenidad* (Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones).
- TOUCHARD, Pierre Aime (1954): *El teatro y el espectador* (Buenos Aires: Troquel).
- TOURNIER, Michel (2000): *El espejo de las ideas* (Barcelona: El Acantilado).
- TREVISAN, Dalton (1975): *Cemitério de elefantes* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Col. ‘Vera Cruz’, 78 [4ª ed.]).
- TREVISAN, Dalton (1985): *A polaquinha* (Rio de Janeiro: Record [7ª ed.]).

- TSVIETAIEVA, Marina (1993): *O Poeta e o Tempo* (Lisboa: Hiena Editora).
- UNAMUNO, Miguel de (1939): *Del sentimiento trágico* (Madrid: Espasa-Calpe, Col. 'Austral', 4).
- USIGLI, Rodolfo (1967): *Anatomía del teatro* (México: Ecuador O°, O', O''/Revista de Poesía Universal).
- VALÉRY, Paul (1990): *Teoría poética y estética*, (Madrid: Visor, Col. 'La balsa de Medusa', 39).
- VELTRUSKY, Jiri (1997): «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», in AA.VV.: *Teoría del teatro*. Compilación de textos e introducción general de M. C. Boves Naves (Madrid: Arco/Libros, Col. 'Lecturas', 6): 31-55.
- VIAN, Boris (2008): *Escritos pornográficos*, (S/l.: Rey Lear, Col. 'Breviarios del Rey Lear, 18).
- VIANNA, Lúcia Helena (1996): *Escenas de amor y muerte en la ficción brasileña* (La Habana: Casa de las Américas).
- VIDAL, Fidel (2008): *Arte na esquizofrenia e outros excessos* (Santiago de Compostela: Laidvento, Col. 'Ensaio', 229).
- VILLARINO PARDO, M. Carmen (2006): «Dinámicas y líneas de fuerza en el interior del sistema literario brasileño durante el siglo XX», *Revista de Cultura Brasileira. Imágenes de Brasil*, 4: 71-101.
- VILLEGAS, Juan (1991): *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (Ontario: Girol Brooks, Col. 'Telón Teoría', 4 [2ª ed.]).
- VILLEGAS, Juan (1997): *Para un modelo de historia del teatro* (California: Gestos, Col. 'Teoría', 1).
- VINCENZO, Elza Cunha de (1992): *Um teatro da mulher – Dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo* (São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, Col. 'Estudos', 127).

- VOGT, Carlos (1999): «[Sem Título]», *Cadernos de literatura brasileira*, 8: 18-20.
- WAGNER, Richard (1990): *A Arte e a Revolução* (Lisboa: Antígona).
- WEIL, Simone (1948): *La pensanteur et la grâce* (Paris: Librairie Plon).
- WEIL, Simone (1955): *Oppression et liberté* (Paris: Gallimard, Col. 'Espoir').
- WEIL, Simone (1966): *Sur la science* (Paris: Gallimard, Col. 'Espoir').
- WELLEK, René & WARREN, Austin (s/d): *Teoria da Literatura* (Lisboa: Publicações Europa-América, Col. 'Biblioteca universitária', 2 [4ª ed.]).
- WILLER, Cláudio (1990): «O conflito entre a sociedade e o escritor», in «Caderno de Sábado», *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26/05/90 [Pasta 42: Série *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (Artigos de jornal) do AHH do CEDAE].
- WITKIEWICZ, Stanislav (1973): *Comedia repugnante de una madre* (Madrid: Editorial Fundamentos, Col. 'Cuadernos Prácticos', 9).
- WOLFF, Egon (1964): «Los invasores», in AA.VV.: *El teatro hispanoamericano contemporáneo 2*. Antologia de Carlos Solórzano (México: Fondo de Cultura Económica, Col. 'Popular' 61): 193-262.
- WOOLF, Virginia (1992): *Mrs Dalloway* (Oxford: Oxford University Press, Col. 'The World's Classics').
- WUTKE, José Luís P. «Hilda Hilst», in *Correio Popular* ('Correio do Leitor'), Campinas, 08/01/1993 [Pasta 56 do AHH do CEDAE].
- XAVIER, Lola Geraldine (2005): *O Quotidiano Brasileiro na Crónica Contemporânea: João Ubaldo Ribeiro e a Alcione Araújo* (Aveiro: Universidade de Aveiro).

ÍNDICE

	<i>Página</i>
<i>RESUMO (Português)</i>	5
<i>RESUMO (Galego)</i>	11
ABREVIATURAS UTILIZADAS (Ordem alfabética)	17
ABREVIATURAS UTILIZADAS (Por géneros)	19
I. INTRODUÇÃO.....	21
II. A FIGURA E A FORTUNA LITERÁRIAS DE HILDA HILST (UMA APROXIMAÇÃO BIOBIBLIOGRÁFICA)	41
1. AS OBSESSÕES LITERÁRIAS.....	43
1.1. Das declarações megalómanas ao estigma da opacidade: <i>a maldição de potlach</i>	46
1.2. A recepção da obra hilstiana e as tentativas de aproximação ao público.....	56
1.3. <i>O Caderno de Lori Lamby</i> como literatura do estigma.....	74
1.4. O abandono da escrita.....	77
2. AS INTERFERÊNCIAS DO BIOGRÁFICO.....	81
3. RESUMO POR GÊNEROS DA OBRA HILSTIANA: TEMAS E CONTEÚDOS.....	101
4. BREVE APONTAMENTO SOBRE A LÍNGUA LITERÁRIA HILSTIANA.....	131
5. APÊNDICE (As edições das obras literárias de Hilda Hilst).....	137
III. A SINGULARIDADE DA ESCRITA HILSTIANA NO CONTEXTO LITERÁRIO BRASILEIRO (O DESVIO GENÉRICO FACE À NORMA).....	141
1. DO ESPAÇO POÉTICO (Afinidades e divergências).....	145
2. DO ESPAÇO TEATRAL (Engajamento em diferença).....	167
3. DO ESPAÇO FICCIONAL (Revolta e iconoclastia).....	191
IV. A CATEGORIA DO OBSCENO NO CORPORAL (AMOR, SEXUALIDADE, EROTISMO E PORNOGRAFIA).....	215
1. POESIA, AMOR E EROTISMO (A apropriação e o distanciamento das convenções lírico-amorosas).....	219
2. ESCRITA, PORNOGRAFIA E PROVOCAÇÃO.....	263
2.1. A infância e a intemperança em <i>O Caderno Rosa de Lori Lamby</i>	265

2.2. A efabulação e o excesso em <i>Bufólicas</i>	281
2.3. A libertinagem e a extravagância em <i>Contos d'Escárnio / Textos Grotescos</i>	285
2.4. A família e a truculência em <i>Cartas de um Sedutor</i>	300
2.5. Os outros sentidos da devassidão.....	312
3. À MANEIRA DE CONCLUSÃO.....	323
V. A CATEGORIA DO OBSCENO NO SOCIAL	
(O TEATRO E AS CRÔNICAS COMO MODALIDADES DE INTERVENÇÃO).....	327
1. O TEATRO COMO SUBVERSÃO ONTOLÓGICA.....	329
1.1. Uma perturbadora metáfora do mundo (Poeticidade e experimentalidade).....	331
1.2. O trágico trânsito das <i>personae</i> dramáticas.....	342
1.3. A antiutopia como uma outra escatologia.....	358
2. A CRÔNICA COMO SUBVERSÃO SATÍRICA.....	389
2.1. O grotesco panorama da sociedade contemporânea brasileira.....	402
3. À MANEIRA DE CONCLUSÃO.....	439
VI. A CATEGORIA DO OBSCENO NO ESPIRITUAL	
(MISTICISMO, LOUCURA, MESSIANISMO E ILUMINAÇÃO).....	441
1. LOUCOS, MÍSTICOS E ILUMINADOS.....	443
2. O HERÓI REDENTOR E O DESCONFORTO DA VONTADE MESSIÂNICA.....	461
3. OS MÍSTICOS DESVAIRADOS E A SOCIEDADE.....	499
3.1. A quebra com os outros.....	526
4. A EXPERIÊNCIA MÍSTICA.....	559
5. À MANEIRA DE CONCLUSÃO.....	613
VII. CONCLUSÕES.....	617
VIII. BIBLIOGRAFIA CITADA.....	631
1. BIBLIOGRAFIA CITADA DE HILDA HILST.....	633
2. OUTRA BIBLIOGRAFIA CITADA.....	637
ÍNDICE.....	667