

Universidade Federal de Juiz de Fora

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Marcelo Pereira Machado

**EXPERIÊNCIAS CRIATIVAS DE RESSIGNIFICAÇÃO EM HILDA HILST:
uma perspectiva ecofeminista**

JUIZ DE FORA

2017

Marcelo Pereira Machado

**Experiências criativas de ressignificação em Hilda Hilst:
uma perspectiva ecofeminista**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção de qualificação de Doutorado em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia de Almeida

Juiz de Fora

2017

Marcelo Pereira Machado

**Experiências criativas de ressignificação em Hilda Hilst:
uma perspectiva ecofeminista**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção de qualificação de Doutorado em Letras.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Márcia de Almeida
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Constância Lima Duarte
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof^a. Dr^a. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão
Universidade Federal de Alagoas

Prof^a. Dr^a. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro
Universidade Federal de Juiz de Fora

DEDICATÓRIA

A todas as mulheres perspicazes, como Hilda Hilst, que, frente ao tradicional e ao imanente, não se rendem com facilidade, propondo rearticulações criativas e, assim, construindo cenários ecosóficos libertadores, nos quais tanto a linguagem quanto as relações de gênero se desprendam de seu legado idealista.

À Professora Márcia de Almeida, mulher forte, que soube lidar, de maneira tolerante, com minhas deficiências intelectuais, emocionais, pessoais e até financeiras.

AGRADECIMENTOS

À Professora Dr^a Márcia de Almeida, por quem tenho muita gratidão, pois, durante meu percurso, tanto no Mestrado quanto no Doutorado, permitiu-me um aprimoramento intelectual e pessoal.

À Professora Dr^a. Constância Lima Duarte, cujo trabalho admiro muito, por me possibilitar entrar em contato com o universo da literatura e, principalmente, com os estudos feministas.

À Professora Dr^a Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves, pelas sugestões e indicações de leituras feitas na minha qualificação e pelo contato que tive como discente durante suas aulas no Programa de Pós-Graduação.

À Professora Dr^a Izabel Brandão, pela disponibilidade em ler meus *e-mails* e me indicar leituras pertinentes sobre ecofeminismo.

Ao Professor Dr. Gilvan Procópio Ribeiro, por ter aceitado o convite para participar da banca.

Aos outros membros da banca, pela disponibilidade e por compartilhar comigo as discussões em torno da produção de Hilda Hilst.

A Eliane, amiga de momentos tão difíceis e que soube, por meio da escuta, ajudar-me na trajetória nada fácil da minha reconstrução psíquica e emocional.

EPÍGRAFE

“De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir.”

Michel Foucault

RESUMO

A tese tem como objetivo analisar a produção literária em prosa da autora Hilda Hilst, principalmente os textos *Fluxo-Floema*, *A obscena senhora D*, “Rútilo Nada”, além de sua trilogia obscena, a partir de uma compreensão que amplie as noções mais habituais da crítica em relação à escritora, vinculadas apenas a um discurso de radicalidade e transgressão. Nesse aspecto, o trabalho orientou-se por uma perspectiva que problematizasse a postura encontrada nos textos de Hilst, ultrapassando o entendimento que já se sabia da sua produção e focalizando a atenção, assim, em elementos que estavam inseridos dentro de um repertório de signos tradicionalistas e imanentistas, como por exemplo, a casa e o ambiente familiar. Partindo disso, percebeu-se que os textos construía um mecanismo de ruptura inusitado, pois não ignoravam o legado idealista desses signos, ou seja, reconheciam sua força na existência e propunham resistências criativas. Dessa maneira, Hilst aproxima sua produção em prosa da corrente ecofeminista, a qual também propõe uma atitude de reticimento não só à esfera ambiental, mas também social e subjetiva. Nesse ponto, a tese propicia uma discussão em torno da noção de “ecologia” e mostra de que maneira o alargamento do seu conceito serviu como parâmetro para se entender o ousado procedimento de ruptura de Hilst, levando-se em conta o caráter metafísico das construções tradicionalistas.

Palavras-Chave: Literatura Brasileira, Ecofeminismo, Hilda Hilst.

ABSTRACT

The doctoral thesis aims to analyze the author Hilda Hilst's literary production in prose, mostly the texts *Fluxo-Floema*, *A obscena senhora D*, "Rútilo Nada", and also her obscene trilogy, coming from a comprehension that expands the ordinary concepts of critics concerning this writer, linked only to a radicality and transgression discourse. In this aspect, the work was guided through a perspective which could problematize the posture found in Hilst's texts, going beyond what was understood and already known about her production, and, this way, focusing the attention on elements which were inserted in a repertoire of traditionalist and immanentist designations, for example, the house and the family environment. Based on this assumption, it was noticed that the texts built an unusual mechanism of disruption as the idealistic legacy was not ignored by those designations, that is, their force in the existence was known and creative resistance was proposed. This way, Hilst approaches her production in prose to the ecofeminist academic movement, which also proposes an attitude of reframing not only in the environmental sphere, but also in the social and subjective ones. Regarding this, the thesis provides a discussion about the notion of "ecology" and shows how the expansion of its concept was used as a parameter to understand Hilst's audacious procedure of disruption, taking into account the metaphysic character of the traditionalist constructions.

Keywords: Brazilian Literature, Ecofeminism, Hilda Hilst.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A TRANSGRESSÃO NA ESCRITA ‘MALDITA’ DE HILDA HILST	19
1.1. O obsceno, o erótico e o pornográfico na experiência literária	31
1.2. A ousadia obscena na conhecida trilogia hilstiana	39
2. A RESSIGNIFICAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA	58
2.1. A tradição se impondo como signo	63
2.2. O discurso tradicionalista em Hilst	69
2.3. O tradicional como ficção	79
3. A ATITUDE DE RETECIMENTO FICCIONAL DE HILST E O PENSAMENTO ECOFEMINISTA	86
3.1. O pensamento ecofeminista	93
3.2. Um breve percurso e a noção de ecosofia	100
4. O ECOLÓGICO NA PROSA DE HILST: RESSIGNIFICANDO OS TERRITÓRIOS EXISTENCIAIS	118
4.1. A escrita como rompimento em <i>Fluxo-Floema</i>	121
4.2. “Fluxo” e a porosidade não-humana	137
4.3. “Unicórnio”: transformação da escrita e do feminino	149
4.4. A casa reinventada em <i>A obscena senhora D</i>	160
4.5. A subjetividade retecida em “Rútilo Nada”	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	193
ANEXO	201

INTRODUÇÃO

A escrita de Hilda Hilst é, sem dúvida alguma, uma experiência desafiadora e personalíssima dentro do repertório literário brasileiro. Há uma maneira de lidar com as palavras que instiga o leitor a redefinir as compreensões a respeito da língua e sobre o próprio modo de se ler, gerando uma sensação de incômodo e, ao mesmo tempo, de intensa curiosidade, já que a forma e o conteúdo repelem qualquer tipo de acomodação aos usos mais costumeiros. A palavra, em alusão a algumas de suas produções, ganha *status* de “faca” e de “punhal”, pois luta bravamente contra o estereótipo e o senso comum presente na língua. Por isso, é um projeto tão ousado, não permitindo que a homogeneização, inerente ao signo linguístico, se estabeleça com facilidade em seus escritos. É, assim, uma atividade audaciosa que exige do leitor uma mudança de perspectiva frente aos pressupostos constituidores da condição humana.

A mudança apontada não é exagero, se nos detivermos no princípio norteador que teria sido responsável pela formação do humano. Segundo consta dos estudos antropológicos e filosóficos, no início de sua constituição, a humanidade conseguiu se firmar porque projetou em si própria e no seu entorno um sentimento de regularidade que a afastou da violência incessante da natureza e, com isso, obteve condições de se manter física e psiquicamente. É possível pressupor, então, que tudo o que violou essa projeção, como o caráter transformativo e instável da vida, foi duramente combatido na trajetória de perpetuação dos homens. Nessa linha de raciocínio, compreende-se, com mais nitidez, a força da escrita hilstiana que, propositalmente, desafia o legado de equilíbrio colocado em prática ao longo do tempo e lança mão de um mecanismo instigante de desmascaramento ao que se cristalizou. Nesse aspecto, a autora possui uma crônica intitulada “Foi atingido”, publicada no início da década de 90 do século XX, no jornal *Correio Popular*, que é ilustrativa do procedimento violento aludido e cujo trecho destaco a seguir: “Um poema não se explica. É como um soco. Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter” (Apud PÉCORA, 2010, p.53).

Esse ímpeto agressivo referenciado se encontra não apenas nas crônicas de Hilst, que foram produzidas de 1992 a 1995, mas em grande parte de sua prosa literária¹. Desde seu texto inaugural, *Fluxo-Floema*, de 1970, já se percebe a construção de uma proposta inquietante de desmascaramento dos embustes sociais sedimentados. Os enredos contidos na produção, se é que posso afirmar que exista uma trajetória linear os envolvendo, possuem uma ânsia de desestabilização e de fragmentação que estará presente em outros livros da autora. Essa

¹ Em anexo, consta uma lista com toda produção em prosa da escritora e suas respectivas datas de publicação.

desestabilização acontece porque ora os textos apresentam personagens sem características condensadas marcantes, em que as ações são mais ressaltadas do que os traços físicos e psicológicos, ora nos impressionam com questionamentos intensos sobre a língua e a vida de uma maneira geral. Nesse sentido, não há como ficar impassível diante de narrativas como “Floema”, do livro *Fluxo-Floema*, cuja estruturação do texto se faz, principalmente, por meio de elucubrações em torno das personagens de “Koyo” e de “Haydum”. Este último é uma espécie de representante de Deus que, no texto, é colocado à prova e recebe denominações inabituais ao que se espera de um repertório cristão; ou ainda de “Unicórnio”, texto em que a protagonista será transformada em animal e passará a contemplar o mundo a partir de um ponto de vista sofrido e angustiante.

Essa impassibilidade gerada no leitor ao entrar em contato com *Fluxo-Floema* estende-se também a outras produções de Hilst, como *Kadosh*², de 1973, segunda publicação em prosa da escritora, por apresentar um cenário de misticismo, no qual vivências profanas e sagradas são trazidas à tona, propiciando um redimensionamento dessas categorias, como se percebe em um pequeno trecho retirado do conto citado:

Qadós está cansado de não ter tarefas
Qadós pensa que o profano deve ser devorado.
Qadós acredita que a excelência moral de seu Deus é excessiva?
Ou Qadós acredita que o Divino cospe pra lá e
pra cá sem consultar a direção do vento? (HILST, 1993, p.91)

Como se observa pela citação, existe um indagar acerca do sagrado e suas implicações que é constante ao longo de toda a narrativa e que aparecerá em grande parte das produções hilstianas, em uma espécie de obsessão. Isso ocorre tanto em *Ficções*, terceiro livro publicado pela autora, em 1977, quanto em *A Obscena Senhora D*, de 1982, e em *Com os meus olhos de cão*, de 1986. Nas três produções, depara-se com posturas arrojadas acerca do “sagrado” e com tentativas originais de se relacionar com o divino, cuja comprovação pode ser percebida através dos diversos nomes atribuídos a Deus, conforme se verifica em passagens destacadas:

Porco-Menino, menino porco, tu alhures alhores 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 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 (HILST, 1993, p.48)

² Na primeira publicação do livro em 1973, a grafia utilizada foi *Qadós*, mas, na republicação dos livros, a partir da década de 2000, a própria autora insistiu que substituísse a palavra por *Kadosh*.

Quem sou eu para te esquecer Menino Porco, **Luzidia Divinóide Cabeça?** se nunca fazes parte do lixo que criaste (HILST, 1993, p.48)

Olho para cima e dou gargalhadas, o menino pergunta por que, digo dou gargalhadas porque lá em cima é oco. **OCO?** OCO? e arregala os olhos amarelos. (HILST, 1977, p.129)

Deus? Uma **superfície de gelo ancorada no riso.** (HILST, 1986, p.15)³

Esse sentimento de indagação era frequente não apenas em relação ao sagrado, mas a temas considerados tabus para a sociedade, como a morte e a sexualidade. Há, em seus textos, uma atitude consciente de levar esses interditos à exaustão a partir de acirradas problematizações que trazem à tona o caráter atópico da sociedade. Nesse aspecto, concordo com a interpretação de muitos críticos de que a “obscenidade” em Hilst não está apenas na sua produção considerada obscena. Ela perpassa seus livros como um todo, ao evidenciar a hipocrisia incrustada em muitos dos códigos sociais estabelecidos. Sendo assim, a conhecida trilogia obscena⁴ da escritora, com os livros *O caderno rosa de Lori Lamby*, de 1990, *Contos de d’escárnio. Textos grotescos*, também de 1990, e *Cartas de um sedutor*, de 1991, seria a intensificação de uma postura presente em outros textos de Hilst.

Uma postura, é claro, que incomoda pelo grau de ousadia e pela construção de um espaço enunciativo que, inicialmente, causa estranheza, seja pelo excesso de palavras de baixo calão, seja pela aproximação com o discurso pornográfico; dois discursos, literário e pornográfico, que aparentam ser contraditórios, uma vez que o primeiro prima por um viés mais aprofundado do seu entorno, enquanto o segundo trabalharia com a superficialidade, visando ao excitamento. No entanto, tanto um quanto o outro trazem o que não se deixa ver ou o que é proibido de se ver pelos padrões construídos socialmente. Nesse ponto, entendo que os textos “obscenos” de Hilst dialogam bem com o erótico e o pornográfico, permitindo uma renovação em relação aos seus conceitos.

Além dessa renovação, os textos de Hilst trazem a possibilidade de se pensar ativamente sobre a linguagem, sobre o processo de mascaramento que envolve a palavra. Há uma percepção do caráter simplista do signo linguístico em comparação à multiplicidade da vida e também do quanto a palavra é um instrumento a serviço de estruturas existenciais metafísicas, estas últimas pautadas pela regularidade e identidade. Logo, para Hilst, lidar com a língua, nos seus diversos usos, é estar atento a esse legado idealista da palavra e propor tentativas lúcidas de transgressão.

³ Grifos nossos.

⁴ No primeiro capítulo da tese, haverá uma problematização em torno da utilização de conceitos associados à escrita de Hilst pela crítica, como a questão do “obsceno”, “do erótico” e do “pornográfico”.

Dentro disso, não é raro encontrarmos textos nos quais experiências inusitadas sejam colocadas em prática, como por exemplo uma proximidade intensa da poesia com a prosa, gerando um ritmo elocutivo novo para a narrativa, e a utilização de palavras repetidas várias vezes em caixa alta, incomodando os padrões de expressão⁵. Assim, é possível afirmar que a produção hilstiana apresenta um mecanismo de subversão constante seja no que se refere à forma, seja no que se refere ao conteúdo.

Todavia, dentro de todo esse aparato de ousadia e desmistificação, comecei a observar, nos textos em prosa de Hilst, a presença recorrente de alguns elementos inclusos em um repertório tido como tradicionalista, como a “casa” e o “ambiente familiar”. Recorrência que se estende de *Fluxo-Floema* a *Estar sendo. Ter sido*, de 1997, um dos últimos textos da escritora. Tal fato me incomodou muito, porque apareciam dentro de uma proposta literária que a crítica denominou como altamente subversiva. Como explicar isso? Por que Hilst insistiria nesses signos ao longo dos seus textos? Seria uma tentativa de exterminá-los integralmente? Não era isso que observava nos enredos narrativos, havia um convivência tensa com o imanente, mas não uma perda total de referências. Mesmo uma personagem tão ousada como Hillé, a obscena senhora D, por exemplo, permaneceu em toda a sua trajetória no interior da sua própria casa, sem nenhum tipo de deslocamento físico.

Diante de tal fato, percebi que a insistência de Hilst, em torno desses signos, seria um procedimento de escrita, lúcido e perspicaz, de perscrutar não só o tradicional, mas também as instâncias de poder presentes nesses elementos. Seria uma tentativa de nos mostrar a força desse discurso e o quanto ele nos constitui, sendo, assim, difíceis de sofrerem uma ruptura radical, a não ser que se fale de dentro deles, ou a partir deles. Tal gesto permitiu a constatação de um procedimento discursivo que me chamou a atenção e foi a responsável pela construção da minha hipótese: será por meio da imanência, lembrando aqui a noção conhecida, desenvolvida por Beauvoir, pelo que há de tradicionalista na cultura, que haverá uma alteração, uma atitude de ressignificar valores e posturas. Mas um ressignificar que não desmantele por completo esse tradicional, que evidencie suas frestas, sem destruí-lo. É como se Hilst tivesse a consciência da força dos signos de imobilismo na experiência existencial e do quanto é complexo resistir a comportamentos já cristalizados, a não ser que se articule resistências criativas no interior deles.

Nesse sentido, sua proposta tenta burlar o código ubíquo desses signos utilizando estratégias que nos levam ao diálogo com dois filósofos conhecidos, Friedrich Nietzsche e Jacques Derrida. Em relação ao filósofo argelino, compreendi que seu pensamento seria válido,

⁵ Em virtude disso inclusive, optei por não usar *sic* nas citações, entendendo que a infração é pertinente ao discurso desbravador de Hilda Hilst em relação aos pactos sociais e linguísticos.

porque apresentava, desde o livro *A escritura e a diferença*, uma tentativa perspicaz de lidar com os conjuntos de valores que teriam configurado as diversas instâncias formadoras da história das ideias, conforme se constata no trecho retirado do livro supracitado: “A atitude estruturalista [...] é também, perante a possibilidade da palavra, e sempre já dentro dela, a repetição finalmente confessada, finalmente alargada às dimensões da cultura mundial, de uma surpresa sem medida comum com qualquer outra e com a qual se agitou aquilo que se costuma denominar pensamento ocidental” (DERRIDA, 1995, p.13). Derrida assim enfatiza a força do esquematismo e do estereótipo constituidores da palavra centrada e, por conseguinte, da cultura ocidental. Elucida que a “atitude estruturalista” está presente na formação das ideias e, por conseguinte, compõe nossos discursos frente ao mundo. Por isso, a dificuldade de desmantelá-la, de quebrá-la, de rompê-la. O alerta de Derrida quanto a ubiquidade dessa estrutura centrada, a meu ver, é encontrado nos textos de Hilda Hilst, quando se observa a tentativa de nos levar para o interior desses signos imanentes e encontrar suas nervuras, suas frestas, seus campos de labilidade.

Outra estratégia inusitada de rompimento proposta por Hilst é a percepção de que esses elementos tradicionalistas são consequências de compreensões equivocadas e errôneas sobre a realidade. É como se os textos de Hilst, amparados no entendimento nietzschiano, percebessem que a existência é uma experiência estética e não apenas moral. Segundo Nietzsche, a humanidade teria se constituído a partir de um engano, de uma interpretação sobre a realidade. Uma interpretação que foi ao anseio dos indivíduos de completude e permanência. Por isso, o legado metafísico é tão difícil de ser desmantelado. Nessa perspectiva, o tradicional e o imanente são resultados dessa vontade de homogeneização e de identidade que a humanidade traz desde sua formação. Não há como negá-los ou ignorá-los. Mas é possível estar a par do seu mecanismo ficcional, do quanto são construções, interpretações e não a realidade por si só. Com essa percepção, pode-se tentar driblar as organizações tradicionalistas, conhecendo e utilizando-se dos mecanismos ficcionais da existência. Para Nietzsche, não basta apenas identificar esse mecanismo, é necessário construir processos infundáveis de interpretação. Esta é a tentativa de Hilst em muito dos seus textos: possibilitar aos leitores um aprofundar-se nos procedimentos ficcionais, por meio de textos com teor metalinguístico, haja vista os vários personagens-escritores, e propor uma atitude de reticimento constante dos valores tradicionais.

Ao colocar em prática esse gesto de ressignificação, dando movimento às instâncias de poder do discurso imanente, a autora permite a construção de um ambiente ficcional menos poluído, pois leva em consideração os aspectos físicos, subjetivos e sociais das personagens, configurando uma nova morada, uma nova casa e, por que não dizer, uma nova ecologia à sua

produção literária. Principalmente, se entendermos, junto com Félix Guattari, que a ecologia não se resume apenas a preocupações com o meio ambiente, é algo mais amplo e que suscita uma desterritorialização de sujeitos já muito engendrados. Sendo assim, a escrita de Hilst, com base em Guattari, é uma proposta ecosófica, que dialoga também com as correntes ecofeministas, pois nos trazem uma nova maneira de lidar com a natureza e com os sujeitos reificados por sistemas opressores. Quando, por exemplo, nos deparamos com signos, como a casa, que foram altamente repressores à mulher, sendo ressignificados, constatamos a possibilidade de rever posicionamentos polarizados para homens e mulheres e de construir cenários menos poluídos.

Para demonstrar, assim, as peculiaridades dessa escrita ecosófica e o seu projeto literário inovador, analisarei a produção hilstiana em prosa, passando por publicações como *Fluxo-Floema*, *A Obscena Senhora D* e “Rútilo Nada”. Desse modo, o objetivo é descobrir o traçado inusitado não só da literatura produzida por Hilst, como também da literatura de autoria feminina. Além disso, pretendo contribuir para evidenciar os textos da autora, enriquecendo sua fortuna crítica, ainda insuficiente, como pode ser atestado por Alcir Pécora, que diz: “a sua obra, de rara extensão e variedade, ainda é largamente desconhecida. Há também pouca crítica abrangente e esclarecedora a seu respeito” (PÉCORA, 2010, p.8).

Nesse intuito de conhecimento amplo da produção hilstiana, esbocei a tese em quatro capítulos. No primeiro deles, “A transgressão na escrita ‘maldita’ de Hilda Hilst”, farei um apanhado da trajetória transgressiva da escritora, não me prendendo a relatos históricos, mas dando prioridade ao texto literário e vendo de que maneira Hilda Hilst desenvolve os conceitos de pornográfico, obsceno e erótico. Para isso, inicialmente, me apoio na leitura de Dominique Maingueneau, com seu livro *O discurso pornográfico*. A intenção é demonstrar a ousadia da autora em trazer esses temas para a literatura e como ela consegue transpô-los de um modo inusitado e diferenciado. Ao articular um debate em torno dos três conceitos, perceberemos que a literatura de Hilst irá se utilizar de muitos mecanismos próprios do discurso sexual, a fim de construir um cenário de perturbação e escândalo e, assim, levar à frente as posturas invisíveis que a sociedade insiste em não evidenciar. A “pornografização” empreendida pela autora permitirá que olhemos para todos os lados, não só para as “estrelas”, aludindo à epígrafe de *O Caderno Rosa de Lory Lambi*, mas também para o fato de, nas palavras do narrador de *Rútilo Nada*, haver “tantos indescritíveis Humanos feitos de fúria e desesperança, existindo apenas para nos fazer conhecer o nome da torpeza e da agonia” (HILST, 2003, p.85).

A apresentação do teor subversivo apontado, esmiuçando interditos difíceis ainda para a sociedade, fará uma ponte com o assunto do próximo capítulo, que é a possível contraparte à

transgressão, quando apresentarei a utilização enfática, por parte da autora, de elementos associados à “tradição”. Com essa finalidade, mostrarei conceitos e posturas em torno da tradição e como ela aparece na produção de Hilda Hilst. Nesse intuito, iniciarei fazendo uma descrição da abordagem dos elementos tradicionalistas presentes nos textos da escritora e, posteriormente, mostrarei de que maneira, ao longo da história, esses elementos foram portavozes de perspectivas conservadoras e pouco adequadas a transformações. Para isso, utilizarei autores como Platão, principalmente os diálogos socráticos encontrados em *A República*, no qual se vê a confirmação de muitos valores que constituirão o pensamento ocidental, e Roland Barthes, em *Mitologia*, com seu ponto de vista sobre os processos retóricos responsáveis pela construção de uma mitologia burguesa alienante.

Ainda dentro do segundo capítulo começarei a verificar a hipótese da pesquisa, que é a suposição de que essa estrutura tradicionalista é um pressuposto valorativo que não pode ser demolido integralmente, pois, conforme se salientou, está apoiada num sistema metafísico altamente presente na existência. Para sustentar a argumentação, utilizarei principalmente o pensamento de Derrida, por meio de obras como *A escritura e a diferença* e *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, e Nietzsche, com o entendimento de que a vida é uma espécie de experiência estética. No caso do filósofo alemão, nos deteremos em torno de sua crítica às prerrogativas idealistas e no modo como ele analisa o chamado mundo aparente platônico. Na visão nietzschiana, o mundo se faz pela construção de perspectivas e, portanto, não há porque condenar a tentativa de elaboração ficcional presente na existência. O mal está em ignorar tal condição e acreditar na força essencializante de alguns discursos, os quais não querem ver o caráter mutante das relações existenciais. Os valores tidos como tradicionalistas, ao conservarem uma forma, alienam-se do processo ficcional da vida e, assim, caminham para atender à vontade de equilíbrio do humano. Por causa disso, tornam-se intensos e constantes, dificultando sua desmontagem. Logo, ao indagar por que Hilst trabalha a tradição em seus textos, contrariando uma visão muito forte de total transgressão, é como se observássemos o quanto a autora está atenta a esses entendimentos estabelecidos por Derrida e Nietzsche sobre o sistema tradicionalista, e de como é praticamente impossível demolir essa estrutura; a não ser que se “jogue” com ela, que a provoque, que a todo momento se construam novos valores, ressignificando-os, ainda que de dentro dela. Ao demonstrar isso, já estaria entrando no próximo capítulo, que é o rompimento com a tradição.

Nesse rompimento com as esferas imanentes, que promove uma nova morada interior e social, aproximarei a produção de Hilst das correntes ecofeministas, as quais também propõem um retencimento existencial a partir de um alargamento conceitual do termo ecologia. Segundo

esse ponto de vista, a ecologia abrange outras preocupações além das associadas ao meio ambiente, como o social e o subjetivo. Daí a ligação do pensamento das feministas com a noção de “ecosofia” de Félix Guattari. Para elas, repensar o universo por meio das relações abrangentes do ecológico abre possibilidade de se redefinir posicionamentos de gênero presentes na sociedade. A literatura, assim, ao desenvolver um enfoque que contemple o entendimento ecosófico, propicia um refazer dos valores tradicionalistas, através de constantes mudanças ininterruptas e interiores. Nessa perspectiva, dialoga com a proposta de Hilda Hilst, porque a escritora também propõe a ressignificação de instâncias circunscritas dentro de um repertório feminino. Amparado nessa pertinente relação, decidi desenvolver o terceiro capítulo em torno do pensamento ecofeminista e sua ligação com a literatura e com o projeto da escritora.

Já no quarto capítulo, passarei a uma análise mais pormenorizada dos textos da autora, tentando revelar de que modo a compreensão ecosófica se faz presente. Para isso, especificarei alguns elementos que, a meu ver, dentro de uma perspectiva ecofeminista, merecem ser ressaltados e que corroboram a hipótese articulada na pesquisa. O primeiro deles seria a recorrência de elementos não-humanos na prosa de Hilst e como isso se transforma na possibilidade de renovar a linguagem, a qual, num entendimento nietzschiano, é mantenedora de uma estrutura idealista e conservadora. Assim, a presença dos elementos não-humanos em textos com caráter metalinguístico, como *Fluxo-Floema*, seria capaz de, mesmo dentro de um ambiente imanente como a língua, promover processos criativos de rompimento e despoluição. Outro elemento, também estudado nesse capítulo, que mereceu atenção e que confirma a hipótese levantada em torno do rompimento a partir do tradicional, é o signo “casa”. Ele aparece com frequência nos textos de Hilst e recebe um tratamento diferenciado, que lhe permite ser reinventado, conforme veremos em *A obscena senhora D*, em uma atitude que propiciará mudanças tanto sociais quanto subjetivas. Esse procedimento de renovação também será identificado no conto “Rútilo Nada”, já que as personagens, a partir de um olhar voltado para os estudos de gênero, passarão por alterações interiores que afetarão a maneira como se lida com as categorias de feminino e masculino. Nessa mudança, será possível se deparar com territórios existenciais retecidos, gerando ambientes também menos poluídos subjetiva e socialmente.

Com esses propósitos, pretendo demonstrar a perspicácia de uma escrita que não ignora a complexidade da vida, estando atenta aos processos de idealizações existenciais presentes no dia a dia, e também como Hilda Hilst trabalha o discurso tradicionalista, subvertendo-o, já que desenvolve um mecanismo de desmontagem no interior desse discurso. Por fim, objetivo

detectar, nos textos da escritora, uma percepção aguda do quanto o tradicional é uma ficção a ser reelaborada por meio de constantes ressignificações.

1. A TRANSGRESSÃO NA ESCRITA ‘MALDITA’ DE HILDA HILST

O escritor francês Maurice Blanchot possui uma indagação pertinente que me ajudou a pensar já de início, a elaboração dos textos da escritora Hilda Hilst e, por conseguinte, a importância dela no cenário da escritura ficcional: “Será o homem capaz de uma interrogação radical, isto é, afinal de contas, será o homem capaz de literatura?” (apud DERRIDA, 1995, p.72). A pergunta possibilitou um questionamento a respeito da tentativa incessante da escritura de fugir da repetição, da estrutura alienante da palavra e da planificação das ideias. Ao se deparar com a produção hilstiana também se é levado a conviver com a radicalização desse posicionamento interrogativo, configurando uma zona de não delimitação e de não conforto. É uma espécie de escrita que está infinitamente aberta ao porvir, ao não fechamento, portanto, altamente provocativa quanto aos saberes convencionais e aos padrões vigentes.

Alcir Pécora, em seu livro de 2010, *Por que ler Hilda Hilst*, tenta evidenciar esse caráter revolucionário e alucinante da produção da autora e também apresentar aos leitores os textos de Hilst, os quais são desconhecidos por grande parte das pessoas, embora ela tenha publicado seu primeiro livro, *Presságio*, em 1950. Apesar desse desconhecimento, são várias as publicações da escritora, desde poemas, passando pela prosa, até peças teatrais. Seu último livro data de 2000, intitulado *Teatro reunido*: (volume I). A autora, que faleceu em 2004, deixou, assim, uma produção vastíssima e que merece ser descoberta, posto que propõe um traçado inusitado no cenário da literatura brasileira.

Um traçado que evidencia, sem sombra de dúvida, uma escrita transgressora e, por isso, desestabilizadora quanto a pretensas expectativas. Aliás, romper e deslocar os lugares já legitimados é uma atividade constante da autora, levando o leitor a se sentir suspenso dentro do repertório cognitivo e social que possa ter constituído. Talvez, em decorrência desse fato, Léo Gilson Ribeiro, na publicação do terceiro livro de Hilst, *Ficções*, tenha afirmado que “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” (HILST, 1977, p.IX). É justamente essa fúria, referenciada pelo crítico, que observo, de maneira recorrente, nos textos hilstianos. Com essa atitude, então, de não se acomodar frente à linguagem, os textos ensejam a redescoberta da palavra e, por que não, das relações existenciais, já que o signo linguístico possui, no seu bojo, a faculdade de representar o mundo.

Sendo assim, o contato com a produção de Hilda Hilst propõe um exercício de ressignificação radical, pois traz um movimento profundo em torno das construções linguageiras, rompendo com o legado de poder incrustado nessas construções. Sua obra não

quer, portanto, apenas usar a palavra no seu aspecto funcional e comunicativo, mas pensar no processo constituidor desse signo, ou seja, nas interfaces envolvendo o representado e o representante. Almeja-se, de modo inusitado, desvelar as estruturas de poder que se arrastam na língua; o que, na escritura hilstiana, pressupõe uma configuração arrebatadora e inaugural, fugindo de procedimentos triviais de lidar com a linguagem. Isso fica explícito em um dos contos da autora, intitulado “Ad Majora Nato Sum”, incluído no livro *Ficções*, quando se depara com a seguinte passagem:

Na noite em que terminei um pequeno boneco de asas, subindo e descendo sobre umas colinas de duro papel e um pouco de cimento, surgiram os versos. De onde? Anotei-os, depois envolvi cada palavra em chamas polpudas, cor de laranja, fiquei olhando. De onde? 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 respondi não sei. Contestar diziam, é o único que importa e tu ficas aí molhando coisas mortas, sobrevoando. (HILST, 1977, p.17)

A voz da personagem do conto, uma espécie de escultor e poeta, exemplifica o projeto audacioso de Hilst de não ficar presa a protótipos de escrita, no qual a palavra seria mero instrumento panfletário ou atenderia apenas a sua função transitiva. Há, ao longo dos textos, como bem destaca o poeta do conto, tentativas de se trabalhar os vocábulos em seus aspectos inusitados, o que provoca sensações de estranhamentos até mesmo no criador: “Anotei-os, depois envolvi cada palavra em chamas polpudas, cor de laranja, **fiquei olhando. De onde?**”⁶. É essa desautomatização em torno da linguagem, por meio de artifícios robustos (“chamas”/“cor de laranja”), que permite à literatura hilstiana um retecimento vigoroso não só no plano conteudístico, mas também no formal.

Embora o conto mencionado faça referência a versos, é possível estender esse mecanismo de retecimento também à prosa, a qual é rica em experiências inovadoras e criativas, instigando o leitor a penetrar contextos de imprevisíveis possibilidades, conforme relata Ribeiro, ao mencionar o livro já supracitado *Ficções*:

Os nomes exóticos – Haydum, Koyo, Kadek, Ruiska, Osmo, Mirtza, Kaysa – dão um ar ainda mais rarefeito a essas narrações já de si tão pesadas 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. (HILST, 1977, p.X)

⁶ Grifo nosso.

Foi essa densidade articulada, seja na construção das personagens, seja na elaboração dos mecanismos narrativos, que despertou meu interesse em me ater ao estudo da prosa ficcional de Hilda Hilst. Pude observar que esses textos trazem uma violência em torno da palavra, cujo movimento transgressor permite burlar a ordem estabelecida, já que, segundo Roland Barthes, “toda língua é uma reição generalizada” (BARTHES, 2007, p.13). A prosa hilstiana, desde sua primeira produção em 1970, *Fluxo-Floema*, até *Cascos e carícias*: crônicas reunidas, de 1998, apresenta de maneira variada uma proposta ousada de desestabilização a esse assujeitamento discursivo referenciado por Barthes. Em *Ficções*, livro de 1977, publicação que serviu de parâmetro para as primeiras problematizações, evidencia-se com muita propriedade a postura desbravadora e, ao mesmo tempo lúcida, da escrita de Hilst. Algo que se pode notar, inicialmente, a partir da escolha da epígrafe do livro que diz: “Intensidade. Era apenas isso, tudo o que eu sabia fazer” (HILST, 1977). Os dizeres selecionados do livro de contos do artista Mora Fuentes, *O cordeiro da Casa*, para a epígrafe da obra, já anunciam o teor forte dos textos que compõem a produção. Funcionam também como um prelúdio às futuras criações, pois destacam com pertinência a força ilocucional presente na proposta literária de Hilst. Uma força que incide muito sobre o efeito da palavra, porque sabe reconhecer o quanto ela nos constitui e o quanto é ubíqua. Que tem consciência, também, da imposição da linguagem sobre nós e da sua capacidade de restringir as possibilidades de combinações cuja alteridade se faça presente.

A par disso, Hilst insiste em evidenciar a todo momento a língua e seus procedimentos. É como se convocasse os leitores a não se distrair com o traço ilusório das palavras, para que eles possam enxergar os meandros de todo o processo. Ilusionismo esse que se explica pelo caráter metafísico da linguagem, o qual propõe uma representação centrada em valores de regularidade e identidade, escamoteando, assim, as ambivalências próprias da existência. Nietzsche, em *Crepúsculo dos ídolos*, elucida o legado idealista das palavras, ao demonstrar como a razão e a linguagem são artifícios que trabalham em prol de conceitos metafísicos:

Vemos com exatidão até que ponto a preocupação da razão nos obriga a fixar a unidade, a identidade, a duração, a substância, a causa, o ser, de sorte que nos enreda no erro e torna necessário o erro [...], sucede como no movimento dos astros, só que neste caso nossos olhos são o advogado perpétuo do erro, e naquele quem advoga em favor do erro é a nossa linguagem. Segundo seu aparecimento, a linguagem pertence ao tempo da forma mais rudimentar de psicologia. Inserimo-nos em um fetichismo grosseiro quando trazemos à consciência os pressupostos fundamentais da linguagem metafísica: ou, em alemão, da razão. (NIETZSCHE, 2006, p.27-28)

Para colocar em funcionamento uma ação tão desmistificadora, contrariando as ideias de identidade e durabilidade incrustadas na linguagem, é necessário subverter intensamente as prerrogativas sedimentadas em volta da língua. Subversão que encontrei ao me deparar com

textos como “O Projeto”, incluído em *Ficções*. Vale ressaltar que esse livro é a terceira produção em prosa de Hilst, mas traz, também, em sua edição, os dois primeiros, que são *Fluxo-Floema*, de 1970, e *Qadós*, de 1973. Portanto, me permitiu constatar, desde o início de sua prosa, o quanto a transgressão foi um instrumento utilizado pela autora no intuito de corroer pensamentos idealistas e homogêneos. Constatação corroborada por outros pesquisadores, como Eliane Robert Moraes, que, no artigo “Da medida estilhada”, salienta a mudança de rumo que a literatura hilstiana obteve a partir dos textos ficcionais, influenciando inclusive a poesia. Segundo Moraes, antes de 1970, os textos poéticos de Hilda Hilst apresentavam um fascínio pelo sublime e pela idealização, o que será modificado com a chegada da prosa. Sendo assim, a produção em prosa possibilita uma divisão na obra de Hilst, pois deixa emergir o infortúnio, o perecível, a violência com sua força. Ao fazer isso, desconstrói as compreensões de unidade e de permanência que vigoram na palavra, construindo um cenário de esbravejamento linguageiro, poucas vezes visto no contexto brasileiro, conforme atesta Moraes:

É na prosa de Hilda Hilst, portanto, que a exploração do desconhecido ganha inusitada violência poética, sem paralelos na literatura brasileira. Trabalhando nas bordas do sentido, ela vai colocar a linguagem à prova de um confronto com o vazio no qual o eterno confunde-se irremediavelmente com o provisório e a essência resvala por completo no acidental. (MORAES, 1999, p.118)

O confronto referido pela pesquisadora possibilita à escrita de Hilst um movimento que desestabiliza a regularidade imposta pela linguagem, promovendo aberturas para a implementação de ambientes em que a alteridade se faça presente de maneira contundente. Abertura que se pode observar no comportamento da personagem Hiram do conto já mencionado “O projeto”. Hiram, ao longo do texto, tentará colocar em prática a construção de uma casa, onde tanto os aspectos físicos quanto os subjetivos sejam redimensionados, na tentativa de se construir um lugar no qual valores idealistas possam ser repensados. Este último aspecto destacado permite que entendamos o conto como uma espécie de prenúncio da proposta da escritora, pois constrói as bases do que seria sua literatura.

Para ilustrar o modo como a personagem compõe uma trajetória de luta contra o legado de sedimentações metafísicas e, assim, transforma-se no porta-voz de uma escrita que inova pela sua ousadia, posso evidenciar o início do texto, quando Hiram, em diálogo com a sua mulher, expõe o desejo de projetar uma casa: “Hamat, eu, Hiram, quero construir a casa. Dentro de mim, sagrado descontentamento. Tu és minha mulher e o teu olho traduz desejo de eloquência. Sei que posso falar a noite inteira e esvaziar teus eternos conceitos” (HILST, 1977,

p.3). Conforme se nota pela fala de Hiram, há um gesto de insatisfação que o move e que o faz querer construir um projeto de casa. Dessa maneira, a personagem é um representante pertinente do sentimento de incômodo que perpassa a obra de Hilst. Hiram, por exemplo, não se sente bem dentro da própria casa, não se acomoda ao conhecido, ou, o que é mais desafiador, tenta gerar estranheza no interior do que parece familiar: “sei que posso [...] esvaziar teus eternos conceitos”. Tal gesto é incompreendido pela própria mulher que não vê utilidade na concretização do projeto, como se pode perceber pela voz de Hiram:

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. (HILST, 1977, p.3)

Na referência ao pensamento da mulher, a personagem deixa ver o quanto não quer estar enraizado a entendimentos cristalizados do que ele tem que ser e do que lhe é imposto. Também evidencia o desejo de conhecimento ao que está aparentemente tão próximo, no caso, seu próprio eu. Desse modo, numa análise de cotejamento, de acordo com que se alertou anteriormente, é possível verificar uma relação de semelhança entre Hiram e a escrita de Hilst, pois ambos se lançam a desafios incomuns e à procura de desvelamento do que se mostra já constituído. Na proposta hilstiana, isso é identificado quando se depara com atitudes de ressignificação da língua, não aceitando pacificamente a condição gregária e estereotípica dos signos, digladiando, assim, com a aparência de regularidade e estabilidade das palavras. Atitude que se observa igualmente em Hiram no momento em que ele quer conhecer seu “ser de dentro”. Nessa direção, a personagem toma ciência do caráter de mobilismo da existência e de como insistimos, enquanto humanos, na ilusão da permanência, conforme se nota no fragmento:

a memória e seus ossos, a torpe lucidez, minha viagem através dos retratos, [...] ressonando espaço-viuvez, e a cólera de saber que tudo me possui e ao mesmo tempo nada, que nada em mim é permanência, e tudo é permanência, e tudo é mesma linha que se estende, tudo é tangente, tudo está colado a mim. (HILST, 1977, p.3)

O pensamento de Hiram, portanto, coaduna com o propósito estético encontrado nos textos de Hilst, porque apresenta uma compreensão muito lúcida acerca das relações humanas e da constituição da vida. Nessa lucidez, Hilst expressa, com suas histórias, a dificuldade das pessoas de lidarem com a complexidade do mundo e também com os estratagemas utilizados

por elas para sobreviverem. Em um depoimento feito a Léo Gilson Ribeiro, a própria autora explicita esse propósito, ao afirmar que:

Os conceitos de tempo, de deterioração, morte e finitude são veículos, agentes da angústia para o ser humano. Meu trabalho tenta perceber o que passa, o que acontece no homem, naquela porção que tem a ver com suas raízes mais profundas. Todo o exterior é perecível, só a tentativa humana de relação com o infinito é que é permanência. Registrar o possível eterno: minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado, pois tentam tocar na extremidade de uma corda cuja outra extremidade está presa a uma forma, essa, sim, imperecível: o que me interessa são as relações do homem com isso, esse eterno ser/estar. (RIBEIRO, 1999, p.86)

Hiram, desse modo, é uma personagem que se propõe a esse desafio de lidar com a permanência e o transitório. Tal gesto o faz transitar num lugar de difícil acesso, porque exige uma desarrumação de pensamentos e papéis que anteriormente já estavam fincados em formas consagradas. Isso pode ser identificado quando se analisa o “projeto” de Hiram, que é a construção da casa, símbolo, historicamente, de condensação de valores. Nesse sentido, a casa representaria a forma de “permanência” evidenciada por Hilst em seu depoimento, enquanto a postura da personagem promoveria o irregular, o instável e o perecível. Não é à toa que a casa será edificada por artefatos antagônicos, como explicita Hiram na passagem do texto: “É bom chamar Hakan, Herot, Hemin, e dizer-lhes que eu Hiram quero construir a casa. Alicerce de pedra porque o chão é de areia, e matéria alvinitente para espelhar o grande sol de dentro.” (HILST, 1977, p.4).

Na irregularidade trazida à casa pela personagem e pelo chão de areia, lembrando que esta última é uma massa constituída da desagregação de rochas, portanto signo também da mobilidade, configura-se um lugar subversivo, pois permite que conceitos e verdades sejam repensados num procedimento incansável de elaborações e rearranjos, conforme posso verificar no desejo de Hiram: “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.” (HILST, 1977, p.4). Esse desejo de que outras compreensões sejam trazidas à tona faz com que Hiram desenvolva, dentro da casa a ser projetada, uma atitude de enfrentamento e de total transgressão, convidando ele próprio e o seus familiares a não se acomodarem: “Para sentir a carne, Hiram, é preciso sorver o que se vê, ceifar o que se conhece, arranca teu desejo de perenidade, de querer existir antes, desde sempre, e depois no infinito” (HILST, 1977, p.5).

Nesse desejo de transgressão, a personagem se tornará mais consciente diante da existência de certas formulações que foram cultivadas ao longo do tempo, repensando até mesmo construções machistas que lhe foram ensinadas pela figura materna quando esta o orientava: “fecha a boca com as fêmeas, vai metendo, fêmeas e loucos se for preciso escolher não vacila, escolhe os dementados, escolhe um homem quando te der a bambeza nas pernas, medo covardia nojo de existir, o choro que é do homem, porque a mulher não chora, Hiram, a mulher esfarela” (HILST, 1977, p.4). Assim, ao ser tomado pelo “projeto”, pela postura de encorajamento, afasta-se dos conselhos maternos, tentando enxergar uma relação menos desigual com a mulher e, assim, perceber, na conjuntura carnal, a importância dos dois no enlace erótico. Um enlace no qual a personagem perderá o status de superior e de indivíduo que não reconhece a ação dos corpos, com isso, será estabelecido um encontro diferente, pois o retirará do lugar das demarcações rígidas, como se pode ver na passagem:

Penso sim, que sou muito menos, Hamat, estendido ao teu lado, sou menos, vou te dizer porque: devo esquecer tudo o que aprendi para te ver um corpo e me dizer – esta é Mulher, não Hamat, esta é uma fêmea que não sabe de si mas que tem cheiro e gosto, e vai me dar seu gozo, e eu Hiram vou ter o meu, e juntos somos apenas dois corpos, corpo de um que é o meu, corpo de outra o teu, e assim devo te conhecer, sem formular perguntas, cindido, que eu não saiba que és tu Hamat, que eu não me saiba Hiram, contorno nítido, singular juízo (HILST, 1977, p.5)

A nova atitude diante da mulher possibilita a Hiram relacionar-se com o efêmero, com o perecível, com o corpóreo, o que para a personagem é inusitado e revelador, posto que traz uma dimensão à sua existência não mais pautada apenas pelo apego ao imaterial. Tal gesto merece ser destacado dentro de sua trajetória, pois, para Hiram, o contato físico com Hamat era impraticável e impensável. Suas preocupações com o imperecível eram tão intensas que não havia espaço, segundo ele próprio, para interlocuções com o exterior, com o finito. Isso pode ser evidenciado no trecho do conto em que ele diz a Hamat:

Queria 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 languido 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. (HILST, 1977, p.4)

Logo, Hamat insere Hiram num contexto mais amplo e, por que não, mais lúcido, já que o faz desenvolver uma consciência de que a vida também se faz pelas limitações, pelo que se

acaba, pelo incontingente. Ela consegue isso ao mostrar o significado do corpo, o qual não compreenderia apenas as funções orgânicas e reprodutivas, serviria também para demonstrar efetivamente a decrepitude, o obscuro, a mobilidade da existência. Nesse aspecto, o de “fora”, (o corpo), traz sentido ao “de dentro”, (a busca interior), fazendo com que Hiram reveja posicionamentos e não o perceba mais como protótipo de uma compreensão fechada sobre ele próprio, como pode ser averiguado em citação já mencionada: “que eu não saiba que és tu Hamat, que eu não me saiba Hiram, contorno nítido, singular juízo” (HILST, 1977, p.5).

Nesse alargamento de consciência, Hiram, que era “homem político”, não se contentará com o entendimento que até então se tinha sobre o poder; na referência ao rei, historicamente consolidado como representante da política e da realeza absoluta. Mostrará o quanto deseja que o “projeto”, proposto por ele, aconteça de uma maneira ousada e radicalmente transgressora, desprimindo outros sujeitos, que durante tanto tempo ficaram submetidos ao efeito nefasto da ubiquidade do poder. No afã de querer colocar em prática tamanha ousadia, vislumbra o despertar de uma palavra que não mais se calará diante do rei:

Fecundo e odioso pode ser o grito de quem jamais ouviu sua própria palavra, experimenta meu rei repetir FACA FACA, mentalmente desenhá-la, FACA FACA e pensa numa bota sobre a tua cara, FACA FACA, e a tua boca de sangue, e de repente ao teu alcance o instrumento de aço. [...] FACA, meu rei, palavra que dirá teu povo, com a mesma volúpia com que dizes amor. E com a mesma inflexão dos justos. (HILST, 1977, p.6)

É essa palavra cortante e perigosa que também se encontra no projeto de Hilst, tentando rasgar demarcações e deslocar lugares comuns. Uma palavra que não quer, de maneira alguma, permitir que a acomodação tome espaço no plano do conteúdo e muito menos na esfera da forma. Por isso, a insistência do experimentalismo no manuseio com os vocábulos, instigando os leitores a se aventurarem por trajetos inesperados no plano da expressão. Não é raro se deparar com textos que fogem incessantemente de procedimentos formais os quais se está habituado. Nesse aspecto, sua prosa é provocativa não só quanto aos temas a serem abordados, mas também em relação ao modo como a estrutura linguística é elaborada. Há narrativas, por exemplo, em que se tem dificuldade de discernir qual personagem está falando, em virtude da ausência total de caracteres próprios do discurso direto e indireto. Além disso, a prosa, em muitos momentos, aproxima-se do fazer poético, porque atribui contornos inusitados ou pouco comuns aos vocábulos, o que, geralmente, não se espera dentro de enredos narrativos. Como exemplo dessa inserção da poesia nos textos de Hilst, posso mencionar o emprego de palavras em caixa-alta, conforme se viu na última citação do conto “O projeto”, a construção frequente

de neologismos e a utilização de um ritmo discursivo, o qual fornece às narrativas um fôlego diferente e inaugural. Alcir Pécora chama atenção para esse último traço inovador, quando afirma que “Não é gratuito [...] nem é despropositado pensar em “prosa poética” ou talvez mais propriamente em “prosa rítmica” [...] A predominância do ritmo elocutivo sobre a sequência narrativa é uma questão literária importante a ser pensada na obra hilstiana.” (PÉCORA, 2010, p.11).

Concordo com Pécora de que realmente não é gratuita a presença do elemento rítmico na prosa de Hilst, ela corrobora a insistência de ir contra o trivial e o óbvio, de não se deixar levar pelas amarras idealistas em torno da palavra e da existência, tentando, desse modo, se opor bravamente ao que é impeditivo da possibilidade de desvelar ao outro a complexidade da vida; tentando alertar, de maneira perspicaz, que a banalidade cotidiana é encobridora da realidade mais profunda e, por isso, é necessário que seja combatida. Combate que é trazido à tona por meio de mais uma personagem de Hilda Hilst, chamado Kadek, no conto “Vicioso Kadek”, quando este, um ex-matemático e psicólogo, agora, “pinguço”, põe em prática uma conduta desbravadora, como se vê na passagem:

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 (HILST, 1977, p.21-22)

A atitude de Kadek encontrará eco nos textos de Hilst, pois a produção da escritora não se contenta em conviver harmoniosamente com a “coisa”, com o poder, com a imposição de valores e ideias, ela exige um enfrentamento radical com as instâncias já legitimadas. Sendo assim, há um movimento forte de ir contra os interditos presentes na cultura, não aceitando de maneira subserviente as limitações que são impostas. Há um esforço transgressivo nos textos hilstianos que abala a contenção dos processos circunscritos na interdição. Esse esforço não pode ser ignorado, porque convoca os leitores a repensar posicionamentos que estariam na base de constituição do próprio ser humano. George Bataille, em *O erotismo*, confirma o quanto a construção dos interditos teria sido fundamental para que a humanidade se formasse e se opusesse à desordem da natureza. Desse modo, uma escrita que tem coragem de esmiuçar verdades já há muito imobilizadas transforma-se em uma experiência extremamente audaciosa. A fim de embasar a postura arrojada da autora, mostrando a intensidade desse gesto, vale a pena recorrer à argumentação de Bataille acerca do papel da interdição:

Sem o interdito, sem o primado do interdito, o homem não poderia ter chegado à consciência clara e distinta sobre a qual a ciência é fundada. O interdito elimina a violência e nossos movimentos de violência (entre os quais os que respondem ao impulso sexual) destroem em nós a ordem tranquila sem a qual a consciência humana é inconcebível. (BATAILLE, 1987, p.25)

Portanto, Kadek, assim como o projeto da prosa de Hilst, querem desmontar a construção desse ordenamento humano, querem permitir que o movimento, a não acomodação de condutas, dê fluxo à violência e toda a energia inerente a ela. É por isso que, ao entrar em contato com os textos hilstianos, não é raro encontrar referências a temas difíceis de serem assimilados na trajetória do humano. Nessas referências, estão dois interditos que, segundo Bataille, foram altamente cultivados, o que diz respeito à morte e, outro, à função sexual. Os dois, para o escritor, remetem o homem ao excesso, cuja prática, conforme ele próprio salientou, foi contida ao longo dos tempos, no intuito de ordenamento do mundo racional. No entendimento do homem primitivo, a atividade sexual e a morte o afastam da tranquilidade reguladora e estabelecem novamente a violência; logo, necessitam ser controlados. Nesse aspecto, explorar esses temas é ousadamente escavar compreensões profundas trazendo à superfície o que muitos preferem deixar oculto.

Em “Vicioso Kadek”, há uma amostra dessa ousadia, quando a personagem em destaque foi preso por ter conclamado a todos a se opor à “coisa”. Passado um tempo na prisão, onde muito apanhou, Kadek, numa atitude de aparente calma, deseja a morte, conforme averiguo na passagem: “Todo Zen, Kadek desejou que a morte viesse, esfarrapada, bêbada, pátivel o mais possível” (HILST, 1977, p.22). No entanto, também teve receio, receio de que a morte demorasse ou de que ela não viesse de maneira amistosa: “teve medo de que viesse tão fria, tão difícil, medo de que um ao lado, um louco, lhe dissesse: chi, Kadek, tu não morre, tá difícil.” (HILST, 1977, p.22). Com medo ou não, será a morte que será colocada em evidência no final do conto e que o reestabelecerá à condição de pensante e ético, como se vê nas últimas linhas do texto: “Trincou a língua para não dizer beleza, adelgaçou a vida, mas encolhido poetou entre babas: alado e ocre pássaro da morte. **Totalmente diferenciado**⁷, então morreu.” (HILST, 1977, p.22). Com a problematização em torno da figura da morte, Hilda Hilst desenvolve um discurso de bravura, porque desafia um legado muito antigo de interdição. Por isso, torna-se transgressora, permitindo que a violência tão domesticada seja evidenciada nos seus textos.

Algo próximo a essa postura pode ser encontrado também num pequeno conto de Hilst, chamado “Um cálido In Extremis”. Como se observa pelo título, já é possível perceber a atitude

⁷ Grifo nosso.

de extravasamento à interdição, pois faz referência a algum indivíduo hábil em questões sobre a morte. Nesse sentido, de antemão, constrói-se um processo de estranhamento, associando à condição de finitude, ao proibido, à morte, um comportamento de sagacidade. E é justamente isso que visualizei no texto, uma tentativa inquietante de abordar um assunto tão complexo para o humano. Trata-se de um narrador-personagem que esboçará posicionamentos acerca da morte a um interlocutor que parece estar numa outra dimensão. Nessa interlocução, deparei com diálogos, cujo conteúdo deixa ver o quanto a experiência da morte provocará ressignificações na personagem e nas imagens que se formou sobre o divino:

Não sei como se morre, e não sabia que ao pensar-me expelia conceito e esterqueira, olho-te a ti num distanciamento soluçoso de lonjuras, olho-me a mim e procuro no corpo um ínfimo ponto de onde eu possa extrair um todo novo, morte, se eu pudesse refazer-me em morte, ajoelho-me torcido diante de mim mesmo, que o eu divino encontre caminho do Nada e no percurso não procure outra vez dar forma às aparências, o eu emocionado quis traduzir-se em obras, pensou Homem para habitar a Terra e foi como se pensasse sordidez, coprólito, que o Nada me reencontre outra vez, pensou-me o Nada porque num instante pretendeu dar forma ao Nada-Não Ser (HILST, 1977, p.30)

Conforme se nota pela voz do narrador, o contato com a morte o faz pensar e, por isso, o insere numa atmosfera incomodativa, já que desfaz compreensões de muito tempo, as quais já se tinham fossilizado na mente humana, a ponto de apresentarem odores não mais percebidos: “não sabia que ao pensar-me expelia **conceito e esterqueira**⁸”. Nesse movimento de expelir as imundícies, a personagem não só almeja um retencimento do seu próprio eu, mas também propõe um novo entendimento sobre o divino, sobre o transcendente, desmistificando posições religiosas consagradas. É muito comum, principalmente numa cultura judaico-cristã, a figura de Deus, representação máxima de divindade, ser conceituada como uma criatura protetora dos homens e sabedora de tudo que há no mundo; no entanto, não é isso que se encontra no texto. Em meio à interlocução acerca da morte, proferida pelo narrador, identifiquei uma imagem de transcendência bem diferente da conhecida.

O que pude perceber é uma criatura ainda não constituída, não onisciente, e que necessita também se refazer: “que o eu divino **encontre** caminho do Nada e no **percurso** não procure outra vez dar forma às aparências, o eu emocionado quis traduzir-se em obras, pensou Homem para habitar a Terra e foi como se pensasse sordidez, coprólito, que o Nada me

⁸ Grifo nosso.

reencontre outra vez⁹”. Vale ressaltar que esse procedimento tão ousado de desconstrução em torno da figura divina é algo muito recorrente na produção de Hilst. Recorrência destacada por Vera Queiroz, em *Hilda Hilst: três leituras*, quando a pesquisadora afirma que a obra da escritora “singulariza-se no contexto da tradição brasileira pela violência que ela exprime ao diálogo com um Deus onisciente, a presidir um mundo em caos, de que resulta uma espécie de teogonia pagã e escatológica, cuja linguagem jamais se detém face a regras ou convenções” (QUEIROZ, 2000, p.10). Por meio do conto retratado, então, observa-se, com propriedade, como o agir sobre temas interditos pode acarretar uma alternância de pontos de vistas, gerando uma cenário que coloca em xeque os fundamentos da interdição. Nesse aspecto, por configurarem um movimento de desestabilização ao atributo de firmeza dos interditos, os textos de Hilst caracterizam também como uma experiência erótica.

O erotismo, segundo Bataille, é a tentativa de burlar o isolacionismo próprio dos seres e alçar uma continuidade que possa desencadear uma experiência interior extremamente epifânica. Epifânica porque possibilita que o indivíduo saia de si e veja no outro a chance de chegar a um estado ao qual dificilmente chegaria sozinho. Para Bataille, “particularmente na sexualidade, o sentimento *dos outros*, para além do sentimento de *si*, introduz entre os dois ou mais seres uma continuidade possível, opondo-se à descontinuidade inicial.” (BATAILLE, 1987, p.67) A presença do outro motiva, assim, um desvendar-se que provoca um novo entendimento ao já conhecido. Posso evidenciar, outra vez, nessa discussão, as personagens Hiram e Hamat, pois, conforme se viu, a fusão dos corpos permitiu que Hiram repensasse sua postura frente ao mundo, reconhecendo a importância da relação e a constatação do precível. Desse modo, o erótico desenvolve uma crise de condutas, que ressignifica valores legitimados há muito tempo. Nesse sentido, é pertinente associar a escrita de Hilst, de uma maneira geral, a um propósito erótico, uma vez que os textos ensejam a todo momento uma ruptura com o convencional, deixando vir à superfície o que escapa à realidade banal, o que insiste em não se mostrar no estado descontínuo do homem.

O erótico então, nessa via de interpretação, desencadeia, a partir de uma experiência forte de liberdade e transgressão, um movimento contrário ao habitual, através de elementos considerados atópicos na sociedade, o que, obviamente, causará desestabilização de valores. Nesse viés, concordo com Bataille, quando ele argumenta que:

Falamos de erotismo sempre que um ser humano se conduz de uma maneira que apresenta uma oposição bem acentuada a certos tipos de comportamento

⁹ Grifo nosso.

e de julgamento que nos são habituais. O erotismo deixa entrever o *avesso* de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: no *avesso* revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente *vergonha*. (BATAILLE, 1987, p.72)

Com esse entendimento sobre o erótico, constatei que a produção de Hilst se construirá a partir de uma insistência na palavra obscena, aquela que não quer se ater apenas ao seu papel de signo, mas quer evidenciar aspectos da existência que a sociedade não deseja mostrar. Por isso, com muitos textos, Hilst enrubesce o leitor, fazendo com que ele veja situações que tradicionalmente não conseguiria ver. No ato de ver, a escrita hilstiana possibilita a desconstrução de valores que a palavra, com seu legado idealista, não permitia que se ousasse acessar. Ao fazer isso, luta contra o caráter de despistamento da linguagem e, conseqüentemente, propõe uma atitude mais lúcida. Segundo Lucienne Frappier-Mazur, no artigo “Verdade e palavra na pornografia francesa do século XVIII”, “ao contrário das outras palavras, a palavra obscena não só representa mas é a própria coisa” (FRAPPIER-MAZUR, 1999, p.137 apud MORAES, 2003, p.130).

1.1. O obsceno, o erótico e o pornográfico na experiência literária

Não tenho a intenção, ao destacar a produção obscena de Hilst, de fazer um detalhamento histórico a respeito de conceitos já tão problematizados, como os de pornografia e de erótico. O que proponho, principalmente, é me ater ao texto da escritora, analisando os procedimentos inusitados de transgressão à palavra, por meio de artifícios que trazem novas possibilidades também à linguagem. Tal atitude justifica-se pelo caráter complexo dessa matéria e pela dificuldade de se chegar a um consenso. De acordo com o escritor norte-americano reconhecido nessa área, Henry Miller, no ensaio crítico *Trópico de Câncer*, “não é possível encontrar obscenidade em qualquer livro, em qualquer quadro, pois ela é tão-somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha” (MILLER, 1949, p.9 apud MORAES, 2003, p.129). Por isso, enfatizo que o objetivo, muito mais do que ficar preso a definições, é demonstrar o ímpeto da produção de Hilst ao inserir a literatura num campo extremamente melindroso quanto à recepção. Nesse intuito, trazer o obsceno para dentro do literário acarretou desmanches de posturas, que implicaram à obra de Hilst a incompreensão de muitos editores e escritores. Em entrevista a Hussein Rimi para o *Interview*, em 1991, Hilda Hilst resumiu essa incompreensão com uma provocativa resposta: “No mundo literário eu me sinto como se vivesse na época vitoriana” (DINIZ, 2013, p.140).

É claro que, ao evidenciar a produção obscena de Hilst, estarei evidenciando também nomes conhecidos no rol de obras consideradas pornográficas e que foram imprescindíveis na

implementação desse estilo, como Pietro Aretino, na Itália, e Marquês de Sade, na França. Características presentes nos livros de Hilst ressoam atributos encontrados nas obras dos autores mencionados. A título de exemplo, posso destacar a presença constante da estrutura de diálogos, os quais teriam ganhado fôlego, na narrativa moderna, a partir do conhecido *Diálogos das Prostitutas*, do poeta Aretino. Também, nesse sentido, vale ressaltar a profusão de gêneros nos textos obscenos da escritora, que intertextualizam com as inovações propostas por Sade no século XVIII. De acordo com Eliane Robert Moraes no artigo “O efeito obsceno”, “a obra de Sade [...] além de tematizar as mais estranhas práticas sexuais, colocando em cena um panteão inclassificável de personagens, [...] se vale de uma pluralidade de gêneros literários, tais como o romance epistolar, o panfleto político, os diálogos, o *roman noir*, entre tantos outros.” (MORAES, 2003, p.127).

Embora, como afirmei, não haja o propósito de construir um trajeto histórico e nem uma delimitação extremista acerca dos conceitos, para uma melhor interação com os textos da escritora e também para não se criar uma interpretação equivocada sobre o uso que se faz nesta pesquisa acerca de determinados termos, explicitarei as noções de obsceno, erótico e pornográfico, usadas, até o momento, de uma maneira um pouco indiscriminada. Na compreensão do pesquisador francês, Dominique Maingueneau, em *O discurso pornográfico*, pode-se tentar uma distinção entre esses três modos de lidar com a sexualidade, apesar de alguns deles estarem repletos de interpretações cristalizadas. Para o autor, o “obsceno” estaria associado a algo próprio da oralidade e da convivialidade. Seu objetivo principal, nesse convívio, é gerar uma atitude de transgressão, de inversão de valores, próximo do que se teria na chamada literatura carnavalesca¹⁰.

Citando Freud, a fim de compreender com mais ênfase essa atitude, Maingueneau ainda alerta para o caráter altamente masculino do obsceno. Segundo a psicanálise freudiana, a postura obscena, na sua origem, teria advindo de uma tentativa de agressão à mulher:

A obscenidade visa na origem à mulher e equivale a uma tentativa de sedução. Quando, em uma reunião masculina, um homem se compraz em contar ou ouvir obscenidades, ele se situa pela imaginação em uma situação primitiva que as instituições sociais não lhe permitem mais realizar. Aquele que ri de uma obscenidade ri como se fosse testemunha de uma agressão sexual (Freud, 1969, p.143-144, apud MAINGUENEAU, 2010, p.26)

¹⁰ Este tipo de literatura também é conhecida como “libertina” e se definiu muito mais pela capacidade de transgredir a norma, a lei, por meio de artifícios de linguagem, do que simplesmente pela explicitação das relações sexuais. Pode-se citar, como exemplo dessa escrita, *Decamerão*, de Boccaccio, os romances medievais verificados do norte da França, conhecido como *fabliaux*, e *A taberna*, de Emile Zola.

Desse ponto de vista, depreende-se que o obsceno possui, em seu bojo, além de um caráter transgressivo, um apego ao caráter zombeteiro das palavras e também à sexualidade fálica. Nesse aspecto, é possível salientar que Hilst ousa ao entrar num campo consolidado originalmente pelo universo dos homens. A escritora inova por trabalhar com visões que burlam a moralidade vigente, como é próprio do obsceno, segundo Maingueneau, mas também porque traz para cena o elemento feminino, que antes era o alvo da obscenidade. É uma voz singular dentro de um repertório masculino. Essa marca feminina se faz tanto em relação à autoria quanto à escolha de personagens, pois um dos seus livros incluídos na saga obscena, *O caderno Rosa de Lori Lamby*, de 1990, contém como narradora principal a figura de uma menina de 8 anos. Acrescente-se a esse fato, ainda na tentativa de mostrar o quanto Hilst é audaciosa ao se inserir no interior de um discurso criado dentro de perspectivas machistas, a construção intrigante das personagens masculinas em algumas de suas produções. De acordo com a pesquisadora brasileira, Luciana Borges, no livro *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*,

Os homens de *O caderno rosa de Lori Lambi* são mostrados em situações na quais se frustram as expectativas de uma cena erótica heterossexual padronizada. Por meio do excesso de práticas orais, camufla-se a ausência de outras práticas. Em alguns casos específicos, como o cliente velho e o pai de Lori, a realidade é mesmo a da impotência. (BORGES, 2013, p.247)

Outro procedimento mencionado a respeito do obsceno que merece destaque e será muito explorado por Hilst, contribuindo ainda mais para inovação dos textos da escritora, é o traço de oralidade. Mesmo que atualmente o obsceno seja encontrado grafado nas páginas escritas do livro, conserva-se o mecanismo de brincar com as palavras, de burlar a seriedade da língua. De acordo com o linguista francês, no obsceno, “os jogos sexuais são pretexto para jogos com a linguagem” (MAINGUENEAU, 2010, p.29). Nesse sentido, as produções que se inserem no gênero apresentarão um trabalho em torno das construções sintáticas e das escolhas das palavras. Isso pode ser encontrado em diversos momentos na escrita hilstiana, diferenciando seus textos, inclusive, do que se convencionou chamar de pornografia, cuja característica principal não seria esse se debruçar sobre a língua. No próprio título do livro mencionado anteriormente, “Lori Lamby”, já se vê uma brincadeira em torno da língua, que depois será confirmada ao longo da narrativa, com passagens consideradas metalinguísticas. Moraes, em artigo já citado, “Da medida estilizada”, corrobora essa estratégia languageira de Hilst, quando destaca a postura de Lori em relação à língua: “trata-se, para ela, de conhecer o funcionamento da língua no seu duplo registro: falar, narrar, fabular, assim como lamber, chupar e sugar

exigem um aprendizado sutil e interminável, que se desdobra em várias modalidades, numa notável expansão do campo da oralidade.” (MORAES, 1999, p.124). Um exemplo dessa atitude metalinguística pode ser encontrada também no trecho em que a narradora-personagem se refere aos pais:

Aí mamãe começou a chorar e disse que adorava ele, que sabia que ele trabalhou muito a língua, que ele era raro e começaram a se abraçar e eu acho que eles iam se lambar, e eu não consegui perguntar do príncipe e da história que ele podia escrever e também não entendi essa coisa de trabalhar a língua (HILST, 2005, p.69)

Soma-se a esse trabalho com a palavra, a essas estratégias de trapacear a língua, mais um aspecto do obsceno que é a possibilidade de evocação àquilo que não quer se mostrar, que insiste em ficar escondido. Essa característica advém da própria etimologia do termo, o qual originou do latim *obscenus* e significa “mau agouro”. A obscenidade, assim, seria causada quando se deixam vir à tona cenas que trazem maus pressentimentos e também quando se emerge algo que desestabiliza as configurações presentes. Hilst faz isso a todo momento nos seus textos, transformando o obsceno numa espécie de luta contra valores já há muito reificados. Numa declaração feita sobre a produção obscena de Hilst, o crítico José Castello, no texto “Potlatch, a maldição de Hilda Hilst”, publicado em 1994, no jornal *O Estado de São Paulo*, endossa esse papel nada amistoso da prosa hilstiana: “[...] o lugar-comum diz que ela é ‘ilegível’. Parece ora enigmática e fechada em sim mesma, ora excessivamente derramada, as palavras costuradas num caudaloso fluxo de personagens e ideias à deriva. A literatura de HH parece inconveniente – numa palavra: obscena.” (DINIZ, 2013, p.162).

Além do “obsceno” que traz à escrita de Hilst esse teor de inconveniência, outra maneira de lidar com a sexualidade é o erótico. É muito comum o discurso erótico, principalmente no campo das artes, estar ligado a algo mais elaborado e, por isso, ser mais valorizado, já que haveria um trabalho estético com a linguagem, por meio de artifícios que incidiriam muito sobre a imaginação. Desse modo, enquanto a pornografia se resumiria numa composição simplista e sem esforço de interpretabilidade, o erótico exigiria um esforço maior do leitor ou espectador, porque não se articula pela explicitação dos desejos. Haveria, nesse sentido, uma tentativa de representação do sexual mais velada, que demandaria um grau de decifração e decodificação mais elevado. Pelo menos é o que prega grande parte da literatura destinada ao assunto. A fim de corroborar essa diferenciação em que o erótico é colocado hierarquicamente num lugar privilegiado, é possível pensar a origem das palavras. O vocábulo “erotismo” teria surgido no século XIX, através do adjetivo erótico, o qual, por sua vez, veio do grego *Eros*, conhecido

como Deus do Amor, do desejo sexual; em contrapartida, a palavra “pornografia” se originou do grego *pornógraphos*, que tem o sentido de “escritos sobre prostitutas”. Portanto, desde a etimologia, existem concepções sociais e culturais que associam ao erótico um valor de aceitação e tolerância bem maior do que ao pornográfico. Nesse ponto, concordo com Maingueneau, quando ele afirma que “o erotismo é um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e [...] constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões impostas pelo vínculo social e sua livre expressão.” (MAINGUENEAU, 2010, p.32).

Hilda Hilst, mesmo utilizando-se de estratégias fortes, trará também o erótico para seus textos. Exemplo disso pode ser identificado no modo como abordou certas passagens de seu livro *Rútilo Nada*, o qual, embora evidencie um tema ainda incômodo para a moral atual, a homossexualidade, consegue dar feições até mesmo poéticas ao relacionamento amoroso entre os dois homens protagonistas do conto. Num dos trechos do livro, é possível se deparar com um dos protagonistas, Lucius, explicando metaforicamente de que maneira se apaixonou pelo outro personagem, Lucas, e como o desejo homossexual tomou conta de si:

[...] a casca era firme, abriu-se, o delicado foi se desfazendo, círculos, volutas, assim pelos ares, desfazido. Posso deduzir que escapei da casca consistente, que eu estava encerrando ali, não, que o meu corpo era o fruto da paineira, todo fechado, e num instante abriu-se. Abriu-se por quê. Porque já era noite para mim e aquele era o meu instante de maturação e rompimento. Porque fui atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o peito. (HILST, 2003, p.87-88)

De qualquer maneira, diferenças à parte, quando se coloca o erótico numa conotação positiva e o pornográfico numa relação pejorativa, se está reproduzindo um conceito propalado de sexualidade como se fosse algo homogêneo e sem complexidade. Para Maingueneau, na bipolaridade entre erótico e pornográfico, reencontra-se “a divisão imemorial do corpo entre uma parte animal, uma parte intermediária e uma parte espiritual elevada (ventre/peito/cabeça, boca/nariz/olhos...), popularizada pela *República* de Platão e que é dominante na mitologia dos povos indo-europeus” (2010, p.32). Eliane Robert Moraes, no livro *O que é pornografia*, também confirma essa dificuldade de discernir os limites do erótico com o pornográfico e ressalta o quanto há de visões cristalizadas acerca dos conceitos. Segundo ela, o que é fundamental nos dois discursos é o trabalho em torno da sexualidade, o qual sempre os coloca em terrenos nada amistosos na sociedade. (Cf. MORAES, 1984, p.8). Percebo, pelas leituras dos textos de Hilst, que a escritora tem noção dessa bipolarização, mas, por uma questão de estilo, principalmente se penso sua produção nesse gênero, quer destacar o pornográfico, na

intenção de retirar do erótico o que ele tem, segundo Maingueneau, de “sexualidade compatível [...] com os valores reivindicados pela sociedade” (2010, p.32). Hilst quer reconstruir, com agressividade, noções já há muito estancadas do sexual, da moral, dos costumes. Desse modo, o discurso pornográfico serve mais ao propósito de escândalo e ousadia da autora.

Todavia, constatei que o projeto literário desenvolvido por Hilda Hilst na sua trilogia obscena, que inclui os livros *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Contos de d’escárnio. Textos grotescos*, de 1990, e *Cartas de um Sedutor*, de 1991, não se inserem estritamente dentro do que se convencionou chamar de “literatura pornográfica”. Tese, aliás, já defendida por alguns estudiosos, como Alcir Pécora, no livro *Por que ler Hilda Hilst*. O que se teria é uma produção que apresenta, em determinados momentos, passagens pornográficas. De acordo com Maingueneau, há uma diferença entre obra pornográfica e sequências pornográficas. Para o autor, literatura pornográfica é um livro que tem a intenção de excitar o leitor, apresentando uma explicitação de posições sexuais, por meio de sentimentos eufóricos. Sendo assim, quando se pensa em algumas personagens de Hilst, não se delineiam tais características. No livro *Contos D’Escárnio. Textos Grotescos*, por exemplo, o leitor se depara com trechos em que personagens apresentam uma visão de mundo perturbada, o que não coaduna com a noção do discurso pornográfico.

Além disso, a pornografia, segundo o escritor francês, baseia-se numa transparência de desejos e atitudes, que visam a uma completude e a uma satisfação. Não foi o que encontrei na personagem Clódia de *Contos de D’escárnio. Textos Grotescos*, cuja história se faz a partir de uma problematização acerca da sexualidade feminina e masculina. Ela começa a narrativa como uma mulher que sente atração por mulheres, é amante de uma jovem compromissada numa relação heterossexual, e depois passa a ter atração por homens. Também não é o que se vê em *O caderno rosa de Lory Lambi*, no qual a protagonista leva o leitor a um questionamento intenso sobre a língua e o papel do escritor. O desejo, nas personagens de Hilst, é algo que os perpassa, não chegando a um término, a uma definição.

No entanto, apesar dos pontos mencionados, percebo que Hilst vai buscar no discurso pornográfico a sua condição de atopia, de discurso não legitimado, sem “cidadania”. Para Maingueneau, a atopia seria o trabalho com tudo aquilo que é negligenciado pela sociedade, o que não é aceito por todos. Embora Hilda Hilst não siga especificamente o que se convencionou chamar de literatura pornográfica clássica, a escritora se deixa ser tomada por esse viés transgressivo, próprio do caráter atópico. Isso dialoga com o que constatei dos seus textos, pois observei um desejo intenso, nas narrativas, de querer trazer à tona o que insiste em ser ignorado pela sociedade. Hilst, assim, desvela os véus, em nossa volta, de uma maneira ousada e

incômoda, porque traz para dentro dos seus textos tudo aquilo que é rechaçado pelos bons costumes. Ao entrar em contato com sua produção, é como se fôssemos motivados a viver uma hospitalidade incondicional ao que nos é estranho, não só a temas, mas também à própria língua, visto que, por exemplo, a todo momento, depara-se com palavrões e palavras de baixo calão. Há também uma tentativa de, por meio da atopia, nos fazer repensar na condição do literário, do estético. Nesse ponto, Hilst permite que a pornografia, com seu teor de contestação, ilumine a literatura, e faça dela, realmente, um espaço de infinita reflexividade. Seria algo parecido com o que se encontra na postura do artista francês Marcel Duchamp, ao levar um mictório para dentro de uma exposição de artes. Duchamp tinha a pretensão de redimensionar o discurso artístico, propiciando um questionamento exaustivo acerca do objeto estético.

Nesse redimensionamento, o leitor é provocado a ressignificar os espaços já constituídos pelo literário, o qual sempre esteve mais associado ao “belo”. Não é raro encontrar personagens e lugares que destoam das máscaras sociais e de uma literatura, se assim se permite, “água com açúcar”. Em *Cartas de um Sedutor*, por exemplo, os dois protagonistas, Karl e Tiu, dois escritores, apresentam, em suas histórias, enredos baseados em narrativas densas, que beiram ao escatológico. Em alguns momentos, Karl descreve de modo explícito sua relação com o amante de 16 anos e o pensamento incestuoso da irmã Cordélia com o pai. Realmente, o leitor é convocado a desfazer dos laços sociais que cobrem a sociedade. Não é à toa que a epígrafe do livro de Hilst é “A vida só é tolerável pelo grau de mistificação que se coloca nela.” Parece que o propósito da literatura enunciada pela escritora é nos tirar dessa tolerância, empurrar-nos para uma lucidez sem tamanho.

Nesse propósito, ela se utiliza do discurso pornográfico, a fim de estrategicamente romper com tudo que é “mistificação”, uma vez que o universo da pornografia, conforme nos alerta Maingueneau, é próprio da explicitação das relações. Segundo ele:

a pornografia é radicalmente transgressiva; ela pretende dar visibilidade máxima a práticas às quais a sociedade busca, ao contrário, dar visibilidade mínima, quando não, para algumas delas, visibilidade nenhuma. Ao distinguir de maneira mais ou menos precisa o que pode ser mostrado em sociedade e o que não pode aparecer, os bons costumes circunscrevem, num só movimento, o espaço do pornográfico: o pornográfico dá-se o direito de mostrar tudo, mas esse ‘tudo’ é na realidade tudo aquilo que não deve ser mostrado. (MAINGUENEAU, 2010, p.39-40)

Sendo assim, a produção hilstiana se arrisca em esmiuçar o que não se deve ver, a trazer, a todo momento, o que é repellido. Nesse intuito, os textos projetam-se com uma voz desagradável, pois inserem o discurso atópico, aquele sem cidadania, num espaço literário que,

embora hoje tenha perdido sua força, já se consagrou como legítimo. Nesse ponto de trazer um discurso abafado para o literário, Hilst ousa até mais do que, atualmente, a literatura pornográfica propõe, posto que esta última tem centralizado suas forças na concepção canônica, a qual é mais aceita por todos.

De acordo com Maingueneau, existiriam três zonas de atuação dentro da pornografia: a canônica, a tolerada e a interdita. A primeira situa as relações no interior de posturas aceitas pela *doxa* e por normas gerais de interação. Já a tolerada, seria “aquela que não contravém ao princípio de satisfação compartilhada, mas que mostra práticas julgadas ‘anormais’” (2010, p.41), enquanto que a interdita infringe completamente os princípios aceitos pela *doxa*. No caso de Hilst, como se atentou anteriormente, parece que o “canônico” é, inicialmente, relegado, a fim de que se construam relações sexuais com posturas bem agressivas. É possível aqui lembrar da menina de 8 anos que tem relações sexuais com homens mais velhos e também do escritor Hans Haeckel, personagem de *Contos D’Escárnio. Textos Grotescos*, que se utiliza de uma macaca, com o intuito de conseguir prazer na vida.

No entanto, apesar do exagero de Hilst, que estende ao máximo o princípio da pornografia interdita, ela burla, ou se quisermos, trapaceia esse procedimento, quando, por exemplo, no final de *O caderno rosa de Lory Lambi*, ficamos sabendo que se trata de uma possível invenção da menina ou do próprio pai dela. Desse modo, observo que o intuito não é de compor um livro de cunho simplesmente pornográfico, mas sim usar o que o pornográfico tem que possa ir ao encontro do projeto hilstiano. Nessa tentativa de construir um texto que trapaceie o próprio pornográfico - o que, aliás, é uma condição de muitas escritoras, segundo Dominique Maingueneau - compreende-se uma atitude de ressignificação do gênero. Para Maingueneau, as mulheres que se aventuraram no campo do pornográfico, subverteram as regras de sexualidade encontradas na literatura pornográfica clássica: “Os textos que elas publicam estão centrados na exposição da intimidade de um *eu* que associa prazer sexual e prazer da fala, em vez de subordinar tudo à construção de espetáculos orientados para um fim unívoco” (2010, p.122). Em Hilst, constata-se, também, como se está tentando evidenciar, um discurso que se mescla com outras maneiras de lidar com a sexualidade.

Nesse aspecto, a pornografização da literatura hilstiana permite que se olhe para todos os lados, não só para as “estrelas”, aludindo à epígrafe de *O caderno rosa de Lory Lambi*, mas também para o fato de, nas palavras do narrador de *Rútilo Nada*, haver “tantos indescritíveis Humanos feitos de fúria e desesperança, existindo apenas para nos fazer conhecer o nome da torpeza e da agonia” (HILST, 2003, p.85). Assim, seja pela reunião dos três procedimentos ou pelo destaque do pornográfico, constato que a literatura de Hilst irá se utilizar de muitos

mecanismos próprios do discurso sexual, a fim de construir um cenário de perturbação e escândalo, levando à frente posturas invisíveis que a sociedade insiste em não evidenciar.

1.2. A ousadia obscena na conhecida trilogia hilstiana

No caso específico de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, por exemplo, primeiro livro a ser publicado dentro do que se convencionou chamar a trilogia obscena de Hilda Hilst, verifica-se uma narrativa que se passa no interior de uma família formada por um pai, uma mãe e uma filha de 8 anos. O pai era escritor, mas não conseguia fazer muito sucesso junto ao público, porque utilizava-se de um estilo de escrita que não estava dentro do que o editor Lalau chamava de “bandalheira”. A filha, ao ouvir as diversas conversas entre o pai e o editor, resolve, então, escrever um livro, em segredo, que atendesse tal demanda. Nesse gesto, Hilst já constrói um cenário de problematização, que incidirá principalmente sobre a influência mercadológica na produção literária. Não é raro encontrar passagens em que há discussões envolvendo o papel do escritor e como ele é pressionado pelo mercado editorial, conforme se vê no trecho:

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreveu. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele [...] O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. Aí o papi disse pro Lalau: então é só isso que você tem pra me dizer? E falou uma palavra feia pro Lalau, mesmo na frente dele. (HILST, 2005, p.19)

Com a pressão sofrida pelo pai, a menina de 8 anos, Lori, decide, então, numa espécie de diário, contar as experiências sexuais que mantinha com homens adultos e, quem sabe assim, atender ao desejo de Lalau. Essas experiências assustam o leitor, num primeiro momento, em virtude de irem contra os valores prescritos para uma criança. Não é, segundo os costumes vigentes, o que se esperaria do diário de uma menina, pois a possível narradora, relata passagens de sexo com homens que a pagam para que eles possam ter relações sexuais com ela. Em cada relato, encontram-se descrições de fantasias e fetiches sexuais, que impressionam pelo grau de ousadia e de irreverência:

O moço pediu pra eu dar um beijinho naquela coisa dele tão dura. Eu comecei a rir um pouquinho só, ele disse que não era pra rir nem um só pouquinho, que atrapalhava ele se eu risse, que era pra eu ficar quietinha e lambe o piu-piu dele como a gente lambe um sorvete de chocolate ou de creme, de casquinha, quando o sorvete está no comecinho. (HILST, 2005, p.14)

Nesse fragmento do texto, observa-se como a produção obscena de Hilst é imprevisível, uma vez que traz à tona, não só o elemento de interdição, uma criança inserida no universo do sexo, mas também o riso, o qual desestabiliza a cena e faz com que o teor pornográfico ganhe outra dimensão. Tal atitude da escritora permite, assim, que o deboche e o sarcasmo dominem a situação, deslocando o olhar do leitor, e, por conseguinte, desconstruindo o caráter essencial de excitação da pornografia. Conforme Borges, “São ironizados e atacados os modos de circulação e valorização do texto literário, ao mesmo tempo em que se brinca perigosamente com a pedofilia, criando-se um simulacro de perversão mirim. A escrita do pornográfico se transmuta em mecanismo de reflexão” (BORGES, 2013, p.238).

Nesse afã de conhecimento do texto, propiciado pelo discurso sexual, destaca-se a relação estabelecida entre Lori e um homem que ela chama de Tio Abel. Com ele, a personagem passará a conhecer mais a fundo os prazeres sexuais e também tentará entender melhor os textos e falas do próprio pai. Nessa relação, noto como Hilst enfatiza não apenas o sexo, mas, principalmente, a indagação em torno do processo linguístico e dos valores definidos pela sociedade no que tange ao sexual. Em duas passagens do texto, é possível observar a afirmação:

Aí ficou muito difícil pra ele me explicar o que é predestinada. Eu pedi pra ele escrever essa palavra pra eu pôr aqui no caderno, ele escreveu, mas a coisa de predestinada é mais ou menos assim: uns nascem pra ser lambidos e outros pra lamberem e pagarem. Aí eu perguntei por que quem lambe é que paga, se o mais gostoso é ser lambido. (HILST, 2005, p.35)

Eu fiquei brincando na lagoa sempre com as pernas abertas como o tio Abel gosta e como todo mundo gosta, não sei até por que não construíram a gente com as pernas abertas e aí a gente não tinha sempre que ficar pensando se era a hora de abrir as pernas. (HILST, 2005, p.36)

Pelos trechos destacados, constata-se com facilidade que o discurso em torno do sexo não serve simplesmente à excitação, Hilst se utiliza do aparato atópico, próprio desse discurso, para desenvolver questionamentos pertinentes e provocativos. Nesse sentido, concordo com Nelly Novaes Coelho, quando, referindo-se à produção poética da escritora, no artigo “Da poesia”, afirma que “o instinto sexual já não corresponde apenas a um função orgânica específica [...] mas sim a algo infinitamente mais vasto e profundo do que aquilo que se entende vulgarmente por função sexual.” (COELHO, 1999, p.74). Essa relação, que traz à tona elucubrações sobre os efeitos da língua e sobre comportamentos, será rompida fisicamente quando Abel precisa se afastar de Lori. Agora, os dois manterão contato por meio de cartas. Cartas essas que aparecem dentro da narrativa e são responsáveis pela condução dos fatos.

Durante as histórias contadas por Lori de suas experiências sexuais, o leitor é convidado a entrar em contato com palavras de baixo calão e muitos apelidos para os órgãos genitais. Há, com essa atitude, um repensar sobre o uso das palavras, uma tentativa de afrontar a moralidade presente na linguagem. Numa entrevista em 1991, Hilda Hilst, de modo bem audacioso, comenta a respeito da linguagem utilizada em suas obras:

As pessoas têm pânico em falar naturalmente de sexo. O que é que vocês imaginam que falam um homem e uma mulher na cama? Ele não vai falar aquela frase que eu sempre repito: “Deixa-me oscular a sua rósea orquídea?” [risos]. Então, se existe um texto que se usa na cama, onde se usam as palavras abaixo da cintura com seu nome normal, por que esse medo horroroso? Outro dia veio uma moça aqui que não suportava ouvir a palavra buceta. Ela se sentia incomodada auditivamente. Eu fiquei tão indignada que fiquei falando buceta o tempo todo. Ela tapou os ouvidos e foi embora. (HILST, 2013, p.142)

Incômodo que o leitor também sentirá em relação a um outro texto incluído dentro de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, chamado *O Caderno Negro*, o qual teria sido deixado por Abel antes de ir embora e que foi copiado por Lori. O livro conta a história de uma moça, Corina, que vivia numa cidade do interior de Minas Gerais, chamada Cural de Dentro. A personagem tinha apenas 15 anos e era filha de um farmacêutico, seo Licurgo. Por ser pega andando de mão dada com Dedé-o falado, foi mandada para uma roça para morar com a velha Cota, que é responsável por tomar conta do jumento Logaritmo. O narrador dessa história, que se passa dentro do *Caderno Rosa*, é um jovem também de 15 anos chamado Edernir. O que se observa, de maneira geral, entre as personagens envolvidos em *O Caderno Negro*, é um desmanche de posturas já há muito arraigadas. Como exemplo, posso mencionar Corina, uma moça que, inicialmente, parecia inserida nos padrões costumeiros de uma jovem interiorana, mas que se mostra bem entendida nos assuntos sexuais, tanto é que se relaciona com certa frequência com outros homens da cidade. Além disso, Corina também se impõe nas relações e inclusive questiona posições não aceitas no universo masculino, como se pode ver no seguinte diálogo entre ela e Edernir:

E foi se achegando de novo, passou a mão na minha bunda, não gostei, e disse: “Epa, Corina, aí não.”
 “Você é mesmo um tonto, Ed, traseiro de homem também é bom de passar a mão.”
 “Não gosto disso não.”
 “Por quê? Você acha que bunda de homem não sente? Você não quer o meu dedo no teu buraco, Ed? É gostoso.”
 “Não sou tatu, Corina, me larga.” (HILST, 2005, p.55)

Assim, a intenção da autora é destacar comportamentos cristalizados da sociedade e questionar as aparências. O caso já mencionado da jovem Corina é um exemplo. Nesse sentido, confirma-se que o sexo, na produção hilstiana, é trazido como espaço de reflexão e não apenas de banalização.

No final da narrativa, o “Caderno Rosa de Lori” é descoberto pelos pais, o que os leva a serem internados numa clínica de recuperação. No entanto, para surpresa dos leitores, fica-se sabendo que Lori teria copiado algumas partes dos escritos do pai, deixando um questionamento levantado por Álcir Pécora, no prefácio do livro, sobre quem seria de fato o narrador do livro: Lori ou o Pai? O livro seria um diário ou um romance? Antes de terminar, Lori ainda escreve uma carta ao Tio Lalau, em que propõe quatro historietas que, segundo ela, seriam para crianças. Todavia, ao se deparar com o conteúdo das histórias, observam-se intertextos que demandam conhecimentos filosóficos, além de encontrar personagens que destoam do imaginário infantil, como o sapo Liu-Liu que “tinha muita pena de seu cu”. Segundo Tatiana Franca, na dissertação de mestrado intitulada “A impossível linguagem: uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst.”: “As histórias burlescas de Hilda Hilst, ao irem de encontro aos contos de fadas convencionais, procuram questionar o papel da moralidade na sociedade ocidental, refletindo sobre o quanto as regras de convívio cercearam a liberdade e inclusive os potenciais de criação” (FRANCA, 2007, p.46)

Outro livro que também se insere nesse intuito de obscenidade, apresentando desde o título uma sinalização para se trabalhar o teor desconcertante próprio do obsceno, é *Contos D’Escárnio. Textos grotescos*. Ao entrar em contato com a obra, comprova-se esse teor incômodo, pois não há a presença de uma linearidade narrativa, implicando, desse modo, uma atenção redobrada, por parte do leitor, para ficar ciente a tudo que está sendo contado. O próprio narrador argumenta, justificando a complexidade estrutural constatada: “A verdade é que não gosto de colocar fatos numa sequência ortodoxa, arrumada” (HILST, 1990, p.9). Em virtude disso, depara-se com um ir e vir constante, nem sempre esclarecido pela voz narrativa. Em alguns trechos, a continuidade se faz por uma troca de gêneros textuais diversos, já que é possível encontrar não só traços característicos de um conto, como também o desenvolvimento de cartas, receitas, textos de autoajuda e peças teatrais no interior da narrativa.

Assim, embora seja difícil concatenar a história nos moldes tradicionais, com começo, meio e fim, *Contos D’Escárnio. Textos Grotescos* apresenta um narrador-personagem chamado Crasso, que, ao longo dos seus relatos, irá se transformar em escritor e conduzir a história. Tal transformação merece ser ressaltada, posto que evidencia um procedimento muito utilizado por Hilst em seus textos, que é o trabalho em torno da figura do escritor. Com essa estratégia, a

autora permite que os seus textos obscenos extrapolem o teor simplesmente pornográfico. Extrapolam, porque na voz do narrador é possível encontrar questionamentos não apenas sobre sexo, mas também em relação a outros temas, inclusive sobre o fazer literário. Nesse sentido, logo nas primeiras páginas, já se nota uma crítica ferrenha a um estilo de escrita. Uma crítica que é formulada pelo narrador quando ele explicita a justificativa de ter desejado publicar um livro:

Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu. Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. [...] É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha?" (HILST, 1990, p.10)

Esse questionamento perpassará o livro como um todo, aparecendo não apenas na postura de Crasso, mas também na ação de outras personagens que se intitulam escritores. Apesar de Crasso insistir na ideia de que escreverá mais uma “bestagem”, uma espécie de “pornéia”, fazendo alusão ao termo utilizado por ele na história, não é o que o leitor encontrará no interior da obra. Durante a narrativa, observa-se uma profusão de textos que se conectam e se distanciam, configurando uma produção mais sofisticada, diferente do que se espera de um texto apenas pornográfico. Luciana Borges, em livro já citado, chama atenção para esse fato, ao destacar a singularidade narrativa do livro de Hilst: “Os modos de circulação da língua e das estruturas linguísticas, a contínua rasura entre o erudito e o chulo, entre os assuntos sérios, existenciais e as práticas de alcova, far-se-ão sempre presentes, instituindo um erotismo de base retórica” (BORGES, 2013, p.249).

Nesse ímpeto da autora de construir um texto erótico com base retórica, depara-se, no início do texto, com o personagem-narrador Crasso, nome escolhido pela mãe, ao ler a História das Civilizações. Ele conta como a mãe e o pai morreram. Segundo ele, a mãe morreu de um mal súbito um dia após o batismo dele, e o pai morreu de um modo inusitado em cima de uma mulher num bordel. Já se pode observar, então, desde o começo, o direcionamento para a construção dos elementos obscenos no que se refere à morte do pai e, por que não, para uma possível problematização em torno dos papéis sociais do feminino e do masculino. Questionamento que também pode ser identificado em outros momentos da narrativa, por exemplo, quando Crasso, na fase adulta, se envolverá com mulheres nada submissas. Hilda Hilst endossa essa postura indagadora do texto quanto às relações de gênero, desmistificando, inclusive, acusações de que ela era uma escritora machista, ao afirmar em uma entrevista que

Realmente eu recebi algumas cartas de mulheres dizendo que eu era machista, que tratava a mulher com desprezo absoluto. Mas não sou eu que trato, é o personagem. No *Contos d'escárnio* tem um personagem chamado Crasso que vive repetindo: “O que a gente pode fazer com as mulheres além de foder?” [risos]. Eu concordo que o personagem é grosso, mal-educado e devasso. Mas ele é sempre bem-humorado. Mas a Clódia, a companheira dele, é uma mulher superativa, que tem vários amantes e nunca foi submissa. (DINIZ, 2013, p.141)

Antes de Clódia, citada por Hilst, outro caso amoroso de Crasso, que confirma também a preocupação da autora em construir personagens femininos não submetidos à coerção masculina, é o relacionamento com a intelectual Josete. A personagem, que recebeu inclusive mais espaço em comparação com as outras amantes, apresentava posturas inusitadas que incomodaram a tranquilidade de Crasso, como o próprio narrador afirma no texto: “Tive as cultas refinadas e originais também. Mas que mão de obra, meu pai! Uma delas é inesquecível! Josete.” (HILST, 1990, p.15). A conduta original da personagem diz respeito à preferência dela por gostos exóticos tanto na comida quanto no sexo. Josete gostava de se deliciar com tordo e aspargo e, nas relações sexuais, gozava ao comer as iguarias. Além disso, sentia prazer em ouvir música e literatura ao ser tocada sexualmente por Crasso. O gosto pela literatura podia ser visto também na obsessão que a personagem tinha pelo poeta norte-americano Erza Pound, ao contrário do narrador, que o detestava. Josete gostava tanto de Pound que tatuou três damas ao redor do ânus, para homenagear os versos do poeta, encontrados no livro *Do caos à Ordem, cantar XV*. Nesse momento da narrativa, posso visualizar uma atitude de irreverência no que se refere ao cânone literário, já que Pound será “comido” por Crasso configurando uma espécie de postura antropofágica em relação ao escritor, como se pode perceber pela passagem:

Aí achei o cúmulo. “Jamais, meu amor, machucaria essas lindas damas”. Josete começou a chorar. ó Crasso, você é o primeiro homem a quem eu mostro esse mimo, essa delicadeza, essa terna homenagem ao meu poeta [...] Aí pensei: essa maldita louca vai começar a choramingar mais alto e o prédio inteiro vai ouvir. Enchi-me de coragem e estraçalhei-lhe o rabo com inglesas ou americanas [...] e babados e o chapéu (HILST, 1990, p.19)

Depois de relatar o envolvimento sexual com Josete, que exemplifica o quanto as mulheres em *Contos d'escárnio. Textos grotescos* possuem atitudes ousadas e arrojadas, Crasso entra numa igreja, onde apresentará ao leitor a história de Tio Vlad, assim como o tempo que passou durante a infância e a adolescência no pequeno lugarejo “Gota do Touro”. Nessa digressão, também se recorda de outra personagem do lugarejo, Liló, o qual ficou conhecido entre todos porque gostava de lambe as prostitutas do bordel. Liló, para colocar em prática seu

desejo, tinha necessidade de que as mulheres se mostrassem com pudor e acanhadas. Pode-se visualizar, com esse episódio, dentro do caráter metalinguístico que os livros obscenos de Hilst adquirem, uma associação da língua com o papel do escritor, pois é uma língua que desorienta e que simula situações. Língua essa que já apareceu em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de certa forma, desde o título da obra.

No entanto, o ponto principal dessa passagem pela igreja será o momento que Crasso conhecerá Clódia, uma mulher que chamou a sua atenção pelos atributos físicos e pela sua fisionomia de tristeza. Tal combinação fez com que Crasso resolvesse abordá-la no intuito de se aproximar de tanta beleza. Mas, um pouco antes desse encontro, o personagem construirá um discurso de crítica à Igreja Católica, o que me confirma o quanto o texto de Hilst não reproduz a banalidade que a produção pornográfica apresenta, principalmente nas suas versões contemporâneas. Não se tem, assim, uma compreensão do obsceno como algo “coagulado”, conforme se pode identificar em muitos produtos desse gênero na atualidade. Exige-se um trabalho de adensamento em relação a temas e conteúdos abordados. Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*, argumenta acerca desse processo de superficialidade existente em algumas produções, o qual, segundo ele, “consiste em retomar [...] tudo que existia na atividade humana em *estado fluido*, para possuí-lo em estado coagulado, como coisas que se tornaram o valor exclusivo em virtude da formulação pelo avesso do valor vivido” (DEBORD, 2000, p.27 apud GERBASE, 2006, p.44). Hilst, ao contrário, evidencia a fluidez, não permite que os livros tidos como obscenos se rendam ao critério mercadológico. Nesse aspecto, vale a pena destacar o trecho em que, na igreja, o narrador faz indagações extremamente provocativas à instituição:

Por que não se desfazem de toda aquela tralha de ouro, prata e pedras preciosas que há lá no palácio deles? Por que não dão as montanhas de terra ou vendem as montanhas de terra e propriedades e dão o dinheiro aos famintos? Por que os papas, ao invés de discursos lengalenga, não arrancam as vestes e nus não discursam um texto veemente, apaixonado e colérico amaldiçoando os canalhas? Não adianta ficar voando de ceca em meca e beijando o chão. Não deviam postar-se nus numa praça e ali permanecer até que os homens entendessem que é preciso acabar com todas as cloacas do poder. (HILST, 1990, p.28)

Depois desse momento de transbordamento reflexivo, em que se comprova o quanto o obsceno de Hilst não é de fato coagulado, Crasso, então, após abordar Clódia, sai junto com ela da igreja e descobre que a personagem estava triste porque a amante dela teria ido embora do país com um homem. Crasso também fica sabendo que a personagem era museóloga e gostava

de pintar quadros com desenhos de vaginas. No decorrer da conversa, o narrador percebe que a mulher aceitaria ter algum afeto por ele. Os dois então ficam juntos, e Crasso resolve questionar Clódia a respeito das suas pinturas, o motivo dela pintar apenas vaginas. Segundo ela, a justificativa é que “uma vagina em repouso tem por si só vida, pulsão, cor. Um caralho em repouso é um verme morto” (HILST, 1990, p.36). É possível notar, nesse diálogo, novamente uma forte revisão de valores de gênero e até mesmo de princípios norteadores da sociedade. Assim, tendo em vista a importância desse debate na verificação do teor inovador dos textos hilstianos, destaco a conversa entre as duas personagens:

por que não pinta caralhos, hen Clódia?
 ach, du süsser Bimmel... é muito complicado
 você diz o caralho em si, *das Ding in sich*?
 o quê?
 a coisa em si, o pau é que é complicado de pintar?
 pois parece-me menos complicado do que essas conas aí
 como você é bobinho, du süsser Crassinho. Um caralho sem ereção é fatal
 para as tintas. Veja: uma vagina em repouso tem por si só vida, pulsão, cor.
 Um caralho em repouso é um verme morto. Com que tintas se pinta um verme
 morto?
 Verme?!
 ó amorzinho, não fica assim, posso tentar pintar o teu em repouso, vem,
 vamos, tira as calças. (HILST, 1990, p.36)

A indagação de Crasso faz Clódia pintar um quadro do seu pênis, o qual será nomeado por um amigo da mulher, chamado Hans Haeckel, como fazia também com as vaginas, nomeando todas. Hans, o amigo, é escritor, mas não muito aceito pela crítica. Por isso, Crasso o convida para escrever um livro sobre pornografia. Porém, o homem não aceita, porque acreditava que Literatura é “Verdade. Conhecimento”. Sua postura firme e sua condição de não reconhecimento eram tão contrastantes, que, logo após o convite de Crasso, matou-se com um tiro. Em virtude disso, Clódia decidiu pintar um retrato de Hans, inspirado numa novela escrita por ele, que tinha Lázaro como personagem principal. Nesse momento, é contada uma história de Hans, que demonstra a intensidade de seus textos e como diferem do teor de banalidade de alguns produções pornográficas. A história vem à tona por meio da voz de Crasso e relata a vida de um homem que mantinha relações sexuais com uma macaca, a única criatura que o ajudava a sentir prazer no mundo. Segundo Araújo & Francisco:

Por recusar a facilidade de certos gêneros de literatura é que Hans está morto, com um tiro que pareceu hesitante, mas morto. Clódia fará dele um retrato como Lázaro ressuscitando, com Jesus ao lado, vestido de túnica cor-de-rosa. Hans-Lázaro ulcerado jamais escreveria literatura “alegrinha”. Pelo contrário, mesmo que ressurgisse, semiapodrecido e fétido, mas vivo, sua ressurreição não será para todo o sempre. Hans é também um duplo de Hilda: Hans

Haeckel/HH/Hilda Hilst. Se esta sucumbiu às tentações ou à vingança da porneia, as chagas da morte rondam sua obra como a Lázaro, como a Hans, o suicida: ‘Hans Haeckel sou eu. Hans Haeckel, que se leva a sério e se suicida. Este escritor sou eu’ (ARAÚJO & FRANCISCO, 1989, s.d. apud BORGES, 2013, p.260)

A atitude de Clódia de pintar vaginas demonstra o lado Hans de Hilst, pois reforça o quanto a autora não quer mesmo se render ao discurso mais fácil e banal da pornografia. Reforça, também, porque não há o destaque da potencialidade masculina como é tão comum nos escritos pornográficos. Assim, mesmo que Clódia decida pintar genitálias masculinas após desenhar o pênis de Crasso, seu comportamento continua sendo de ousadia e de desbravamento em referência a papéis gendrados sexualmente, afinal será ela, uma mulher, a impor seu desejo. Em decorrência desse fato, Clódia será presa por atentado ao pudor, em virtude de pedir a um mendigo que o mostrasse o pênis, em plena praça pública. Na cadeia, começou a pedir também aos guardas que lhe mostrassem o órgão, por isso, foi mandada ao hospício.

Nessa fase da narrativa, o leitor entra em contato com receitas escritas pelos pacientes do hospício e que Clódia, posteriormente, passará para Crasso. São textos instrucionais, com um estilo de autoajuda, que, de maneira sarcástica, ironizam alguns fatos do cotidiano, desde o consumismo desenfreado até à mercadorização da escrita. Junto disso, o leitor se depara ainda com três peças teatrais dentro da narrativa, que também apresentam alto teor de zombaria e sarcasmo. Uma delas faz críticas ferrenhas ao Brasil, debochando do fato de poucos lerem no país. A história é contada por meio do diálogo entre mulheres que representam figuras conhecidas no imaginário literário grego e romano. Na visão dessas mulheres, seus homens estariam impotentes por causa da leitura. Mas, num transe, uma personagem consegue vislumbrar uma solução:

(Começam sons de batuque, distanciados, e Heidi mostra sinais de que está em transe.)

Clódia Vox Populi, vox Dei: com a

[leitura vão-se as picas duras.

Jocasta Já dizia um rei: um livro

[nas mãos é uma foda de menos.

Lucrécia Quem?

Heidi Viva o Brasil (várias vezes)

(em transe,

dando gritos

agudos)

Clódia e todos Brasil? Brasil? E o que é? E o que tens?

(muito O que ela tem?

espantados e

várias vezes)

Heidi É um país do futuro!

(em transe) O oráculo acaba de dizer!

(murmúrio de todos)

Todos Que mais, Heidi? Que mais?

(várias vezes) Conta mais!

Heidi Esperem, esperem! Deixem-me

[ouvir a voz surda de dentro:

Que vai ser um gigante! (pausa)

Esse país só vai ter picas bolas

[cachaças e cricas:

Todos

(alegríssimos) Que mais? Que mais? Conte-nos

[mais!

(Aumenta gradativamente o barulho dos batuques)

Heidi que hão de escorraçar os letrados

[e o monstro das letras!

Jocasta Graças a Zeus! Não podemos avançar nesse futuro?

(ajoelhando-se) (HILST, 1990, p.64 e 65)

Depois dessa série de textos desconcertantes e sarcásticos, que me fazem lembrar, numa intertextualidade pertinente, as cantigas de escárnio e maldizer da época medieval, já que dessacralizam vários temas e comportamentos, Crasso escreve várias cartas a Clódia, que ainda está no hospício. Numa delas, diz que irá viajar para encontrar os originais de Hans. Na viagem, constata, ao ter acesso a vários textos de Hans, que “ler o nosso Hans Haeckel é como se o pensar tomasse efetiva concretude e aparecesse à tua frente: uma sólida e imponente colina de granito.” (HILST, 1990, p.84). Assim, de tanto ler os textos de Hans, Crasso fica em depressão, inclusive um dos contos produzidos pelo narrador tem o título “Conto de Crasso em depressão”.

Com a decisão de escrever, embora não seguindo o estilo do amigo de Clódia, algo inusitado acontece a Crasso: o narrador vê um demônio e trava um diálogo com a criatura.

Segundo Borges (2013), a figura do demônio, no texto, pode ser associada aos editores, se se pensa na trajetória literária de Hilst e na relação nada amistosa da escritora com eles. Afirmção com a qual concordo, pois, na descrição do demônio por Crasso, confirma-se a animosidade pela criatura, conforme se evidencia na passagem: “meia-idade mais pra balofo que pro atlético, linguista, e muito interessado nos esotéricos da semântica, da semiótica, da epistemologia, coisas essas que eu nunca vou saber o que são” (HILST, 1990, p.110). A má disposição no trato com os editores é confirmada também por meio da ironia que se pode encontrar no final do livro, posto que, mesmo que Crasso tenha dito que queria escrever uma “porneia”, ainda consegue um editor interessado. Nesse fato, é como se Hilst demonstrasse o quanto a classe dos editores são incoerentes e interesseiros. Na última carta de Crasso a Clódia, identifica-se a crítica sutil em torno da relação problemática de Hilst com o processo mercadológico da literatura: “Clódia: estive em Paris. Agora estou em Nova York. Encontrei um editor. Vou sair em inglês. O ganso está tímido de emoção. Segue endereço passagem numerário. Venha amanhã. Lave-se.” (HILST, 1990, p.114).

Crítica que percebo também em *Cartas de um Sedutor*, terceira obra inclusa na trilogia obscena da autora, uma vez que o livro evidencia dois personagens-escritores, Stamatius e Karl, mas que representam visões sobre o processo de escrita bem antagônicos. Karl seria uma espécie de escritor muito associado a valores burgueses e que não tinha como proposta um aprofundamento nas questões existenciais, ao contrário de Stamatius, Tiu, que, segundo ele próprio, passou a vida “tentando inventar palavras, [...] tentando dizer o impossível” (HILST, 2002, p.124). Sendo assim, é possível ver certo paralelo entre Stamatius e Hans Haeckel, pois ambos propõem uma compreensão de literatura que não se restrinja a uma visão rasa sobre os acontecimentos. Numa das passagens do livro, quando Karl dá conselhos a Tiu, constata-se tal antagonismo e a problematização acerca do processo literário:

Ponderava: Tiu, não tem essa não de ascese e abstração. Escritor não é santo, negão. O negócio é inventar escroteria, tesudices, xotas na mão, os caras querem um troço que os faça esquecer que são mortais e estrume. Continua: 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. (HILST, 2002, p.138)

Conforme se vê, os textos considerados obscenos de Hilst tentam a todo momento levantar questões que repensem sobre a escrita e o valor atribuído a determinadas produções. Isso rompe, como já havia sido afirmado, com as noções mais simplistas de texto pornográfico. Mesmo que elementos recorrentes nessas produções sejam encontrados nos textos da autora, eles servem muito mais como um atrativo para se discutir outros conteúdos do que para

endossar um certo tipo de literatura. Nesse sentido, confirma-se o teor forte de obscenidade, trazendo à tona assuntos que demandam um grau de problematização inclusive no campo político, como se pode notar no trecho em que Karl fala à sua irmã Cordélia: “Brasil!!! ô terra safada! 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. Imagina só a vidinha dele aqui. Bem, esses assuntos me enjoam, nada a ver” (HILST, 2002, p.42). Mas, não se pode negar que também é possível se deparar com traços bem típicos do pornográfico, como a linguagem chula e passagens em que se descreve, com um certo detalhamento, as posições sexuais dos parceiros. Isso pode ser identificado na primeira parte do livro, quando o leitor entra em contato com as histórias de Karl e sua família.

Cartas de um Sedutor possui uma estrutura narrativa em camadas, cuja divisão se faz por meio da voz de Tiu, que inicia o percurso narrativo, e de Karl, que conta suas experiências familiares, através de cartas destinadas à irmã Cordélia. Nessas correspondências, é possível visualizar cenas, nas quais realmente a descrição explicita os atos, configurando um ambiente sexual. Em uma delas, Karl conta a Cordélia de que maneira conseguiu seduzir o jovem Albert e convencê-lo a ficar com ele:

Mas falei com muito brilho, com muita elegância, levemente agitado, de vez em quando passava-lhe fortemente a mão na coxa assim como um homem muito do viril, do simpático, do solto. Descrevi pinadas admiráveis e quando detalhei uma certa posição incomum (queres saber, irmanita? ela de pernas abertas na beirada da cama, eu lambendo-a e embaixo da cama uma outra mulher chupando-me o quiabo) ele riu com gosto, fez movimentos nervosos com a perna, olhei rapidinho e visualizei a dele pica estufada dentro das calças. (HILST, 2002, p.42-43)

Aí ousei: que tal garotão, se te abrir a braguilha?
 ele: (muito calmo mas rindo) por que não?
 [...] Então vi: o malho rosado, lustroso, orvalhado. Caí de boca. Foi se largando todo. Depenei meu sabiá enquanto chupava aquele magnífico bastão. Ele suave e gemia abandonado. Beleza! Rosado! Lustroso orvalhado!
 ele: (muito sério, depois de me encharcar a boca) nunca deixei um macho me chupar a pica. (HILST, 2002, p.44)

Desse modo, apesar da produção, como um todo, incidir sobre indagações complexas no que tange a outros temas, percebo que o pornográfico é evidenciado com muita intensidade, na tentativa de romper com pactos de sociabilidade e veicular atitudes consideradas atópicas, que não têm tanto direito de cidadania. Na cena retratada, enxerga-se esse procedimento, porque presentifica-se uma relação ainda considerada tabu na sociedade, o relacionamento sexual de dois homens, e, mais agravante aos olhos das regras morais, um caso de iniciação de um adulto

com um jovem, pois Albert era um garoto de 16 anos. Com a explicitação desse desejo, Hilst transgredir radicalmente os costumes, propondo uma revisão forte de modelos e uma perturbação no que é familiar. Álcir Pécora, nas notas introdutórias da reedição de *Cartas de um Sedutor*, afirma que a pornografia da obra “é manifestação irreprimível, vertiginosa e anárquica dos interditos básicos, costumeiramente ideologizados em imperativos morais e de ordem pública. [...] é sobretudo uma aposta existencial, desde o início meio perdida, contra a naturalização moralista da boçalidade.” (HILST, 2002, p.8-9).

Perturbação que também observo de maneira contundente nas histórias de envolvimento sexual entre os membros da família de Karl. Nas cartas direcionadas à irmã, fica-se sabendo, ou, pelo menos, é sugerido pela voz do remetente, que Cordélia tinha atração pelo pai e que inclusive o filho dela, Iohanis, seria filho do próprio pai. Numa das últimas correspondências, Karl explicita esse relacionamento, ao exigir da irmã uma confissão: “E enfim confesso: que Iohanis é louro, tem coxas douradas, 15 aninhos, adora tênis e é a cara do pai. Sou irmão e tio. És mãe, irmã e amásia.” (HILST, 2002, p.87). Não se tem, em momento algum na primeira parte do livro, a resposta de Cordélia aos comentários de Karl. Ele é quem vai conduzindo o conteúdo das cartas. Ainda assim, não há como negar o incômodo gerado pela situação de incesto construído pelo personagem. Essa situação, concordo com Pécora, é uma ação audaciosa contra os interditos presentes na sociedade, um modo exagerado de nos levar a questionar a respeito da constituição das regras morais e, mais que isso, a respeito da constituição humana. Para se entender esse questionamento, vale destacar novamente o texto de Bataille, *O erotismo*, quando ele comenta sobre o incesto. Segundo o autor, a proibição de relações entre parentes consanguíneos seria mais um artifício elaborado pelo homem para controlar o desregramento da natureza e, assim, ter controle sobre a existência, podendo se perpetuar:

A renúncia do parente próximo – a *restrição* daquele que se interdita o objeto mesmo que lhe pertence – define a atitude *humana*, bem ao contrário da voracidade animal. Ela acentua *reciprocamente*, conforme eu disse, o valor de seu objeto, mas contribui para criar o mundo humano, onde o respeito, a dificuldade e a restrição triunfam sobre a violência. (BATAILLE, 1987, p.143)

Portanto, quando se evidencia o incesto, é como se Hilst rompesse com a renúncia apontada por Bataille, reforçando o quanto as interdições são construídas e o quanto são frutos de desejos humanos. É como se tentasse um movimento oposto aos valores de durabilidade e de homogeneização incrustados nas proibições. Para isso, dará relevo à sexualidade e à

animalidade, as quais foram negadas no processo de constituição do humano. De acordo com Bataille, “o incesto é o testemunho primeiro da conexão fundamental entre o homem e a negação da sexualidade, ou da animalidade carnal.” (BATAILLE, 1987, p.141). Sendo assim, evidenciando as relações incestuosas por meio da personagem Karl, a autora insiste num trabalho arrojado contra a naturalização do pensamento. Estabelece-se, estou de acordo com Pécora, uma escrita que busca “significar o impossível da contranatura e do contrassigno” (HILST, 2002, p.9). Hilst, nessa impossibilidade, leva o leitor a um trajeto não muito usual, porque, com suas histórias, permite a rejeição do que constituiu o humano. Afinal, foram as proibições, como o incesto, por exemplo, que contiveram o excesso presente na existência e fizeram com que o homem se firmasse na vida. A autora, então, nos conduz a um lugar extremo, onde chegaremos aos limites da nossa condição, para que, a partir daí, possamos rever valores e pensamentos que foram formadores de nós mesmos. Algo parecido foi feito, segundo Bataille, com a escrita de Sade, o qual, ao valorizar a solidão absoluta e rejeitar a importância do outro, negou um dos fatores fundantes do humano, mas, com isso, propiciou um olhar profundo para a especificidade desse humano:

[...] o pensamento de Sade não é tão louco assim. Ele é a negação de uma realidade que o cria, mas existem em nós momentos de excesso: esses momentos põem em jogo o fundamento sobre o qual a nossa vida repousa; é inevitável, para nós, chegar ao excesso onde encontramos a força para questionar o que nos funda. Ao contrário, é negando tais momentos que nós desconheceríamos o que somos. (BATAILLE, 1987, p.110)

Por isso, é recorrente, na obra, em meio aos devaneios sexuais de Karl, encontrar passagens em que há elucubrações acerca da vida e, especialmente, da condição humana. Nesse sentido, quando a autora trabalha com o exagero e com os limites da interdição, confirma-se o que já havia sido afirmado sobre a sexualidade em *Contos D’Escárnio. Textos grotescos* no que se refere ao processo de não coagulação do conteúdo sexual. De fato, o assunto não se banaliza ou ganha feições triviais, pelo contrário, a sexualidade abre campos de discussões sobre a existência, construindo um cenário de problematizações e indagações. O que não quer dizer que o elemento estritamente sexual não esteja presente; ele se destaca na cena, porém, não é exclusivo; o pensar, em muitos momentos, se sobrepõe. A própria autora, em entrevista, corrobora a afirmação, quando responde que “a sexualidade pode ser adorável, perversa ou divertida, mas [...] o ato de pensar excita muito mais do que uma simples relação sexual.” (DINIZ, 2013, p.142). A postura endossada por Hilst pode ser constatada em muitos trechos de *Cartas de um Sedutor*, tanto na voz de Tiu quanto de Karl:

COMO PENSAR O GOZO envolto nestas tralhas? Nas minhas. Este desconforto de me saber lanoso e ulcerado, longos pelos te crescem nas virilhas se tu ousas pensar, e depois ao redor dos pelos estufadas feridas, ousou pensar me digo, a boca desdentada por tensões e vícios, ousou pensar me digo e isso não perdoam. (Tiu) (HILST, 2002, p.15)

Quanto a sentir traída, traídos somos todos nós, mais cedo ou mais tarde. Angustiada? Alguém muito ilustre escreveu: ‘fora do corpo não há salvação’ (Karl) (HILST, 2002, p.23)

IMAGINAS MESMO, CORDÉLIA, que um deus ia se ocupar de alguém que estivesse comendo uma maçã lá na Mesopotâmia? Sentes culpa de quê? A que pecado te referes? Aquelas siriricas inocentes pensando em papai? (Karl) (HILST, 2002, p.38)

Dizer que não estou aqui por acaso nesta praia, nesta casa, casa sim, já que não há outro nome para definir este oscilante de barro e palha [...] é um espaço apenas para alguém ficar excitado, pensar e viver (Tiu) (HILST, 2002, p.128)

Desse modo, pelas passagens destacadas, percebo que há, realmente, uma necessidade de aprofundamento da condição humana e que isso é trazido à tona de maneira forte por meio dos elementos pornográficos e pela transgressão dos interditos. Tal procedimento radical gera um cenário de incômodo que pode ser observado, também, no trabalho inusitado com as palavras e nos trechos considerados metalinguísticos. A título de exemplo, posso evidenciar um determinado trecho do livro, onde Stamatius (Tiu) tenta definir o papel do escritor e onde fica bem claro o quanto a palavra em Hilst quer desestabilizar lugares comuns: “Neste momento penso que há outras bizarras estupendas a serem ditas: pedras negras e espinhos dentro de um buquê de borboletas, algumas asas perfuradas, luzentes, malvas ou um pombal de gritos...” (HILST, 2002, p.131). Essas bizarras permitem desoprimir a violência ocultada pelas palavras, já que a linguagem teria sido um instrumento utilizado pela humanidade para conter o excesso da natureza e, assim, se impor sobre o mundo. Nesse sentido, a linguagem é representante do processo civilizatório e, por isso, esconde o lado selvagem que é próprio também do humano. Bataille alerta a respeito desse processo, argumentando o quanto a linguagem foi construída como se não conhecesse a violência. Nesse aspecto, ele afirma: “[...] sendo a linguagem, por definição, a expressão do homem civilizado, a violência é silenciosa. Essa parcialidade da linguagem tem muitas consequências: [...] civilização e linguagem se constituíram como se a violência lhes fosse *estranha*” (BATAILLE, 1987, p.122). Hilst, não há dúvida, quer evidenciar essa violência na escolha das palavras e no seu uso despudorado. A autora insiste num movimento desbravador que incide na revelação do excesso, portanto, na desconstrução da farsa construída em torno da linguagem.

Isso explicaria porque *Cartas de um Sedutor* possui dois escritores e um deles, Tiu, centraliza a discussão do livro no papel da palavra e, por conseguinte, no quanto a literatura é desvirtuada, pelo mercado, de sua função de desmistificação. Nesse intuito, entendo que Hilst almeja que o leitor não seja enganado pela linguagem, que ele acompanhe os estratagemas próprios da palavra. Não é por acaso, então, a presença constante de passagens consideradas metalinguísticas, como se a autora convidasse todos a olhar os bastidores da escrita, colocando-os em cena e comprovando, dessa forma, o teor “obs-ceno” do seu texto. A atitude pode ser identificada, com muita propriedade, na segunda parte do livro, quando Tiu toma a voz narrativa e conduz a história. Nesse momento, destaca-se outra personagem, Eulália, que seria a companheira de Tiu desde que ele resolveu abandonar a vida mais abastada e manter um estilo mais simples. Essa personagem é relevante, para demonstrar o trabalho profícuo envolto da linguagem, não só pelo nome *lalia*, o qual aponta para fala, habilidade com a fala, mas também porque será a partir dela que o narrador mostrará suas artimanhas ao lidar com a palavra.

Eulália, assim, representa a possibilidade de deixar vir à tona a violência aludida anteriormente, já que instiga Tiu a escrever, a desvelar o lado adormecido da linguagem. Representa, também, a violência porque se materializa no corpo de uma mulher sofrida e pobre, como ela própria se define: “escreve de mim, da minha vida antes deu te encontrar, da surra que o Zeca me deu, da doença quele me passou, da minha mãe que morreu de dó do meu pai quando ele pôs o fígado inteirinho pra fora, do nenê queu perdi, do Brasil ué!” (HILST, 2002, p.18). Tiu passa, então, cativado pela companheira e tomado pela condição de mendigo desdentado, a escrever histórias com tons exageradamente agressivos e melancólicos, como a de Seo Donizeti, que, para sair da rotina intensa, se deixa ser seduzido por uma narrativa de Albert Camus. A narrativa o influencia a sair pelas ruas e a imaginar que teria matado vários ricos. Morte que acontecerá de fato na história, através de outro personagem, Seo Pedro, o responsável em apresentar Camus a Donizeti. Seo Pedro matará uma jovem de apenas 22 anos, sem parente algum, que passou a morar com ele. Ao saber que ela nutria sentimento por ele, não gostou e, num ímpeto, o próprio personagem narra o que fez: “possuído, fui até a cozinha, peguei uma faca e com um único golpe matei-a. Em seguida, chamei o velho. Pena, ele balbuciou, ela não tem dinheiro, pois não? Não. Embrulhei-a num lençol e seo Donizeti me ajudou a enterrá-la no quintal.” (HILST, 2002, p.98).

Vale chamar a atenção para o modo como as narrativas são costuradas umas às outras. Sempre a última palavra proferida por Eulália transforma-se no tema da próxima história. Nota-se um jogo com as palavras, uma maneira divertida de desenvolver o texto. Embora Eulália possa ser a desencadeadora do processo de escrita, ela não fica satisfeita com as várias histórias

construídas por Tiu. Ela não se sente ouvida por ele, não lhe agrada a maneira que ele compõe o texto, como pode ser destacado no trecho: “ai ai ai, Tiu, que coisa horrível, por que o home fez isso? num era desse pavor que eu te falava! Num me pergunta mais nada, escreve qualquer besteira.” (HILST, 2002, p.99). Concordo com Borges, quando ela afirma que Eulália “mesmo sem ter consciência [...] presa em sua simplicidade” deseja que “Tiu [...] se renda àquilo que agradaria a um conjunto de leitores menos sofisticados” (BORGES, 2013, p.296). No entanto, Eulália, de alguma maneira, com sua precariedade e ignorância, mesmo que demonstrasse insatisfação com as narrativas elaboradas por Tiu, não deixa de ser responsável, também, por esse caráter agressivo e violento das histórias.

Num procedimento de perscrutar a palavra, no afã de desconstruir o caráter enganador da linguagem, a estratégia criativa em torno de Eulália, com suas intermediações, ponderando sobre o modo como Tiu deveria articular as histórias, faz com que Hilst consiga levar o leitor para dentro do mundo da escrita. Isso é mostrado na narrativa por meio do detalhamento da vida de Stamatius e de seus conflitos ao escrever, conforme, por exemplo, se pode ver, no trecho: “Minha vida tem sido um sair de todos os buracos. Sair... imaginem, estou cada vez mais fundo, ou saio de um e entro noutra, buracos pequeninos, maiores, agigantados, e outros grandes buracos cheios de excremento, e eu tentando apenas inventar palavras, eu tentando apenas dizer o impossível.” (HILST, 2002, p.123 e 124).

Todavia, a interação com Eulália e a demonstração de insatisfação dela com a condução das histórias faz com que Tiu crie um novo título para suas histórias. Seria, na estrutura do livro, como uma nova seção dentro da narrativa, que receberá o nome de “De outros ocos”. É nesta seção que se fica sabendo que Stamatius, antes de ser um mendigo desdentado e conviver com Eulália, era um homem rico, que tinha comportamentos aburguesados, como é destacado no trecho “Películas antigas: eu elegante, barbeado, cheiroso, abotoaduras de platina. De repente no meio da rua arranqueia-as e ao primeiro que passava: quer?” (HILST, 2002, p.129). O desprendimento das abotoaduras foi, de acordo com o próprio personagem, “o começo do fim”. Nesse desapego, entra-se em contato com discussões interiores de Tiu sobre o processo de escrita e também sobre o processo de mercadorização da literatura. Num fragmento do texto, há uma referência explícita à discussão construída: “Sempre devo falar no pau. Ou nos ovos. Ou na manjuba. É assim que quer o editor: ‘Pode pensamentear um pouco, negão, mas sempre contornando a sacanagem’” (HILST, 2002, p.142). Portanto, na seção aludida, encontram-se várias passagens de crítica a determinadas maneiras de usar a palavra.

É tão forte esse gesto em Tiu que novamente Hilst insere a figura do demônio na narrativa, como uma forma de questionamento sobre a produção criativa. Também aqui, assim

como em *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, ele é descrito de uma maneira depreciativa, como aconteceu com Crasso, o que me faz indagar se a figura pode ser associada a algo próximo dos editores, a uma espécie de criatura com quem se dialoga acerca do fazer literário. Nesse diálogo, o diabo questionará Tiu sobre Eulália. E, então, pela voz dos dois, constata-se que ela representa o estado de espírito do narrador, como se fosse um duplo. Ela é a transfiguração de uma dor forte que simboliza o estilo de escrita do personagem. É por isso que, desde que Stamatius abandonou a vida abastada, (talvez, como defendem alguns, deixou de ser Karl, “mais correto seria pensá-los como uma mesma personagem em fases distintas” (PÉCORA, 2002, p.10)), Eulália esteve sempre presente. Desse modo, como uma voz forte a guiá-lo e provocar embates internos com a escrita, ela permite que a produção de Tiu seja profunda e desafiadora. Eulália seria um estratagema de Hilst, no sentido de colocar em destaque valores sobre os quais a própria autora se indagou ao longo da carreira. Com Eulália, tanto Hilst quanto Stamatius constroem possibilidades de enfrentamento em torno de um projeto que ora privilegia uma estrutura densa, ora superficial. Numa conversa, na qual conta o diálogo que teve com o demo, Tiu confirma que Eulália é de fato uma invenção, criada para colocar em evidência esse seu lado mais denso:

E também me disse que você não existe, Eulália, que você é minha invenção. Até que pode ser, benzinho, ela responde, gosto tanto de tu que se um dia tu não me amá mais, vou virá cisco, folhinha, caranguejo.
por que caranguejo?
Ah... porque caranguejo é tão triste.
Penso: verdade que construí meu ganido-mulher-diante-da-vida de um jeito pungente e delicado, submisso e paciente. (HILST, 2002, p.148)

Esse ganido se torna ainda mais perturbador quando Tiu se despede metaforicamente de Eulália e traz para seus textos uma solidão corrosiva. Corrosiva porque o faz viver a condição de escritor miserável de um modo bem violento, como demonstra a narrativa: “Vou engolindo Eulália. Vou me demitindo. E vou ficando muito mais sozinho. Restarão meus ossos. Devo polir meu ossos antes de sumir? (HILST, 2002, p.148). E será essa violência que se encontrará na próxima reunião de textos produzidos por Tiu, cujo título coerentemente recebeu o nome de “Novos antropofágicos”. Nesse sentido, depara-se com oito contos com conteúdos bem arrojados que incidem, também, sobre o fazer literário. É como se Tiu tentasse levar o leitor a deglutir certas posturas que aprisionam a linguagem. Num dos contos, isso é apresentado, figurativamente, por meio de um homem que, não suportando as imposições da mulher ao longo da convivência matrimonial, decide, num gesto antropofágico, cortar o dedo indicador da esposa, o qual sempre foi utilizado para apontar verdades ao companheiro. Tal comportamento

aconteceu justamente na mesa do jantar, confirmando o teor de deglutição, como pode ser visto no trecho:

Neste preciso momento, corto-lhe o dedo indicador, aponto-o para seu próprio rosto e repito: “Veja bem, senhora, no que dá um autodidatismo de vida”. Limpo-lhe a unha porque era sempre essa que ela me enfiava na rodela. Eu gostava assim. Ela não sei. Agora, sujo de ódio, atiro o dedo pela janela. A noite está fria e há estrelas. São atos como esse, vejam bem, que fazem desta vida o que ela é: sórdida e imutável. (HILST, 2002, p.152-153)

O homem que, segundo a história, era doutor em Letras, representa, assim, a tentativa de lutar contra esse mundo imutável, o qual, por ser constituído pela não possibilidade de transformações, torna-se sórdido, enganador. Desse modo, o conto, da mesma maneira que os outros sete, sintetiza o desejo do projeto de Hilst de se opor radicalmente a lugares-comuns e a comportamentos engessados. Ao se opor, permitem que visões inovadoras venham à tona, ainda que essas visões tragam realidades insistentemente ocultas. Nesse aspecto, os textos hilstianos, como um todo, constroem cenários incomodativos que rompem com o poder presente nas relações existenciais e languageiras, promovendo, com isso, uma escrita insustentavelmente obscena.

Todavia, em meio a tantas atitudes transgressivas, a tanta obscenidade, uma atitude presente na produção da autora me propiciou incômodo e trouxe indagações pertinentes. Se a escrita de Hilst se apresenta tão arrojada, desestabilizando compreensões já há muito construídas, por que a recorrência de elementos centrados no discurso tradicionalista. Em praticamente todas as narrativas mencionadas no capítulo, até mesmo as que se inserem na chamada “trilogia obscena”, encontrei referências constantes e fortes a signos imanentes, como a casa, a família, o contexto rural/interiorano. Como explicar esse possível paradoxo? Que estratégia estaria por trás desses elementos? É o que analisarei no próximo capítulo.

2. A RESSIGNIFICAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DISCURSSIVA

Declamou pausado o primeiro verso: “Igual ao fruto ajustado ao seu redondo...”

Jandira interrompeu: peraí... redondo? Mas nem todo fruto é redondo...

Ele São metáforas, amor

Ela Metáforas?!?!

Ele É... E há também anacolutos,

zeugmas, eféreses

Ela ?!?!? Mas onde é que fica a

banana? ¹¹

A proposta hilstiana, conforme tentei evidenciar no capítulo anterior, pauta-se por um processo nada ingênuo de não se restringir ao primeiro plano de significação, de ousar desfazer os códigos linguísticos e sociais, assim como todo o mecanismo de construção ideológico atrelado a eles. Essa atitude corajosa justifica inclusive a epígrafe escolhida para iniciar o capítulo, porque, como se pode notar, a personagem tem dificuldade em fazer as transposições necessárias ao jogo textual e, desse modo, fica presa também à automatização da vida, alienando-se. A produção literária de Hilda Hilst, ao contrário de Jandira, propõe transgressões radicais, não compactuando, portanto, com os embustes existenciais, responsáveis pela imposição do discurso alienante. Nesse sentido, há uma tentativa constante de burlar o convencional, propiciando aos leitores uma projeção diferenciada do que até então estavam acostumados. Ao fazer isso, Hilst rompe com os lugares comuns e constrói uma escrita audaz e esbravejadora, conforme se constata pelas palavras da própria autora: “Censura, eu não tenho nenhuma. A minha proposta é justamente, a anticensura. Coloco em minha obra todas as máscaras possíveis: o sórdido, o imundo, o terrível. Todas as caras horrorosas, as vergonhas. A proposta é esta: de colocar tudo. Então, não há censura.”¹² (DINIZ, 2013, p.133).

Logo, o processo textual que caracteriza o fazer literário hilstiano envolve um mecanismo exaustivo de resignificação das palavras, pois propicia aos vocábulos chegarem a níveis que transcendam ao instrumentalismo inaugural da língua. Um procedimento que faça o leitor não se acomodar diante do que lhe foi imposto. Nesse aspecto, é possível inclusive averiguar, na produção de Hilst, um trabalho intenso de ruptura quanto ao que se convencionou chamar de “conhecimento”. Nietzsche, em *A Gaia Ciência*, possui uma explicação a respeito da construção do processo cognitivo que é bem peculiar e pertinente ao momento. Segundo o filósofo, o conhecimento surgiria no intuito de acomodar o que é estranho aos homens, ou seja, em tornar o inquietante familiar. Por isso, na visão nietzschiana, o habitual é mais difícil de

¹¹ HILST, 2002, p. 171.

¹² (Entrevista concedida a Nelly Novaes Coelho em 1987).

problematizar, porque não apresenta, imediatamente, um contexto de desajuste que desperte preocupação. Ele afirma:

nossa necessidade de conhecer não é justamente essa necessidade do conhecido, a vontade de, em meio a tudo o que é estranho, inabitual, duvidoso, descobrir algo que não mais nos inquiete? Não seria o *instinto do medo* que nos faz conhecer? [...] Também os mais cautelosos [...] acham que ao menos o familiar é *mais facilmente cognoscível* do que o estranho; [...] Erro dos erros! O familiar é o habitual; e o habitual é mais difícil de “conhecer”, isto é, de ver como problema, como alheio, distante, “fora de nós”... (NIETZSCHE, 2012, p.224)

Sendo assim, quando o texto literário possibilita uma revisão sobre o funcionamento cognitivo, sobre o que estou habituado, ele me transporta para um cenário de constantes relocações, ele me faz olhar também para o que superficialmente não me atemoriza. Jandira, personagem do conto, ao não interagir com a pretensão semântica do companheiro, sente-se incapaz de fazer a transposição dos planos, portanto, tem dificuldade de traçar um deslocamento tanto em relação à língua quanto em relação a si própria. Não é à toa que o interlocutor da conversa, não admitindo o tamanho reducionismo de leitura, destaca que se tratam de “metáforas”, figura de linguagem que, etimologicamente, significa “transposição”. A limitação expressa por Jandira acarreta na demora de fazer o deslocamento e, por consequência, de esmiuçar o que já se sedimentou na língua. Tal comportamento pode ser ilustrado, no caso do conto, pela insistência da personagem de se preocupar apenas com o plano primário das palavras: “Mas nem todo fruto é redondo...” (HILST, 2002, p.171).

Diferentemente do posicionamento de acomodação e alienação presente na atitude da personagem, noto, na produção hilstiana, uma tentativa incessante de quebrar esse mecanismo de aceitação do código linguístico, de não se prender apenas ao conhecido, de investigar, insistentemente, o habitual. Nesse intuito, a escritora articula uma estratégia forte de driblar a imposição da linguagem e, assim, provocar uma percepção mais aguçada da realidade. Estratégia essa que exige uma postura desbravadora diante da internalização de regras sociais veiculadas em diversos tipos de discursos. A própria autora, numa entrevista concedida a Léo Gilson para o jornal Estado de São Paulo, em 1980, confirma a estratégia textual apontada, ao afirmar que “a linguagem e a sintaxe passam a ser intrinsecamente atos políticos de não pactuação com o que nos circunda e que tenta nos enredar com seu embuste, a sua mentira arditamente sedutora e bem armada.” (DINIZ, 2013, p.56). Por meio do pronunciamento de Hilda Hilst, é possível comprovar um estilo de escrita que não se compromete com a legislação

de um sistema linguístico e que, assim, busca efetivar uma proposta perspicaz de enfrentar os embustes existenciais.

Roland Barthes, em *Aula*, alerta para a dificuldade em lidar com a presença ubíqua dos discursos de sedução e enredamento. Segundo ele, esses discursos são constituídos por mecanismos de poder que perpassam vários âmbitos sociais. E o motivo de tamanha força e perenidade é o fato de o poder se instalar num organismo que acompanha a humanidade há milênios: a linguagem. Para Barthes:

o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico. [...] A razão dessa resistência e dessa ubiquidade é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda a eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. (BARTHES, 2007, p.12)

Nessa linha de pensamento, a constatação do caráter impositivo presente na língua ajuda a compreender a criação, em vários textos de Hilda Hilst, de personagens que também são escritores. É como se o processo de escrita tivesse que estar, a todo momento, em ressignificação, para, assim, tentar um despistamento quanto ao poder languageiro. No conto destacado nessa seção, o interlocutor, que é um escritor, passa 10 anos elaborando o primeiro verso de um poema, o que demonstra a faculdade intensa de pensar sobre a língua, de resistir às seduções do lugar-comum, de lutar contra a imposição do código. Todavia, essa mesma personagem, ao se deparar com o gesto oposto da companheira, que se entrega facilmente aos disfarces da linguagem, não aguenta e, num ato de extrema insatisfação, comete um suicídio. A morte pode ser vista como uma tentativa de fugir à mesmice, à alienação, confirmando, assim, a conduta de desvio, própria do projeto hilstiano. Afinal, aceitar a língua, com todas as suas implicações, é reproduzir o poder, é repetir a vida “com sua mentira arditamente sedutora” (DINIZ, 2013, p.56). Por isso, matar-se é se opor ao estereótipo, o qual, segundo Barthes, em *O prazer do texto*, é a “nauseabunda impossibilidade de morrer” (BARTHES, 1973, p.87). O homem da história, assim, parece dar voz a um projeto de leitura que vise ao desfacelamento de uma postura alheia à língua, aos seus meandros e ao seu processo de cristalização: “Ele enforcou-se manhãzinha na mangueira. O bilhete grudado no peito dizia: a manga também não é redonda, o mamão também não, a jaca muito menos, e você é idiota, Jandira. Tchau”.

Tal projeto se faz por meio de um posicionamento de mudança não só em relação à língua, mas também às construções ideológicas associadas à linguagem. É possível, nesse aspecto, dialogar a pretensão de rompimento languageira, encontrada nos textos de Hilst, com

a noção de texto de fruição¹³. Segundo Barthes, esse tipo de texto retira o leitor de um lugar tranquilo, expondo-o, ao contrário, a uma insatisfação, a uma sensação de perda, de deslocamento, de falta de domínio de si próprio. Com isso, promove um cenário de incômodo e uma espécie de fratura em relação ao senso comum: “A fruição é in-dizível, inter-dita. [...] Com o escritor de fruição (e com o seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível” (BARTHES, 2007, p.60). A comparação estabelecida é pertinente não só em referência ao conto em relevo, mas também a outros textos da escritora, como é o caso de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, no qual se pode notar um profícuo debate em torno da mercadorização editorial. Na narrativa, como já demonstrei no capítulo anterior, encontra-se uma menina de oito anos que, para ajudar o pai, este também escritor, decide escrever um livro com obscenidades. O gesto da garota reflete o desejo do editor Lalau, que acredita que a única maneira de conseguir êxito nas vendas é através de produções que atinjam à grande massa. Vejamos um exemplo:

Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é um escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando, dizem que ele é um gênio. [...] Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. [...] outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele [...] O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. (HILST, 2005, p.18-19)

Como se nota de maneira manifesta pelo trecho destacado, o livro, em diversos momentos, articula uma discussão coerente entre textos de fácil aceitação pelo público e aqueles que, segundo Barthes, exigem um grau de incômodo maior, uma vez que desestabilizam valores já há muito arraigados. O debate aparece de maneira contundente em outros trabalhos de Hilda Hilst, permitindo que se possa refletir ironicamente sobre a demanda editorial dos “textos de prazer” e sua consequente problematização.

Nesse ímpeto de fruição, a produção da autora tenta também escavar verdades que se cristalizaram no meio social e demonstrar o quanto ou com qual intensidade elas foram naturalizadas. Para isso, haverá a necessidade de se ater a uma das ferramentas úteis na elaboração que é a língua. Essa precisará ser repensada nos diversos níveis, já que, desde sua

¹³ Embora se saiba que no Brasil e Portugal, optou-se pela tradução do termo barthesiano *jouissance* por “fruição”, a estudiosa brasileira Leyla Perrone-Moisés argumenta que a tradução adotada não é satisfatória para uma boa compreensão da leitura de Barthes. Segundo Moisés, “gozo” consegue se aproximar mais da conotação sexual que Roland Barthes almejava. Para a pesquisadora, *jouissance* atende à uma noção psicanalítica, principalmente, de Lacan, que está diretamente ligada à libido e não pode ser ignorada: “Todo o sabor da palavra *jouissance*, em Barthes como em Lacan, está nessa conotação sexual, orgiástica, que se afirma ao mesmo tempo que se declara impossível, a não ser como metáfora.” (BARTHES, 2007, p.84).

constituição, inerentemente, constrói-se pelo apagamento do objeto em face da representação; logo, na sua formação, já compreende um mecanismo de disfarce. Além disso, vale ressaltar que a linguagem, também na sua origem, teria sido a responsável pela sociabilização do homem e o conseqüente ocultamento de sua existência individual. Nietzsche, em *A Gaia Ciência*, defende esse último ponto de vista ao afirmar que o conjunto de signos criados pelo homem foi responsável pela perpetuação da espécie, uma vez que o homem necessitava de meios capazes de unificá-lo e assim livrá-lo de perigos que poderiam destruí-lo. Nesse sentido, o filósofo salienta acerca do homem: “ele *precisava*, sendo o animal mais ameaçado, de ajuda, proteção, precisava de seus iguais, tinha de saber exprimir seu apuro e fazer-se compreensível” (NIETZSCHE, 2012, p.222). No entanto, para isso, recalcou o que não podia ser manifestado, o que não era um signo amistoso, aquilo que pudesse ser um obstáculo à sobrevivência. Com tal gesto, sedimentaram-se as ações individuais e se criou a consciência humana, modelo coletivo de manutenção da espécie, do gregário, do comunitário.

Desse modo, acompanhando o pensamento nietzschiano, a consciência é fruto de uma construção social, ela surge para manter o contato e a sociabilização. A linguagem, ao manifestar essa consciência, torna os homens mais próximos socialmente, todavia, esconde o seu caráter individual. Segundo Nietzsche: “todas as nossas ações, no fundo, são pessoais de maneira incomparável, únicas, ilimitadamente individuais, não há dúvida; mas, tão logo as traduzimos para a consciência, *não parecem mais sê-lo*” (NIETZSCHE, 2012, p.223). A partir dessa perspectiva, constata-se o quanto a realidade se fez por meio de uma percepção superficial sobre ela mesma. Os indivíduos se constituíram através de construções que não fariam jus ao que subjetivamente poderiam ser. Haveria um amálgama que cobriria o mundo e suas implicações. Para o filósofo:

[...] a natureza da *consciência animal* ocasiona que o mundo de que podemos nos tornar conscientes seja só um mundo generalizado, vulgarizado – que tudo que se torna consciente por isso mesmo torna-se raso, ralo, relativamente tolo, geral, signo, marca de rebanho, que a todo tornar-se consciente está relacionada uma grande, radical corrupção, falsificação, superficialização e generalização. (NIETZSCHE, 2012, p.223)

Partindo desse pressuposto, compreendo que a proposta hilstiana, conforme evidenciei, de tentar uma desmistificação quanto aos embustes que cercam a realidade, vão ao encontro do entendimento nietzschiano sobre o mundo e sobre a linguagem. É como se os textos de Hilda Hilst constatassem o quanto de ilusões e falsificações fazem parte da vida e o quanto são constituidores do humano. Nesse intuito, existe um convite a investigar a língua no interior do

processo literário, não ficando preso apenas ao papel utilitário e de mera comunicação que lhe é comum. A autora então expõe a singularidade literária, para que o próprio leitor seja capaz de acompanhar a tessitura dos caminhos ficcionais. Como exemplo disso, posso mencionar o trabalho com a construção de personagens escritores, em que percebo uma ação de desmanche e de crítica não só em relação à existência ficcional que se apoderou da realidade, mas também do próprio fazer literário. Assim, a intenção da produção hilstiana é romper com os aparatos sociais responsáveis pela superficialidade e propor uma via de libertação a esses valores, não permitindo que o homem continue a trajetória de enganação que até então foi exposto, conforme ressalta a escritora em entrevista: “Desde o começo, o homem fez de tudo para colocar uma máscara, para se enganar a si mesmo, como se não fosse um ser que caminha para a morte. Ele não deseja pensar nisso.” (DINIZ, 2013, p.106).

2.1. A tradição se impondo como signo

Todavia, por trás dessa atitude desbravadora de libertação, algo, pelo menos inicialmente, chamou a atenção e foi o pontapé para a problematização da pesquisa. Comecei a observar uma certa incidência de elementos na narrativa que geraram incômodo, pois não se enquadravam dentro da perspectiva que até então se projetava a respeito dos textos de Hilda Hilst. Tais elementos referem-se a valores e construções ideológicas que se podem nomear de tradicionalistas e imanentistas. Distantes, portanto, do olhar que a crítica literária sempre teve para a criação hilstiana, como destaque no comentário do estudioso Álcir Pécora: “É o humor a arma mais afiada usada por Hilda para nos golpear na leitura. Associando-o a assuntos polêmicos que se desviam facilmente para o campo do obscuro, como o incesto ou a pedofilia, a provocação ao leitor torna-se contundente, irresistível” (PÉCORA, 2010, p.84). No caso desta pesquisa, no entanto, a provocação inaugural se deu com a insistência de um campo significativo incluído na cultura dita tradicional que não coaduna com o ângulo de compreensão da obra desenvolvida pela autora.

Para tornar mais claro o que se está chamando de signos ligados à tradição convém ressaltar que se está aludindo, a grosso modo, a mecanismos de conservação de um ponto de vista convencional e pouco aberto a mudanças. Uma ideologia que ratificaria pressupostos engessados e constituidores de uma conduta não muito afeita à convivência com as alteridades, como a que se fez presente, por exemplo, historicamente, na formação burguesa. Roland Barthes, no livro *Mitologias*, argumenta que o ideal burguês conseguiu se naturalizar de maneira intensa entre os povos, chegando até à contemporaneidade. O pensamento barthesiano

é do final da década de 50 do século passado, mas espelha com lucidez a configuração social formadora da cultura denominada ocidental. No entendimento do autor, o aburguesamento contribuiu para que se tivesse uma realidade com menos alterações e, conseqüentemente, perpetuadora de valores.

Entre as figuras retóricas responsáveis pelo discurso de pasteurização da sociedade, estariam o que Barthes chama de “a vacina”. Uma estratégia de conviver com certos desvios acidentais, como a rebeldia das vanguardas, a fim de se esconder mazelas maiores que poderiam colocar em risco todo o sistema ideológico. Segundo o pensador, as vanguardas nunca conseguiram uma revolução real e totalizante, porque, no fundo, faziam parte do aparato cultural burguês. Dessa maneira, embora, no plano discursivo, a atitude de rebeldia apresentasse uma flexibilização, não era de fato uma abertura real, uma vez que camuflava a possibilidade de se olhar e de se conviver com os desajustes mais volumosos e significativos. Ainda de acordo com a compreensão barthesiana, o aburguesamento ideológico propiciou o que ele chama de “a omissão da história”. Como o próprio termo explica, seria uma estratégia de ocultamento dos processos sociológicos em face da naturalização dos mesmos, ou seja, a intencionalidade desenvolvida nas relações humanas desaparece para dar lugar a realidades isentas de significação e absorvidas como eternas, ou seja, nas palavras de Barthes, “essa figura feliz elimina fatores muito embaraçosos: simultaneamente, o determinismo e a liberdade” (BARTHES, 2013, p.243). Sendo assim, é possível afirmar que o legado burguês promoveu a constituição de uma sociedade em que a planificação de comportamentos e a rejeição a formas de vida alternativas foram signos constantes ao longo da história.

Desse ponto de vista, levando-se em consideração as conseqüências dos ideais conservadores oriundos da classe burguesa, o incômodo ressaltado anteriormente sobre a incidência de tais elementos em Hilst, agrava-se ainda mais, porque se faz presente dentro de uma escrita que se apresenta altamente transgressiva e audaciosa. Agravamento que ganha proporções ainda maiores, caso queiramos estender a abrangência do conservadorismo e do tradicionalismo ideológico a um processo de construção do pensamento que se deu antes da formação burguesa. Tal formação refere-se ao modelo grego socrático que foi inspirador e constituidor da maneira como grande parte dos países europeus se consolidou. O filósofo alemão Bruno Snell comenta a esse respeito no livro *A Cultura Grega e as origens do pensamento europeu*, ao afirmar que:

Na Grécia nasceram concepções relativas ao homem e ao seu pensamento claro e diligente que influíram de modo decisivo na evolução europeia dos

séculos posteriores. Temos a tendência de considerar o que foi acrescentado no século V como válido para todos os tempos. (SNELL, 2012, p.1)

Nesse sentido, uma das obras que foi construtora da gênese do pensamento europeu e que merece ser destacada nesse propósito é *A República*, de Platão, na qual se encontra o diálogo de Sócrates com os seus discípulos. No diálogo, é possível encontrar fundamentos que norteiam a constituição social e até religiosa de muitos povos. Vale lembrar que, numa discussão em torno da definição de justiça, Sócrates propõe a composição de uma cidade perfeita, em que o homem deveria ter atributos para que pudesse residir nesse cenário e suportar a convivência. Entre essas características, estaria o apego a um comportamento moderado, a condenação às artes imitativas e a celebração de uma atividade física adequada. Portanto, se pode notar, pelo conteúdo platônico, a construção de um mundo ideal face à sedução do mundo terreno. Era preciso, segundo o pensamento socrático, resistir bravamente às alterações provindas da realidade e seguir firme no propósito de unidade, o qual era o escopo do homem de bem:

[...] do mesmo modo que conduzimos os potros ao meio de ruídos e tumultos para verificar se eles são medrosos, é preciso durante a juventude, transportar os guerreiros ao meio de objetos assustadores, depois reconduzi-los aos prazeres, a fim de comprovar, com muito mais cuidado do que se comprova o ouro pelo fogo, se resistem ao encanto e se mostram decentes em todas estas conjunturas, se permanecem bons guardiães de si próprios e da música que aprenderam, se se conduzem sempre com ritmo e harmonia e são, enfim, capazes de se tornar eminentemente úteis a si mesmos e à cidade. E aquele que houver suportado as provas da infância, da adolescência e da idade viril, e tiver saído puro, estabeleceremos como chefe da cidade e guardião e o honraremos durante a sua vida e após a sua morte, concedendo-lhe a insigne recompensa de túmulos e monumentos em sua memória; mas aquele que não houver assim, será excluído. (PLATÃO, 1965, p.190-191)

O projeto de cidade idealizado por Sócrates e transcrito por Platão propõe, como observo, uma rejeição a tudo que não se enquadra dentro dos padrões de força e harmonia. Não é à toa a crítica às artes imitativas, porque, segundo a lógica socrática, o homem que habitará a cidade perfeita não pode apresentar uma diversidade de posturas, como seria próprio do artista; o múltiplo dificulta a integração, o uno, e assim deve ser evitado. A busca pela unidade ideal chegava a tal ponto que os bebês nascidos com algum problema físico, conforme esse ponto de vista, deveriam ser exterminados ou abandonados. Diz o filósofo: “Quanto aos filhos dos indivíduos inferiores, e mesmo os dos outros, que apresentarem alguma deformidade, escondê-los em local proibido e secreto como convém.” (PLATÃO, 1965, p.22). Sendo assim, a

ideologia socrática tem em suas bases a concepção de uma sociedade eugenista, que não tolera imperfeições com facilidade.

Logo, na tentativa de deixar claro aos seus discípulos de que forma a cidade poderia ser concebida, Sócrates explana também sobre a educação familiar, demonstrando quais os papéis que seriam assumidos pelo homem e pela mulher e que contribuiriam para a constituição de um rebanho saudável. Nesse momento, antes de continuar, é válido um parêntesis, para que observemos a palavra “rebanho”. Seu uso faz referência ao próprio texto de Platão, no qual em diversos momentos o utiliza, corroborando a preocupação da unidade em relação ao diferente. Com essa visão unificante é que se projeta a adequação de gênero no espaço da cidade. Embora haja uma intenção socrática inicial de mostrar que o homem e a mulher podem realizar, mesmo tendo naturezas diferentes, funções semelhantes, o que causou incômodo em Glauco e os outros ouvintes, o arremate da discussão culmina com a sentença de que a mulher é capaz, mas jamais chegará ao nível do homem.

No debate travado com esse propósito, Sócrates havia dito em outra ocasião, ao buscar uma definição para justiça, que naturezas diversas deveriam realizar ações diferentes e que, nesse sentido, para que haja a harmonia de uma cidade é necessária a contribuição de todos. Tal gesto, por sua vez, dificultaria o comportamento injusto, posto que o injusto presume uma vantagem sobre o outro, desestabilizando o conjunto e assim prejudicando a si próprio. Por esse viés, o filósofo argumenta a favor da aproximação do que é justo e pelo afastamento do que é injusto. É fruto dessa persuasão o estranhamento causado nos discípulos quando Sócrates apoia a igualdade de trabalho entre mulheres e homens. Tal aceitação contradizia o que ele teria defendido anteriormente, já que os sexos possuem naturezas distintas. Ao ser questionado a respeito disso, o filósofo grego admite a contradição. No entanto, alerta para o cuidado que se deve ter no estudo de um pensamento contraditório. Para ele, a grande maioria vê na contradição uma disputa e se esquece de que o mais importante é a construção de um raciocínio lógico em torno do contraditório. Nessa construção, há que se levar em conta as peculiaridades envolvendo as naturezas e as funções. No caso de homens e mulheres, o fato de “a fêmea conceber e o macho engendrar” não impede que elas sejam também administradoras da cidade perfeita. Essa seria uma diferença que não exclui totalmente a mulher da realização das atividades. Assim, em vários momentos do diálogo, Sócrates conclui ratificando a igualdade, mas chama a atenção para a fragilidade do sexo feminino frente ao masculino: “Logo, a mulher e o homem gozam da mesma natureza quanto à aptidão de guardar a cidade, exceção feita ao fato de que a mulher é mais fraca e o homem mais forte.” (PLATÃO, 1965, p.15).

Além disso, há também o reforço, na argumentação socrática, acerca de afazeres que seriam próprios das mulheres e que ajudam, nesse sentido, a compreender a imagem imanentista que se forjou ao longo dos tempos. Ao tentar mostrar, por exemplo, que não existia uma exclusividade masculina na administração da cidade, explicando a Glauco que pode haver ações em que as mulheres são melhores do que os homens, e, portanto, não se trata de gênero, mas sim de aptidão, o filósofo deixa transparecer uma ideia que se cristalizará:

- Agora, conheces alguma ocupação humana em que os homens não superem as mulheres? Alongaremos nosso discurso mencionando a tecelagem, a pastelaria e a cozinha, e onde a inferioridade delas é ridícula ao mais alto grau?
 - Tens razão – observôu ele – ao afirmar que em tudo, por assim dizer, o (sic) sexo masculino prevalece de longe sobre o outro sexo. No entanto, muitas mulheres são superiores a muitos homens em numerosos trabalhos. [...]
 - Por consequência, meu amigo, não há emprêgo concernente à administração da cidade que pertença à mulher enquanto mulher, ou ao homem enquanto homem. (PLATÃO, 1965, p.18)

Como destaque pela conversa, desde a Grécia, há a associação dos afazeres domésticos à mulher, confirmando o quanto a ideologia grega e socrática foi fundamental na montagem social com a qual ainda se convive na contemporaneidade.

Nesse aspecto, prosseguindo no pensamento socrático/platônico, em *A República*, vale ressaltar ainda o recrutamento de homens e mulheres para formar uma família, consolidando o projeto de edificação da cidade perfeita. Com esse objetivo, o livro propõe a união entre homens e mulheres como uma prerrogativa para que a perfeição se estabeleça e se dissemine. Segundo Sócrates, é necessário o estímulo a essas uniões estáveis, pois só elas podem garantir um futuro rebanho saudável. Em contrapartida, não haveria lugar para relações eventuais e muito menos para afetos entre indivíduos do mesmo sexo. Tudo o que pudesse atrapalhar a composição de equilíbrio na cidade ou que fosse desfavorável à harmonia dos guardiões deveria ser evitado. Aos poucos, constituía-se uma ideia de família que foi sendo repassada à cultura ocidental. Valores como respeito e temor são encontrados no diálogo, quando se refere ao núcleo familiar. É pertinente notar como a família se firma num cenário de utilidade ao rebanho e não como construção de afetos e ou exaltação ao indivíduo.

Esse projeto de culto a uma vida segura e equilibrada será continuado por uma cultura não pagã, o cristianismo, e terá grande influência sobre o pensamento. O cristianismo tomará emprestado vários dos pressupostos construídos pela ideologia socrática e os levará adiante por meio da instituição religiosa. O gesto promoverá uma disseminação das ideias e, por conseguinte, uma popularização, se se pensa na dimensão da religião ao longo dos séculos. Não é à toa que Nietzsche chamará o cristianismo de platonismo do povo. No seu livro, *Crepúsculo*

dos ídolos, o filósofo alemão deixa claro a sua aversão ao platonismo e confirma o quanto a proposta cristã se assemelha à teoria elaborada em *A República*. Ele diz “Minha desconfiança de Platão vai fundo, afinal: acho-o tão desviado dos instintos fundamentais dos helenos, tão impregnado de moral, tão cristão anteriormente ao cristianismo [...] que eu utilizaria [...] a dura expressão “embuste superior” ou [...] idealismo.” (NIETZSCHE, 2006, p.102). Com efeito, ao longo da obra nietzschiana, é possível averiguar de maneira intensa a associação do cristianismo às ideias de Platão. Segundo Nietzsche, as consequências dessa situação foram danosas à humanidade, uma vez que permitiram que se constituísse uma visão negativa sobre o mundo, rejeitando-o como ele é de fato e construindo juízos acerca da existência. Isso teria motivado Nietzsche, em sua autobiografia intitulada *Ecce homo: como alguém se torna o que é*, a afirmar de maneira provocativa, bem ao seu estilo, que “A moral cristã foi até agora a Circe de todos os pensadores” (NIETZSCHE, 2006, p.106).

Embalado por essa percepção inicial do legado ideológico que envolve as relações humanas e suas consequências, volto a atenção para o incômodo que motivou a pesquisa. Ao me deparar com os textos da escritora Hilda Hilst, verifiquei uma repetição de determinados elementos que de, algum modo, reportaram-me a padrões ressaltados pela tradição consolidada pelo modelo de cultura dominante. Tal constatação, no meu entendimento, adquiriu dimensões ainda mais alarmantes, pois se faz presente numa escrita que é transgressora em relação a pactos sociabilizantes, que chama a atenção pelo desvio a padrões e modelos já consagrados.

Todavia, poderia contra-argumentar com uma resposta que abalaria por completo o questionamento feito até o momento e de uma maneira extremamente simplista. Os textos trazem os elementos que evocam a tradição e os traços imanentistas porque, na perspectiva de uma escrita transgressora, o que se almeja é destruir os mecanismos geradores dessa ideologia. Isso explicaria o fato da insistência nesse campo de significação. Era preciso cortar pela raiz esses valores e mostrar-se vanguardista frente ao conservadorismo vigente. Não é por acaso que o código linguístico nos textos, como a própria autora afirmou em entrevista, são instrumentos políticos contra visões equivocadas do mundo. Sendo assim, não haveria muito o que problematizar, estaria evidente o caráter radical da literatura hilstiana: os valores são trazidos à tona, a fim de serem enfaticamente demolidos. No entanto, percebi que os elementos além de muito recorrentes, eram explorados por meio de um procedimento lúcido de não destruição, o que trazia à escrita de Hilst uma possibilidade inovadora de ruptura. Antes de demonstrar de que maneira esse procedimento acontece, vale a pena destacar nas obras da autora a presença forte dos elementos mencionados.

2.2. O discurso tradicionalista em Hilst

No trajeto proposto de explicitação dos elementos tradicionalistas, encontra-se, por exemplo, *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, em que se convive com a presença de uma família nuclear, formada, portanto, por um pai, uma mãe e uma filha de oito anos. Além disso, grande parte do enredo se passa no interior de uma casa. Na narrativa contada por Lori, “O caderno negro”, há também o elemento “família”, tanto da personagem Corina, com seu pai e avó, quanto do protagonista, Edernir, que mora com o pai e a mãe. Essa história ainda acontece num lugarejo no interior de Minas Gerais, chamado “Cural de Dentro”. E, como é típico em cidades interioranas, existe a figura do padre, representada na personagem Tonhão, popularmente conhecido como padre Mel. Já no final da narrativa, me deparei com quatro historietas que, pela forma utilizada, fazem referência aos tradicionais contos-de-fada. Como se pode notar, sem levar em consideração, pelo menos nesse momento da discussão, o modo como esses traços são trabalhados, é possível entrar em contato com valores bem fortes do que se está chamando de uma ideologia conservadora. A família, assim, portanto, é um elemento que chama muita atenção e ao mesmo tempo estranhamento, principalmente se se pensa, de acordo com a perspectiva platônica e histórica, no quanto essa composição social se firmou frente ao indivíduo, contribuindo para o que Nietzsche em diversas obras denominou de “instinto de rebanho”. Segundo o filósofo, essa postura de priorizar o todo em detrimento do individual fez parte de um método de sobrevivência, muito adotado pela instituição familiar e que, posteriormente, foi sedimentado como máxima na sociedade. Para ele,

A educação procede quase sempre assim: ela procura encaminhar o indivíduo, por uma série de estímulos e vantagens, para uma maneira de pensar e agir que, quando se torna hábito, impulso e paixão, vigora nele e acima dele, de encontro a sua derradeira vantagem, mas ‘para o bem de todos’.
(NIETZSCHE, 2012, p.69)

Esse engessamento de posturas, tendo a família como núcleo (vale lembrar o conjunto de caracteres associados a ela em *A República* - equilíbrio, unidade, respeito), teria levado, conforme Nietzsche argumenta em *A Gaia Ciência*, ao que se conhece, entre os homens, como moral. Portanto, na visão do autor, por meio de ações moralizantes, a humanidade acreditou que conseguiria uma regularidade, negando as transformações próprias da vida e, dessa maneira, trazendo tranquilidade aos homens. No livro citado, Nietzsche faz uma provocação, argumentando que “Evidentemente até agora a moral não foi problema; mas sim aquilo [...] em que os homens entravam de acordo [...] local de paz, em que os pensadores descansavam de si

próprios, respiravam, readquiriam forças” (NIETZSCHE, 2012, p.211). Assim, para o filósofo, fiar-se nesse modelo de comportamento é ter uma visão ingênua sobre a natureza humana, é renunciar ao mundo como ele é. Em outro livro, *O Crepúsculo dos ídolos*, ele afirma que a moral é uma conduta “antinatural” (NIETZSCHE, 2006, p.37). A argumentação de Nietzsche, um imoralista, como ele próprio se intitula, ajuda a endossar a trajetória de estranhamento que estou tentando mostrar em relação aos livros de Hilda Hilst.

Além da família, outro aspecto que se destacou ainda em *O Caderno Rosa de Lori Lamby* foi a utilização de signos muito marcados pelo continuísmo e conservadorismo. Um deles, já ressaltado anteriormente, é a construção do espaço narrativo, o qual se faz ora dentro da casa de Lori, ora na referência ao estado de Minas Gerais, ambos carregados de valores já cristalizados: a casa, como reduto de uma ideologia hierárquica, se se pensa na cultura grega e romana que foi absorvida historicamente, e Minas, reconhecida no imaginário nacional como sinônimo de fechamento e repetição de hábitos. Outro espaço seria a presença da igreja católica que, ideologicamente, ao longo dos séculos, se fez pela não abertura de códigos e posicionamentos.

Todos esses elementos aparecem também em *Contos d’escárnio. Textos grotescos*. Crasso, por exemplo, personagem principal, logo no início da narrativa, conta sobre a morte da mãe e do pai, destacando assim a presença da família, signo importante para o propósito da pesquisa. Destaque que também se faz com a entrada no enredo de outro parente, o Tio Vlad, com o qual Crasso irá morar após o falecimento dos pais. Curioso, nesse momento, é a referência novamente ao interior, pois Tio Vlad residia num lugarejo chamado Gota do Touro. Nesse lugarejo, aparece ainda alusão à igreja católica, na personagem Creovaldo, conhecido como padre Cré. Além dessa alusão, a igreja é trazida à tona também em outro momento, quando Crasso conhece Clódia. É dentro da igreja que eles conversarão e, depois, passarão a ter um romance. Romance que fará com que Crasso conheça um escritor chamado Hans Haeckel e, assim, queira conhecer o lugar onde ele nasceu. Nessa busca, o protagonista vai a Muiabé, um município que fica em Cantão da Vila. Portanto, pela escolha dos nomes, verifico mais uma vez a imagem forte do costumeiro, do tradicionalismo.

Já na parte final da narrativa, Crasso narra a história de um rapaz de 16 anos e a mãe dele. Um episódio que lembra a tragédia clássica *Édipo-rei*, pela paixão que o filho nutre pela figura materna. Apesar do conteúdo libidinoso que envolve a história, o fato de remeter o leitor ao conflito familiar e à Antiguidade mais uma vez atende à problematização da pesquisa. E por fim, nas últimas páginas, Crasso é convidado para uma festa de casamento na Europa, que evoca

o século XVIII; logo, reporta-se ao cerimonialismo e à pompa costumeiros dos requintes palacianos europeus.

Em *Cartas de um Sedutor*, outro livro de Hilst, encontro de novo o cenário familiar, agora entre os irmãos Karl e Cordélia. O pai e a mãe, por meio das cartas de Karl, têm o passado revisitado, permitindo que o leitor, aos poucos, adentre-se na intimidade familiar e saiba, por exemplo, o que teria levado a mãe a sair de casa. Praticamente quase toda a primeira parte do livro se passa no interior de uma casa, na qual mora Karl e seus empregados. Na segunda parte do enredo, também aparece uma moradia, um lar, formado pelo escritor Stamatius, Til, e sua companheira Eulália. Sendo assim, não há como ignorar a presença constante da casa, como marcação de espaço na história. Além disso, existem narrativas paralelas, contadas por Stamatius, em que também se encontram elementos tradicionalistas. Em uma delas, algo chama a atenção e é pertinente ao interesse da pesquisa, pois se trata da realidade de um lar formado por uma mãe e um filho adolescente. Nas saídas da mãe para fazer compra, o filho mantém relações sexuais com a bordadeira Antônia, até ser descoberto na cama, envolto em lençóis portugueses. Na passagem do texto destacado a seguir, é possível averiguar o episódio: “Eu tinha 18 ANOS, ela 29, bordadeira, e vinha todas as quintas-feiras refazer os bordados das roupas de cama de mamãe, lençóis da Ilha da Madeira, lindos lindos.” (HILST, 2002, p.164). Tal episódio é revelante à discussão, porque evidencia o bordado e o ambiente caseiro, dois signos que se podem associar aos valores imanentistas. Vale salientar que esses valores perpassam a obra em prosa de Hilst do primeiro livro *Fluxo-Floema* até o último *Estar sendo. Ter sido*. Este, por exemplo, traz em evidência a presença da casa, já que o protagonista Vittorio, passará parte da narrativa em uma casa de praia, numa espécie de “exílio”, de afastamento de todos.

Saindo da trilogia, percebo também a presença dos elementos identificados em outras produções. Em *Kadosh*, lançado em 1973, não é a casa ou o ambiente familiar a ser ressaltado, mas sim o cenário religioso. O conto narra a história de um homem que resolve se isolar para se autoconhecer e, por isso, passa por uma experiência mística. Nesse sentido, há diálogos entre ele e a figura divina que ilustram o sentimento de “procura” pela personagem. Aliás, sentimento que aparece em outros livros, como em *A Obscena Senhora D*, quando Hillé, a protagonista, dirige-se a Deus para fazer perguntas: “DEUS, DEUS, então tu ainda não compreendes?” (HILST, 1993, p.58) e em *Com os meus olhos de cão*, produção de 1986, principalmente no momento em que a personagem Amós Keres vai a uma colina, no intuito de lançar questionamentos à figura de Deus. A estudiosa Vera Queiroz confirma esse traço da escrita

hilstiana, ao ressaltar a intensidade com que aparece na obra, chegando a uma espécie de obsessão:

A obra de Hilda Hilst vem-se constituindo, há algum tempo, como um insistente desafio para quem busca compreender a mecânica da obsessão: esta que fundamenta a obra, em torno de prementes questões, muitas das quais aparecem sob forma de diálogos com um Deus, cuja marca de presença não cessa de chamar, e cuja intangibilidade deflagra o mecanismo mesmo de construção do texto. (QUEIROZ, 2000, p.9)

Realmente, concordo com Queiroz em relação à insistência e com o fato dessa interlocução se transformar na própria tecitura narrativa. Pela leitura de *Kadosh*, por exemplo, percebo que o enredo é praticamente todo construído pelo jogo de perguntas e respostas associadas à personagem e a Deus. Nesse jogo, apresenta-se outra temática relevante para a investigação pretendida, que é a discussão em torno de caracteres atrelados ao campo religioso: o debate entre corpo e alma. Assim, em diversos momentos, faz-se presente um embate entre *Kadosh* e Deus no que se refere ao assunto. Tendo em vista o tema ressaltado, é coerente trazer à tona novamente o pensamento socrático/platônico, já que a dualidade apontada ecoa os ensinamentos filosóficos elaborados para a realização da cidade perfeita. Em *A República*, por exemplo, encontra-se um discurso de rejeição a práticas amorosas que possam desviar do projeto de retidão que os guardiões da cidade devem seguir, o que inclui uma conduta cautelosa em relação à carne. Na narrativa hilstiana, *Kadosh* evidencia a dualidade corpo e alma, quando questiona à divindade sobre o apego existencial à carne e a dificuldade de sublimação ao corpo: “eu, *Kadosh*, seria a alma da vida do deus? A alma de *Kadosh* sabe que pode sentir a beleza mas que não poderá senti-la enquanto permanecer ESSE VIVO Corpo *Kadosh*” (HILST, 2002, p.71). Embora a mística cristã não seja a única a ser destacada no conto, podendo se encontrar rastros de outras religiosidades, o que importa para mim, como foi reiterado, é percorrer os signos que se repetem e que instigam a uma tentativa de deciframento¹⁴.

Por fim, como última exemplificação, no intuito de continuar a problematização, apresento o conto chamado *Rútilo nada*, publicado pela primeira vez em 1993. O mote da história é o relacionamento entre dois homens, um mais velho, *Lucius*, e outro mais jovem, *Lucas*. Tem-se, portanto, a questão homossexual retratada, e de uma maneira, inclusive, bem contundente, pois o romance esbarra em oposições por parte do pai de *Lucius*, que não aceita em hipótese alguma a situação e expõe sua raiva contra o filho: “gosta de cu seu canalha? gosta

¹⁴ Mesmo que *Kadosh*, assim como *Com os meus olhos de cão*, não sejam o escopo principal da pesquisa, foram ressaltados na problematização, no intuito de averiguar a recorrência da presença de elementos circunscritos dentro do repertório idealista.

de merda? fez-se também de mulherzinha com o machão?” (HILST, 2002, p.87). Além do preconceito, há também outro aspecto moral que dificulta a aceitação, que é o fato de Lucas ser também o namorado da filha de Lucius. Assim, se olho o enredo como um todo e me detenho nos tabus ainda existentes na sociedade, posso mensurar a amplitude de incômodo que o texto provocou. Todavia, mesmo dentro de um assunto considerado polêmico, encontro a recorrência de elementos enquadrados dentro de um ponto de vista tradicionalista. A família, por exemplo, é novamente colocada em destaque, do início ao fim da narrativa. Tanto é que a palavra “pai” aparece da primeira página do conto até os momentos finais, quando algo inesperado acontece a Lucas.

Ademais, é curioso observar uma referência que aparece sem grande relevo na história, mas que, para os fins desejados, possui uma significação pertinente. Trata-se de uma alusão que Lucius faz à cidade de Cartago. A cidade existiu no período da Antiguidade Clássica e foi totalmente destruída por Roma. Ao ser tomada pelos romanos, ao término de três guerras, transformou-se, posteriormente, na principal capital da África romana e num reduto do cristianismo. Desse modo, a referência, ainda que na narrativa tenha sido usada como argumento favorável à mudança de atitude, permite a visualização de signos com uma marca de tradição bem forte, “Roma” e “cristianismo”. Vejamos a passagem: “Lucas, não sei se você leu sobre Cartago alguma vez, mas havia toda uma tradição cartaginesa que não permitia a separação de sogro e genro.” (HILST, 2002, p.90).

No entanto, junto com toda a identificação dos elementos apontados, comecei a perceber que a criação hilstiana lidava com eles de um modo inusitado, pois havia um procedimento de não destruição total a certos valores da realidade. É como se houvesse a perspicácia de que não é possível fugir a determinados pactos forjados pela sociedade e que seria necessário falar de dentro deles, desarrumá-los a ponto de que se vissem suas falhas. Postura que, inevitavelmente, dialoga com o pensamento do filósofo argelino Jacques Derrida. Desde as primeiras obras, o filósofo propõe um mecanismo de desconstrução que não visa à negação total dos ideais sociais circundantes. O que se almeja é a demonstração das frestas presentes nesses valores, uma vez que a fuga dos sistemas de regulação da vida seria impraticável. Desse modo, para Derrida,

O nosso discurso pertence irreduzivelmente ao sistema das oposições metafísicas. Só se pode anunciar a ruptura desta ligação através de uma certa organização, uma certa disposição estratégica que, no interior do campo e dos seus poderes próprios, voltando contra ele seus próprios estratagemas, produz uma força de deslocamento que se propague através de todo o sistema, rachando-o em todos os sentidos e delimitando-o por todos os lados. (DERRIDA, 1995, p.37)

Portanto, imbuído pela filosofia derridiana, constato uma postura literária nos textos de Hilst, de percepção dessa dificuldade de ruptura para com algo já engendrado e internalizado na vida. A rachadura seria feita inicialmente pelo trabalho exaustivo de apresentação da cultura dominante e sua abrangência. Existiria assim uma tentativa de levar aos meandros dessa cultura, a fim de que o deslocamento pudesse ser realizado e as possíveis alterações pudessem acontecer. Esse trabalho de desconstrução a que estou aludindo pode ser percebido, por exemplo, numa passagem de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, quando a personagem Edernir vai à igreja se confessar com padre Tonhão. Edernir estava incomodado com o fato de ter tido uma noite libidinosa com a jovem Corina e, por isso, pensou em procurar o conhecido padre Mel. Todavia, ao chegar à sacristia, ouviu barulhos estranhos e avistou o sacerdote transando com a própria Corina. O modo como a personagem consegue ver a cena é ilustrativo dessa estratégia de rompimento pelas fendas, por dentro, sem a demolição total: “Meio agachado, fui até lá. E por uma bela fresta da janela carcomida vi: padre Tonhão arfava. A batina levantada mostrava as coxas brancas [...] O pau do padre, era, valha-me Deus, um trabuco enorme que entrava e saía da vaginona da Corina.” (HILST, 2002, p.57). É pertinente notar que Edernir está **dentro** da Igreja e visualiza o ocorrido por uma **fresta**. Essa metáfora, no contexto do episódio, contribui para se confirmar a hipótese apontada. Na continuação da narrativa, Edernir não sai esbravejando ou tentando agredir o padre. Ele corre para casa e após um mal súbito, dias depois, começa a refletir acerca de Corina e do que teria visto no quarto dela, comentando:

Passei alguns dias sem aparecer. Nem na roça. Nem na casa de Corina. Ficava deitado pensando. Pensando no quarto perfumado de Corina, na cadeirinha tão linda. E aí me lembrei com muita nitidez de todos os detalhes dessa cadeirinha. Pois, pensei, e pra que serviria aquele buraco? Alguns pensamentos imundos começaram a surgir. (HILST, 2002, p.60)

O comportamento da personagem serve como alegoria ao efeito de ruptura, pois sintetiza a postura textual de Hilst, já que o acesso aos desvios do sistema cristalizado - um padre mantendo relação sexual com uma jovem - propiciou a Edernir um forte sentimento de reflexão. É curioso observar, nesse sentido, o número de vezes que o verbo “pensar” e seus derivados apareceram no trecho citado, ratificando uma mudança de direção no até então romântico e ingênuo Edernir. Vale ressaltar também a dificuldade que a personagem teve de encontrar um lugar, como demonstra o fragmento: “passei alguns dias sem aparecer. Nem na roça. Nem na casa de Corina.”, caracterizando uma sensação de incômodo. Mesmo quando estava deitado em casa, o que poderia ser sinônimo de tranquilidade, o pensamento o rodeava

e não o sossegava, como se vê em: “Ficava deitado pensando”. E por fim, nota-se que Edernir começou a ter “pensamentos imundos”, que o retiraram do estado inicial de prostração que se encontrava anteriormente. A partir daí, várias imagens vão sendo construídas acerca de uma cadeira existente no quarto de Corina, como a seguinte: “Será possível que essa moça Corina tenha mandado fazer um buraco especial, numa cadeirinha rara, só para refrescar a própria vagina? (HILST, 2002, p.60). Nesse aspecto, pela alegoria apresentada, posso constatar uma ação de rompimento na produção hilstiana que não se faz pelo abalo simplista, no qual algo é cortado de maneira extremamente niilista. O que existe é um questionamento de valores por outras vias discursivas, as quais pretendem romper, mas a partir da estrutura e não fora dela.

Os textos de Hilst vão assim ao encontro da observação relatada até o momento de que não haveria como fugir levianamente do considerado tradicional; é necessário que se faça um pacto com esses valores, se se quer privilegiar a sobrevivência. No entanto, não se pode associar essa “pactuação” com o assentimento do que está cristalizado. Não existe, em hipótese alguma, na produção literária da autora, uma acomodação à existência. O que se tem é uma percepção extremamente apurada das condições que regem a vida, entre elas a que se refere ao processo de sedimentação intenso de ideias. Nesse sentido, vale lembrar a argumentação feita por Friedrich Nietzsche sobre a consciência, em *A Gaia Ciência*, para mostrar o quanto a conservação de condutas é antiga no imaginário da humanidade e como os comportamentos repetitivos, circunscritos no que veio denominar “tradição”, estão incrustados entre os homens. Como expliquei anteriormente, segundo o filósofo, a consciência surgiu junto com a necessidade de comunicação da humanidade. Para manter a espécie, o homem percebeu que precisava ficar perto de criaturas semelhantes a ele; desse modo, a linguagem foi desenvolvida, porque facilitava o contato e a aproximação. Mas, essa linguagem demandava um aprimoramento de sinais e de saberes que eram primordiais à sobrevivência. Disso teria surgido, no entendimento nietzschiano, a consciência: uma reunião de saberes coletivos perpetuantes da espécie. Todos os outros desejos e individualidades foram recalcados em prol do que Nietzsche chama de “rebanho”. Sendo assim, por inferência, posso problematizar que, quando se tenta uma desarrumação nos valores já consagrados, ativa-se um mecanismo de autodefesa do instinto humano, pois foi a conservação de valores que constituiu o humano, como explica Nietzsche: “o homem inventor de signos é ao mesmo tempo, o homem cada vez mais consciente de si; apenas como animal social o homem aprendeu a tomar consciência de si – ele o faz ainda, ele o faz cada vez mais.” (NIETZSCHE, 2012, p.222-223)

Hilst parece não ignorar essa constituição humana, ou seja, o quanto o homem está vinculado a uma crença de imutabilidade e de engessamento de comportamentos, que foi

reproduzida pela cultura. Na citação de Nietzsche, ao afirmar que o “homem é inventor de signos”, averigua-se essa condição existencial, uma vez que ao criar o signo, o homem embarcaria num procedimento infundável de repetição. Procedimento que é peculiar ao processo sógnico, se se pensa no atributo de *re-presentação* que lhe é próprio, e o qual teria facilitado e, ao mesmo tempo condicionado, a vida. Derrida, em *A escritura e a diferença*, alerta para essa característica e para suas consequências, quando afirma que:

Logo que um signo surge, começa por se repetir. Sem isso não seria signo, não, não seria o que é, isto é, essa não-identidade a si que remete regularmente ao mesmo. Isto é, a um outro signo que nascerá de ele próprio se dividir. O grafema, repetindo-se deste modo, não tem portanto nem lugar nem centro naturais. (DERRIDA, 1995, p.77)

Desse modo, ao se firmar enquanto humanidade, o indivíduo desenvolve a linguagem e, com isso, traz a força inscrita do signo, o qual se faz incessantemente, como demonstra Derrida, pela regularidade e pela repetição. Esse efeito ininterrupto permite, todavia, que se perca a origem e que se tente, por isso, buscar uma segurança, um centro. Busca essa condensada em valores que afastarão o temor de uma não-completude. Para Derrida, ao longo da história, foram vários os nomes dados a esse desejo da humanidade de se querer uma estrutura, uma centralidade que pudesse se agarrar. Nas suas palavras:

O centro recebe, sucessiva e regularmente, formas ou nomes diferentes. A história da metafísica, como a história do Ocidente, seria a história dessas metáforas e dessas metonímias. A sua forma matricial seria [...] a determinação do ser como presença em todos os sentidos desta palavra. Poder-se-ia mostrar que todos os nomes do fundamento, do princípio, ou do centro, sempre designavam o invariante de uma presença (eidos, arque, telos, energia, ou sia (essência, existência, substância, sujeito) aletheia, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc). (DERRIDA, 1995, p.231)

O acesso aos signos trouxe, então, não só a possibilidade de perpetuação da espécie, por meio da conservação de posturas que tornaram o gregário possível, como a construção de estruturas que fossem ao encontro da não finitude própria do signo. Logo, quando percebo o trabalho insistente da autora em trazer à tona elementos que se poderiam nomear de constituidores da humanidade, como o tradicional e as ideias centralizantes, estou aludindo à força desses pressupostos presentes na vida. Junto a isso, a produção hilstiana mobiliza uma postura de rompimento dos dogmas culturais, não de maneira ingênua, ignorando a intensidade deles na existência, mas com uma atitude lúcida de quem propõe um jogo no interior dessas estruturas tão fortes. No conto já citado anteriormente, *Rútilo Nada*, há um poema, escrito no

final da narrativa pela personagem Lucas, que é esclarecedor para exemplificar o projeto de escrita hilstiana. No poema, Lucas associa o cotidiano a muros, a diversos tipos de muros, e, na criação dessas imagens, demonstra a dificuldade de conviver com eles. Vejamos a seguir um fragmento do texto:

Muros intensos
 E outros vazios, como furos.
 Muros enfermos
 E outros de luto
 Como o todo de mim
 Na tarde encarcerada
 Repensando muros.
 A alma separada de ti
 Vai conquistar a chaga de saltar. (HILST, 2002, p.101)

O cotejamento é possível caso se associe o ideário tradicionalista aos “muros”, já que o significado deste último vocábulo está ligado a uma espécie de “estrutura sólida”. Estrutura que, segundo os dicionários, serve para proteger ou cercar um recinto. Observa-se, desse modo, que o muro, assim como a ideia de centro, traz uma sensação de completude, por estar protegendo. Mas ao mesmo tempo impossibilita que se possa enxergar além das demarcações. Derrida, conforme foi mostrado, comenta a respeito desse imperativo de ordenamento do desejo humano e de não aceitação do deslocamento propiciado pelo signo, afirmando que “O grafema, repetindo-se deste modo, não tem portanto nem lugar nem centro naturais.” (DERRIDA, 1995, p.77). A ideia de centro, então, segundo o filósofo, restringe a percepção sobre a vida, é aprisionadora de visão; da mesma maneira que o “muro”, para o sujeito poético, propicia um contexto limitador e angustiante, como demonstram os versos: “Muros enfermos/E outros de luto/Como o todo de mim/Na tarde **encarcerada**”. Todavia, mesmo com a intensidade dos muros e as condições pouco favoráveis à mudança, há um movimento de se repensá-los, a ponto de se vislumbrar a ultrapassagem da solidez dos muros, conforme vemos em: “A alma separada de ti/Vai conquistar a chaga de saltar.” O salto, é claro, não acontecerá de maneira tranquila, haja vista a intensidade do “muro”; por isso, machuca, fere, arde, abre uma “chaga”.

Ainda assim, é sentido como uma conquista, porque permite que a sensação de movimento aconteça, afastando a imobilidade que é a própria do sólido. Há, portanto, uma dinâmica de ruptura geradora de um alargamento da estrutura rígida. Uma fratura é estabelecida nesses muros e, desse modo, pode-se visualizar o quanto de “vazio” compõe a argamassa, que parece tão sólida, exemplificada na passagem: “Muros intensos/ E outros vazios, como furos.” A proposta de Hilst é semelhante à compreensão do sujeito poético, pois percebe a estrutura, sabe de sua força e amplitude, mas também reconhece o grau de

ficcionalidade que a envolve. Vale lembrar, segundo Derrida, que a construção da ideia de centro adveio do incômodo propiciado pelo deslocamento incessante do signo, do grafema. Incômodo esse que não suportou a falta de regularidade e assim teve que criar uma concepção de vida que desse conta da ausência aludida, consoante argumenta o filósofo:

o conceito de estrutura e mesmo a palavra estrutura têm a idade da episteme, isto é, ao mesmo tempo da ciência e da filosofia ocidentais, e [...] mergulham suas raízes no solo da linguagem comum, no fundo do qual a episteme vai recolhê-los para os trazer a si num deslocamento metafórico. (DERRIDA, 1995, p.230)

Desse modo, o conceito de “estrutura” é cooptado pela episteme ocidental, promovendo uma centralização na sua natureza, por meio de um procedimento de fechamento a qualquer troca ou transformação. Esse fechamento traz uma ideia tranquilizadora frente à existência, pois bloqueia a angústia diante das mudanças constantes. Todo esse processo, para Derrida, funciona baseado numa espécie de jogo, visto que “O conceito de estrutura centrada é com efeito o conceito de um jogo fundado, constituído a partir de uma imobilidade fundadora e de uma certeza tranquilizadora” (DERRIDA, 1995, p.231). Logo, muitos valores constituídos na vida e disseminados pela *episteme* são fruto desse “deslocamento metafórico” em torno do signo, da estrutura. Há uma construção que encobre as diversas substituições sígnicas próprias da constituição humana. Por isso, pressupõe-se que no conceito de centro existe uma atitude de dissimulação, de invenção de um mundo ideal. Daí, a condição ficcional que o envolve.

Os textos de Hilst parecem querer mostrar o quanto essa invenção perpassa a vida no seu todo e como é difícil tentar uma contrarresposta a ela, já que passa a fazer parte do repertório que circunda o mundo. De acordo com Derrida, “não dispomos de nenhuma linguagem, de nenhuma sintaxe e nenhum léxico – que seja estranho a essa história.” (DERRIDA, 1995, p.233). Isso justificaria mais uma vez o apego às ideologias tradicionalistas entre as pessoas e a complexidade de se articular uma desvinculação que rompesse totalmente com essa condição. Porém, acredito que o projeto hilstiano, pela intensidade com que a palavra é trabalhada nos seus diversos níveis, vai mais longe na intenção de desvelar o mundo, mostrando não apenas o embuste que se constrói na busca pela “estrutura centrada”, mas também como a existência se faz pela valoração que se atribui a ela.

2.3. O tradicional como ficção

Dentro do esquema ideológico a que a cultura foi submetida, pelo menos se se pensa na história do Ocidente, houve uma imposição do ponto de vista socrático/platônico de que o mundo aparente devia ser evitado, uma vez que expõe a humanidade à enganação; e que a essência, a verdade, estaria no mundo inteligível. Pensamento esse que está presente em obras como *A República*, principalmente, quando Platão disserta a respeito do conhecido “mito da caverna”. No entanto, Nietzsche, em diversos livros, como *Humano demasiado humano*, propõe uma alteração nesse modo de conceber a vida. Segundo ele, a essência é a aparência. Para o filósofo alemão, por exemplo, a suposição de um plano metafísico em face do sensível é fruto de um olhar repleto de julgamento e de um processo severo de antropomorfização. Ele alega que:

É verdade que poderia existir um mundo metafísico; dificilmente podemos contestar a sua possibilidade absoluta. Olhamos todas as coisas com a cabeça humana, e é impossível cortar essa cabeça; mas permanece a questão de saber o que ainda existiria do mundo se ela fosse mesmo cortada. Esse é um problema puramente científico e não muito apto a preocupar os homens; mas tudo o que até hoje tornou para eles *valiosas, pavorosas, prazerosas* as suposições metafísicas, tudo o que as criou, é paixão, erro e auto-ilusão; foram os piores, e não os melhores métodos cognitivos, que ensinaram a acreditar nelas. (NIETZSCHE, 2005, p.19)

Nota-se pela citação que, para Nietzsche, até mesmo a crença num mundo inteligível, pregado por Platão e disseminado pelo cristianismo, é resultado de um processo de “auto-ilusão”. Dessa maneira, a vida seria construída por impressões que o homem designou às coisas. O erro, a invenção, é que fez a humanidade sobreviver e se culturalizar. Em outra obra nietzschiana, *A Gaia Ciência*, o autor argumenta acerca dessa trajetória ilógica constituidora do humano, demonstrando os processos de valoração imbuídos na formação da existência. Segundo Nietzsche, no princípio da condição humana, os indivíduos que não tivessem a capacidade de ver com mais facilidade o “igual”, seja em relação a outros animais, seja em relação à alimentação, não conseguiriam sobreviver, pois seriam exterminados pelo meio externo. Contudo, sabe-se atualmente que por mais semelhantes que os organismos sejam, não existe uma completa igualdade. O “igual” é uma inferência que não corresponde a uma regra lógica, mas trata-se de uma ilusão estabelecida pelo homem. Por essa perspectiva, é possível afirmar que o lógico no humano se fez pelo erro, pela invenção:

[...] a tendência predominante de tratar o que é semelhante como igual – uma tendência ilógica, pois nada é realmente igual – foi o que criou todo fundamento para a lógica. Do mesmo modo, para que surgisse o conceito de substância, que é indispensável para a lógica, embora, no sentido mais rigoroso, nada lhe corresponda de real – por muito tempo foi preciso que o que há de mutável nas coisas não fosse visto nem sentido; os seres que não viam exatamente tinham vantagem sobre aqueles que viam tudo “em fluxo”.[...] Nenhum ser vivo teria se conservado, caso a tendência oposta [...] não tivesse sido cultivada com extraordinária força. (NIETZSCHE, 2012, p.130)

A partir desse pressuposto, entende-se que a vida traz no seu germe uma proposta não de enganação, como defendiam as ideias platônicas, mas de elaboração, de fabricação de subjetividades e, por que não dizer, de criação, de ficção. Para Nietzsche, foi justamente esse caráter de subjetivar que possibilitou o mundo ser como ele é. Por isso, não há por que negar ou depreciar tal condição. Ela é, na verdade, a essência que mobiliza os seres; é a partir dela que a vida se configura. Constrói-se, assim, uma inversão no modo de conceber platônico que, conforme se verificou, propõe o afastamento das aparências. Na esteira desse pensamento, Nietzsche defende que a vida deveria ser considerada uma experiência estética, já que traz no seu bojo um emaranhado de percepções e sensações que constituem o humano. Logo, se se quer compreender o mundo, é necessário se deter nessas representações, pois elas passam a ter domínio sobre os seres e indivíduos.

Sendo assim, o procedimento de criação - e por que não dizer de ficcionalização - é muito mais intenso do que se possa mensurar. Com tal constatação acerca da realidade, estaria colocando em prática um esboço de postura nietzschiana conhecida como “tresvaloração de todos os valores”¹⁵, ou seja, um mecanismo de reviravolta de perspectivas. A alteração de ponto de vista ocorre, porque, como já cogitei, a aparência, pela sua força existencial, perde o *status* de simplesmente enganação e ganha valor de notoriedade, de importância frente ao mundo. Há, desse modo, fazendo alusão a um dos livros de Nietzsche¹⁶, uma quebra dos ídolos cristalizados ao longo dos tempos. Propor a embriaguez como condição da vida é ir contra um legado idealista altamente disseminado. Proposta que se pode notar nitidamente no livro *A Gaia Ciência*, quando se depara com a seguinte indagação:

¹⁵ O termo apresenta variações de tradução. Em alemão, seria *Umwertung der Werte*. Segundo as notas explicativas da coleção brasileira “Companhia de Bolso”, presente na obra de Nietzsche, *Ecce Homo* – como alguém se torna o que é, “o prefixo *um* indica movimento circular, retorno, queda ou mudança”. A edição, assim, optou pela expressão, em virtude de outra coleção brasileira, uma das mais fiéis, conforme o tradutor Paulo César de Souza, *Os Pensadores*, tê-la usada com frequência. No entanto, Gilles Deleuze, arguto intérprete de Nietzsche, teria usado “transmutação” por influência de versões francesas antigas.

¹⁶ Referência ao livro *Crepúsculo dos ídolos*: “O que no livro se chama *ídolo* é simplesmente o que até agora se denominou verdade.” (NIETZSCHE, 2008, p.94).

O que é agora, para mim, aparência? Verdaderamente, não é o oposto de alguma essência – que posso eu enunciar de qualquer essência, que não os predicados de sua aparência? [...] Aparência é, para mim, aquilo mesmo que atua e vive, que na zombaria de si mesmo chega ao ponto de me fazer sentir que tudo aqui é aparência, fogo-fátuo, dança de espíritos e nada mais. (NIETZSCHE, 2012, p.88)

Curioso é que, apesar de Nietzsche trazer à tona essa concepção sobre a existência, de algum modo ela já estava presente até mesmo em Platão, se se observa que o mundo sensível é uma articulação criadora que se faz a partir do modelo da esfera inteligível. Logo, as coisas são produtos de elaboração, ainda que, na visão platônica, inferiores. É uma elaboração altamente provocativa e internalizada, que tem dificuldade para se desapegar do humano. Platão, ao transcrever o diálogo de Sócrates acerca do mito da caverna, faz referência a esse fato, alertando o quanto a saída da “caverna” é sofrida e violenta. Segundo a metáfora socrática, a sombra é muito mais próxima da vida que a tão almejada luz. Todavia, o que Nietzsche tenta demonstrar, no decorrer de sua obra, é que essa condição aparente não deve ser entendida como algo negativo, não deve ser motivo para se rejeitar à vida; pelo contrário, ela é uma comprovação da incisiva atitude do homem de valorar tudo o que está à sua volta, de impregnar as relações com suas vontades. Baseado nisso, Nietzsche, em *Além do Bem e do Mal*, sagazmente pergunta: “Portanto, viver não significa querer ser algo diverso daquilo que é a natureza? Não significa estimar, preferir, ser injusto, limitado, querer-ser-diferente?” (NIETZSCHE, 2009, p.18). Assim, compreender a amplitude do aparente e suas implicações é dizer sim à existência, é se aproximar com mais perspicácia do que se chama vida.

Para Friedrich Nietzsche, a denominação “mundo das ideias” de Platão e todas as teorias metafísicas construídas a partir do idealismo não passam de “meras perspectivas” (NIETZSCHE, 2009, p.13) propostas pelo homem, que foram sedimentadas historicamente. Essa sedimentação, até certo ponto, tornou-se útil para que o humano tentasse suportar os deslimites da vida, o seu teor de crueldade, principalmente em face de uma existência não acostumada aos infortúnios do mundo, pelo menos, para o homem fraco, na visão nietzschiana. Singularidades à parte, haveria, dessa maneira, uma constante valoração que abarcaria o transcendente e o místico. Esses juízos de valores, não só metafísicos, mas também morais e por que não científicos, teriam levado a humanidade até o ponto em que chegou. Eles foram necessários para a constituição da espécie e para o desenvolvimento. Negá-los seria se enganar diante do que é o homem, como defende Nietzsche:

Tenhamos o valor de confessar a nós mesmos que nenhuma vida poderia existir se não se baseasse em estimacões e perspectivas visuais: e se algum dia, com o virtuoso entusiasmo de alguns filósofos, se quisesse abolir totalmente o “mundo das aparências”, admitindo que isto seja possível, não ficaria de vossa “verdade” senão um “nada”! (NIETZSCHE, 2009, p.47)

Dentro desse pensamento, o problema foi ter ignorado a variabilidade dos juízos e ter dado credibilidade em demasia à sensação de segurança que os valores concediam ao homem. Ao fazer isso, a existência passa a ser regida por meio de uma noção de estabilidade e unidade contrária à multiplicidade e à capacidade de mudança própria da vida. Por isso, segundo Nietzsche, a moral é considerada uma “tirania” contra o mundo, porque é hostil ao seu caráter mutante, desdenhando a vida como ela é, com seu eterno devir, com suas transformações. Não admitir o legado inventivo a que a existência foi submetida, junto com seu poder de renovação, é construir um processo difamatório contra essa realidade, tentando, no entendimento de Nietzsche, desenhar outro mundo, onde a regularidade reine soberana.¹⁷ Não é à toa que o filósofo alemão se proclamará desde suas primeiras obras como um discípulo de Dionísio, deus grego que seria uma espécie de inspirador da visão positiva frente ao mundo. Uma visão que leve em conta a força do homem e a sua capacidade de criar sobre o que está à sua volta. Dionísio, a partir da sua origem grega, transformou-se num impulso da natureza, contemplador de tudo aquilo que se manifesta sobre o movimento e a criação, exercendo sua força ao homem: “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda natureza” (NIETZSCHE, 1999, p.31).

Mas, embora Nietzsche se intitule seguidor de Dionísio, logo, avesso à imutabilidade, há o reconhecimento de que outro impulso se faz presente na humanidade: um impulso que atenda à necessidade de harmonia do homem e assim construa uma simbolização de tranquilidade. Em *O nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, o filósofo associará esse fato a Apolo, fazendo referência, novamente, à mitologia grega. O livro, como um todo, apresenta uma discussão em torno de dois princípios (Apolo e Dionísio), os quais, segundo Nietzsche, seriam uma espécie de arquétipos orquestradores da arte, ou melhor, da existência, se se pensa esta última como “um fenômeno estético”. A criação artística seria, nesse sentido, uma captação desses poderes presentes na vida e reelaborados a partir de uma subjetivação. Por esse aspecto, a arte alimenta e reforça a capacidade criadora da natureza, propondo uma

¹⁷ Num dos primeiros livros de Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo ou Pessimismo*, o autor, logo nas primeiras páginas, deixa claro sua aversão à moral, principalmente à moral platônica/cristã, a qual segundo ele é um princípio de “aniquilamento” à vida. O livro em destaque seria, nas palavras do filósofo, uma resposta a esse princípio.

dinâmica e conseqüentemente afastando-se da concepção socrática da existência. O artístico, desse modo, evidenciaria o “vir-a-ser”, a capacidade transformativa das coisas. Para isso, contaria com duas forças, metaforizadas, na visão nietzschiana, em Apolo e Dionísio. Enquanto a força apolínea demonstra o desejo de unidade e de harmonia, a condição dionisíaca ressalta o êxtase, o efeito de arrebatamento diante das inúmeras formas da vida. Apesar de Nietzsche, na obra em destaque, considerá-los opostos, um referindo-se ao sonho (Apolo) e o outro à embriaguez (Dionísio), mais tarde, em outro livro, *O Crepúsculo dos ídolos, ou como se filosofa com o martelo*, o filósofo afirmará que ambos são espécies de embriaguez. Com tal atitude, reforça o caráter de movimento, de ação, dos dois impulsos, da seguinte maneira:

A embriaguez apolínea mantém sobretudo o olhar excitado, de modo que ele adquire a força da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários *par excellence*. Já no estado dionisíaco, todo sistema afetivo é excitado e intensificado: de modo que ele descarrega de uma vez todos os seus meios de expressão e, ao mesmo tempo, põe para fora a força de representação, imitação, transfiguração, transformação, toda espécie de mímica e atuação. (NIETZSCHE, 2006, p.69)

Como se pode observar, a criação artística ressignifica os dois poderes encontrados na natureza, imprimindo uma dinâmica, porém com contornos diferenciados: ao passo que Apolo excita o olhar, convocando a uma apreciação do aparente imediato, Dionísio altera todo o processo de afetamento, propondo uma postura de aproximação com o lado múltiplo da vida.

Portanto, como mostrado por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, o mundo aparente perfaz a existência, a ponto de se poderem constatar dois impulsos: apolíneo e o dionisíaco. O primeiro diz respeito efetivamente à necessidade de ponderação e harmonia do humano; já o segundo permite o despertar ao múltiplo e às mudanças. Observa-se ainda, no livro, o apego intenso às formas consideradas, na visão nietzschiana, simplistas, as quais exaltam a concepção de vida metafísica. Esse apego seria uma espécie de “auto-alienação mística” (NIETZSCHE, 1999, p.32) constituidor do humano, pois preencheria o teor de superficialidade frente ao mundo. O artista que se deixa se levar pelo propósito apolíneo corroboraria, desse modo, uma exigência plástica e mais idealista das relações. Portanto, o aparente é a “realidade” que alicerça inevitavelmente a compreensão.

Assim, retornando à hipótese principal da tese, quando Hilda Hilst impregna sua produção com imagens e posturas que permeiam os signos tradicionalistas, é como se a autora estivesse a par desse processo imperativo de fabricação de realidades, de construção de ficções. É como se ela soubesse que só a partir dessa “teatralidade” se pudesse reagir ao jogo cênico da existência. Não é por acaso, pois, que se encontra no livro *Cartas de um sedutor* a seguinte

epígrafe de autoria do filósofo romeno Emil Michel Cioran: “A vida só é tolerável pelo grau de mistificação que se coloca nela.” (HILST, 2002, p.11). A escolha da frase denuncia a perspicácia hilstiana em relação aos disfarces e embustes presentes entre os homens. Logo retrata a influência apolínea do mundo aparente. Em outra epígrafe, agora do livro *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, demonstra as consequências dessa mistificação: “Todos nós estamos na sarjeta, mas alguns olham para as estrelas (Oscar Wilde)/ E quem olha se fode (Lori Lamby)” (HILST, 2005, p.5).

Diante das percepções da escritora, em decorrência da força ilusória circundante, qual seria a proposta de Hilst? Nietzsche, em relação a isso, às ditas essências, verdades, ideais, se proclama dionisíaco, orientando seu olhar para o múltiplo e para a edificação de uma cultura trágica. Uma cultura que reconheça as transformações e os sofrimentos causados pelo “eterno vir-a-ser”. O que noto na produção hilstiana é uma tentativa de se infiltrar nas chamadas representações morais e tradicionais, levando-as ao limite, por meio de um mecanismo constante de ressignificações. Se não há como dismantelar a necessidade dos embustes e se o mundo aparente com suas invenções constituem as relações humanas, Hilda Hilst parece se utilizar dos procedimentos próprios do ficcional para propor uma nova estética existencial. Isso justificaria por ora o porquê de tantos personagens escritores na sua obra, tecendo narrativas dentro de narrativas num ciclo incessante. Justificaria também o trabalho intenso com a língua, expondo o leitor a um emaranhado de usos e denominações vocabulares. Essa “língua” é tão forte, como estratégia de criação, que se encontra corporificada também nas personagens, as quais têm habilidades grandiosas com o órgão. Basta lembrar, o nome “Lory **Lamby**”, e o comportamento de outras personagens, como Liló de *Contos D’Escárnio. Textos grotescos*, que adorava lambe “conas” e se apresentava com a alcunha de: “o lambe-fundo” (HILST, 1990, p.26). Ao fazer isso, a autora dialoga com a filosofia nietzschiana, principalmente no que vem expresso em *A Gaia Ciência*, quando o estudioso alemão, referindo-se ao mundo aparente, afirma:

[...] a aparência inicial termina quase sempre por tornar-se essência e *atua* como essência! Que tolo acharia que basta apontar essa origem e esse nebuloso manto de ilusão para *destruir* o mundo tido por essencial, a chamada “*realidade*”. Somente enquanto criadores podemos destruir! Mas não esqueçamos também isto: basta criar novos nomes, avaliações e probabilidades para, a longo prazo, criar novas “coisas”. (NIETZSCHE, 2012, p.91)

Hilst, ciente das amarras sociais e do caráter ficcional das relações, aproxima-se do pensamento de Nietzsche, ao propor uma escrita que se reinventa em diversos níveis, tanto na

forma quanto no conteúdo. Uma produção que é sedenta pelo criar, porque detém o conhecimento sobre a força das representações próprias da realidade. Assim, ativa insistentemente o artístico para dar conta da ficção cotidiana. Esse fato talvez lance luz à infinidade de gêneros textuais que aparecem na sua prosa, desde a narrativa, passando pelo texto dramático até receitas culinárias. É uma vontade criativa que tenta angustiadamente sobrepujar o apolíneo, na ânsia de não se deixar ser tomada pelo seu idealismo. Ao mesmo tempo, é uma produção que não se equivoca em referência à crueldade da existência, pois está aberta ao sofrimento e às diversidades. Tal postura permite um movimento de complexificação da vida, promovendo, com isso, um gesto transformativo perante os dogmas e valores construídos.

Desse modo, principalmente por meio desse gesto, vislumbra-se uma escritura almejada de uma nova “ecologia”. Utiliza-se o termo nesse momento não no seu sentido trivial, mas na acepção elaborada pelo teórico Félix Guattari no texto *As três ecologias*. Para ele, o ecológico deve ser entendido num plano mais abrangente, incluindo além do meio ambiente, o subjetivo e o social. Hilda Hilst, ao ter percepção da ação alienante das aparências e do quanto se está submerso nessas ficções, articula uma intenção textual que busque retecer intensamente os três âmbitos ecológicos. Nesse retecimento, a autora dialoga também com o posicionamento ecofeminista, pois, na sua produção, percebe-se que os elementos não-humanos proporcionarão caminhos alternativos à escrita e aos valores tradicionalistas associados ao gênero feminino. Proposta que se verá no próximo capítulo.

3. A ATITUDE DE RETECIMENTO FICCIONAL DE HILST E O PENSAMENTO ECOFEMINISTA

A fim de exemplificar mais uma vez o procedimento de retecimento ficcional na obra da autora, no intuito de demonstrar o quanto ele é recorrente, vale a pena evidenciar, já desde o início, a epígrafe do conto “Axerold (da proporção)”, inserido no livro *Tu não te moves de ti*, de 1980 e republicado em 2004: “E enquanto viver/Também depois, na luz/ Ou num vazio fundo/ Perguntarei: até quando?/ Até que se desfaçam/ As cordas do sentir./ Nunca até quando.” (HILST, 2004, p.130). As palavras escolhidas para iniciar o conto prenunciariam a compreensão nada romântica sobre a vida, uma vez que apontam para a dificuldade de uma finalização radical dos valores impositivos presentes na existência. Isso fica claro no momento em que se utiliza o vocábulo “nunca” antes da preposição “até” e da conjunção “quando”, ambas indicadoras de temporalidade. O “nunca”, nessa situação, poderia evidenciar a dificuldade de se livrar das condições perenes da existência e da complexidade do viver. Seguindo esse raciocínio, haveria a constatação de um longo processo de amarras, pois se sabe que as “cordas do sentir”, as percepções frente ao mundo, são antigas e difíceis de serem desfeitas.

Tal análise pode ser confirmada se levo em conta a trajetória da personagem Axelrod, um professor de história, que revisará sua interpretação sobre os fatos históricos e se deparará com a força dos valores impostos na vida. No início do texto, Axelrod é um docente ortodoxo que não acreditava em mudanças, entendendo o viver como uma eterna repetição, sem reviravoltas. Nessa perspectiva, elaborava as aulas e proferia discursos aos alunos, enfatizando a imobilidade histórica, como se vê a seguir:

Curioso meus alunos a verdade é nil novi super terram, nada de novo, nada de novo professor Axelrod Silva? Nada, roda sempre cuspindo a mesma água, axial a história meus queridos, feixes duros partindo de um só eixo, intensíssima ordem, a luz batendo nos feixes e no eixo em diversificadas horas é que vos dá a ideia de que na história nada se repete, oh sim tudo, tudo é um só dente, uma só carne, uma garra grossa, um grossar indecomponível, um ISSO para sempre. (HILST, 2004, p.131-132)

Durante o desenrolar do conto, a personagem modificará sua postura e tentará permitir que o “ISSO” seja de algum modo combatido e ressignificado. Todavia, a voz do pai que é trazida em seus pensamentos sempre o lembra da força da história. Essa voz é colocada em cena quando Axelrod se recorda de uma viagem de trem feita junto com o pai, em que este, tentando se apressar, dirige-se ao filho dizendo enfaticamente que o trem anda e “tu não te moves de ti”. Essa frase acompanha a personagem por todo o texto como uma espécie de filosofia a ser

refletida e combatida. Em diversos momentos, portanto, verifica-se um embate entre pai e filho, configurando uma discussão acerca da existência e do imobilismo que constitui o cotidiano.

Outro fato significativo, ainda sobre o conto, que ratifica a tese a respeito da proposta hilstiana, ou seja, de que seu discurso rompe, mas de maneira lúcida, levando em conta a força do tradicional, é a utilização de um signo pertinente ao nosso propósito, que é a imagem do trem. Parte da história contida no texto acontece dentro de um trem, o qual, segundo o Dicionário de Símbolos, pode ser interpretado como aquele que impõe regras e horários pré-estabelecidos, pois: “Seus horários são inflexíveis e obrigam o usuário a submeter-se a eles. Seu funcionamento, minuciosamente dirigido, exige uma precisão [...] Põe a serviço do público uma organização pontual, que só pode funcionar impecavelmente se obedecer a uma ordem e uma hierarquia inflexíveis” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p.896). Desse modo, a presença do trem como espaço utilizado na história representa um papel de relevância no contexto da proposta do conto e, por sua vez, do projeto hilstiano, pois constrói um cenário de contradição entre a tentativa de movimento da personagem e, considerando a definição do dicionário, a inflexibilidade do trem. Tal situação corrobora o que havíamos comentando anteriormente sobre a conduta hilstiana de propor uma ruptura, não ignorando a realidade existencial em torno das estruturas idealizantes e tradicionalistas. O trem, assim, em certo aspecto, exemplifica essa estrutura, que será corroída no seu interior, como demonstra metaforicamente a passagem:

Axelrod Silva [...] move-se agora em direção à privada do trem, seu lenço azulado envolve a maçaneta, fecha-se ereto, a cara se vê no espelho-quadro, o cristal corroído, cara limpa de Axelrod num cotidiano imobilismo, desabotoa-se pensando, os dedos contornam os botões da braguilha em delicada tensão, alguém que desabotoasse a blusa de fino crepe da mulher amada não alcançaria delicadeza de pontas de dedo tão vibrátil, o sexo quase casto afeito à sua mão, finezas rosadas, palma e sexo, olha ao redor da privada, olha dentro, permite-se pensar um – gozado mijar parado num corrido trem – pensa-se menino, um outro lhe dizendo: mije de gozo. (HILST, 2004, p.135)

A passagem é esclarecedora para o propósito, porque contém elementos que vão ao encontro das prerrogativas levantadas. Observemos que a personagem, ainda que esteja dentro do trem, tentará um deslocamento, um movimento em direção ao banheiro, “à privada do trem”. Portanto, Axelrod se move, o que já é transgressor, principalmente considerando o espaço e sua própria trajetória de vida - professor que se “via em ordem” -, e dirige-se ao local dos dejetos, dos excrementos, como se fosse em busca do que poucos veem, ou preferem não ver, como se tentasse perceber a fratura, o buraco, do inflexível trem. Fratura que já se nota no próprio

espelho do banheiro, demonstrando talvez que a estrutura sempre apresentará suas frestas, ainda que a ignoremos num cenário de pouco destaque como o “banheiro”. Assim, “a cara se vê no espelho-quadro, o cristal corroído”. A deterioração do espelho contrasta com a “cara limpa de Axelrod num cotidiano imobilismo”, e dá início a um processo, embora tímido, de mudança, posto que, logo após, ao se ver no espelho, desabotoa a calça em “delicada **tensão**”¹⁸. Algo assim o agita e o perturba, retirando-o do imobilismo que o circundava até então. Seus dedos, ao desabotoarem a braguilha, já reverberam o movimento que se instalou no espaço, pois demonstram destreza e habilidade, como se pode perceber no trecho “alguém que desabotoasse a blusa de fino crepe da mulher amada não alcançaria delicadeza de pontas de dedo tão vibrátil”. Tal movimento que toma conta do corpo de Axelrod não o impede, mesmo com sua realidade sexual de castidade, de colocar em prática um pensar libidinoso. Um pensar que o desloca da imobilidade e o leva para o gozo, para a sensação de prazer, conforme se averigua na passagem: “olha ao redor da privada, olha dentro, permite-se pensar um – gozando mijar parado num corrido de trem – pensa-se menino, um outro lhe dizendo: mijei de gozo.”

Mas, embora Axelrod promova uma tentativa de transformação, de resistência à inflexibilidade do cotidiano, percebe que o deslocamento não é fácil e as imposições da realidade são prementes. Isso se faz notar de maneira metafórica quando a personagem ainda está no banheiro e alguém tenta entrar rapidamente, interrompendo o momento de gozo. Além disso, constatam-se as dimensões do lugar, no caso, o banheiro, como estreitas e difíceis de serem usadas, como se verifica no trecho: “[...] torcem a maçaneta tem gente? Assusta-se, já ia saindo, Tá limpo esse troço? Desculpa não pensei que tinha gente, Não foi nada, é que tudo é tão apertado, por isso se demora, É, precisa ser de circo pra mijar nesse troço.” (HILST, 2004, p.135-136). Sendo assim, o fragmento é elucidativo no sentido de atestar que a atitude de rompimento às convenções e às verdades legitimadas são possíveis, mas que devem levar em conta as premissas constituidoras da existência, qual seja, como destaquei no capítulo anterior, a força dos valores idealizantes e tradicionalistas.

Uma das saídas para se articular um discurso de ruptura às estruturas tradicionais é, conforme também já evidenciado, falar de dentro dela, desgastá-la no seu interior, usando estratégias dessa estrutura para poder desconstruí-la. Na fala do homem que aborda Axelrod no banheiro, percebemos que ele diz que é preciso “ser de circo pra mijar nesse troço”. Se pensarmos no processo ficcional que envolve a vida, como ficou evidente na teoria nietzschiana apresentada quando o filósofo argumenta o quanto o existir está repleto de inferências e

¹⁸ Grifo nosso.

interpretações, trazer à tona a imagem do “circo” não é de tudo incoerente; muito pelo contrário, dialoga com o procedimento destacado, pois aponta para uma maneira de lutar contra a realidade cristalizada, apropriando-se de subterfúgios dessa própria realidade. Se a existência é uma experiência estética, e a mentalidade tradicionalista é fruto desse processo ficcional no desejo de buscar uma completude, é necessário então adentrar nessa estrutura para conhecê-la e desmistificá-la. O circo representaria, assim, a possibilidade de compreender o legado aparente da vida, utilizando-se das estratégias desse legado. Nesse caso, a atividade circense, com todo o seu lado burlesco e exagerado, contribuirá para se enxergar a condição estética do viver e dará mais subsídios ao indivíduo para driblar, com todo o malabarismo próprio do circo, o aperto do “banheiro”.

A fala “ser de circo pra mijar nesse troço” soou tão forte aos ouvidos de Axelrod que ele próprio, ao fim, admitiu que é preciso a performance para se mover dentro do trem, numa comprovação do quanto o ficcional nos constitui e do quanto necessitamos dele como estratégia de enfrentamento, como se vê no excerto:

Postiço. Tenho sido. De circo, me movendo no extenso corpo do trem, na redondez do mundo, inflado, mas ainda réplica achatada dos pensares de dentro, de circo sim, atuando como se fosse aquele que apresenta ao público o domador, o palhaço, a moça do cavalo, aquele de gravatoso pretume, o apresentador, mas lá no invisível se sabendo o tigre, a cambalhota, a viva cavaliada. (HILST, 2004, p.136)

A metáfora do circo utilizada no conto corrobora a postura adotada em grande parte da produção hilstiana como possibilidade de ruptura, levando-se em consideração de maneira lúcida o aspecto de enganação e de ilusão da vida, conforme Nietzsche defende em sua teoria. Nesse conto em específico, a alusão ao aparato circense torna-se pertinente se considerarmos que Axelrod era um professor altamente dogmático e fechado às vicissitudes da existência. O circo, portanto, com todo o seu mundo performático e teatral, estará à altura de todo o “imobilismo cotidiano” da personagem. É como se Hilst oferecesse à condição ficcional do mundo, ao seu caráter de erro, usando uma terminologia nietzschiana, uma contrapartida através dos elementos da própria ficção, só que mais elaborados e, por conseguinte, mais libertadores.

A par disso, observo, na passagem destacada, que a personagem, influenciada pela fala do outro, constata que, embora caminhe pelo trem, saindo assim da imobilidade, continua ainda “achatado pelos pensares de dentro”, ou seja, não é tão fácil se desvencilhar de estruturas já arraigadas na mente; por isso, não há como fugir da pantomina cotidiana, ela é muito forte. No entanto, é possível, consciente disso, desenvolver e manter uma atitude forte de transformação,

mesmo que invisível, como fica claro no trecho: “[...] mas lá no invisível se sabendo o tigre, a cambalhota, a viva cavalidade”. Essa força oculta provocada pela consciência transformativa estética permite à personagem que ela se veja de maneira diferente e que perceba o seu entorno de um modo menos inocente, conforme se pode notar no fragmento: “ser tudo de mim, ser Axelrod, desnudado me pertencer e ser esse que confessa agora suas pompas seus acordes seu vivo prateado, cintilâncias, pensar que/ sei tudo/ há povos tarântulas/há homens tarântulas/ há o homem com seus vapores de senilidade e suas jovens perguntas”. (HILST, 2004, p.137).

Hilst propõe, então, que se enfrente a realidade, com todo o seu legado de erro, por meio da própria arte. São, nessa perspectiva, as experiências estéticas elaboradas e inventivas que darão conta de ressignificar o mundo, permitindo um olhar mais crítico às diversas relações que o preenchem e, assim, não se alienando. Não é por acaso, como já foi salientado anteriormente, o trabalho intenso da autora com a linguagem e os seus “personagens-escritores”. Tudo conflui para uma capacidade elaborativa intensa e angustiante no afã de conhecer a existência nos seus múltiplos aspectos, principalmente no seu teor de aparência. Como afirma Nietzsche, em *A Gaia Ciência*, “Que tolo acharia que basta apontar essa origem e esse nebuloso manto de ilusão para destruir o mundo tido por essencial, a chamada ‘realidade’? **Somente enquanto criadores podemos destruir!**”¹⁹ (NIETZSCHE, 2012, p.91). É consciente desse pressuposto que Hilst não cessará o processo criativo, apresentando-nos uma variedade de textos e posicionamentos, a fim de que tenhamos recursos perspicazes para enfrentar a vida. A produção hilstiana, nesse sentido, é uma grande porta voz da arte e do quanto ela tem a nos proporcionar no conhecimento da existência. Hilda Hilst parece comungar da visão nietzschiana explicitada no livro supracitado, quando o autor afirma que

Apenas os artistas, especialmente os do teatro, dotaram os homens de olhos e ouvidos para ver e ouvir, com algum prazer, o que cada um é, o que cada um experimenta e o que quer, apenas eles nos ensinaram a estimar o herói escondido em todos os seres cotidianos, e também a arte de olhar a si mesmo como herói, à distância e como que simplificado e transfigurado – a arte de se ‘pôr em cena’ para si mesmo. Somente assim podemos lidar com alguns vis detalhes em nós! Sem tal arte, seríamos tão só primeiro plano e viveríamos inteiramente sob o encanto da ótica que faz o mais próximo e mais vulgar parecer imensamente grande, a realidade mesma. (HILST, 2004, p.99)

Embora a citação faça referência mais especificamente ao teatro, não invalida o comentário nietzschiano, porque tal condição associada ao dramaturgo estende-se também ao projeto hilstiano, se nos atermos à performatividade dos textos da autora, rompendo muitas

¹⁹ Grifo nosso.

vezes o paradigma da palavra e propondo usos múltiplos e diversificados, como se pode notar, a título de ilustração, no conto “Fluxo”, do livro *Fluxo-Floema*, quando a própria palavra fala ao escritor Ruiska: “Presta atenção. Faze-te ao largo. Em arco. Dobra-te. Estende. Solta. Lança que perfura e mata. Arranca do dorso agora a seta. Asceta. Acerta a direção da seta. Lança. Meu Deus, quem é essa que assim fala? Ruiska, meu nome é Palavrarara. Palavrarara!” (HILST, 2003, p.55). Sendo assim, a linguagem na produção hilstiana tentará se lançar, para que não se prenda ao primeiro plano, para que, conforme o pensamento nietzschiano, consiga fazer o outro enxergar além, ver a existência com mais profundidade. Nessa perspectiva, Hilst nos incitará a ter uma visão apurada, nada ingênua, não ficando assim presos, fazendo a alusão à epígrafe de *O caderno rosa de Lori Lamby*, à contemplação apenas das estrelas; reconhecendo, portanto, a sarjeta, como alerta Palavrarara a Ruiska: ““Os homees ora som homildosos, ora sobervosos, ora som buliçosos come moços. Danosa condiçom’.” (HILST, 2003, p.56).

Consciente, desse modo, da intensidade do processo criativo da produção hilstiana, considero que seja pertinente analisar o caráter elaborativo dos seus textos, uma vez que tal estratégia, conforme estou tentando evidenciar, funciona como um discurso de ruptura frente ao aparato idealizante e tradicionalista. Nesse sentido, enfatizo, na pesquisa, os textos que trabalham mais de perto com uma intenção metalinguística, como os personagens-escritores construídos pela autora, acreditando que tal procedimento criativo seja um mecanismo forte de lidar com o ficcional de maneira explícita e contundente. Tão forte que busca incessantemente relações inusitadas, a fim de que o imagístico possa dar conta do processo ficcional da vida e assim o sobrepuje, possibilitando contornos diferentes e inaugurais. Um deles, que pretendo evidenciar, é a utilização de elementos não-humanos, de signos próprios da Natureza, de noções integradoras sobre o meio-ambiente, pois ao entrar em contato com os textos da autora, observei que há uma incidência desses caracteres e que eles contribuem para a promoção de uma escrita aberta à construção de uma nova ecologia. Uma ecologia capaz de abarcar não somente o estritamente natural, mas também o social e o subjetivo.

Com a disponibilidade ao novo, me deparei com uma intenção enunciativa que não só traz o não-humano à tona, como propicia uma tomada de voz desses participantes, numa construção ecologicamente polifônica. Assim, ao possibilitar àquele que não possui *status* de sujeito um cenário de fala, ressignifica o contexto da existência, pois provoca um novo olhar para as relações, retirando-as de suas compreensões reificadas. A pesquisadora espanhola ecofeminista Carmen Flys Junquera, no artigo de 2013, “Las piedras me empezaron a hablar: una aplicación literaria de la filosofía ecofeminista”, comenta, referindo-se ao trabalho de outra

ecofeminista importante, Val Plumwood, a respeito do gesto de dialogar com a Natureza e sobre a maneira pela qual isso contribui de fato para uma resposta diferenciada frente ao mundo:

Esta resposta se poderia dar ao desenvolvimento de uma atitude de abertura e atenção ao mundo natural assim como ao estabelecimento de relações dialógicas e comunicativas de sensibilidade, negociação e adaptação mútua. A tal efeito teria que mudar nosso discurso e eliminar qualquer excesso de raciocínio e intelectualismo, substituindo-os com uma posição intencionada de reconhecimento dos seres não-humanos como agentes e sujeitos narrativos. Esta atitude de abertura nos permitiria reconhecer o potencial atuante e dialógico dos seres naturais, levando-nos a voltar a reanimar a natureza, já que hoje em dia nossa cultura a tem levado à condição de objeto passivo.²⁰ (JUNQUERA, 2013, p.95- 96)

Retirar esses seres da passividade e torná-los sujeitos é uma tentativa e tanto para burlar o convencional, a ficção idealizante que nos cerca, e criar agenciamentos discursivos não-costumeiros, distantes do legado antropocentrista. Não é uma tarefa fácil, pois exige uma ética a que não estamos habituados. Por isso, como salienta Junquera parafraseando Plumwood, é necessário descartar valores calcados na razão e no intelectualismo. A literatura, por sua vez, com seu teor plurissignificativo, teria recursos pertinentes para articular vozes mais autênticas ainda que não-humanas, como argumenta Junquera em artigo já citado: “A literatura, através da imaginação, pode dar uma resposta narrativa que considere a capacidade comunicativa dos seres não- humanos e que, portanto, sirva para desenvolver a consideração ética que tem sido negada a eles.²¹”. (JUNQUERA, 2013, p.96).

Hilst, portanto, ao trazer esses elementos em destaques para seus textos, experiencia uma escrita pluralista e aberta às diferenças. Tal postura se une ao processo intenso de reelaborar o ficcional da vida, constituindo um projeto altamente criativo. Além disso, aproxima-se de uma corrente de pensamento que se preocupa com a relação entre humano e natureza, conhecida como ecofeminismo. Nesse sentido, para que se possa compreender de maneira mais enfática essa relação, proponho, a partir de agora, fazer um apanhado das principais ideias dessa corrente. Todavia, não tenho de maneira alguma a pretensão de detalhar conceitos ou me ater a divergências teóricas que existam no estudo, mas, principalmente, buscar o elo profícuo que torne nosso propósito coerente.

²⁰ Esta respuesta se podría dar al desarrollar una actitud de apertura y atención al mundo natural así como al establecer relaciones dialógicas y comunicativas de sensibilidade, negociación y adaptación muta. A tal efecto habría que cambiar nuestro discurso y eliminar cualquier exceso de raciocínio e intelectualismo y sustituirlos con una posición intencionada de reconocimiento de los seres no-humanos como agentes y sujetos narrativos. Esta actitud de apertura nos permitiría reconocer el potencial actante y dialógico de los seres naturales y nos llevaría a volver re-animar a la naturaleza, ya que hoy en día nuestra cultura la há llevado a la condición de objeto passivo.

²¹“la literatura, a través de su imaginación, puede dar una respuesta narrativa que considere la capacidad comunicativa de los seres no-humanos y que, por tanto, sirva para devolverles la consideración ética que nuestra cultura le há denegado.

3.1. O pensamento ecofeminista

[...] podes me chamar de Verissimus porque há em mim uma avalanche de verdade, há todo um vir a ser inusitado, água lama pedra rocha perene em mim, e eu sou tão pequenino, e tão verdadeiro que os pássaros vêm aprender o seu canto em mim e todas as manhãs chio, gorjeio, a minha laringe estremece em gois gois chins chins roseirais-mirins e depois adormeço com a fauna boquiaberta sobre o peito, e entro na memória, escalo rochedos, vou de lâmina em lâmina ferindo os pés e depois as mãos e depois o peito e a cabeça. (HILST, 2003, p.52-53)

O trecho acima faz parte do primeiro texto em prosa de Hilst, *Fluxo*, publicado em 1970, e refere-se à fala da personagem Ruiska, um escritor que se vê diante de uma série de questionamentos acerca de sua função. No fragmento destacado, percebe-se que o escritor no afã de querer se abrir ao mundo, de querer compreendê-lo e de não permitir ao mesmo tempo nenhum tipo de acomodação, põe em prática um mecanismo de abertura a outros elementos da existência. A vontade de não se fechar é tamanha que não se contenta a olhar a vida apenas pelo viés humano, abre-se a posturas também não-humanas, como “a água, a pedra, a rocha e os pássaros”. Ao fazer isso, desenvolve uma espécie de porosidade entre seu corpo e outros agentes da natureza, possibilitando um agenciamento enunciativo altamente provocador frente à vida. Provocador porque propõe uma atitude de rompimento com paradigmas de isolacionismo do humano com as outras instâncias do meio ambiente; provocador também porque amplia a visão, tornando-a ainda mais instigante e desafiadora, como se vê na passagem: “entro na memória, escalo rochedos, vou de lâmina em lâmina ferindo os pés e depois as mãos e depois o peito e a cabeça”.

Portanto, esse vir a ser inovador do escritor, comungando perspectivas com outros agentes discursivos, retira-o de uma prática alienante de vivência e o aproxima de uma postura de transversalidade, inserindo-o num cenário mais integrador e assim mais incomodativo; não seria então à toa a metáfora utilizada no que diz respeito à lâmina. A escrita transforma-se, pois, num instrumento cortante que atinge o indivíduo como um todo, indo dos “pés à cabeça”. Mas, embora essa escrita tenha a força de um instrumento cortante, não se deixa ser levada por um palavrório essencialista e arrogante, há a consciência de que a percepção frente ao mundo se faz por atitudes menores, sem presunção e altivez, já que “há todo um vir a ser inusitado, água lama pedra rocha perene em mim, e eu sou tão **pequenino**, e tão verdadeiro”²². É instigante,

²² Grifo nosso.

nesse momento, ressaltar que a verdade na fala de Ruiska é consequência do ser “pequenino”, ou melhor, ela decorre disso. É por ele se mostrar pequeno que a verdade transparece e os pássaros vêm visitá-lo. Esse fato confirma a abertura da personagem, inicialmente destacada, já que ele entra em contato com os pássaros e expõe a construção de um discurso mais próximo do múltiplo.

Desse modo, mesmo Ruiska tendo se intitulado “*Verissimus*”, a verdade é fruto de uma disponibilidade ao novo, ao que ainda não se sedimentou, ao que não deve se acomodar. Essa é a força das palavras que a personagem metaforicamente quer evidenciar com sua fala. Ao associar essa força à “avalanche”, é possível ratificar tal postura, se lembrarmos que o fenômeno refere-se a uma queda rápida de grandes massas de neve ou de gelo, ou seja, quando a personagem afirma que há nele “uma avalanche de verdade”, deixa claro que os valores não se sedimentaram, que eles podem ser intensos, mas também serem refeitos, assim como a neve e o gelo. O fenômeno é citado, portanto, não como uma demonstração do quanto o escritor detém o poder, a unidade, a verdade; é mencionado sim, na tentativa de evidenciar o peso de uma conduta que se mostra verdadeira justamente por não se apegar aos valores já cristalizados. Num outro momento no texto de Hilst, fica ainda mais explícito o projeto de desmascaramento próprio da função do escritor, quando Ruiska, ao se dirigir a Deus, diz:

pensa bem meu Deus o que queres de mim, devo viver continuamente vivendo verdades e despejando-as no ventre desses que me lêem, [...] vomitando verdades no ventre desses caciques empombados, dessas medusas emplumadas, vomitando o meu ouro no ventre rechonchudo e quente desses dinossauros? Vê bem meu Deus o que queres de mim, devo continuar sangrando o ombro até quando? Devo continuar expelindo a minha víscera de prata, a minha brilhante tripa, os meus neurônios de vidro facetado e raro, no ventre endomingado e gordo desses jacarés de purpurina pintados, ai devo? (HILST, 2003, p.53)

A partir do pensamento da personagem, comprova-se a imagem forte que se pretende construir em torno da figura do escritor, o qual se propõe constantemente revisitar tradições e desestabilizar posições. Nesse jogo metafórico e metalinguístico que se esboça, depara-se com o papel audacioso de um indivíduo que incomoda por deslocar lugares já arraigados e consagrados. Como ilustração desse agir corajoso, Ruiska articula um enfrentamento com os intocáveis “dinossauros”. Sendo assim, a escrita, no entendimento da personagem, é a possibilidade de escavar o passado e desbravá-lo, ainda que seja sofrido, como ela indaga: “devo continuar sangrando até quando?”. Junto à confirmação de uma escrita altamente ousada, o excerto traz também a repetição de um procedimento já citado anteriormente, que é o diálogo do humano com o não-humano, se nos atentarmos para a utilização dos termos “dinossauros” e

“jacarés”. Nesse caso, tais elementos são postos em cena para explicitar os obstáculos encontrados pela escritura. Ruiska, assim, apropria-se dos discursos ao redor dos animais para demonstrar o quanto a palavra pode ser desbravadora e forte.

A partir desses apontamentos acerca do texto de Hilst, observo uma inserção significativa de mecanismos que promovem uma escrita sensível à conexão da linguagem com a Natureza. Essa relação aproxima sua produção de uma perspectiva que a crítica convencionou chamar de Ecofeminista. Uma postura desenvolvida por muitas feministas, na Europa e nos EUA, desde o final da década de 70, que tem como intenção principal a articulação de um pensamento mais amplo no que se refere ao humano e à natureza. Um pensamento que tente se desvincular de uma visão muito difundida de que os homens e as mulheres são instâncias separadas do restante da Natureza. Desse modo, configura-se uma maneira de compreender o mundo que leve em conta as inter-relações de todos os seres e suas implicações dentro do meio ambiente. Como exemplo de estudo que evidencia esse olhar amplo sobre a Natureza, pode-se citar o artigo de 2007, “Viscous Porosity: Witnessing Katrina”, de Nancy Tuana, em que a autora levanta questionamentos acerca das consequências do furacão Katrina acontecido em 2005, em Nova Orleans, e sobre o modo como o “natural” e o “social” estão imbricados por meio de porosidades, confirmando que não são impermeáveis.

Tuana problematiza noções já engessadas na mentalidade ontológica a respeito da divisão entre cultura e natureza. Na sua perspectiva, a realidade desenvolve-se a partir de múltiplos fenômenos que envolvem tanto o social quanto o natural, pois para ela: “O mundo não é ‘fabricado’ fora das práticas culturais humanas, nem é uma existência in-dependente das múltiplas formas das interações humanas, incluindo a cultura, o interacionismo postula ‘um mundo de fenômenos complexos em dinâmicas relações’²³. (TUANA, 2007, p.191). Segundo a filósofa, ao contrário do que se estabeleceu tanto entre os racionalistas como entre muitas feministas, a existência não se faz nem independente do humano e nem rechaçando a importância do natural. Ela é consequência de um interacionismo intenso que tangencia diversos saberes e procedimentos. No artigo, a autora chama a atenção para o reducionismo que é pensar os seres a partir de uma divisão polarizada, pois isso ignoraria a complexidade das relações constituidoras da vida.

Para ilustrar tal posicionamento, Tuana faz uma análise da tragédia ocorrida em agosto de 2005, em Nova Orleans, provocada pelo furacão *Katrina*. O furacão, como se sabe, deixou marcas devastadoras em toda a cidade, fato noticiado em todo o mundo. O que é colocado em

²³ “The world is neither ‘fabricated’ in the sense of created out of es, nor posits ‘a world of complex phenomena in dynamic relationality.’”

destaque na análise são as implicações, ou se quisermos, as relações porosas que se fizeram presente no acontecido e que ajudam a todos a entender o fenômeno. Em nenhum momento, no texto, há uma insinuação de que o furacão é uma questão apenas social, como alguns discursos ironicamente tentaram articular, esvaziando a compreensão interacionista do caso. A questão que se enfatiza é a compreensão ampla sobre o processo, não o restringindo nem a um polo, o social, nem a outro, o natural, mas possibilitando uma investigação mais integradora sobre o acontecido. Uma investigação que considere os aspectos especificamente do meio ambiente, que não se esqueça dos antecedentes motivadores desses tipos de catástrofes, como destruição das florestas e uso indiscriminado de combustíveis fósseis, além de fatores sociais concernentes a Nova Orleans e sua trajetória histórica nos Estados Unidos. Conforme esse entendimento, Katrina, levando-se em conta os caracteres elencados, seria emblemático na tentativa de colocar em prática a mentalidade interacionista, o que Tuana chamará de “porosity”:

A atenção ao fenômeno da porosidade viscosa funciona como uma revolução copernicana que servirá para proteger nosso trabalho da acusação de essencialismo biológico. O interacionismo não somente permite, mas compele-nos a falar dos aspectos do fenômeno biológico sem dar importância às noções equivocadas de que o componente biológico existe independente da cultura e do meio ambiente ou anterior a esse. Isto serve como testemunha à materialidade do social e ao arbítrio do natural.”²⁴ (TUANA, 2008, p.209-210)

O estudo assim serve-nos como apontamento preliminar para demonstrar a abrangência do pensamento ecofeminista, o qual requer uma resignificação das instâncias sociais e naturais. Nesse propósito, desenvolve-se uma atitude corajosa de trazer à tona a Natureza para o campo teórico, retirando dela percepções essencializantes e compreendendo-a como lugar de questionamentos e elucubrações políticas. Como salienta a feminista espanhola Alicia Puleo, a postura ecofeminista propõe um gesto intensamente crítico frente aos valores já constituídos:

Eu tenho sustentado que o ecofeminismo é, por um mesmo ponto de partida feminista, um ecologismo social, que se pergunta pelas conexões existentes entre a exploração que se exerce sobre a Natureza e a que sofrem os seres humanos. O ecofeminismo é a consciência de gênero da Ecologia Política. Isto não significa que seja uma seção especial da Ecologia Política e que se submeta a ela. O ecofeminismo, como o feminismo em geral, é múltiplo e convém que conserve sua independência e sua diversidade. Mas como companheiro de rota da Ecologia política, há de advertir sobre os desvios

²⁴ “Attention to the viscous porosity of phenomena provides a Copernican revolution that will serve to protect our work against the charge of biological essentialism. Interactiocism not only allows but compels us to speak of the biological aspects of phenomena whitout importing the mistaken notion that this biological component exists somehow independent of, or prior to, cultures and environment. It serves as witness to the materiality of the social and agency of the natural.”

sexistas, sobre as inércias patriarcais dentro da mesma Ecologia Política.²⁵ (PULEO, 2013, p.53)

Como se percebe pelas palavras de Puleo, a visão ecofeminista apresenta uma compreensão a respeito da realidade bem mais abrangente, uma vez que envolve o meio ambiente e a esfera social. Daí a motivação inicial dos estudiosos desse campo em associar a exploração dos recursos naturais à desigualdade feminina. Para muitas feministas, uma sociedade irresponsável ecologicamente, ou seja, que se impõe de maneira intensa sobre a Natureza, também é um espaço de desrespeito às mulheres, pois não considera as diferenças que se forjaram ao longo da história. Tanto a Natureza quanto as mulheres, se pensarmos na lógica capitalista e machista, teriam se constituído enquanto polos inferiores dentro do aparato cultural. Nessa construção efetivada, as mulheres, na perspectiva ecofeminista, sofrem ainda mais, porque são submetidas a práticas colonialistas e tecnológicas altamente nocivas ao gênero feminino. Duas teóricas de renome nesse campo de estudo, Maria Mies e Vandana Shiva, defendem esse ponto de vista sobre a intensidade do impacto negativo em relação às mulheres a partir das explorações ambientais, no livro de 1993, *Ecofeminismo*, quando afirmam explicitamente que

Como feministas, que procuram activamente a libertação da mulher do domínio masculino, não podíamos, no entanto, ignorar o facto de que a ‘modernização’ e os processos de ‘desenvolvimento’ e o ‘progresso’ têm sido responsáveis pela degradação do mundo natural. Verificámos que o impacto dos desastres ecológicos e a deterioração foram maiores nas mulheres do que nos homens, bem como, em todo o lado, foram as mulheres as primeiras a protestar contra a destruição ambiental. Enquanto activistas dos movimentos ecológicos, ficou claro para nós que a ciência e a tecnologia não eram de género neutro. (MIES e SHIVA, 1993, p.11)

É principalmente por meio dessa perspectiva, que correlaciona degradação ambiental a questões de gênero, que o Ecofeminismo se desenvolveu como plataforma de estudo. Uma associação que, dentro das prerrogativas feministas, esbarrou em instrumentais teóricos melindrosos, pois trouxe à tona o que durante muito tempo foi motivo de discursos de resistência e afirmação: a ligação entre mulher e natureza. Desde Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, houve uma problematização em torno dessas relações. No livro, Beauvoir analisa como a aproximação da

²⁵“ He sostenido que el ecofeminismo es, por sum ismo punto de partida feminista, um ecologismo social, que se pregunta por las conexiones existentes entre la explotación que se ejerce sobre la Naturaleza y la que sufren los seres humanos. El ecofeminismo es la consciencia de género de la Ecología Política. Esto no significa que sea una sección especial de la Ecología Política y que se subsuma en ella. El ecofeminismo, como el feminismo en general, es múltiple y conviene que conserve su independencia y su diversidad. Pero como compañero de ruta de la Ecología política, ha de advertir sobre los sesgos sexistas, sobre las inercias patriarcales dentro de la misma Ecología política.”

figura feminina à natureza teria contribuído para a manutenção da trajetória imanente ao longo do tempo, a qual a mulher foi submetida. Vale lembrar que a filósofa faz um paralelo na sua argumentação em torno das noções de imanência e transcendência. A primeira noção refere-se a práticas e discursos que teriam aprisionado as mulheres ao domínio masculino, já a segunda, incide sobre a construção de uma tentativa de libertação do feminino. Nesse sentido, a autora indaga a imposição que se fez à mulher no que tange ao não-cultural, ou melhor, de que modo o homem se perpetuou enquanto ícone de civilidade e o feminino, ao natural, ao não civilizado. Para Beauvoir, as metáforas associativas entre mulher e Natureza são resultado desse processo intenso de imanência que se disseminou intensamente na história. Daí, a importância de resistir a essa associação. Num trecho do primeiro volume, é possível se deparar com o seguinte comentário elucidativo quando se faz alusão ao homem primitivo: “A Natureza na sua totalidade apresenta-se a ele como uma mãe; a terra é mulher, e a mulher é habitada pelas mesmas forças obscuras que habitam a terra.” (BEAUVOIR, 1970, p.87).

Portanto, a ligação, desde muito tempo, da mulher ao meio ambiente permitiu a constituição de uma compreensão acerca do feminino que a limitou a um universo de sentidos altamente essencialistas. Essencialismo que muitas feministas tentaram combater e, por isso, mostraram-se distante das correntes ecofeministas. Alicia Puleo em entrevista concedida, em 2013, à revista espanhola *Feminismo/s*, aponta a complexidade conceitual do termo e enfatiza como a luta contra o essencialismo foi forte nos movimentos, dificultando assim a aceitação da nova teoria. Puleo chega a citar os nomes de Beauvoir e da antropóloga americana Sherry Ortner como precursoras desse debate. Na entrevista, a ecofeminista espanhola argumenta que o texto de Beauvoir denunciou o discurso imanentista de associação da mulher à natureza, mostrando o quanto era patriarcal e discriminatório, e também faz referência aos estudos antropológicos de Ortner, destacando a apropriação, em muitos casos equivocada, da teórica americana, a qual teria defendido que em todas as culturas a mulher é vista como mediadora entre a Natureza e a Cultura, como se pode notar no trecho da entrevista: “A partir desta constatação, algumas ecofeministas de finais dos anos setenta do século XX desenvolveram um pensamento essencialista, aceitando a tradicional bipolarização dos sexos²⁶.” (PULEO, 2013, p.50).

Esses apontamentos demonstram que, embora a crítica ecofeminista traga instrumentais inovadores no que se refere à relação humano e não-humanos, depara-se com questões espinhosas ao movimento feminista, as quais acabaram por distanciar e enfraquecer esses estudos entre a década de 90 do século XX e às primeiras décadas do século XXI, como salienta

²⁶ “A partir de esta constatación, algunas ecofeministas de finales de los años setenta del siglo XX desarrollaron un pensamiento esencialista, aceptando la tradicional bipolarización de los sexos.”

uma das ecofeministas americanas mais conhecidas na atualidade, Greta Gaard, no artigo “Ecofeminism revisited: rejecting essentialism and re-placing species in a material feminist environmentalism.”, de 2011. Segundo Gaard, muitos acreditavam, no final da década de 80, que o ecofeminismo seria uma espécie de terceira onda, transformando as perspectivas anteriores dentro do feminismo. Porém, o que se viu foi o contrário, muitos críticos compreenderam o ecofeminismo como um discurso exclusivamente essencialista, tanto que, em 2010, nas palavras de Gaard “era quase impossível encontrar um único ensaio, muito menos uma sessão sobre feminismo e ecologia, e nem certamente sobre ecofeminismo, espécies ou natureza em muitas antologias usadas na introdução de estudos de mulheres, estudos de gênero ou teoria queer.”²⁷. (GAARD, 2011, p.31).

Como se verifica, o entendimento da noção de ecofeminismo suscitou por muito tempo polêmicas e desajustes inclusive no interior do movimento feminista, mas isso não implica o descarte da contribuição que essa crítica forneceu não só para as ciências sociais quanto para a literatura. Ao propor um novo olhar para a relação entre Natureza e Cultura, entre Mulher e Natureza, propiciou um repensar sobre as categorias que há muito encontravam-se engessadas nos discursos dominantes. É, desse modo, uma possibilidade significativa para o gênero feminino se desprender do essencialismo sufocante, pois não considera o natural como algo isolado ou menor do que o cultural, mas sim, como já foi apontado, um lugar de interações intensas, que dialoga a todo momento com o humano numa relação simétrica. A pesquisadora brasileira Izabel Brandão chama a atenção para a importância dessa relação, no artigo de 2003, “Ecofeminismo e Literatura: Novas Fronteiras Críticas” quando afirma que

Essa redefinição implica dizer que tanto as mulheres quanto a natureza são “socialmente construídas”. E a natureza é um “lugar de muitas lutas por poder e significado” (p.13). Por esse prisma, podemos perceber que conceitos vistos tradicionalmente podem ser retrabalhados – “retécidos” – num processo dinâmico de releitura da natureza, das mulheres, dos seres humanos em geral, da sua relação com o todo. (BRANDÃO, 2003, p.464)

Sendo assim, os estudos ecofeministas permitem uma ressignificação intensa de paradigmas que coadunam com a proposta literária de Hilda Hilst, qual seja a de desestabilizar os valores consagrados a partir do interior dos próprios ditames. O ecofeminismo, como tentarei evidenciar ainda neste capítulo, não se separa do feminismo para se firmar, ele provoca sim um

²⁷ “it was nearly impossible to find a single essay, much less a section, devoted to issues of feminism and ecology (and certainly not ecofeminism), species, or nature in most introductory anthologies used in women’s studies, gender studies, or queer studies.”

debate forte de agenciamentos já há muito constituídos. Ele ousa ao trazer à superfície tradições do movimento feminista que se mostravam já legitimadas, como a comentada associação entre mulher e natureza. Propõe portanto uma reelaboração constante desses polos, não os destruindo ou os afastando, encarando-os de dentro, mostrando suas frestas e desvios. Greta Gaard, em artigo já destacado, menciona outra teórica, Mortimer-Sandilands, que numa postura aproximativa do procedimento ecofeminista aludido, teve a coragem de comentar sobre o discurso anti-essencialista de alguns teóricos, inclusive outras feministas: “Eles usam a retórica anti-essencialista para diminuir o significado do gênero e da sexualidade no meio ambiente.”²⁸ (GAARD, 2011, p.43). Essa característica do movimento destacado foi um dos fatores pertinentes para escolher o instrumental teórico ecofeminista, pois, como disse, dialoga com a proposta em torno da escrita de Hilst, a qual se faz por meio de uma estratégia de rompimento lúcida que não ignora o tradicional, mas fala de dentro dele, sabedora de que o desmantelamento total é complexo. Assim, para que possamos ainda mais aprofundar a conexão do projeto da autora com o movimento ecofeminista, é válido nos atermos ao trajeto histórico e conceitual do termo.

3.2. Um breve percurso e a noção de ecosofia

A origem do termo “ecofeminismo” remonta-se a meados da década de 70, mais precisamente a 1974, quando a feminista francesa Françoise D’Eaubonne, no seu livro *Le féminisme ou la mort*, utilizou-o pela primeira vez para fazer referência à união entre ambientalismo, pacifismo e feminismo. No entanto, só se tornou mais conhecido a partir dos movimentos sociais do início da década de 80 que lutavam contra a destruição ambiental. Maria Mies e Vandana Shiva, no livro *Ecofeminismo*, destacam o acidente nuclear acontecido em 1979, na Pensilvânia, conhecido como “Three Mile Island”, como o motivador para as feministas norte-americanas iniciarem um debate acerca do meio-ambiente e, assim, popularizarem o conceito. Segundo as autoras, a tragédia provocou a mobilização de muitas mulheres, consolidando a perspectiva ecofeminista já iniciada na Europa, e propiciando a primeira conferência feminista sobre o tema, chamada “As mulheres e a vida na Terra: Uma conferência sobre o Eco-feminismo na década de 80”. Ynesta King, uma das organizadoras do evento, em uma declaração elucidativa sobre o termo, nos ajuda a situar seu uso:

²⁸ “they use anti-essentialist rhetoric to dismiss the significance of gender and sexuality to environmental”.

O ecofeminismo trata da interligação e da abrangência da teoria e da prática. Reivindica a força e a integridade especiais de todas as coisas vivas. [...] Vemos, como uma preocupação feminista, a devastação da Terra e dos seus habitantes pelos guerreiros empresariais e a ameaça do extermínio nuclear pelos guerreiros militares. É a mesma mentalidade machista, que nos negava o direito aos nossos próprios corpos e à nossa sexualidade, que depende de múltiplos sistemas de domínio e do poder de estado para obter o que pretende. (MIES e SHIVA, 1993, p.24)

Pelas palavras de King, já é possível notar a noção bem mais ampla sobre o meio ambiente, pois o estende a outras instâncias além do físico, abrangendo também as relações sociais que o circundam. No entendimento da feminista, haveria, então, uma associação clara entre os agentes da destruição à natureza e os opressores machistas. Para ela, todos estão dentro de um mesmo sistema de poder, que deve ser combatido. Portanto, lutar contra as devastações ambientais é também se opor ao domínio patriarcal e sexista. Com essa mentalidade, as ideias ecofeministas foram se firmando como um discurso contrário aos binarismos concernentes à natureza e à mulher. Compreendeu-se, desde o início do movimento, que era necessário desvencilhar-se desses valores machistas, a fim de que as compreensões fossem ressignificadas. Por meio de tal atitude, a conciliação “feminino e ecológico” ganharia novos contornos, afastando-se de entendimentos essencialistas.

A partir desse ponto de vista, pode-se notar que o propósito ecofeminista vai muito além de questões estritamente naturalistas, se assim é permitido dizer, e propõe, na verdade, uma reinterpretação sobre a Natureza, que envolva vários aspectos e dimensões. Um desses aspectos, já mencionado anteriormente, é o alargamento do que se entende por meio ambiente. Assim, dentro da perspectiva feminista, mostrar-se contrário ao desequilíbrio ecológico é também estar atento às injustiças de gênero ocorridas na sociedade. Haveria uma interconexão forte entre esses polos, posto que desajustes sociais implicam alterações no natural e vice-versa. Lutar contra a destruição de florestas, por exemplo, é permitir a possibilidade de construção de uma mentalidade mais aberta aos diversos agenciamentos discursivos, pois se está combatendo um sistema ideológico que não reconhece as especificidades dos diferentes sujeitos formadores da existência. Desse modo, reconhecer o não-humano como instância de poder é provocar um reposicionamento sobre outras condições humanas que igualmente não são vistas como sujeito (CAPRA, 2002).

Nesse sentido, o ecofeminismo propõe uma postura atenta ao outro, às singularidades enunciativas, configurando um comportamento de cuidado para com os seres e de tolerância em relação às diversidades. Logo, unir os estudos feministas às preocupações ecológicas nos

ajuda a pensar que devastações ao meio ambiente não causam apenas prejuízos físicos e geográficos às pessoas, mas também consolidam ideias estereotipadas acerca das relações entre homens e mulheres. Como muito bem salienta Alicia Puleo, em entrevista já citada, as prerrogativas dos movimentos ecológicos nos permitem conscientizar, então, de que os indivíduos não se constituem isoladamente e de que a desigualdade, seja social ou natural, poderá afetar o equilíbrio de todo o ecossistema:

O ecologismo nos aporta a perspectiva holística para compreender que vivemos em ecossistemas, nos quais todos elementos estão inter-relacionados e dependem uns dos outros. Adverte-nos que caminhamos para um abismo sem retorno e que é hora de descobrir formas mais agradáveis de viver, desde a alimentação até a administração de nosso tempo (o que não significa voltar a uma sociedade primitiva). Também nos brinda com uma visão superadora do antropocentrismo, dessa percepção narcisista e ingênua de nossa espécie que pensa o *anthropos* como centro do mundo, como doador de sentido a tudo que existe.²⁹ (PULEO, 2013, p.51-52)

Por isso, olhar o mundo por meio de um viés ecofeminista é se orientar de maneira diversa da que se convencionou estabelecer no que se refere às relações entre os seres. Tal orientação desconsidera a ficção isolacionista construída pelo humano, uma vez que esta última ignora as complexas interações ocorridas no cotidiano existencial. A título de ilustração, a pesquisadora Donna Haraway, no livro *When Species Meet*, faz uma provocação, ao confirmar de maneira enfática essas interações, através da constituição do genoma humano, o qual, segundo ela, é construído em grande parte por células de origem não-humanas: “Somente 10% de todas as células que ocupam o que eu chamo de meu corpo são de origem humana. Os outros 90% das células são parecidos com os genomas de bactérias, fungos, protistas etc; alguns dos quais agem harmonicamente para minha própria sobrevivência.”³⁰. (Apud IOVINO, 2013, p.181). Assim, Haraway ratifica o posicionamento de Puleo de que tudo na vida está imbricado e de que todos os seres dependem uns dos outros. A constatação de que o humano está subordinado às ações de bactérias e de outras criaturas microcelulares retira-o do lugar narcisístico de acreditar, conforme Puleo, de que é o centro e o detentor da vida.

²⁹ “El ecologismo nos aporta la perspectiva holística para comprender que vivimos em ecossistemas en los que todos los elementos están inter-relacionados y dependen unos de otros. Nos advierte que caminamos hacia un abismo sin retorno y que es hora de descubrir formas más agradables de vivir, desde la alimentación a la administración de nuestro tiempo (lo cual no significa volver a una sociedad primitiva, ni mucho menos). También nos brinda una visión superadora del antropocentrismo, de esa mirada narcisista e ingenua de nuestra especie que piensa al *anthropos* como centro del mundo, como dador de sentido de todo lo existente.”

³⁰ “only about 10 percent of all the cells that occupy the mudance space I call my body; the other 90 percent of the cells are filled with the genomes of bactéria, fungi, protists, and such, some of which play in a symphony necessary tom y being alive at all.”

Ao propor esse redimensionamento sobre a conduta humana e a sua influência, as ideias ecofeministas constroem uma maneira de pensar e agir sobre o mundo que leva em conta alguns pressupostos bem característicos. O primeiro a destacar, apoiado na teórica americana Karen Warren, no livro *Filosofias ecofeministas*, é sua condição “antinaturista”. Embora pareça paradoxal, esse pressuposto implica o entendimento de que o ecofeminismo, ao indagar as compreensões da natureza, tenta se afastar de noções essencialistas, responsáveis pela cristalização de certos discursos discriminatórios no sentido de vê-los como naturais e não socialmente construídos. O segundo aspecto, a ser apontado como relevante no propósito de se buscar um entendimento mais amplo do termo, é o processo de contextualização. Esse processo considera a análise circunstancial dos fatos, desmistificando causas determinísticas e abstratas. Tais posturas, ao não se fecharem a noções esquematizantes, abrem caminho para o terceiro ponto significativo que é o reconhecimento das diferenças, configurando uma atitude pautada na multiplicidade e no pluralismo.

Articula-se, assim, uma dinâmica mais acolhedora, posto que propicia a construção de cenários em que agentes comumente sem possibilidade discursivas ganhem oportunidade de saírem das suas condições de passividade, trazendo à tona, junto com isso, outro pressuposto importantíssimo chamado por muitos filósofos de “ética do cuidado”. Para Leonardo Boff, no livro *Ethos Mundial: um consenso mínimo entre os humanos*, toda ética se faz a partir de um aprofundamento na vivência dos seres, a fim de que se possa constantemente averiguar os modos de existência e se eles cumprem condições dignas de sobrevivência. Como as criaturas, sejam humanas ou não-humanas, passam por estágios diários de transformação, as condutas éticas, na percepção do filósofo, necessitam estar sempre se autoavaliando, para acompanhar as diversas mudanças próprias da vida. Portanto, a ética deve se orientar por um olhar perspicaz diante da infinidade de relações que compreendem o mundo. Não há muitos espaços para concepções engessadas e cristalizadas. Nas palavras de Boff, “toda ética nasce de uma nova ótica.” (BOFF, 2009, p.18). Uma ótica que não se esqueça dos indivíduos historicamente dispensados da possibilidade de construir discursos, mas que olhe para eles, no intuito de verificar o quanto ainda há de desajustes a serem repensados. Daí a relevância de se observar a diferença e perceber a amplitude dos efeitos de uma composição social e natural que não se faz pela prática do “cuidado”. A par disso, Boff argumenta que “a ética [...] deve partir do outro, não do outro simplesmente, mas do outro mais outro, que é o pobre e o excluído, o negro e o indígena, a mulher oprimida, o discriminado pelos mais variados preconceitos.” (BOFF, 2009, p.67). Acrescentaria à argumentação do pesquisador brasileiro, o “outro” não-humano, como

categoria significativa para redirecionar a condição do humano, conforme é proposto pelo movimento ecofeminista.

É justamente esse redirecionamento, que coloca em primeiro plano a complexidade das relações, demonstrando como o humano é parte do ecossistema terreno e não o gestor principal, a pauta primordial do movimento ecofeminista. Para ratificar essa hipótese, vale a pena destacar o segundo capítulo do livro de Rachael Carson, *A primavera silenciosa*, de 1962, na tentativa de compreendermos de que maneira esse ponto de vista perfaz a ideologia feminista, desde o início de sua ação:

A HISTÓRIA DA VIDA sobre a Terra tem sido uma história de interação entre as coisas vivas e o seu ambiente. Em grande parte, a forma física e os hábitos da vegetação da Terra, bem como a sua vida animal, foram moldados pelo seu meio ambiente. Tomando-se em consideração a duração toda do tempo terrenal, o efeito oposto, tem sido relativamente breve. Apenas dentro do momento de tempo representado pelo século presente é que uma espécie – o Homem – adquiriu capacidade significativa para alterar a natureza do seu mundo. (CARSON, 1969, p.15.)

O livro de Carson ilustra de modo contundente a prioridade ecofeminista de enfatizar o processo interacionista e de como nos constituímos enquanto “Terra” e “humanos” a partir dessas conexões. Por isso, a importância de cuidar desses elementos não-humanos, não os vendo como obstáculos, e assim permitindo que se tornem sujeitos com agenciamentos próprios. No entendimento da autora, o homem, com sua ação devastadora, tem contribuído para o esquecimento dessa condição e provocado cenários de desequilíbrio constantes. Conforme já foi apontado anteriormente, as ecofeministas analisam o procedimento explicitado por Carson como decorrente de um sistema de poder, o qual se mostra indiferente às pluralidades e diferenças. Segundo esse pensamento, a conduta de não respeito ao meio ambiente resvala-se em posturas de desigualdade em relação ao gênero feminino, pois é parte de um mesmo mecanismo opressivo. Além disso, as feministas entendem que a alteração nos agentes da Natureza afetará as mulheres de modo distinto dos homens, uma vez que, no meio social, os polos masculino e feminino possuem ainda condições desiguais. Logo, se existe uma conexão entre natural e social, e a mulher ocupa esse social de maneira diferente da preenchida pelo homem, as consequências também serão distintas. Foi a partir desse sentimento, juntamente com o combate à visão isolacionista em relação à natureza, que o ecofeminismo se firmou. Nesse sentido, vale recorrer novamente às palavras de Alicia Puleo, quando ela tenta buscar uma compreensão sobre o movimento: “Considero que se pode chamar práxis ecofeminista aquela que permite avançar por um mundo mais igualitário, não sexista, não

androcêntrico, orientado pela sustentabilidade e menos antropocêntrico.³¹” (PULEO, 2013, p.54).

Embora possamos chegar a uma convergência de posição acerca da proposta ecofeminista, a trajetória histórica mostra que houve muitas discordâncias entre correntes de pensamento dentro e fora do feminismo. O livro citado de Rachel Carson, por exemplo, que foi uma espécie de precursor do debate em torno da ecologia, alertando a todos contra o perigo de pesticidas e agrotóxicos, mesmo com toda sua popularidade, não obteve um papel de notoriedade nos estudos feministas daquela época, pois perdeu força diante do movimento da contracultura o qual impulsionou de maneira incisiva a corrente de estudos feministas. Assim, naquele momento, não houve uma ligação direta entre a preocupação ecológica e as pautas reivindicativas das mulheres. A luta pela liberdade de gênero e por um mundo sem guerras dominou o cenário inicial do movimento, conforme afirma Greta Gaard no artigo “Ecofeminism revisited: rejecting essentialism and re-placing species in a material feminist environmentalism”:

Embora Carson tenha sido importante pelo seu feminismo e sua relação com o meio ambiente, ficou obscurecida em virtude da visibilidade do movimento feminista na década de 60 juntamente com o movimento da Contracultura e dos movimentos contra a guerra e anti-nuclear. [...] ³² (GAARD, 2011, p.27-28)

A emergência da proposta ecofeminista surgiu mesmo, como já foi mencionado, no final da década de 70, por meio da junção de vários movimentos sociais, incluindo principalmente aqueles voltados para questões concernentes ao meio ambiente, e os anseios feministas. Gaard elenca três livros que teriam sido textos fundadores da perspectiva e contribuído para seu desenvolvimento: *Gyn/Ecology*, de 1978, de Mary Daly, *Woman and Nature*, do mesmo ano do primeiro, de autoria de Susan Griffin e *The Death of Nature*, de 1980, de Carolyn Merchant's. Para Gaard, o livro de Griffin faz uma análise importante em torno da feminilização que tanto o corpo da mulher, quanto dos animais e da natureza sofreram historicamente. No livro, a autora tentaria mostrar como esses corpos, por terem se construído diferentes do masculino, foram submetidos a uma separação e degradação ao longo do tempo. Já a produção de Merchant traz um apanhado histórico da dominação da Natureza e da mulher, articulando

³¹ “Considero que puede llamarse práxis ecofeminista aquella que permita avanzar hacia um mundo más igualitário, no sexista, no androcêntrico, orientado a la sostenibilidad y menos antropocêntrico.”

³² “though Carson’s applied feminism in her personal, professional, and literary life goes almost unmentioned, overshadowed by the more visible and self-identified feminists of the 1960s, whose activism within e and across the diverse counter-cultural movements of the 1960s and’ 70s also powered the anti-war and anti-nuclear movement’s.”

um discurso provocador, ao propor que isso teria sido gerado pela lógica da ciência e do capitalismo. Além das obras citadas, faz-se necessário aludir também às pesquisas de Maria Mies e Vandana Shiva, que contribuíram para a formação de material teórico para os estudos ecofeministas. Portanto, o final da década de 70 e toda a década de 80 foram promissores ao pensamento ecofeminista, que não só constituía uma fortuna crítica, como ganhava cada vez mais ativistas de diversas áreas. Tudo isso propiciou a mobilização de várias feministas, que divulgavam seus trabalhos através de conferências e antologias. Assim, ao longo dos anos 80, os ideais ecofeministas foram tomando forma e proporção.

Não foi o que aconteceu na década de 90, quando os estudos ecofeministas passaram por momentos difíceis dentro de seu campo de ação. Tal fato ocorreu em virtude de uma insistente crítica, por parte de outras correntes de pensamento, que os acusavam de essencialistas e a-históricos. Embora tenha existido uma tentativa de muitas pesquisadoras em manter a força do movimento, outras estudiosas feministas ignoraram as questões ecológicas e priorizaram naquele momento discussões de gênero mais centradas no aspecto humano. Greta Gaard, no artigo já mencionado, em que elabora uma espécie de retrospectiva, explicita a situação em relação à década de 90:

Enquanto trabalhos feministas ecológicos como *What is Nature?*(1995) de Kate Soper, *Ecofeminism* (1997) de Karen Warren, *Feminism and the Mastery of Nature* (1993) e *Environmental Culture* (2002) de Val Plumwood [...] usavam uma abordagem feminista naturalista para explorar a opressão da mulher e da natureza, a corrente pós-moderna e pós-estruturalista focavam principalmente nas categorias humanas, com pouco interesse ao meio ambiente.³³ (GAARD, 2011, p.32)

A postura de distanciamento não ficou restrita apenas à academia. Jornais e revistas de teor mais popular passaram a rechaçar publicações que tivessem o ecofeminismo como tema. Alguns editores não aceitavam textos, alegando ironicamente que o movimento tinha a pretensão de solucionar todos os problemas do mundo. Foi o que aconteceu, segundo Gaard, quando a feminista Josephine Donovan tentou publicar no jornal feminista *Signs*, e obteve a seguinte resposta: “O ecofeminismo parece se preocupar com tudo no mundo ... [como resultado] o feminismo em si parece ser apagado no processo”³⁴ (GAARD, 2011, p.32-33). Situações como essa foram recorrentes em toda a década de 90 e 2000, dificultando a

³³ “While ecological feminist Works like Kate Soper’s *What is Nature?* (1995), Karen Warren’s *Ecofeminism* (1997), Val Plumwood’s *Feminism and the Mastery of Nature* (1993) and *Environmental Culture* (2002), [...] all use um materialist feminist approach to explore the oppression of women and nature – thereby taking postmodern and poststructuralist thought seriously – postmodern feminism focuses primarily on human categories, with little concern for the environment.”

³⁴ “ecofeminism seems to be concerned with everything in the world ...[as a result] feminism itself seems almost to get erased in the process.”

visibilidade das ideias ecofeministas. No entanto, a partir de 2001, autoras feministas começaram se posicionar quanto ao assunto de maneira crítica, defendendo o movimento, mas ao mesmo tempo revendo os esquematismos que por ventura poderia haver. Assim, tentativas revisionistas foram propostas, a fim de que o ecofeminismo pudesse repensar sobre a própria categoria teórica. A grande acusação pairava em torno do exclusivismo feminino, configurado num discurso de vitimização, e a perigosa associação já relatada da mulher com a natureza. No intuito de debater tais acusações, houve um alargamento da concepção ecofeminista, passando a abranger também estudos sobre migrações, identidade nacional, relação entre alimentação e gênero, revisões sobre metáforas ligadas à mulher, dentre outros.

Tudo isso, porém, não foi suficiente para diminuir as críticas que vinham tanto de fora quanto da própria prática feminista. Desse modo, embora a compreensão ecofeminista, naquele momento, tenha amadurecido com os discursos contrários, a alegação de essencialismo era tão forte que, mesmo a ideia central do movimento tendo permanecido, houve uma renomeação do termo, para que as temáticas pudessem ser trabalhadas sem tantas acusações. A pesquisadora da *Universidad Complutense de Madrid*, Esther Rey Torrijos, no artigo “Ecofeminist visions: recente developments and their contribution to the future of feminism” argumenta acerca desse posicionamento, ao afirmar que

durante a primeira década do novo século, um bom número de novos termos foram criados para definir as novas realidades da teoria ecofeminista – feminismo ecológico, ambientalismo feminista, ecofeminismo social, eco-socialismo feminista crítico e estudos de gênero e meio ambiente são só alguns de uma longa lista – para contornar o ostracismo e conter a falta geral de apreciação por parte da academia.³⁵ (TORRIJOS, 2013, p.22)

Além da atitude revisionista e das inovações conceituais ocorridas, outro ponto que merece atenção e, de certo modo, contribuirá para a renovação da proposta ecofeminista, será a intensificação dos estudos ecocríticos a partir da década de 90. Esses estudos teriam surgidos mais sistematicamente no final da década de 70, com o pesquisador Willian Rueckert, idealizador do termo, mas só tomado proporção em 1993, como atesta Cheryl Glotfelty, no artigo “Introduction-literary studies in an age of environmental crisis”. A intenção principal da ecocrítica é analisar as relações pertinentes entre literatura e meio ambiente. Nesse propósito, ampliarão também as noções em torno da natureza, fazendo com que o discurso literário seja um lugar de se questionar valores e comportamentos ligados, de algum modo, à Terra. Temos

³⁵ “[...] during the first decade of the new century, a good number of new terms were coined to define the new realities of ecofeminist theory – ecological feminism, feminist environmentalism, social ecofeminism, critical feminist eco-socialism and gender and the environment studies are just one part of a longer list – to sidestep ostracism and to counteract the general lack of academic appreciation.”

assim, dentro da ecocrítica, uma revisão sobre as categorias “literatura” e “ecologia”, uma vez que nos faz repensar a conceituação de ambos em relação aos repertórios já constituídos na academia e no imaginário. Portanto, a ecocrítica promove uma discussão produtiva acerca do que se define como literário, dialogando com a crítica feminista, pois tenta rever cânones muito engessados, no que se refere ao espaço ficcional. Esse cânone foi severo ao longo da trajetória histórica, excluindo outras questões que não fossem consideradas linguisticamente estéticas. Daí, se posso dizer, a dificuldade, ainda hoje, de tratar o lugar da literatura como espaços de intensas elucubrações políticas. Como se o trabalho com a linguagem, nos seus mais diversos aspectos, não fosse incessantemente um posicionamento desafiador e audacioso, que revestiria as palavras de um teor revolucionário fortíssimo.

Vale a pena, nesse momento, voltar ao debate proposto por Roland Barthes, a fim de verificar o quanto a interação com a língua não é nada ingênua e ou alienante, pois exige um deslocamento constante na tentativa de driblar o código. Drible que se justifica pelo fato de que, segundo o autor, “não se poder destruir um código, [...] apenas "jogar" com ele” (BARTHES, 1988, p.67). Por mais que possa parecer contraditório utilizar Barthes nesse debate, posto que ficou conhecido, no reduto acadêmico, como o arauto de uma literatura preocupada somente com o texto em si, esquecendo-se dos outros componentes do processo enunciativo, é o próprio Barthes quem me servirá como ferramenta de argumentação, quando explicita, no livro *O Rumor da Língua*, o caráter político e ideológico do literário:

a literatura (seria melhor passar-se a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um "segredo", isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de parar o sentido é finalmente a recusa de Deus e de suas hipóstases: a razão, a ciência, a lei. (BARTHES, 1988, p.69-70)

Embora, no texto, Roland Barthes esteja se referindo mais especificamente à condição do autor e suas implicações na crítica literária, desconstruindo uma visão de valorização extrema à ação autoral, o trecho não nos impede de associá-lo ao nosso propósito que seria o de demonstrar a intensidade do trabalho com a linguagem e a ousadia em não se submeter à imposição de um legado idealista. Desse modo, jogar com as palavras, usando uma terminologia barthesiana, é se recusar ao “sentido único”. Levando-se em consideração esse aspecto, é possível salientar que há um posicionamento político forte no trabalho com a linguagem, não apenas estritamente linguístico. Todavia, a crítica, durante muito tempo, utilizando-se do próprio Barthes, renegou tal posicionamento, dificultando ainda mais outras correntes de estudo que defendiam o caráter politizado da literatura, como é o caso das feministas. Conforme se

sabe pela história, a luta foi imensa, posto que não se concebia o discurso literário como um *locus* propício a ideologias.

Sendo assim, quando a ecocrítica redimensiona o papel da literatura na esfera acadêmica, associando-a a um campo do saber que parecia tão distante, a ecologia, traz à tona novamente as discussões conceituais já iniciadas pelas feministas. Os estudos ecocríticos, então, foram significativos no início da década de 90, pois deram sobrevida ao movimento ecofeminista que, naquele estágio, sofria a pressão vindas de todos os lados, principalmente pelo teor essencialista de algumas correntes. Para entender melhor essa contribuição e se chegar a um entendimento mais lúcido sobre a proposta ecocrítica, vale ressaltar as palavras de Glotfelty no artigo já citado anteriormente:

O que é ecocrítica, então? Dito em termos simples, a ecocrítica é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina a língua e a literatura de um ponto de vista consciente dos gêneros, e a crítica marxista traz para sua interpretação dos textos uma consciência dos modos de produção e das classes econômicas, a ecocrítica adota uma abordagem dos estudos literários centradas na Terra. (GLOTFELTY, 1996, p.XIX, apud GARRARD, 2006, p.14)

Pelo comentário do pesquisador, nota-se que a ecocrítica, assim como o ecofeminismo, permitem análises mais amplas do ecológico, não o restringindo apenas ao aspecto físico. Apesar de inicialmente acreditar-se que ela esteja ligada estritamente ao elemento físico, associação mais óbvia, os ecocríticos pretendem uma articulação abrangente acerca do humano e do não-humano. O que eles almejam evidenciar é de que maneira as compreensões ecológicas foram construídas pelos indivíduos e como isso contribui para a manutenção ou alteração de valores. Greg Garrard, no livro de 2004, publicado no Brasil em 2006, *Ecocrítica*, ratifica esse alcance, quando argumenta que “a definição mais ampla do objeto da ecocrítica é a de estudo da relação entre o humano e não-humano, ao longo de toda a história cultural humana e acarretando uma análise crítica do próprio termo ‘humano’ (GARRARD, 2006, p.16).

Com esse entendimento, Garrard salienta que a ecocrítica tem como intenção principal analisar os discursos que são produzidos em torno do entendimento sobre o ecológico. Para tornar esse objetivo claro, o autor, no livro citado, apropriando-se de conceitos do filósofo australiano John Passmore, faz uma distinção entre “problemas de ecologia” e “problemas ecológicos”. Segundo Garrard, a primeira noção diz respeito a assuntos científicos, que demandam conhecimentos específicos de cada área afetada, já a segunda expressão refere-se à maneira como nos relacionamos com a natureza, de que modo construímos nossas percepções e compreensões sobre o que chamamos “ecológico”. No seu livro, ele cita a obra de Rachael Carson, *A primavera silenciosa*, na tentativa de diferenciar os dois conceitos. Seu propósito é

mostrar que Carson, por mais que tenha feito uma pesquisa apurada acerca dos agrotóxicos, obteve êxito não no plano estritamente da ciência, mas no campo cultural. Por meio de sua produção, ela teria conseguido mobilizar as pessoas a pensarem de modo efetivo nas consequências da degradação ambiental: “O grande feito do livro foi transformar um problema (científico) da ecologia num problema ecológico amplamente percebido, que foi então contestado nos planos político e jurídico, nos meios de comunicação e na cultura popular” (GARRARD, 2006, p.18).

Com esse paralelo, Garrard argumenta que a ecocrítica propõe uma atitude de leitura que vise à análise discursiva de elementos associados à Natureza. E é justamente o que ele faz na sua publicação, pois, nos capítulos, há uma apreciação de imagens que foram fabricadas sobre o meio ambiente, como “pastoral”, “mundo natural”, “apocalipse” e outros. Observa-se o propósito de estudar essas expressões dentro do imaginário popular e na sua aparição em textos diversos. O próprio autor afirma que pretende “ler a cultura como retórica, embora não no sentido estrito entendido pelos retóricos, mas como a produção, a reprodução e a transformação de metáforas em larga escala” (GARRARD, 2006, p.19).

Essa perspectiva mais abrangente de se ler a natureza nos textos literários, levando-se em conta o aspecto físico, mas também a compreensão construída em torno do meio ambiente, é compartilhada, numa obra anterior a Garrard, pelo filósofo francês Félix Guattari, chamada *As três ecologias*, de 1989. Guattari argumenta que a ecologia deveria ser pensada a partir de três esferas: o ambiental, o social e o subjetivo. Para ele, uma das maneiras de se articular um novo comportamento frente à crise ecológica é estar atento a essas três instâncias, só assim se conseguiria uma revolução ética e política, identificada como ecosófica.

Na visão do filósofo, nos últimos tempos, houve um deslocamento significativo das práticas do capitalismo, principal agente de destruição ambiental, ampliando-se o poder para outras áreas além do econômico, o que requer um reposicionamento de instâncias tidas como menores, moleculares, na tentativa de reverter o quadro:

[...] o poder capitalista se deslocou, se desterritorializou, ao mesmo tempo em extensão – ampliando seu domínio sobre o conjunto da vida social, econômica e cultural do planeta – e em “intenção” – infiltrando-se no seio dos mais inconscientes estratos subjetivos. Assim sendo, não é possível pretender se opor a ele apenas de fora, através de práticas sindicais e políticas tradicionais. Tornou-se igualmente imperativo encarar seus efeitos no domínio da ecologia mental, no seio da vida cotidiana individual, doméstica, conjugal, de vizinhança, de criação e de ética pessoal. (GUATTARI, 2001, p.33)

Guattari defende que é necessário buscar maneiras de se repensar a vida por meio da observação de atitudes que envolvam categorias antes não notadas como importantes no

processo de combate a sistemas opressivos e, por conseguinte, de proteção ao meio ambiente. Com essa postura, ele salienta que a ecosofia social deve se orientar por práticas que desenvolvam um mecanismo constante de reinvenção no interior do casal, da família e dos contextos concernentes ao urbano de uma maneira geral. Já no que se refere à ecosofia mental ou subjetiva, é proposta uma ressignificação da noção de sujeito, não mais como algo centrado e fixo, mas como um lugar em que múltiplos componentes se conectam para constituir vetores de subjetivação. Por isso, Guattari indaga a utilização do entendimento acerca de “sujeito”, preferindo compreendê-lo como “componentes de subjetivação”. Ainda dentro dessa ressignificação mental, destacam-se, como procedimento a serem vislumbrados, novas relações do subjetivo com o corpo e com as noções temporais que abranjam o humano. A impossibilidade de renovação dessas esferas pode acarretar num fechamento que, no entendimento de Guattari, é altamente nocivo à convivência: “[...] se não houver uma rearticulação dos três registros fundamentais da ecologia, podemos infelizmente pressagiar a escalada de todos os perigos: os do racismo, do fanatismo religioso, dos cismas nacionalitários caindo em fechamento reacionários, os da exploração, do trabalho das crianças, da opressão das mulheres...” (GUATTARI, 2001, p.17).

Para que esse fechamento não ocorra, e para permitir uma existência mais integradora e consciente, Guattari insiste na capacidade renovadora dos processos ecosóficos. Renovação que, segundo ele, deve se pautar principalmente em paradigmas estéticos. A literatura, a música e as artes plásticas podem servir como mecanismo de intensa transformação do subjetivo e do social, construindo territórios em que constantemente os comportamentos sejam repensados e reelaborados. O estético, na compreensão do filósofo, teria até mais condições de mapear a psique do que a própria psicanálise, já que esta estaria muito presa a sistemas de codificação já consolidados, enquanto aquele, por trabalhar com dimensões plurissignificativas, estaria mais propício aos diversos cruzamentos subjetivos da constituição da interioridade. Isso fica claro quando, no texto, *As três ecologias*, ele questiona:

Aliás, as melhores cartografias da psique ou, se quisermos, as melhores psicanálises não foram elas à maneira de Goethe, Proust, Joyce, Artaud e Becket, mais do que Freud, Jung, Lacan? A parte literária na obra desses últimos constitui, de resto, o que de melhor subsiste (por exemplo, a *Traumdeutung* de Freud pode ser considerada um extraordinário romance moderno!). (GUATTARI, 2001, p.18)

Todavia, com essas palavras, Guattari não quer negar toda a contribuição subjetiva efetivada pela psicanálise. O que ele propõe é um redimensionamento sobre os “vínculos pré-estruturalistas” (GUATTARI, 2001, p.20) constituidores do discurso freudiano, aqueles que,

segundo o filósofo, tentam explicar o subjetivo pela retrospectiva do passado coletivo e individual. Nesse propósito, o teórico francês tenta mostrar que a construção íntima do sujeito não se estrutura apenas por processos chamados por ele de “psicogenéticos ou matemas do inconsciente”, mas se compõe por movimentos transversais envolvendo uma gama de outras instâncias. Em outro livro de sua autoria, *Caosmose: um novo paradigma estético*, Guattari deixa claro essa proposta de compreensão do subjetivo como lugar de múltiplos agenciamentos, não mais o concebendo apenas através de noções esquematizantes, como “consciente e inconsciente”.

Para o autor, é necessário reelaborar essa relação, pois estaria muito presa a visões positivistas do sujeito, a sistemas científicistas que tiveram sua importância na origem da psicanálise, mas que não dão mais conta da intensidade do processo subjetivo. Guattari, nessa intenção, chega a defender que o íntimo deve ser compreendido a partir de uma concepção aproximativa do conceito de máquina. Assim como as máquinas podem possuir diversas funções e múltiplos direcionamentos, não se reduzindo a estruturas binárias, seus modelos servirão para se ampliar o entendimento acerca da subjetividade, a qual também se compõe por uma forte dinâmica e um fluxo constante. Esse mecanismo evidenciado para caracterizar o subjetivo justifica inclusive o título do livro, “Caosmose”. Segundo o ponto de vista de Guattari, o caos, dentro da teoria freudiana, era associado a uma dissociação do eu, principalmente quando se estava sob a influência do *id*, uma instância psíquica conceituada por Freud, ao lado do *ego* e do *superego*. Portanto, o caos era uma espécie de ameaça ao íntimo, uma vez que podia destruir estruturas já consolidadas do indivíduo. Conceituação diferente da defendida pelo filósofo francês, que enxerga na complexidade da noção de “caos”, um procedimento mais apropriado para compreender a constituição da subjetividade, conforme verificamos no primeiro capítulo do livro:

Para questionar as oposições de tipo dualista ser/entre, sujeito/objeto, os sistemas de valorização bipolar maniqueístas, propus o conceito de intensidade ontológica, que implica um engajamento ético-estético do agenciamento enunciativo, tanto nos registros atuais quanto nos virtuais. Mas um outro elemento da metamodelização que proponho aqui reside no caráter das multiplicidades maquínicas. Não existe totalização personológica dos diferentes componentes de Expressão, totalização fechada em si mesma dos Universos de referência, nem nas ciências, nas artes e tampouco na sociedade. Há aglomeração de fatores heterogêneos de subjetivação. Os segmentos maquínicos remetem a uma mecanosfera destotalizada [...] a um jogo infinito de interface (GUATTARI, 2012, p.41-42)

Esse processo intenso de ressignificação do subjetivo pautado em modelos estéticos provocará uma redefinição acerca da constituição do inconsciente, o qual, no entendimento de Guattari, dentro de uma visão freudiana, sempre esteve associado a estruturas arcaicas e passadistas. Ao propor uma rearticulação heterogênicamente, o filósofo acredita que a esfera do inconsciente ganhe mais movimento e consiga se projetar para o futuro. Uma projeção que será estimulada pelo campo da sensibilidade e por “temporalidades humanas e não-humanas” (GUATTARI, 2001, p.20). Segundo Guattari, o inconsciente, ao entrar em contato com devires³⁶ animais, vegetais e ou cósmicos, constrói desdobramentos infinitos que se afastam de compreensões estruturalizantes. Tais agentes possibilitarão mecanismos singulares de subjetivação, promovendo uma fluidez ao psíquico, distante dos “grilhões familialistas” (GUATTARI, 2012, p.23). A título de esclarecimento, vale a pena recorrermos às palavras de Gilles Deleuze, filósofo parceiro de Guattari em vários estudos, para entendermos melhor a noção de “devir”:

Todas essas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial [...] Dizíamos a mesma coisa para os devires: não é um termo que se torna outro, mas cada um encontra o outro, um único devir que não é comum aos dois, já que eles não têm nada a ver um com o outro, mas que está entre os dois, que tem sua própria direção, um bloco de devir, uma evolução a-paralela. É isso a dupla captura, a vespa E a orquídea: sequer algo que estaria em um, ou alguma coisa que estaria no outro, ainda que houvesse uma troca, uma mistura, mas alguma coisa que está entre os dois, fora dos dois, e que corre em outra direção. Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre "fora" e "entre". (DELEUZE, 1998, p.6-7)

O *devir*, portanto, proposto por Deleuze e Guattari, faz parte de um conteúdo próprio da esfera do desejo, da incompletude, do vir a ser, por isso, como explicita Deleuze na citação, “sempre ‘fora’ e ‘entre’, não chegando a se constituir em algo conhecido, firmando-se pela fuga, pelo esquivo. Nessa tentativa de se tornar outro, de buscar uma linha de fuga ao

³⁶ Segundo o *Dicionário de Deleuze* de François Zourabichvili: “Devir é o conteúdo próprio do desejo (máquinas desejanças ou agenciamentos): desejar é passar por devires. [...]. Acima de tudo, devir não é uma generalidade, não há devir em geral: não se poderia reduzir esse conceito, instrumento de uma clínica fina da existência concreta e sempre singular, à apreensão extática do mundo em seu universal escoamento - maravilha filosoficamente oca. Em segundo lugar, devir é uma realidade: os devires, longe de se assemelharem ao sonho ou ao imaginário, são a própria consistência do real. Convém, para compreendê-lo bem, considerar sua lógica: todo devir forma um "bloco", em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se ‘desterritorializam’ mutuamente.” (ZOURABICHVILI, 2004, p.24)

estabelecido, não se tem uma síntese de valores, um amálgama que reúna traços de constituintes diferentes numa determinada instância. Como Deleuze exemplifica em torno da “vespa” e da “orquídea”, há a construção de uma captura dos seres que se faz pelo agenciamento de uma alteridade extrema, não se reduzindo a empréstimos ou misturas de elementos em comum. Desse modo, o *devenir* não se assemelha ao processo dialético, em que haverá sempre uma reunião de componentes a formar uma terceira alternativa. Alternativa essa que se compõe de resquícios oriundos das premissas anteriores. Ele é sim uma proposta radical de heterogeneidade que retira as bases de sustentação do já existente e nos provoca incessantemente a reconstruir estratégias de ressignificação. Conforme Deleuze salienta em *Diálogos*: “Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade.” (DELEUZE, 1998, p.3)

Em outro livro, *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari argumentam acerca dessa postura de alteridade própria do *devenir*, demonstrando o quanto ela articula um campo de renovações fortes nos agenciamentos íntimos e sociais. Para isso, utilizam-se do enredo da obra de Franz Kafka, *A metamorfose*, principalmente da conhecida transformação da personagem de Gregor Samsa num inseto. Ao proporem uma análise, destacam o quanto a mudança de Gregor permite a construção de uma literatura que não se prende a convenções e a padrões, guiando-se pela força de um *devenir* animal:

Tornar-se animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que não valem mais do que por elas mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxo desterritorializados, de signos assignificantes. (DELEUZE E GUATTARI, 1977, p.20-21)

Quando Guattari, em *As três ecologias*, afirma que a subjetividade, particularmente as instâncias do inconsciente, devem ser tomadas por *devires* animais, vegetais e cósmicos, para que consigam acompanhar a complexidade e a multiplicidade do sujeito, está dialogando com o texto referido mencionado acima, pois compreende que tais processos serão motivadores de uma “linha de fuga” crucial à construção da psique. A radicalidade desse escapismo promoverá uma percepção que dê conta do movimento inventivo do subjetivo e não fique restrito apenas a componentes estruturais, revelados pela psicanálise. Assim, os *devires* provocarão deslocamentos intensos nos arcaísmos do eu, nos discursos íntimos de unidade e, por conseguinte, farão com que a ficção da eternidade própria da estrutura seja repensada; afinal, como indaga Guattari, em *Caosmose*, estamos muito habituados a signos imanentes e pouco afeitos à heterogeneidade: “O Capital, a Energia, a Informação, o Significante são algumas das

categorias que nos fazem acreditar na homogeneidade dos referentes biológicos, etológicos, econômicos, fonológicos, escriturais, musicais etc...” (GUATTARI, 2012, p.58). Com essa consciência, Guattari reconhece a importância dos focos de diferenciação, *devires*, para que não só o subjetivo, mas também o social e o físico possam se renovar e tentar um reequilíbrio dentro do agenciamento forte da tradição e do convencionalismo.

Como parâmetro de reformulação dos valores, o filósofo propõe, conforme já apontado, um paradigma ético-estético que contribua para a constante ressignificação do ambiente. Uma postura que leve em conta as diversas esferas da existência, preservando, desse modo, as moradas humanas e não-humanas, numa espécie de “ecologia do virtual”. Ao permitir que o universo se reequilibre por meio do múltiplo e da fluidez, uma vez que, como salientamos a partir de Nietzsche, a unidade é uma construção do humano frente ao mundo, um novo lugar é instaurado, um novo mecanismo agirá dentro dos modelos concebidos. Guattari enfatiza esse lugar, quando argumenta que:

Uma ecologia do virtual se impõe, então, da mesma forma que as ecologias do mundo visível. E, a esse respeito, a poesia, a música, as artes plásticas, o cinema, em particular em suas modalidades performáticas ou performativas, têm um lugar importante a ocupar, devido à sua contribuição específica mas também como paradigma de referência de novas práticas sociais e analíticas – psicanalíticas em uma acepção muito ampliada. Para além das relações de força atualizadas, a ecologia do virtual se proporá não apenas a preservar as espécies ameaçadas da vida cultural mas igualmente a engendrar as condições de criação e de desenvolvimento de formações de subjetividade inusitadas, jamais vistas, jamais sentidas. Significa dizer que a ecologia generalizada – ou a ecosofia – agirá como ciência dos ecossistemas, como objeto de regeneração política mas também como engajamento ético, estético, analítico, na iminência de criar novos sistemas de valorização, um novo gosto pela vida, uma nova suavidade entre os sexos, as faixas etárias, as etnias, as raças... (GUATTARI, 2012, p.106)

Essa prerrogativa transversalista de Guattari, articulando práticas vindas de diferentes lugares, a fim de que se construa uma consciência ecológica renovada, coaduna com a ideia defendida em torno da escrita hilstiana, pois considero que a produção literária de Hilst permite uma intensa ressignificação de vetores sociais e subjetivos, através de processos criativos que abarcam o não-humano. É possível se deparar com atitudes inventivas, por meio de agentes da natureza, que propõem uma orientação inusitada em relação à realidade. Como evidenciei no segundo capítulo e no início deste, o procedimento incessante de construção ficcional seria uma tentativa de romper com a estrutura idealizante da existência e promover estratégias ecosóficas mais saudáveis e libertadoras.

Nessa perspectiva, minha proposta vai ao encontro das ideias de Guattari, uma vez que acredito também que o paradigma estético pode modificar signos já há muito cristalizados, sem, no entanto, desmantelá-los por completo, mas propiciando mutações no seu interior. Assim, quando encontro uma diversidade imagética nos livros de Hilda Hilst, principalmente por meio de trechos e personagens que trabalham com um forte efeito metalinguístico, identifico essa atitude resignificativa aludida pelo filósofo, responsável por um novo olhar sobre a estrutura e sobre a vida. Atitude que funcionará como uma espécie de catálise literária, como bem argumenta Guattari, ao se referir ao paradigma estético:

Essa catálise poético-existencial, que encontraremos em operação no seio de discursividades escriturais, vocais, musicais ou plásticas, engaja quase sincronicamente a recristalização enunciativa do criador, do intérprete e do apreciador. Sua eficácia reside essencialmente em sua capacidade de promover rupturas ativas, processuais, no interior de tecidos significacionais e denotativos semioticamente estruturados. (GUATTARI, 2012, p.31)

São essas rupturas, lúcidas/conscientes, que tentarei evidenciar a partir de agora, ao analisar mais de perto o texto em prosa de Hilst, focalizando, nesse momento, a atenção nos processos criativos que envolvam a construção de personagens/escritores e passagens metalinguísticas. Ao me deter na análise, demonstrarei como o trabalho com signos próprios do universo não-humano contribuem para essa operação catalítica na escrita hilstiana. É justamente esse último ponto que me faz ler os textos da escritora a partir de uma perspectiva ecofeminista, conectando literatura e ecologia, como uma construção discursiva libertadora e altamente orientada pela alteridade.

Embora tenhamos acompanhado a trajetória histórica do termo “ecofeminismo” e suas divergências, mantenho o seu uso no presente trabalho, porque reconheço, na sua escolha, uma força elocutiva que também constatei nos textos de Hilda Hilst. Assim, ao me deter no estudo da relação literatura/Natureza, como discurso de ruptura, optei pela manutenção linguística do termo referido, pois compartilho junto com a feminista da Universidade da Califórnia, Noël Sturgeon, o entendimento de que “A palavra ‘ecofeminismo’ indica uma dupla intervenção política do meio ambiente dentro do feminismo e do feminismo dentro do meio ambiente.”³⁷ (GAARD, 2001, p.41). Nesse sentido, no próximo capítulo, após detalhar os mecanismos de resignificação envolvendo os elementos não-humanos da prosa hilstiana, passarei a enfatizar também a representação feminina, levando em conta os outros aspectos da ecologia virtual, ou

³⁷ “the word ‘ecofeminism’ [...] indicates a double political intervention, of environmentalism into feminism and feminism into environmentalism”

seja, de que maneira o social e o subjetivo são elaborados nos textos, a fim de que se tenha um cenário literário ecosófico.

4. O ECOLÓGICO NA PROSA DE HILST: RESSIGNIFICANDO OS TERRITÓRIOS EXISTENCIAIS

Segundo Guattari, conforme se constatou no capítulo anterior, o ecológico é constituído não apenas do físico, mas também do social e do subjetivo. Assim, para o filósofo, somente a partir de ressingularizações nesses três domínios é possível pensar em mudanças na contemporaneidade. Seria preciso, por isso, um trabalho processual contínuo nas esferas mínimas da vida, a fim de conseguir que novos agenciamentos sejam recriados no interior dos chamados territórios existenciais. Entre esses agenciamentos, inclui-se a maneira de se relacionar com o corpo, com o subjetivo, com a família e com todas as instâncias consideradas minúsculas. Guattari defende o distanciamento de modelos já engessados da sociedade e a possibilidade de uma “eco-lógica” que se inspire nos campos estéticos. Inspiração que propiciaria um retecimento existencial pulsante nos domínios ecosóficos.

Esse pensamento coaduna com o ecofeminismo, pois as feministas, engajadas no estudo entre mulheres e natureza, também pretendem, como demonstrei anteriormente, ampliar o que se entende por ecológico. Uma ampliação capaz de fazer da natureza um lugar de intensos questionamentos e elucubrações, retirando-a do cenário de passividade onde historicamente sempre esteve. Ao permitir esse redirecionamento ecológico, as estudiosas propõem um diálogo profícuo entre humanos e não-humanos, reconfigurando hierarquias cristalizadas. Nessa reconfiguração, agentes enunciativos silenciados dentro do repertório dualista (Natureza x Homem) são trazidos à tona e, desse modo, possibilitam compreensões mais abrangentes sobre a existência. Decorrente disso, concordo com a argumentação de Angélica Soares, no artigo “Poesia e Ecologia: um exercício crítico ecofeminista sobre o silenciamento das mulheres”, quando ela afirma que “o pensamento guattariano, ampliando a percepção do ecológico, parece [...] indicar um caminho de superação das dicotomias, no que bem dialoga com o ecofeminismo.” (SOARES, 2005, p.261).

O gesto de rompimento singular de Hilst, levando o imanente aos limites, percebendo as frestas do tradicional, aproxima os seus textos de uma dinâmica que repensa também noções dualistas e esquematizantes do mundo, dialogando, então, com a compreensão de ecofeminismo. A aproximação da proposta de ruptura hilstiana com o pensamento ecofeminista torna-se pertinente, se pensarmos que essa vertente crítica literária propõe também a revisão de valores a partir de mudanças subjetivas, ou, se quisermos, “moleculares”, utilizando a terminologia de Guattari. Pode-se verificar, com isso, que a ressignificação de comportamentos vislumbrada pelas ecofeministas se faz também nos domínios menores de sensibilidade. Há

uma espécie de desmontagem que acontece não apenas em âmbito macro, mas principalmente no interior das forças invisíveis de dominação. Guattari ratifica esse pensamento, ao afirmar que:

Se não se trata mais – como nos períodos anteriores de luta de classe ou de defesa da “pátria do socialismo” – de fazer funcionar uma ideologia de maneira unívoca, é concebível em compensação que a nova referência ecosófica indique linhas de recomposição das práxis humanas nos mais variados domínios. [...] trata-se, a cada vez, de se debruçar sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade (GUATTARI, 2001, p.15)

No caso de Hilst, o processo de recomposição, destacado por Guattari, incidirá sobre esferas que são de interesses dos estudos feministas, uma vez que, ao colocar o tradicional e o imanente em evidência, possibilita uma revisão de domínios tão marcados pelas relações de gênero. Nessa revisão, os textos da autora constroem um cenário ecosófico de despolição que permite identificar melhor a ponte entre o ecológico e a literatura, conforme esclarece Soares:

Sabedores de que o Pensamento e a Literatura sempre estiveram voltados para o habitar humano em seu sentido mais profundo, nestes tempos de crise ambiental consideramos tornar-se imprescindível repensar a ecologia para além da mídia, através de uma radicalização conceitual, que livre os estudos ecológicos da setorização e da perspectiva tecnocrática. Isto porque estas têm sido, muitas vezes, responsáveis por uma redução desses estudos aos danos industriais, sem sensibilidade para a compreensão da Natureza em seu manifestar-se globalizante. (SOARES, 2005, p.260)

Nessa radicalização conceitual é que consegui visualizar um elo entre os textos de Hilda Hilst e o projeto ecofeminista, pois ambos se pautam por tentativas intensas de ressignificação no interior de valores já sedimentados. Além disso, constroem aberturas inusitadas para relações muito desgastadas. A noção de porosidade, por exemplo, utilizada pelas ecofeministas, fornece um entendimento bem mais aprofundado sobre a Natureza, porque nos faz compreender que o não-humano está mais imbricado com o humano do que imaginamos. Da mesma maneira, é possível também identificar essa porosidade nos textos da escritora, quando ela traz para suas narrativas a presença significativa de elementos não-humanos, deixando assim que a animalidade revele valores que o humano insiste em ignorar, como muito bem salienta Moraes, no artigo “Da medida estilhaçada” ao comentar sobre a produção de Hilst: “o animal ostenta esse corpo às avessas que obedece apenas ao regime intensivo da matéria, deixando a descoberto as marcas imponderáveis do tempo. Diante dele, as investidas racionais do *cogito* ficam reduzidas à duvidosa autoridade de um “Porcus Corpus” (MORAES, 1999, p.122).

Além da relação mencionada com os elementos não-humanos, outro fator que me fez associar a atitude de resignificação dos textos de Hilst com a corrente ecofeminista foi a possibilidade de repensar ideias tradicionalistas muito debatidas dentro desse universo, como as noções de casa e de família, as quais, conforme já mostrado, são muito recorrentes na prosa da escritora. Nesse propósito, percebi que as noções ressaltadas se apresentavam com configurações especiais, que, no interior de uma proposta ecosófica, recomporia a compreensão que se conhece deles. Percepção que mostrarei neste capítulo por meio da análise de textos de Hilst, como a consagrada produção *A obscena senhora D*, a qual nos apresenta uma reinvenção em torno do espaço doméstico, e do conto “Rútilo Nada”, cujas relações de gênero são retecidas a partir do relacionamento amoroso entre um casal de homens, o que trará desajustes a um ambiente extremamente fechado. Nesse sentido, tanto um texto quanto o outro promovem uma desterritorialização de identidades, que desoprime sujeitos abafados e, desse modo, contribui para uma morada menos poluída.

Despoluição que se verá também no modo de lidar com a linguagem, posto que há, nos textos de Hilst, uma insistência em lutar contra o caráter idealizante da língua e contra o seu aspecto ilusório. Vale ressaltar, amparados na teoria nitzscheana, para se entender melhor o aspecto enganador da linguagem observado, que as palavras seriam um instrumento a serviço da ideologia metafísica, logo, tentariam imprimir sobre o mundo valores como identidade e unidade. Ao fazer isso, encobrem, com seu forte legado, as diversas transformações presentes na existência. Nesse aspecto, são embustes que utilizamos e dos quais, no entanto, não conseguimos nos desprender com facilidade, porque trazem consigo o desejo de completude e identidade, os quais acompanham a humanidade desde a origem. Não é à toa que Derrida, em *A Escritura e a Diferença*, afirmará que é só dentro da estrutura centrada que se conseguirá uma ruptura, ou seja, é só no interior da língua que se consegue jogar, trapacear, driblar com ela. Atitude que constatei em Hilst, quando percebi a intensidade com que os textos destacam o papel da língua, numa diversidade de passagens metalinguísticas, e também quando articulam estratégias inusitadas no interior da estrutura.

É válido salientar que a atitude destacada em torno da língua se justifica ainda, como mostrei no segundo capítulo, pelo fato de a vida ser muito mais uma experiência estética do que moral. Com isso, o teor ficcional perpassa a existência, só podendo ser compreendido com mais perspicácia, conforme Nietzsche, conhecendo os meandros dessa ficcionalidade. Assim, em aprofundamento dessa percepção nitzscheana, quanto mais se mergulha no conhecimento desses estratagemas ficcionais, mais se tem condições de lidar com a vida, conhecimento que

acredito ter a escritora Hilda Hilst e que explicaria, como já foi dito demasiadamente, o trabalho com a linguagem e com textos nos quais a língua seja o ponto principal.

Portanto, esmiuçar a linguagem, convocando os leitores a se deterem nos seus aspectos metafísicos é uma maneira de repensar o processo linguístico e de se tentar, por que não, uma nova morada para as palavras, uma nova ecologia. Tarefa que é também recorrente, de modos diversos, em textos de autoria feminina. No afã de querer se desvencilhar de estruturas dominantes, e a língua é uma ferramenta importante de montagem dessas estruturas, a literatura de autoria feminina proporá incessantemente um olhar aprofundado sobre o aspecto linguageiro, mas consciente de que é necessário falar de dentro dela, porque não há como fugir da centralidade do seu discurso. Consciência que a feminista Elaine Showalter, no conhecido artigo “A crítica Feminista no Território Selvagem” demonstra haver, quando diz:

Estas fantasias de um enclave idílico representam um fenômeno que a crítica feminista deve reconhecer na história da escrita das mulheres. Mas devemos também compreender que não pode haver escrita ou crítica totalmente fora da estrutura dominante; nenhuma publicação é totalmente independente das pressões econômicas e políticas da sociedade dominada pelos homens. O conceito do texto da mulher na zona selvagem é um jogo de abstração; na realidade à qual devemos nos dirigir como críticos, a escrita das mulheres é um ‘discurso de duas vozes’ que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante. (SHOWALTER, 1994, p.50)

Os textos de Hilst, assim, funcionam como uma espécie de zona selvagem, em que a escritora tentará incessantemente falar de dentro da estrutura dominante, propondo rearticulações e retecimentos criativos, a fim de que rupturas lúcidas possam gerar cenários ecológicos mais equilibrados. Isso vale tanto para o processo linguístico, que, de acordo com o demonstrado ao longo da tese, é uma preocupação intensa da autora, como para outras esferas que envolvam o subjetivo e o social. Nesse texto de duas vozes, Hilst tentará romper com a estrutura idealizante da língua, conforme mostrarei de maneira mais específica na análise do livro *Fluxo-Floema*, além de reinventar signos considerados imanentes no repertório feminino, como a casa e as relações de gêneros, que serão detalhados no estudo dos textos *A obscena senhora D* e “Rútilo Nada”.

4.1. A escrita como rompimento em *Fluxo-Floema*

Se, como tentei evidenciar, amparado principalmente em Nietzsche, o processo de criação é fundamental para a elaboração de um discurso de rompimento com o caráter ficcional

da vida, pois “somente enquanto criadores, podemos destruir” (NIETZSCHE, 2012, p.91), o que verifico em Hilst é uma intensa atividade criativa que não cessa em momento algum, levando o leitor para os meandros dessa atividade a fim de que ele possa acompanhar os bastidores e pormenores da criação. Isso, como já foi apontado, justificaria a recorrência de textos nos quais as personagens se mostram como escritores ou como indivíduos que almejam escrever. Nesse sentido, a língua, nos seus diversos níveis, será um instrumento importante, possibilitador da construção inventiva, por isso tão em destaque nas produções hilstianas.

Desde as primeiras obras da autora, já é possível se deparar com essa atitude, cuja prática poderá ser encontrada ao longo de sua trajetória literária. Em virtude disso, opto pela análise de sua produção inaugural, *Fluxo-Floema*, de 1970, para demonstrar de que maneira a força criativa apareceu com intensidade e se mostrou como uma espécie de caminho a guiar as orientações escriturais de Hilst. Fato que foi endossado pela pesquisadora brasileira Nilze Maria de Azeredo Reguera, no seu livro de 2013, *Hilda Hilst e o seu pendular*, ao comentar sobre o texto “Unicórnio” presente em *Fluxo-Floema*, mas que se pode estender a toda a produção:

É como se esse texto, em seu longo espaçamento ou em sua espacialidade singulares, fosse o terreno-corpo-matéria de cultivo de núcleos-abrolhos, que presentificaria textos vindouros: o envelhecimento e a relação deste com a memória e a língua contundentemente movem *A obscena senhora D*, a sexualidade relacionada ao não-adequado e ao ambíguo e desconstrutor gozo e escritura destacam-se, em enredos distintos, em *Cartas de um sedutor* e em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990b). (REGUERA, 2013, p.170)

A par dessa constatação, acredito que seja relevante esmiuçar a produção hilstiana de 1970, no intuito de ratificar o trabalho metalinguístico, juntamente com a capacidade inventiva no que toca à sua ligação com o discurso ecológico. Antes de detalhar o processo mencionado, vale ressaltar algumas informações acerca do livro, a fim de nos situarmos com mais propriedade dentro do seu universo. Como já relatado, *Fluxo-Floema* foi a estreia de Hilda Hilst na prosa, após transitar pela poesia e pela dramaturgia. No livro, encontramos cinco textos: “Fluxo”, “Osmo;”, “Lázaro”, “Unicórnio” e “Floema”, os quais não se enquadram propriamente dentro de classificações de estilo, sendo arriscado tentar uma nomeação quanto ao aspecto formal. O que se verifica é uma mistura de gêneros, tornando a escrita ainda mais performática e ousada, como salienta Alcir Pécora, no prefácio de *Fluxo-Floema*, republicado pela editora Globo: “[...] o gênero da prosa praticado por Hilda, desde os seus primórdios, tem como uma das marcas notáveis de sua radicalidade o domínio técnico da língua e o predomínio do ritmo elocutivo sobre o arranjo narrativo.” (HILST, 2003, p.9).

O ritmo destacado por Pécora contribui, assim, para textos onde não se tem um enredo bem constituído e delimitado, onde se observa um procedimento semelhante ao fluxo de consciência, em que a todo momento o narrador expõe suas aflições e angústias, não permitindo ao leitor uma sensação clara de temporalidade. Desse modo, deparei-me com narradores-personagens que se indagam intensamente durante a escrita. Esse gesto vai ao encontro do mecanismo criacional ressaltado anteriormente, pois propicia a não cristalização de comportamentos e visões acerca do que é trabalhado nos textos, já que o pensamento, tanto das personagens quanto do espectador, é convidado a estar sempre se refazendo. Atitude que ganha ainda mais força se nos atentarmos, assim como Pécora enfatiza, para o caráter dialógico da escrita hilstiana:

O “fluxo” em Hilda é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral: o que dispõe como pensamentos do narrador não são discursos encaminhados como uma consciência solitária supostamente em ato ou em formação, mas como fragmentos descaradamente textuais, disseminados alternadamente entre diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva. Daí a impressão de que aquilo que no narrador de Hilda pensa está atuando em cena aberta (e até de que está atuando cara a cara com uma plateia tendenciosa, hostil e mesmo estúpida). (HILST, 2003, p.10)

Conforme se nota pelas palavras de Pécora, o fluxo em Hilst não se restringe, como é mais conhecido, a uma escrita, digamos, psicologizante, em que o narrador ou a personagem se imbuí de um sentimento único. Depara-se, ao contrário, com uma construção narrativa altamente participativa, pois outras vozes aparecem nos textos, contribuindo ou tumultuando o decurso do pensamento de determinada personagem. Esse processo é tão forte que não se vê a consolidação de traços marcantes quanto à personalidade dos agentes enunciativos das histórias e nem dos espaços utilizados no esboço do que chamaria de enredo. Tal recurso aparece nos cinco textos já mencionados. Em “Fluxo”, por exemplo, o narrador-personagem “Ruiska”, que é um escritor, conversa repetidamente com ele próprio, com o companheiro anão, o qual aparece nos seus devaneios, e com a própria palavra, conhecida como “Palavrarara”. É tão recorrente na narrativa esse procedimento que, em alguns momentos, tem-se dificuldade em discernir qual voz que participa do fluxo de consciência elaborado pelo narrador e até mesmo quem detém a palavra. Uma atitude que exige, mais do que o comum, a coparticipação do leitor para compor o entendimento do que se apresenta de modo extremamente dissonante. O próprio Ruiska chega a defini-lo como uma reunião de experiências polifônicas no momento da escrita, como se vê a seguir:

Pronto. Agora escreve: dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará. Alguns eu conheço bem. Mostram a cara, assim é que eu gosto, me enfrentam, assim é que eu gosto, cospem algumas vezes na minha boca, assim é que eu gosto. Gosto de enfrentar quem se mostra. Olhe aqui, Ruiska – Ruiska sou eu, eu me chamo Ruiska para esses que se fazem agora, para os que se fizeram, para a multidão que se fará (HILST, 2003, p.23)

São essas vozes que também permitirão, no caso de Ruiska, que ele consiga sair do escritório com “portas de ferro” e conhecer novas perspectivas. Não é à toa que o personagem se intitula uma espécie de “porco com vontade de ter asas”. Assim, reconhece a sua condição de fugacidade, de sarjeta, mas vislumbra, ainda que criticamente, a condição de liberdade. No entanto, embora exista a tentativa de se conhecer pela libertação, buscando uma definição com ajuda dos outros componentes de enunciação, o escritor tem a percepção de que não há como chegar a uma composição exata do seu “eu” e diz: “[...] esses que se fazem em mim, que se fizeram e que se farão, não compreendem a impossibilidade de responder coisas impossíveis. Ora vejam só, existo apenas há alguns minutos, essa ninharia de tempo, é claro que não posso responder o que sou. Porque não sei.” (HILST, 2003, p.25).

Indecisão que também encontramos em “Osmo” e que comprova esse procedimento de fluidez próprio da escrita hilstiana. No texto, o narrador, logo no início, estabelece um diálogo com o leitor, propondo contar a história dele próprio; no entanto, há um movimento de incerteza se é útil ou não desenvolver o feito. Desse modo, constrói-se um jogo em que ora se acredita na possibilidade do narrar e ora se frustra, não permitindo a acomodação de lugares já demarcados na ação narrativa, como se pode observar nos trechos abaixo:

eu gostaria realmente de lhes contar a minha estória, gostaria mesmo, é uma estória muito surpreendente, cheia de altos e baixos, uma estória curta, meio difícil de entender, surpreendente, isso é verdade, muito surpreendente [...]

O meu medo é que vocês não sejam dignos de ouvi-la, por favor, não se zanguem, isso de dignidade é mesmo uma besteira [...]

Para dizer a verdade não tenho a menor vontade de escrevê-la, há três dias que passo as mãos nessas folhas brancas, nessas brancas folhas de papel (HILST, 2003, p.76)

Identifica-se, então, um texto que vai se mostrando aos poucos, sem uma orientação precisa, afugentando compreensões cristalizadas em torno de aspectos formais e conteudísticos, desvelando o caráter muitas vezes ambivalente e desviante da ficção, e por conseguinte da linguagem. Estratégia confirmada por Reguera, ao argumentar que, em “Osmo”:

Tem-se, portanto, *um narrar que frustra*. Essa frustração se dá para Osmo, que não consegue escrever – ou que, curiosamente, *finje* não consegui-lo -, mas mesmo assim narra; dá-se para os leitores-ouvintes que, não tendo o que fora prometido, têm uma fala prolixa, que enseja um deslocamento de sentidos que pode romper com as suas expectativas. (REGUERA, 2013, p.87)

Deslocamento que, nesse apanhado acerca das peculiaridades narrativas de Hilst, também encontro em “Lázaro”, texto que intertextualiza com a conhecida passagem bíblica, na qual é contada a morte de Lázaro, o amigo de Jesus. O rompimento de expectativas aludido acontece, principalmente, porque o personagem-protagonista-narrador recebe a possibilidade de fala, o que não ocorre no enredo oficial cristão, e uma fala que permitirá que o narrador se pronuncie a partir da sua morte. Será articulado, então, um retercer dos fatos, desenvolvendo, dessa maneira, outra perspectiva sobre a história. Nesse recontar, outras vozes que compõem o texto aparecerão, como a das irmãs Marta e Maria, e a do próprio Jesus.

Esse texto é significativo, ainda, porque possibilita dar destaque à atividade metalinguística, uma vez que Lázaro se valerá da ação de narrar, destrinchando-a e intensificando-a, para demonstrar, por exemplo, o “obsceno” da sua morte, ou seja, o que não veio à cena na tradição oficial bíblica, conforme verifico no trecho: “Foi assim mesmo: vi tâmaras, figueiras, oliveiras. De repente vejo Marta. Ela põe as duas mãos sobre a boca. Ainda tento dizer: Marta, Marta, pare de arrumar a casa, eu estou morrendo.” (HILST, 2003, p.112). No gesto de recontar, no trabalho de destacar o exercício do narrar, a personagem evidencia também que a palavra não é exata e que, por isso, há sempre um processo de ficcionalização, incitando-nos a nos posicionar de maneira crítica frente aos discursos, como se observa na seguinte passagem:

Observei-a desde o início... esperem um pouco, como é que se pode explicar esse tipo de coisa... estou pensando... acho que é melhor dizer assim: [...] na morte seria preciso encontrar as palavras exatas, porque na morte vê-se em profundidade, mas ainda assim não sei de uma palavra que qualifique o espaço que vi em vida ao redor DELE. (HILST, 2003, p.112-113)

Nota-se, nessa análise geral dos textos de *Fluxo-Floema*, que o trabalho com a linguagem, seja pelos mecanismos singulares de narrar, seja pela intensa reelaboração de estratégias estilísticas, é trazido à tona, embora, em alguns casos, aconteça de maneira alegórica ou metafórica, o que não invalida a constatação. Tal fato, na verdade, confirmaria a hipótese mencionada de que há uma intencionalidade da produção hilstiana em lidar com a metalinguagem, no intuito de colocar em prática procedimentos fortes de ressignificação. No caso de “Lázaro”, levando-se em conta esse procedimento, é como se o personagem-narrador tivesse consciência, dialogando com a teoria nietzschiana, do quanto a vida é uma experiência

estética e está a todo momento se recriando. Desse modo, a palavra necessitaria de uma ação inusitada para representar a realidade múltipla e fugaz. Atitude que pode ser exemplificada no encontro do narrador com um escriba, o qual pretendia obter detalhes acerca da morte e do processo de ressurreição.

Como se sabe, a figura do escriba, no universo bíblico, é tida como um indivíduo que conhecia muito as escrituras sagradas e detinha instruções cuidadosas para orientar os fiéis. Nesse sentido, era o arauto da lei e dos costumes. Quando Lázaro é questionado pelo escriba a respeito de sua ressurreição, a personagem reage com uma postura irreverente, convidando-o a comer “marmelos” e se calar, numa atitude altamente contrária ao discurso de poder, articulando, assim, um procedimento corrosivo frente à palavra cristalizada e moralizante:

O escriba me persegue, e a cada instante pergunta: Ele é o Homem? É aquele que dizem? Sacode meu braço: Lázaro, conta eu preciso escrever sobre todas essas coisas. Por que não falas? Então tenho diante de mim um ressuscitado, por que estavas morto, eu te vi, eras amarelo, tinhas os lábios roxos, oh, por favor, me diz como é lá embaixo. Cala-te. Mas não vês, Lázaro, que não é justo? Sorrio: come os marmelos, afasta-te. [...] Afasta-te tomando notas e repetindo: marmelos... (HILST, 2003, p.121)

Com isso, o comportamento de Lázaro incomoda os que estão à sua volta, a ponto de o chamarem de “louco” e “mentiroso”, não aceitando sua nova condição de morto-vivo/vivo-morto. Há, então, em torno da personagem, uma problematização sobre a palavra-ficção, a qual não se sedimenta, a qual é mal compreendida e que fica na esteira entre realidade e imaginação. Existiria, nesse instante, um jogo de espelho entre a errância de Lázaro e a condição plurissignificativa do literário, já que este último tenta uma desestabilização da ficção idealizadora da vida, do desejo de acomodação da existência. Essa situação é tão forte, no texto, que Lázaro é espancado e raptado, numa espécie de ilustração metafórica do que acontece com os que rompem esse processo, como se pode constatar na passagem:

Alguns homens se detêm. Entreolham-se. Sei o que dizem. Dizem: tem bom aspecto, mas ficou louco. (HILST, 2003, p.122)

Sou agarrado com extrema violência. Quem são vocês? Cobrem minha cabeça. Tapam-me a boca. És Lázaro, não és? És Lázaro, o imundo, o mentiroso, não és? Pois toma, canalha, toma, para não ludibriares os humildes. (HILST, 2003, p.131)

Lázaro, ao materializar a indefinição e a ambiguidade diante da vida, pois foi em outra dimensão e voltou, pois não expressa com exatidão esse percurso, pois reconhece o ir e vir da experiência humana, representa a possibilidade de construção de uma postura mais crítica frente

ao mundo, como observo na passagem: “Depois de tudo consumado...[...]. Não sei, um sopro de cinza, uma torre derrubada, uma lança, não sei. Depois de tudo consumado, tudo se fará de novo, outra vez, sempre, eternamente.” (HILST, 2003, p.130-131). Uma postura mais crítica, porque desvela a intensidade do projeto discursivo metafísico de eternidade e identidade. A própria presença ambivalente de Lázaro já é uma tentativa de ir contra o pensamento idealizante. Além disso, seu narrar, colocando-se como agente de alteridade no interior de uma história em que oficialmente não tinha participação - como salientei sua voz não aparece no texto original - articula um procedimento que destoará da genealogia opressiva da linguagem. Se lembrarmos, junto com Nietzsche, que a linguagem é um dos instrumentos centrais na construção da ficção de permanência e de imobilismo, a ação de narrar cambiante de Lázaro nos faz colocar em xeque o poderio da linguagem, o qual se pode constatar pelas palavras do filósofo alemão:

A importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado do outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor. Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nomes de coisas como em *aeternae veritates* [verdades eternas], o homem adquiriu este orgulho com que se ergueu acima do animal: pensou ter realmente na linguagem o conhecimento do mundo. O criador da linguagem não foi modesto a ponto de crer que dava às coisas apenas denominações, ele imaginou, isto sim, exprimir com palavras o supremo saber sobre as coisas; de fato, a linguagem é a primeira etapa no esforço da ciência. Da *crença na verdade encontrada* fluíram, aqui, também as mais poderosas fontes de energia. Muito depois – somente agora – os homens começavam a ver que, em sua crença na linguagem, propagaram um erro monstruoso. (NIETZSCHE apud MOSÉ, 2001, p.46)

Como podemos observar na citação, Nietzsche evidencia o caráter *niilista* das construções discursivas em torno da vida, ou seja, o quanto se nega a existência em prol de uma concepção do que seja o mundo. Essa concepção, baseada em pensamentos de firmeza e continuidade, estabelece uma via interpretativa a guiar o universo, transformando a vida numa intensa ficção, conforme enfatizo: “Da *crença na verdade encontrada* fluíram, aqui, também as mais poderosas fontes de energia”. A linguagem seria, assim, um dos principais articuladores desse processo, pois codificou essa postura. A palavra, com seu teor classificatório e nomeador, tentou deter o *dever mundano*, engessando-o na ilusão de controlá-lo, como salienta a pesquisadora brasileira, Viviane Mosé, no livro *Nietzsche e a grande política da linguagem*: “Nomear é impor identidade ao múltiplo, ao móvel, é forjar uma unidade que a pluralidade das

coisas não apresenta. A palavra, por juntar coisas distintas em um único signo, se sustenta na negação da diferença. O fundamento da crença na identidade é o universo convencional e [...] moral da linguagem.” (MOSE, 2011, p.72)

A condição de Lázaro é, portanto, uma tentativa de ir contra essa moral e essa postura convencional propalada pela linguagem, principalmente quando há um destaque ao caráter incerto da situação da personagem e quando ele delineia a angústia em torno da dúvida e da imprecisão dos fatos. Isso pode ser exemplificado na passagem em que, após ser capturado, não sabe ao certo onde está e nem quando foi a captura:

Foi ontem? Mas pode ter sido há dez dias, há cem dias, há mil anos. Não, isso é absurdo. É absurdo, Lázaro? Não é tudo tão absurdo? Eu sou Lázaro. [...] Ressuscitei, vi e amei Jesus. Não é absurdo ser o que sou? Quem és? Um morto-vivo, um morto vivo que sentiu a múltipla face do filho de Deus. Um morto-vivo a quem colocaram num barco sem vela, sem leme, sem remo, um morto vivo (HILST, 2003, p.132)

No entanto, ainda que Lázaro, com seu narrar ambivalente, represente a possibilidade de construir um *locus* de desestabilização do traço idealizante da linguagem, ele não consegue se dissipar totalmente da crença no signo, na estrutura. Tal fato pode ser confirmado pela insistência da personagem em não acreditar na morte de Cristo e em não conceber uma nova perspectiva diante dos fatos depois que foi raptado e levado para um outro tempo: “Mestre, ajuda-me, eu não vim até aqui para não ser entendido, eu não vim até aqui para saber que Te crucificaram há muito tempo atrás e que eu fui impotente diante da Tua morte, não é verdade essa coroa de espinhos, essa cruz” (HILST, 2003, p.135). Essa recusa em ver os fatos ou manter a versão que já conhecia dialogaria com a insistência humana pela postura alienante diante da vida, como muito bem argumenta Mosé, ao afirmar que “o fundamento do orgânico e do inorgânico é a mentira, a ficção, a ilusão. E o homem, da mesma forma que os corpos, tem necessidade da ilusão, por isso, cria a verdade. A verdade é uma ilusão que não quer explicitar que é ilusão, então a verdade é uma ‘mentira’”. (MOSE, 2011, p.81). Daí a dificuldade de Lázaro em conviver com o desvelamento do que ocorreu com Jesus. Por meio desse gesto, pode-se perceber, de maneira figurativa, o quanto é complexo se desvencilhar das amarras ilusórias que nos cercam.

Isso não quer dizer que a escrita hilstiana, através de Lázaro, não tente subverter todo o aparato *niilista* e idealizante que preenche a existência. Há, de maneira nítida, uma ruptura radical em relação ao estado convencional. O que estou defendendo, desde o início, é que o rompimento não ocorre de um modo que ignore a força da palavra, do discurso tradicionalista,

da ficção mundana. Na passagem em que Lázaro não aceita a ideia da morte de Cristo e está entre os monges que o socorreram é possível se deparar, por exemplo, com trechos altamente questionadores quanto à religião e à existência humana, comprovando uma escrita audaciosa e indagadora, como se verifica na fala do monge:

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 Ele está vivo, por que alimenta o ódio, o grito, a solidão dentro de cada um de nós? Se Ele está vivo, por que não nos dá esperança? (HILST, 2003, p.139)

Como se observa, articula-se um discurso corrosivo dentro do campo religioso, pois coloca-se em ameaça a cristalização de uma forma que se fez presente durante muito tempo: o entendimento acerca de Deus, aliás, essa é uma prática frequente nos textos de Hilda Hilst, conforme já destaquei anteriormente, e que Vera Queiroz chamou de “obsessão”, tamanha a força elocutiva desse questionamento. Um indagar que em “Lázaro” chega a associar Deus a “uma massa sem lucidez” e as pessoas, que ainda nutrem uma crença, a indivíduos tomados pelo sono:

Está dormindo, Lázaro? Dorme, dorme. Também vou dormir. O mundo inteiro dorme. E não aborreças, mas... além de sabermos que o teu Jesus nunca existiu, sabemos também que Deus... oh, sabemos...Deus, Lázaro, Deus é agora a grande massa informe, a grande massa movediça, a grande massa sem lucidez. (HILST, 2003, p.141)

No entanto, ao mesmo tempo em que se encontram passagens com teores provocativos e transgressores, há um movimento pendular, remetendo-nos novamente para dentro do já conhecido, mostrando-nos o quanto é difícil se escapar do já constituído, e, assim, revelar uma ruptura a essa estrutura. Tal procedimento é alegoricamente demonstrado na última cena do texto, quando o leitor se depara com Lázaro acordando e vendo Marta. Teria sido, portanto, tudo um devaneio? Ele não teria sido projetado ao futuro? Haveria uma volta à história oficial? A situação relatada é identificada da seguinte forma: “Lázaro grita. Um grito avassalador. Um rugido. Arregala os olhos e vê Marta. Ela está de pé, junto à cama. As duas mãos sobre a boca.” (HILST, 2003, p.141).

Reguera endossa o posicionamento, em livro já citado, ao argumentar que o final do texto é revelador dessa condição ambígua a qual estou defendendo. Segundo ela, “o espaço que graficamente separa os dois últimos parágrafos de “Lázaro” materializa a ambivalência que o sustenta: de uma perspectiva, parece haver a reatualização da história [...] De outra, vale indagar se o narrador-personagem, no futuro, teria falecido e então encontrado sua irmã.” (REGUERA,

2013, p.82). Seja como for, o que se nota é um movimento de trazer à tona elementos próprios da narrativa bíblica, observando que não há um desmanche completo das referências já existentes, por mais desafiadora que a história se mostre.

Essa estratégia é ilustrativa do que acredito ser uma ação peculiar da escrita hilstiana, pois se apresenta consciente da força do legado convencional das estruturas existentes. Com essa perspicácia, o projeto de Hilst põe em prática um mecanismo de perscrutar os valores, os signos, a linguagem, todo o aparato idealizador da vida, construindo, desse modo, outras interpretações, elaborando novas possibilidades; logo, lançando mão de um infundável processo de criação que gera incômodo ao cristalizado e ao tradicional. Algo muito próximo do que Friedrich Nietzsche havia vislumbrado em algumas das suas obras, ao fazer alusão às posturas *niilistas*. Processo muito bem explicado por Viviane Mosé, e que serve, nesse momento, para elucidar o meu posicionamento sobre os textos de Hilst:

Nos encontramos de tal forma arraigados, constituídos por estes valores de negação, que se torna ilusório crer que os argumentos racionais bastariam para nos desembaraçar destes valores. Mais do que entender o jogo de negatividade que o valor da verdade impõe, é preciso criar novos valores, é preciso interpretar. [...] Não basta, portanto, explicitar o processo de nascimento do signo para torná-lo afirmativo, é preciso entender e atuar no campo de batalha dos valores, é preciso assumir e afirmar esta atividade interpretativa própria da vida, é preciso interpretar. (MOSÉ, 2011, p.86)

Essa capacidade interpretativa, que é condição da vida, será levada ao extremo por Hilda Hilst, no afã de não se sujeitar ao sentido único ou à única inferência capaz, embora, como vimos, a autora não procede a ruptura completa. Nesse movimento, verifica-se o apego forte aos personagens-escritores, possibilitando novas fabulações, ainda que se utilizando da palavra, instrumento, como identificado anteriormente, propiciador da negatividade e do engessamento de valores frente à existência. Com esse olhar, Hilst tentará construir trajetos inusitados e inventivos dentro da própria estrutura, a fim de fornecer outros caminhos, ou se quisermos, outras possibilidades de ficcionalizar. É nesse ponto que considero o trabalho com os elementos circunscritos dentro do discurso ecológico relevante, pois abre um campo de alteridade frente à escrita e, por conseguinte, à cultura. Com esse propósito, demonstrarei de que maneira esses elementos se articulam junto ao efeito metalinguístico, produzindo uma escrita criativa e heterogênea.

Antes de evidenciar mais de perto esse trabalho interpretativo, vale a pena ainda destacar a experiência extremamente singular do texto “Floema”, a fim de percebermos a que ponto

chega o mecanismo de criação hilstiano. A produção, que fecha o livro e, inclusive, dá título ao mesmo, trata-se de uma escrita incômoda e alucinante, pois não permite gestos fáceis de reconhecimento dentro do repertório narratológico. É um convite angustiante à procura de decifrações que possam, de algum modo, descortinar um emaranhado de signos cambaleantes e renovados, cuja função principal é driblar a exigência significativa da linguagem. Não é à toa a opinião de Caio Fernando Abreu acerca do texto de que “quem o lê, tem duas saídas: ou recusa [...], ou fica frenético e põe os neurônios a funcionar, a pesquisar nesse sentido. Ficar impassível, tenho certeza que ninguém fica.” (ABREU, 1999, p.21-22). É essa impassibilidade que chamou minha atenção e que me faz ater ao texto, no intuito de demonstrar, mais uma vez, a força elocutiva de Hilst e o quanto sua escrita se propõe a profundas interpretações estéticas.

Isso pode ser visto, inicialmente, pela diagramação que apresenta o texto em dois grandes blocos, o primeiro em vertical, representando a fala de Haydum, uma espécie de divindade, e o outro, em horizontal, a fala de Koyo, metáfora do humano. Nesse propósito de inovação, verifica-se que há a intenção de elaborar uma forma que também seja performática, que também se desvie do convencional. Esses blocos poderiam de antemão simbolizar percursos já cristalizados, porque é comum se associar o alto ao divino, e o terreno, ao humano. No entanto, à medida que o texto se desenvolve, observo que o conteúdo se contrapõe à ideia aludida, posto que Haydum é apresentado como aquele cujo discurso não se faz pelo poder, conforme se nota em sua fala: “Koyo o que eu digo é impreciso, não é, não anotes, tudo está para dizer, e se eu digo emudeci, nada do que eu digo estou dizendo.” (HILST, 2003, p.225). Pela fala, constata-se o quanto o leitor é arremessado a um universo diferente ao que está habituado, pois não encontra a imagem do “divino” mais conhecida no cenário religioso, principalmente se pensarmos na tradição judaico-cristã. Junto a isso, acrescenta-se o fato de que a fala de Koyo, o bloco que o representa, é muito maior graficamente no corpo do texto, subvertendo novamente a compreensão hierárquica a respeito da relação entre o homem e Deus. Somos, assim, chamados para o interior de um mundo altamente sedimentado, o imagístico construído pelas religiões, e, dentro dele, estimulados a ressignificar vários signos que nos circundam.

Um elemento que poderia mencionar, ainda dentro da forma, que reforça o legado da tradição referido, é o desenho formado a partir dos dois blocos de fala das personagens, os quais, segundo Reguera, “são [...] diferenciados, inclusive em sua paragrafação e em seu recuo da margem: o de Haydum, verticalizado, e o de Koyo, horizontalizado, cruzando-se e deixando ver a cruz”. (REGUERA, 2013, p.143). Desse modo, no interior desse símbolo forte de religiosidade, o texto se desenvolve, provocando apreensões pouco costumeiras em torno da

linguagem e da cultura. Em alusão ao título “Floema”, o texto funciona como uma espécie de tecido vascular vegetal, que nos leva com intensidade, jorrando, semelhante a uma seiva, pelos canais crivosos dessa cruz, percebendo, nesse trajeto, suas frestas e sua porosidade.

Nesse percurso, depara-se com o diálogo entre Koyo e Haydum, em que o primeiro, ao questionar o divino, faz referência a partes do corpo, como a garganta e a língua. Segundo Koyo, a garganta foi uma aquisição humana muito importante e merecedora de agradecimento, mas possui um ronco a desafiá-la:

a garganta é delicada [...] soubeste fazê-la muito bem, matéria delicada essa que canta com este som, e pode cantar às vezes te louvando, mas a maior parte dos vivos que sabem da própria garganta não te louva, porque, Haydum, vê bem, há um ronco, um ronco que de repente aparece e nos escapa, esse ronco talvez seja muito importante, não sabes desse ronco, Haydum? (HILST, 2003, p.233)

O possível não conhecimento de Haydum acerca da condição humana, esquecendo-se da sua própria criatura, leva-nos a um indagar sobre a existência e sobre o que se firmou ao longo da vida como representativo da transcendência. Ao alertar o divino a respeito do ronco, Koyo parece querer apontar para o aspecto profundo do existir, do quanto a voz humana é perpassada pela dor e pelos ruídos, os quais, nesse sentido, demonstram o caráter cruel das relações e das armadilhas das aparências. Tal gesto da personagem nos reporta ao pensamento nietzschiano, no livro *Além do Bem e do Mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*, quando o filósofo se refere ao comportamento desbravador daqueles espíritos que se colocam diante do mundo com um olhar destemido e sem receio de constatar a violência e a crueldade, conforme se ratifica na passagem abaixo:

pode observar-se que até o sábio, o intuitivo, quando obriga o seu espírito a conhecer contrariamente as próprias inclinações e os desejos de seu coração, quando lhe obriga a negar aquilo até que desejava afirmar, amar e adorar, então procede como artista e transfigurador da crueldade: todo aprofundar as coisas é por si mesmo uma violência, um querer fazer mal, um querer fundamental do espírito, o qual tende incessantemente às aparências e à superfície: já nesta vontade de conhecer existe uma gota de crueldade! (NIETZCHE, 2009, p.151)

Portanto, Koyo, com seus olhos - daí o nome, segundo Reguera, “co o oio”, “com o olho” - representa essa visão que tenta não se ater apenas às aparências, que busca, embora arduamente, conhecer o mundo à volta de uma maneira menos idealizada. É, nesse aspecto, a expressão do caráter trágico evidenciado por Nietzsche. Vale lembrar que, para o filósofo, a tragédia não é uma espécie de válvula de escape ao terror da existência, como pensava Aristóteles, em sua *Arte Poética*, mas sim uma possibilidade de se afirmar frente ao mundo, de ter consciência da realidade com todas as suas agruras. Daí a importância do desenvolvimento

de uma postura trágica frente à ideologia *niilista*, ou seja, frente àquela que nega a vida, que almeja mais uma ideia do que o real com todo o seu vir-a-ser. Koyo, mesmo com toda a sua indeterminação, seu não-saber, marcado inúmeras vezes em caixa-alta no texto, “Há um mais fundo nas coisas que não sei. NADANADA do fundo” (HILST, 2003, p.235), representa esse espírito trágico, pois se orienta, como nas palavras de Nietzsche:

Contra esta vontade das aparências, da significação, da máscara, do manto, em suma do superficial (cada superfície é um manto). A cada uma dessas vontades tem efeito a inclinação sublime do conhecedor que toma ou quer tomar as coisas profundamente, de modo múltiplo, radicalmente: é uma espécie de crueldade na consciência e do gosto intelectual que todo corajoso pensador reconhecerá em si mesmo, sempre que tenha endurecido e aguçado por muito tempo os olhos e se tenha sujeitado à disciplina rigorosa e às palavras severas. (NIETZSCHE, 2009, p.153-154)

Desse modo, Koyo, ao alertar o divino sobre o ronco na garganta, demonstra esse olhar “endurecido”, no sentido de apresentar não apenas a delicadeza do existir, mas o que precisa vir à tona, o que está por detrás das aparências, ainda que isso seja violento e cruel. A atitude da personagem nos direciona a olhar e escutar as coisas de maneira profunda, como se encontra na seguinte passagem, quando Koyo fala a Haydum

Tenho o peso do mundo, tudo pesa e tudo se me fecha, os outros me comprimem, êmbolo, sou sempre o de baixo, que seiva é para sugar? Quem é que suga aquilo que não vê? [...] Se eu pudesse ver como tu vês, de todos os lados, dentro da chama e pudesse gritar com outra garganta. Tateio. Se eu te falo do mais pobre de mim, escutas? (HILST, 2003, p.234)

Com essa postura destemida e trágica, Koyo vai nos mostrando o seu tatear sobre o mundo e sobre o próprio corpo. Corpo esse que se bifurca, podendo se referir também à ação da palavra, da linguagem, como é comum nos textos hilstianos. Pode-se observar a materialização do corpo, no diálogo desenvolvido entre Koyo e Haydum, na referência à garganta, à língua e ainda ao sexo. Tal bifurcação ou intersecção corporal é ainda mais evidenciada se, além do texto, aludirmos ao contexto no qual o livro foi publicado no Brasil, 1970, ou seja, em plena Ditadura Militar. Haveria, assim, uma necessidade de que o “ronco” da garganta fosse articulado e que a língua ganhasse destaque frente ao cenário de opressão. Reguera ratifica a influência contextual, ao argumentar que “os textos de *Fluxo-floema* promovem um contato com o contexto ditatorial, destacando o papel ambivalente do sujeito

diante do verbalizar-(se), a tensão disso oriunda alegorizaria a tentativa de aprisionamento que a língua – e não somente o contexto – exerceria(m) sobre o sujeito” (REGUERA, 2003, p.183).

O aprisionamento, mencionado por Reguera, aparece, em “Floema”, quando Koyo, por exemplo, ao tentar definir o que é a língua, demonstra o quanto ela é um órgão pesado e pode se tornar um entrave ao próprio homem: “A língua é presa num filete rosado de matéria, é áspera, pesa na minha boca, tudo pesa, a maior parte do dia fica à procura de migalhas, depois se distende procurando a palavra. PESA.” (HILST, 2003, p.234).

Esse peso, dentro da dupla interpretação aludida (corpo/linguagem), nos reportaria tanto à dificuldade de utilizar a palavra, haja vista a situação da época de publicação do texto, quanto à condição humana diante da força da linguagem, do aspecto estrutural e convencional circunscrito nela, relacionando-se à concepção nietzschiana, como menciona Mosé: “É na linguagem que a vontade de verdade, como vontade de duração, vai plantar seus pilares de sustentação.” (MOSE, 2011, p.141).

Sendo assim, lidar com a palavra é, no entendimento de Nietzsche, conviver com um símbolo metafísico forte, aquele pautado nas ideias de identidade, de harmonia, de unidade, de Deus: “Utilizar a linguagem metafísica [...] é *projetar* a identidade – “eu-substância” – para todas as coisas. Isto implica que o mundo ‘se torne’ um mundo de identidades observáveis” (MOSE, 2011, p.143). Dessa forma, a palavra, como possibilidade de decodificar e de restringir o mundo numa representação, é portadora de um traço *niilista* intenso, pois vai contra o *dever* próprio da vida, negando a profundidade da existência. A par dessa realidade da palavra, pode-se compreender com mais facilidade esse “peso” ressaltado por Koyo.

No entanto, a língua, por mais que seja pesada e muitas vezes difícil de ser utilizada, possui um movimento forte e incessante que a impede de ficar estática. Seria como se o ir e vir próprio da existência, em algum momento, extrapolasse a condição de encaixamento e encapsulamento da palavra, propiciando uma dinâmica impeditiva da completa estagnagem verbal. A situação descrita nos ajuda a entender melhor o pensamento de Maurice Blanchot, em *A conversa infinita – 2: a experiência limite*”, quando o filósofo, referindo-se à concepção de palavra para Heráclito, argumenta que

No fundo, para Heráclito, o que é linguagem, o que fala essencialmente nas coisas e nas palavras e na passagem, contrariada ou harmoniosa, de uma às outras, enfim, em tudo que se mostra e em tudo que se esconde, é a própria Diferença, misteriosa porque sempre diferente daquilo que a exprime (BLANCHOT, 2007, p.19)

Portanto, pelo pensamento desenvolvido por Blanchot, guiado por Heráclito, haveria em toda palavra, uma alteridade oculta, uma força nem sempre mostrada na sua expressividade, mas que não cessa, permitindo o movimento e o múltiplo. Algo parecido com a metáfora construída por Koyo ao falar da língua: “A língua, eu te repito, é matéria vibrátil. Quem sabe se eu disser que a língua se parece às folhas da alcachofra, isso mesmo, as folhas da alcachofra se parecem à língua, colocas a raiz, a polpa esbranquiçada no fundo da tua boca, a ponta no de dentro do dente, e terá a forma da língua” (HILST, 2003, p.236). É justamente esse caráter vibrante, de desafio à palavra centrada, que encontro no projeto hilstiano. Um desafio que almeja por em prática a possibilidade afirmativa da vida, com todas as suas contradições e *devires*, afastando-se do *status* de repouso que é próprio da ficção da linguagem.

Em “Floema”, por exemplo, existe um momento, na fala de Koyo, em que se pode observar esse projeto de maneira veemente, ratificando a capacidade audaciosa da escrita de ir contra o traço idealizante da linguagem: “Se eu resolver que a minha vida é pergunta e palavra, se eu resolver dizer e perguntar até o sempre, para que a vida faça a própria casa em mim, se eu resolver falar desmedido para todo o sempre, aguentarás, Haydum?” (HILST, 2003, p.238).

Esse falar desmedido, proposto por Koyo, expressa atitudes altamente transformativas presentes nos textos de Hilst. Uma delas, que poderia ressaltar, por ser bem recorrente, seria a relação com o sagrado. Nessa relação, depara-se com questionamentos fortíssimos em torno da figura de Deus (do divino), os quais abalam o imaginário mais comum, como se pode notar nos trechos em que Koyo dialoga com Haydum

Talvez te pareças às ninfas que nascem dos ovos do cupim, contínua metamorfose, quase sempre adolescência, alguma vez soldado, ersatz do rei? Se não és o rei, quem és? (HILST, 2003, p.241)

Me queres ferido, apaziguado, fluido manso por dentro, olho cobiçoso para o teu ser que se faz mudo? Me queres descarnando a tua unha ou arrancando a minha? Surdo-mundo Haydum, chacal do medo, vilão, ainda te agarro, ainda hei de me adentrar no teu de dentro, e ter fogo para cortar, não ficarás para sempre no gozoso, na tua própria matriz indevassada, gozando teu saber (HILST, 2003, p.243)

A compreensão do sagrado destoa, assim, do costumeiro e nos abre um canal incômodo de revisão incessante de valores, possibilitando ao texto, conforme destacado por Blanchot, o desvelamento da “Diferença”. Desvelamento que também resvala na esfera da forma, se nos atentarmos para o fluxo de desenvolvimento da narrativa, não encontrando em momento algum nenhum tipo de marca habitual de separação de diálogo entre Koyo e Haydum, dificultando em certas ocasiões o reconhecimento das vozes. Indeterminação formal que coaduna com uma

possibilidade de leitura, na qual o questionamento de Koyo pode ser um indagar sobre si próprio, se se considera que Haydum é uma instância interna de Koyo, como demonstra a fala de Haydum: “Sou teu nervo. Sou apenas teu nervo. Com ele, toco o infinito.” (HILST, 2003, p.228). Possível leitura ratificada pela escritora, quando em participação no curso homônimo ao título do livro, promovido no primeiro semestre de 1987 pelo Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro – SP, teria dito que “Minha relação com Deus é uma relação muito especial; [...] É um desejo do meu eu mais profundo” (DINIZ, 2013, p.117). Portanto, a referência ao sagrado permitiria o autoconhecimento e a chance, por mais complexa que seja, da desconstrução das máscaras em volta do indivíduo. Desconstrução aludida por Hilst na mesma entrevista, ao afirmar que “O meu ser-verdade é que tem vontade disso tudo. Essa outra e esses outros que nós somos no dia a dia são máscaras que a gente coloca o tempo todo.” (DINIZ, 2013, p.118).

A escrita de “Floema”, assim como a de outros textos de Hilda Hilst, ensejam essa tentativa de desnudamento do eu e da linguagem, articulando um discurso ousado e, por conseguinte, corajoso, pois se põe à procura do novo, mas não de modo inebriante, reconhecendo as dificuldades inerentes à realidade. Nelly Novaes Coelho, participante da entrevista mencionada, tece comentário acerca da produção de Hilst que é pertinente neste momento. Segundo Coelho:

Uma das coisas que me chamou atenção na sua literatura é que ela não é nada eufórica, de jeito nenhum. É dura, espessa, não tem leveza nenhuma de esperança festiva de que tudo acabe bem. Entretanto, passa-nos a sensação de que tudo vai ser descoberto. A sua palavra está empapada de um húmus, de uma lama inaugural. [...] E lama, não a lama de destruição, mas de fermentação. (DINIZ, 2013, p.116)

É justamente essa fermentação mencionada pela pesquisadora brasileira que me faz identificar, nos textos de Hilst, elementos próprios do discurso ecológico, levando-se em conta, como tentei evidenciar no capítulo anterior, o sentido mais amplo da palavra “ecologia”, ou seja, signos que se referem não apenas ao meio ambiente, mas também às esferas sociais e subjetivas, configurando, assim, uma escrita ecosófica. A utilização de imagens relacionadas a instâncias não-humanas, associada ao intenso trabalho metalinguístico da autora, propicia a construção de um lugar literário no qual a radical criatividade possibilita um mecanismo forte de ressignificação. Conforme afirma a teórica brasileira, Angélica Soares, no artigo “Apontamentos para uma crítica literária ecofeminista”, um gesto como esse, que une linguagem e ecologia, “não só daria visibilidade ao potencial ecológico da literatura, mas

também nos mobilizaria para compor uma corrente energética de despoluição simultaneamente mental, social e ambiental.” (SOARES, 2010, p.6).

Logo, dentro do propósito principal que perfaz a tese - a insistência de traços inerentes ao universo tradicionalista no interior da transgressividade de Hilst - trazer à tona a perspectiva ecosófica, permite o desenvolvimento de uma capacidade criativa que consegue se sobrepujar ao caráter de ficção da imanência. E, com isso, mobilizar, como afirma Soares, um retecimento despoluidor no campo da linguagem e da cultura.

No livro, *Fluxo-Floema*, é possível destacar pelo menos dois momentos em que a recorrência ao meio ambiente se conecta à produção hilstiana de maneira mais forte e serve como parâmetro para minhas elucubrações. São eles o primeiro texto da obra, “Fluxo”, e o texto mais longo dos cinco inclusos no livro, “Unicórnio”, cuja análise deixarei mais para frente, posto que ele articula, além de questões envolvendo o uso de elementos não-humanos, uma discussão produtiva acerca de relações de gênero, corroborando assim a postura ecofeminista presente em Hilst. Dessa maneira, vale a pena destrinchar o primeiro texto da trajetória hilstiana, “Fluxo”, no intuito de averiguar o uso discursivo das imagens relacionadas à Natureza e o modo como elas são exploradas na atividade criativa da autora.

4.2 “Fluxo” e a porosidade não-humana

A produção, de acordo com o que já evidenciei, retrata uma problematização, se assim posso dizer, em torno do exercício de escrever e, por conseguinte, do papel do escritor. Durante a narrativa, deparamo-nos com Ruiska, personagem principal da história, Ruisis, mulher dele, e Rukah, seu filho, além de outras vozes que aparecerão, como o anão, uma espécie de conselheiro, e Palavrarara, uma referência à figura da palavra. Nesse núcleo, Ruiska, um escritor angustiado diante das cobranças do editor, será o agente responsável pela condução do enredo, embora se constate, pela leitura, a dificuldade de se articular uma narrativa contínua. O que se nota principalmente é um emaranhado de pensamentos fragmentados unidos pela (in) consciência da personagem-narrador.

Nesse fluxo de pensamento, encontramos, bem no início do texto, a utilização de um elemento alusivo ao campo ecológico que se torna pertinente dentro da estrutura da história. Trata-se da imagem envolvendo uma planta, o crisântemo, e um rio. A partir dessa associação, pode-se vislumbrar um significado oportuno e alegórico à escrita, conforme observo pela passagem:

Calma, Calma, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim. Não é assim? Uma vez um menino foi colher crisântemos perto da fonte, numa manhã de sol. É, esses polpudos amarelos. Perto da fonte havia um rio escuro, dentro do rio havia um bicho medonho. Aí o menininho viu um crisântemo partido, falou ai, o pobrezinho está se quebrando todo, ai caiu dentro da fonte, ai vai andando pro rio, ai ai ai caiu no rio, eu vou rezar, ele vem até a margem, aí eu pego ele. Acontece que o bicho medonho estava espiando e pensou oi, o menininho vai pegar o crisântemo, oi que bom vai cair dentro da fonte, oi ainda não caiu, oi vem andando pela margem do rio, oi que bom bom vou matar a minha fome, oi é agora, eu vou rezar e o menino vem pra minha boca. (HILST, 2003, p.19)

Posteriormente a esse trecho, o narrador afirmará que, dependendo de quem se é nesse episódio (o bicho, o menino ou o crisântemo), a ação frente à vida terá um desenrolar diferenciado. Para o narrador, na perspectiva do bicho, “você só tem que esperar menininhos nas margens do teu rio e devorá-los”, na posição do crisântemo, “só pode esperar ser colhido”, já na do “menininho”, “você tem que ir sempre à procura do crisântemo e correr o risco”.

Se levarmos tais afirmações para o contexto da produção em destaque, enxergaremos uma tentativa inusitada de interligar os elementos mencionados à atividade da escrita, já que na sequência narrativa há um possível desenvolvimento da metáfora construída, com o narrador explicitando suas angústias em não escrever a partir dos padrões do editor: “E aí vem o cornudo e diz: como é que é velho, meu velho, anda logo, não começa a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies que isso não interessa nada, você agora vai ficar riquinho e obedecer, não invente problemas.” (HILST, 2003, p.20). Portanto, a imagem construída logo no começo do texto parece antecipar a discussão que será travada ao longo da narrativa. Numa ação de cotejo, poderia associar inicialmente o “bicho medonho” ao “cornudo”, ou seja, ao editor, que não espera o escritor/menino chegar ao seu destino, mas exige pressa e objetividade. Essa condição, envolvendo produção e exigências mercadológicas, na figura do editor, é algo que ganhará destaque no decorrer da trajetória literária de Hilst. Há em vários textos, como mostrado anteriormente, uma problematização acerca do que se considera literário e do que se espera do seu alcance. Tal denúncia fica evidente, por exemplo, no caso de “Fluxo”, quando Ruiska, ao se dirigir ao médico por se sentir pressionado pelo “cornudo”, ouve as seguintes palavras: “você está com uma úlcera na córnea, e por isso eu te aconselho a escrever daqui por diante coisas de fácil digestão, coisas que você pode fazer com pouco esforço, acaba com a coisa de escrever coisa que ninguém entende [...] é por causa dessas coisas que você está com uma úlcera na córnea.” (HILST, 2003, p.30).

No entanto, a postura de Ruiska é de desconforto diante da insistência do editor e da pressão sofrida pelos que estão à sua volta, como a mulher, Ruisis, amante do “cornudo”. Desse

modo, Ruiska luta contra a forte massificação de um projeto de escrita, o qual, na concepção do capital, estaria mais propenso ao lucro. Na contramão da orientação editorial, a personagem se diz um escritor que se preocupa mais com a interioridade, com o que não vende com facilidade, conforme ele diz ao filho Rukah: “meu filho, eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro.” (HILST, 2003, p.20). Sendo assim, o personagem-narrador, no paralelo metafórico aludido acima, pode se referir ao “menino” que corre atrás do crisântemo, uma vez que se coloca contra a realidade imposta e se propõe a “correr o risco” (HILST, 2003, p.20) para buscar o “crisântemo”.

No percurso da narrativa, a imagem será comprovada, pois Ruiska também sairá à procura, assim como o menino, dessa escrita que o libertará da opressão ensejada pelo editor. Numa viagem, juntamente com seu parceiro de elucubrações, o anão, a personagem tentará um reencontro consigo próprio e com a possibilidade de se transformar, como se verifica no pedido de Ruiska: “leva-me até o vértice, leva-me até o teu ângulo claro, subiremos os dois gozosos, epicentauros, subiremos degrau por degrau, primeiro a fé, depois a esperança, depois a caridade, depois o peito em chaga, lancetado. Queres subir, Ruiska? Quero nascer de novo” (HILST, 2003, p.54).

Dentro dessa linha de pensamento, é possível vislumbrar que o “crisântemo”, o qual, segundo o narrador, “só pode esperar ser colhido”, representaria o que se almeja, o que fascina e é alvo de muitos. Em se tratando de Ruiska, seria o desejo de desenvolver uma escrita que não se prendesse a interesses imediatistas, que mostrasse a dimensão da palavra e do quanto ela pode ser perene. Um desejo, também, que fosse em busca do que poucos conhecem, do que está em outro plano de entendimento, como incisivamente a voz de Ruiska lhe fala:

O incognoscível? É velho, Ruiska, não se faça de besta. [...] Digo: olhe aqui, o incognoscível é incogitável, o incognoscível é incomensurável, o incognoscível é inconsumível, é inconfessável. Ele me cospe no olho, depois diz: ninguém está te mandando escrever sobre o incognoscível, estou dizendo não se esqueça do incognoscível” (HILST, 2003, p.24)

Portanto, ir em busca do “crisântemo”, significa se aproximar de um propósito literário que, por mais complexo que seja, almeja chegar perto de uma profundidade e de uma perspicácia extremamente radical. Profundidade que gera estranheza e mal estar inclusive no escritor, a ponto do próprio Ruiska, em algum momento, afirmar “é claro que não posso responder o que sou. Porque não sei” (HILST, 2003, p.25). Tal compreensão em torno do

crisântemo faz sentido se levarmos em consideração a sua simbologia, cuja definição, no Dicionário de Símbolos, diz o seguinte:

A disposição regular e irradiante de suas pétalas faz dessa flor um símbolo essencialmente solar, associado portanto às ideias de longevidade e até mesmo de imortalidade. [...] Do Japão à China e ao Vietnã, muitas homofonias dão-lhe um papel de mediador entre céu e terra, associando-o não apenas às noções de longevidade e de imortalidade, como também às de plenitude, de totalidade. Assim, ele passa a ser igualmente símbolo da perfeição, e portanto, de alegria para os olhos. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997, p.302-303)

A partir da citação, não se pretende endossar uma escrita que busque o equilíbrio ou a perfeição, mas, por mais contraditório que possa parecer, reforçar o caráter do desejo, ou seja, da falta e, por conseguinte, da ânsia pela imortalidade. O crisântemo, ao expressar a plenitude, conforme a definição demonstra, provocaria o ímpeto de completude que circunscreve o humano. Por isso, Ruiska diz que “se você é o crisântemo polpudo e amarelo, você só pode esperar ser colhido”. A vontade de aproximação ao signo transcendente, paralelo ao estado de descontinuidade, levaria o humano à sua busca, ao seu encontro, como demonstrei no que toca aos valores idealizantes. A escrita hilstiana tenta essa passagem, essa transformação, não é à toa que Nelly Novaes Coelho a identifica como uma proposta de “fermentação”, todavia, essa mesma escritura é ciente da complexidade existente em volta da busca, do quanto ela é difícil e enganadora. Dificuldade que é reforçada, metaforicamente, na passagem do texto mencionada, pela presença do “rio”. Para se chegar ao crisântemo, o menino precisa atravessar o rio, logo, será tomado pela fluidez das águas, num ir e vir que dificultará o trânsito e a chegada. Novamente recorro ao dicionário de símbolos, no intuito de ratificar a compreensão aludida sobre o rio:

Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p.781)

O rio expressa, assim, que a busca pelo equilíbrio, pelo centro, não se faz sem as contradições e os desvios inerentes à vida. As ideias de completude são, portanto, colocadas em xeque pelo projeto hilstiano, desmistificando a idealização em torno de um sentimento de regularidade. Tal condição, reforçada pela presença do rio, demonstra o quanto a escrita de Hilst irá valorizar muito mais os meandros da construção do desejo, do *devoir* múltiplo, do que

a conquista de um estado de segurança. Por isso, os textos, como “Fluxo”, não apresentam propostas eufóricas e festivas. São, pelo contrário, angustiantes, porque nos levam a um patamar de indefinição ao que acreditávamos já estar sedimentado pelos valores vigentes, como mostra a fala de Ruiska: “Por favor, tudo isso tem sentido, tem sentido tudo o que realmente não tem sentido. Ah, eu queria ter sentido.” (HILST, 2003, p.38).

Desse modo, dar destaque à travessia, ao rio, ao fluxo, faz do texto de Hilst, sem sombra de dúvida, uma procura incessante pelo “incognoscível”, a fim de que as amarras do “sentido único” possam ser revistas e que outro entendimento possa surgir. A complexidade e a ousadia encontradas em diversas produções são consequências dessa postura radical de querer corroer a insistência ficcional das estruturas centradas. Nessa (i)lógica, a recorrência de signos ecológicos em sua escrita é mais uma constatação da força de um discurso que se mostra, aparentemente, inverossímil, mas que anseia acima de tudo driblar o aparato convencional da realidade. Num outro trecho da narrativa, Hilst ratifica a intenção de radicalidade e de apego ao incognoscível, quando Ruiska indaga: “Será que estão me entendendo? O difícil desse meu jeito é que as frases ficam sempre mais complicadas do que seria sensato [...] Às vezes uso recursos extremos para me fazer entender em casos extremos” (HILST, 2003, p.35).

Nessa perspectiva, é possível vislumbrar um diálogo entre o posicionamento literário de Hilda Hilst e o propósito comunicativo das correntes ecofeministas. Haveria, na escrita hilstiana, um mecanismo de porosidade que colocaria os elementos não-humanos em interconexão com a linguagem, promovendo campos semióticos de intensa resignificação e, dessa maneira, permitindo que valores sejam rearticulados. Em mais uma passagem do texto em destaque, pode-se averiguar esse procedimento, no momento em que Ruiska, falando a si próprio, põe em prática um pensamento de transc corporalidade entre a figura do narrador e a da natureza:

Ruiska, o teu corpo está velho, teus ombros se estreitaram, teu peito afundou, tu, com a tua matéria espessa, eu com a minha matéria escassa, eu atravessando as paredes, sentado nos galhos, eu me alongando como um peixe-espada, eu me tornando todas as árvores, todos os bois, as graminhas, as ervinhas, os carrapichos, o sol doirado no meu corpo sem corpo, sim, no meu jardim há vários bois, há vacas também, há um lago de água salgada cheio de peixe-espada, é bonito dizer isso, um lago de água salgada cheio de peixe-espada, é mais bonito ser tudo isso, ser água, escorregadia, amorfa, ser o que a água é quando está dentro de uma coisa que é uma apenas, ser o rio, o corpo, ser todos os rios, todos os corpos – o cornudo que me esqueça -, ser leve, tatuado de tudo (HILST, 2003, p.26-27)

Os signos relativos à Natureza seriam para Ruiska a possibilidade de se libertar das cobranças vindas do editor e, muito mais do que isso, aproximar-se de um universo que o retirasse do aprisionamento do seu reduto de escrita - seu quarto fechado com portas de aço - renovando então sua “matéria espessa”. Mas, nessa renovação, vale ressaltar que não existe um desapego total à condição de angústia e profundidade dessa escrita, permanece um traço forte de apontamento às desilusões existenciais. Tal traço pode ser constatado, por exemplo, na passagem descrita, pela referência três vezes ao elemento “peixe-espada”. Esse peixe, que por ser peixe restaura as águas, traz, ao mesmo tempo, uma lança bem à frente, defendendo-o dos obstáculos e propiciando um cenário de enfrentamento, semelhante à escritura de Hilst. Semelhante, porque a prosa hilstiana se faz por meio de um combate às idealizações e cristalizações, reconhecendo o fluxo inconstante da vida. Dentro dessa inconstância, essa escrita se deparará com a dificuldade de se desvencilhar do aparato ficcional da existência, o qual insiste na visão moralizante e não no seu aspecto estético. Nesse exercício de desvencilhamento, o projeto de Hilst se torna “espada”, porque tenta cortar a ficção alienante e aprofundar as instâncias da palavra. Palavra que é a responsável pela construção de estruturas idealizantes e que, por isso, precisa ser destrinchada, embora se tenha consciência do quanto é difícil.

Assim, a renovação aludida pelo contato com a Natureza da personagem vem junto com uma atitude perspicaz de conhecimento nada ingênua. Atitude que Ruiska, por sua vez, resgata de seu pai, homem, segundo ele, “muito complicado, muito torcido como eu mesmo”. Apesar de complicado, o pai mantinha uma relação salutar com o meio ambiente, a qual será lembrada pelo narrador-personagem, na tentativa de também buscar um rejuvenescimento de si próprio. Num diálogo entre Ruiska e o companheiro anão, observa-se a lembrança:

Ele falava tão gente com a planta, velho Ruiska? Falava com a montanha, com a terra, nem imaginas o que ele falava com a terra, ele falava: eu te amo de um jeito que ninguém sabe ao menos o trejeito, eu te amo inteira com a tua escuridão, o teu vermelho, o teu diamante, teus amarelos, teu vermelho-cristal, teu vermelho-fundo, teu, tua. Depois ele arranhava a terra, se lavava da terra, depois me chamava: Ruiska! Ruiska menino! Eu saía e entrava, ele dizia de um jeito santo: come terra, filho Ruiska, esfrega a terra no dente, bobalhão, cheira essa que vai te comer, essa linda vermelha, essa que é mais você do que você, essa que é mais eu do que todos os meus cantares, meus esgares, meus. (HILST, 2003, p.46)

Como se nota, o pai, ao entrar em contato com a terra, demonstra seu apego à Natureza, sua conexão com outros agentes não-humanos, estabelecendo uma transcorporalidade produtiva. Nessa conexão, mostra a Ruiska o aspecto da efemeridade inerente ao humano, o

quanto se é pequeno diante do poder da terra. Portanto, a natureza não traz apenas uma possibilidade de revigoração, mas principalmente de conhecimento aprofundado de si próprio e da vida. Conhecimento que Ruiska também adquirirá com outra figura ligada ao discurso ecológico, que é o anão, uma espécie de voz interna da personagem. Segundo o Dicionário de Símbolos, os anões podem ser entendidos como “gênios da terra e do solo [...] ligados às grutas, às cavernas nos flancos das montanhas, onde escondem suas oficinas de ferreiros” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p.48-49). No texto de Hilst, o anão também exercerá o papel daquilo que vem das profundezas, daquilo que traz o que está escondido, ou seja, oculto dentro de Ruiska. O anão funcionaria, então, como um mecanismo exaustivo de elucubrações, permitindo que o personagem narrador possa colocar em prática um exercício intenso de questionamentos. É como se tudo o que está internamente preso em Ruiska viesse à tona, conforme deixa claro o próprio anão na seguinte passagem: “Ruiska, sou tua sombra, tudo o que vem de baixo em ti, é coisa minha, e és tu também inteiro.” (HILST, 2003, p.69).

Essa figura relacionada ao ecológico, advinda da escuridão, possibilitará, assim, que Ruiska se reelabore quanto à função de escritor e tente, por meio de indagações, compreender a si próprio, como se pode visualizar em mais uma passagem, em que a personagem conversa com o anão:

O que é Ruiska para os teus olhos de desejo? Um pobre louco, ninguém mais entende o que ele escreve, tu achas que posso publicar um livro onde só está escrito AIUGUR? Pois escreveu mil páginas com AIURGUR. Deixa-me, tu não entendes, pois é uma linguagem cifrada de Ruiska, é exercício e cadência, e nos AS, nos IS, nos US, Ruiska põe vibrações, ele sabe o que faz, AIURGUR, é bonito, é bonito, convenhamos, a palavra é toda AI, toda UR, toda GUR. Se ficasses calada. (HILST, 2003, p.49)

Embora Ruiska se intitule como “louco”, o anão, como demonstra a passagem acima, estimula a personagem a pensar sobre o uso da palavra, fazendo, desse modo, uma autorreflexão significativa, a fim de que o narrador possa construir um entendimento a respeito de sua ação e sobre sua linguagem. Nessa tentativa de decifração do “eu”, Ruiska se esforçará para visualizar que a condição de *devir* faz parte de sua performance, mesmo que poucos o entendam:

Quero lhe contar do meu ser [...] é ser de um jeito inteiriço, cheio de realeza, é ser casto e despuorado, é um ser que vocês só conheceriam num vir a ser, é como explicar à crisálida que ela é casulo agora e depois alvorada, é como explicar o vir a ser de um ser que só se sabe no AGORA, ai como explicar o DEPOIS de um ser que só se sabe no instante? Goi goi estão vendo que esforço faz a minha linguinha para dizer dos mistérios do depois? E ainda assim com esse esforço, a veia engrossando no pescoço, a língua se enrolando líquida,

mesmo assim vocês estão dizendo ui ui, que tipo embobinado, que caldeirão de guisado, que merdafestança de linguagem. (HILST, 2003, p.51)

Nessa tentativa de autoconhecimento incentivada pelo anão, Ruiska se deparará com outra figura inusitada, a Palavrarara, uma mistura de dois vocábulos: palavra e rara. Essa palavra rara representará, dentro de um jogo metafórico, a dificuldade de se chegar a um entendimento linguageiro e também o esforço laborioso para poder utilizar a palavra. Vale a pena lembrar que “Fluxo”, além de ser um texto que possui uma carga metalinguística acentuada, foi escrito no final da década de 60, portanto, em plena Ditadura Militar. Isso é significativo porque intensifica a relação conturbada com o narrar. Situação visualizada no trecho no qual Palavrarara dialoga com Ruiska: “Foste poeta um dia, não? Sim senhora. Amavas Catulo? E outros lubricosos, outros erotômanos. A quem te dirigias quando versejavas? A ninguém. Disseste a quem? A ninguém, senhora. Disseste além? A ninguém. Ah, sim, a alguém, disseste bem.” (HILST, 2003, p.56).

Como notamos, há uma incomunicabilidade entre as duas personagens, que ilustra o contexto de ruídos daqueles ávidos pela procura da palavra. Ainda assim, Ruiska, seduzido pela linguagem de Palavrarara - ela se apresenta utilizando um dialeto próximo ao galego-português - lhe pedirá ajuda, para que consiga resolver seu impasse com o editor: “[...] senhora, já vi que vossas influências são de antanho, talvez Petrarca, talvez ‘Boosco Deleitoso’? E a respeito do, sabes alguma coisa, Palavrarara, para que eu satisfaça o editor e possa comer e dar algum pirulito para o anão roer?” (HILST, 2003, p.57). A resposta vinda de Palavrarara, no entanto, não é satisfatória e nem agradável, acarretando frustração em Ruiska, como se verifica no excerto: “És sempre de mi tam afastado, obraste em muitos pecados, e em muita malícia e preguiça de bem fazer, misquinho, beveste maldades assi como água, a vida solitária nom é pera os sandeus nem pera aqueles que som mudadiços pelas maas paixões quem ham em si, adeus.” (HILST, 2003, p.57).

A mensagem direcionada a Ruiska causa muito incômodo na personagem, pois provoca uma vontade nele de se libertar da solidão mencionada por Palavrarara e, assim, encontrar outras respostas que possam contemplar seu estado de autoconhecimento. Com tal propósito, Ruiska decide sair pelo mundo junto com seu companheiro, o anão. Para isso, usará asas, no intuito de que a viagem seja mais ampla, embora as mesmas, por falta de uso, estejam envelhecidas:

Anão, vou sair por aí Palavrarara me deixou sem fala. Vou pegar minhas asas, pegue aí nesse canto as minhas asas de cobre, de amianto, dá-mas, e tu me

seguirás em linha quase reta pelo subsolo, ah, estão velhinhas essas asas minhas, as plumas encardidas, olha aqui um rato, que fedor, e essa luz batendo no meu rosto, o que é? [...] Põe o teu rabo, o teu corno, teus pés de morceguinho, e vai descendo enquanto eu vou subindo, sacode as asas para mim, ando cansado, ai que sofreguidão (HILST, 2003, p.57-58)

Nessa viagem, Ruiska entra em contato com paisagens bem diferentes do seu escritório fechado, as quais o remetem a outros pensamentos e posturas: “Ahhhhhh, que ares, que dutilíssima expansão, sobrevôo os lilases, as éguas, a região da mostarda, os carneiros, ai o ser do lobo como me assusta, está lá, [...] sobrevôo o vale, o verde-roxo das verduras, o cânhamo, não não, não devo pensar nisso, a canela, as caneleiras, que cheiro bom” (HILST, 2003, p.58).

A nova atmosfera é tão empolgante à personagem que ela chega ao ponto de interagir com o seu entorno, numa conversa surpreendente com o agora amigo gavião. Nessa conversa, o animal contará que conhece Palavrarara e que ela teria enlouquecido, tentando inclusive decepar as asas dele. Por esse motivo, o gavião alerta a Ruiska que, desde o ocorrido, ele tem receio de todos aqueles que se parecem com Palavrarara: “homem, tenho medo de quem fala e tu tens cara de escriba, ah não me engano, e quem escreve é filho de Palavrarara.” (HILST, 2003, p.59). Ruiska, por sua vez, não nega sua semelhança e afirma seu apreço: “Qual filho, gavião, me torço inteiro para essas donas, mães do glossário e da gramática, já perdi editor, talvez perca a mulher com o editor, tudo por amor à língua, entendes?” (HILST, 2003, p.59). A exaltação de Ruiska demonstra o quanto a viagem o fez mais corajoso e perspicaz diante do seu papel de escritor. Além disso, o contato com o gavião, numa atitude de porosidade, possibilitou que a personagem se abrisse à importância do outro e que vislumbrasse um diálogo produtivo entre o humano e o não-humano: “ah se o meu ser fosse o ser de todos, uma garra de amor, a tua garra, gavião, em cada peito, cravada para sempre, carregada como um amuleto, ah se o meu ser fosse o teu ser, em tudo eu te seria, verias com esse olho que é o meu, limpo, dolorido, eu te daria tudo de mim, umbigo, roseiral-mirim.” (HILST, 2003, p.60).

A conexão estabelecida entre Ruiska e o gavião permite que a personagem narrador compartilhe suas dores com a ave, demonstrando o quanto o seu ser constitui-se a partir de um olhar diferenciado sobre o mundo. Olhar esse que o torna incompreendido por muitos, já que não entendem a intensidade das suas angústias. Daí, pode-se conjecturar, a dificuldade do escritor em ceder às pressões mercantis do editor, o qual insiste numa escrita mais fácil e acessível. O diálogo com o gavião possibilita, assim, que Ruiska se mostre por dentro, que tente uma abertura com os outros seres, para, quem sabe, chegar mais próximo do autoconhecimento e, dessa maneira, da própria palavra. A resposta do gavião às indagações de Ruiska, embora

simples e parodística, mostrará que o conhecimento de si próprio pode vir de uma postura despreziosa, como se nota na passagem: “Homem, como falas, deixa-me olhar o mundo.”(HILST, 2003, p.60). E será justamente o que Ruiska se colocará a fazer: “Está bem. Ruiska também olhou, olhou, viajou pelos ares durante muitos dias, durante muitas noites” (HILST, 2003, p.60). É interessante observar, nesse momento de transcorporeidade entre Ruiska e o gavião, o contraponto de posturas dos dois agentes discursivos, enquanto um se define pelo de “dentro”, o outro se mostra interessado no de “fora”, em “olhar o mundo”.

Todavia, apesar de ser um encontro produtivo para Ruiska, possibilitando um novo agenciamento enunciativo, essa troca ainda não foi suficiente ao personagem narrador, que se mostra amedrontado com a chance de entrar numa cidade. Depois do episódio do gavião, Ruiska encontrará novamente o anão, seu companheiro de viagem, o qual o chamará para entrar numa cidade, como vemos no trecho: “[...] vamos, vamos até a cidade. A cidade, não. Ruiska chegou a hora, tens que compreender. Que medo, anão.” (HILST, 2003, p.64). O incômodo do anão frente ao comportamento do narrador coaduna com a atitude evidenciada pelo gavião, no sentido de que Ruiska precisa estar atento ao outro, ao mundo. Isso fica explícito quando o anão, inconformado sobre a postura de medo, repreende a personagem: “Ruiska, queria te dizer que manténs uma posição muito antipática, isso de se trancar, ter a porta de aço, os adentros, sei, sei, mas não está bem, deves procurar uma saída.” (HILST, 2003, p.64). A saída proposta pelo anão, no entanto, para que Ruiska veja o mundo, não é pela escrita, o que causa espanto no narrador: “penso que deves... que nunca mais... quenuncamaisdevesescrever... há meios mais eficientes de comunicação, a coisa é visual agora, entendes? (HILST, 2003, p.64).

Com a passagem, mais uma vez o texto de Hilst ressalta a dificuldade em torno da palavra, o quanto ela se torna escassa em ambientes de massificação e de opressão ao seu uso. Ruiska, representando o projeto hilstiano, mostra-se contrário ao pedido do anão, não compartilhando essa visão: “Estás me matando, anão, pára. [...] Anão, por favor, o meu de dentro o teu a dor o vazio palavra morta da minha boca tudo trevoso queria amo não sei amo não sei” (HILST, 2003, p.64-65). A atitude de Ruiska, então, é representativa nesse aspecto, porque esbarra em questões prementes à escrita de Hilst, como a força elocutiva da palavra e o caráter desafiador de buscar o inatingível, o incognoscível, por mais difícil que se apresente.

Assim, como representante dessa escrita, a personagem não cederá à proposta do anão, nem mesmo diante de uma passeata mobilizada por jovens ocorrida na cidade, na qual se mostram indispostos à ação da palavra e dos escritores. Segundo o anão, esses jovens “são os príncipes do mundo, a juventude, os que vão fazer. [...] Vão acabar com os discursos do medo, o homem vai nascer outra vez” (HILST, 2003, p.65). Por isso, o anão recomenda a Ruiska que

não mostre as mãos de escritor para eles, já que são contrários a outros tipos de discursos. No entanto, o posicionamento do narrador, que antes era de medo, agora mostra-se audacioso ao afirmar sua condição, conforme observamos: “E VOCÊS DOIS QUEM SÃO? [...] Sabem eu escrevia, e esse aqui sou eu mesmo mas do cone sombrio” (HILST, 2003, p.66). A reação dos manifestantes da cidade diante da fala de Ruiska, porém, não é das melhores, como se vê pela voz de um deles:

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, esses enrolados que se dizem com Deus (HILST, 2003, p.66)

No trecho destacado, como se constata, transparece um debate metalinguístico instigante em torno das funções da escrita e sua dimensão. Aqueles que se contrapõem ao teor subjetivo entendem a palavra como canal de extrema ideologia, enxergando a interioridade como alienação diante dos fatos; enquanto que outros, como Ruiska, representariam essa escrita profunda que responde ao mundo de uma maneira mais complexa e, portanto, menos panfletária. Ainda assim, mesmo com essas divergências, Ruiska tentará uma última justificativa, mostrando que o seu papel de escritor não se enquadra entre os que não enxergam a vida: “Espera um pouco, moço, não sou desses não, quando falo de mim quero falar de ti, nós dois e todos, nós todos somos um, entende?” (HILST, 2013, p.66).

Mas a tentativa não surte efeito, e ele não é compreendido pelos manifestantes, os quais desferem “bordoadas” tanto em Ruiska quanto no anão. Diante do fato, não há outra saída a não ser correr, fugir da multidão. No caminho, o anão tentará convencer a personagem narrador de que é preciso articular a palavra de um modo mais direto, sem rodeios, caso contrário não conseguirá atingir todos: “Não posso mais dizer, anão? Não como dizes, debes falar do outro, mas não do jeito que falas, fala claro, fala assim: [...] e todos te entenderão” (HILST, 2003, p.67). Contudo, tal objetividade não se sustenta quando se trata de trabalhar a palavra, como o próprio anão deixa transparecer, arrefecendo um pouco seu discurso de exatidão: “Conta de um jeito claro o que pretendes, as palavras existem para... para, bem, para. Parabéns, anão, elucidaste, as palavras enfim, as palavras...” (HILST, 2003, p.68).

Embora tenha perdido força, o anão continua a falar, no afã de querer escavar a palavra, mostrando todos os seus lados. Com esse intuito, ele provocará a personagem, afirmando que,

se Ruiska tem a intenção de permanecer escritor, é necessário encontrar o incognoscível na relação com o outro e na profundidade do seu eu:

O que é que procuras? Deus? E tu pensas que Ele se fará aqui, na tua página? [...] No silêncio da tua vaidade? [...] Ele se fará na vontade que tens de quebrar o equilíbrio, de te estilhaçares, Ele se fará no riso dos outros, nesses que sorriem apiedados quando te descobrem, Ele se fará enorme porque e somente agora que mostras, agora é que dás ao outro o mais pobre de ti, fala, Ruiska, sem parar, fala desse teu fundo cor de cinza, mostra a tua anca, teus artelhos, tuas canelas peludas, teu peito encovado, teu riso frouxo, mostra tudo (HILST, 2003, p.70)

A fala do anão servirá, então, para que Ruiska repense sua postura diante da escrita e reveja a importância de sair de si próprio para atingir a dimensão da palavra. A viagem, o contato com outros agentes enunciativos, com instâncias não-humanas, teria possibilitado à personagem a chance de lidar com sua função de um modo mais perspicaz e transformativo, como verificamos na passagem: “meu Deus, Santo Pai, eu Te agradeço a minha vida. Que vida, Ruiska? Teus prazeres, tuas misérias? [...] Escuta, anão, estou pensando. Em quê? Na coexistência, nesse ser dos outros.” (HILST, 2003, p.71). Todavia, esse repensar, essa abertura à mudança, não se fará de modo eufórico, vem junto com a constatação da complexidade do processo que envolve a vida e a escrita, conforme se nota no diálogo entre ele e o anão: “coisa bem pensada, hein Ruiska, mas falavas, anda, te escuto. Que é difícil. Ah, muito. Queres o peixe na manteiga ou no mijo? Vai fritando. Falavas. Sim, que é difícil. É. É muito difícil. Mais difícil sem pão. Eu digo a vida. Ah, também muito difícil sem a ideia.” (HILST, 2003, p.72). A dificuldade, portanto, é inerente à vida, e se intensifica no momento em que se compreende a relação de porosidade com outros discursos da existência, metaforicamente referenciado na última fala do anão: “é difícilimo, acalma-te, come o peixe, agora sim está frito, está frito também, pois coexistes”. (HILST, 2003, p.72)

“Fluxo”, assim, aponta para um projeto de escrita que não ignora essa coexistência, que tenta articular uma palavra que não se esquiva diante das imposições da vida, mesmo que o processo seja difícil e complexo. Quando Hilst, por meio dos seus textos, constrói um discurso de radicalidade, não se esquecendo da força do legado idealista presente no mundo, ela reconhece essa coexistência, ou seja, que a possibilidade de mudança só ocorrerá levando-se em conta a outridade da existência, por mais que esse outro seja alienante. É ciente dessa condição que se encontra um teor metalinguístico acentuado na produção hilstiana, pois a palavra, como se viu com Nietzsche, é uma das principais responsáveis pelo estabelecimento de um mascaramento em relação à vida. Sendo assim, se se quer desvelar essa realidade, é

preciso considerar o traço encobridor da linguagem e propor vias de transformação no seu interior, para que uma interpretação renovada envolva as relações existentes. O que observei, dentro desse aspecto, é que a conexão da escrita de Hilst com o discurso ecológico propicia uma chance singular de subverter a palavra moralizante e gerar campos intensos de ressignificação.

4.3. “Unicórnio”: transformação da escrita e do feminino

A transformação da escrita e do feminino pode ser verificada de modo contundente em outro texto, “O unicórnio”, porque traz, simbolicamente, a capacidade de renovação aludida, por meio da metamorfose da narradora-protagonista em um animal. Com esse *devir-animal*, é possível ratificar a recorrência do discurso ecológico na obra de Hilst, juntamente com a tentativa de ressignificar o processo linguístico, uma vez que a protagonista, além de trazer o elemento não-humano, exerce também, assim como Ruiska, a função de escritora. A transformação permitirá que a personagem repense sua conduta ligada à escrita e que também contribua para reelaborar a sua constituição interior, num processo de rearticulação ecosófica mental.

Nesse momento, vale relembrar o texto de Guattari, *As três ecologias*, quando o filósofo comenta a respeito dos processos possibilitadores de compreensão da subjetividade. Segundo ele, os devires animais e vegetais são importantes para desenraizar o inconsciente de posições fixas, permitindo que não fique preso apenas a estruturas passadistas, mas que consiga se projetar em cenários vindouros (GUATTARI, 2001, p.20). Projeção que pude perceber na narradora-protagonista do conto mencionado, posto que, a partir da metamorfose, haverá uma alteração de posicionamento a respeito da vida e conseqüentemente acerca do processo de escrita. Nessa mudança, propiciada pelo contato com o elemento não-humano, a personagem então será levada a repensar a sua condição, construindo uma nova territorialização para o seu subjetivo, conforme se constata na passagem do texto destacada: “devo aproveitar essa situação um pouco extravagante, convenhamos, para fazer uma série de reflexões sobre a vida em geral e sobre mim mesmo em particular.” (HILST, 2003, p.199).

O processo de renovação mental desencadeado na protagonista se insere pertinentemente dentro da proposta de Hilst, defendida na pesquisa até o momento, se considerarmos que a mudança subjetiva acontece em uma personagem feminina; gênero este compreendido pela autora como signo de imanência e alienação. Logo, a ação de ruptura desenvolve-se no interior de um campo de entendimento limitado, típico da visão

tradicionalista. Em entrevista concedida ao Cadernos de Literatura Brasileira, em 1999, Hilst evidencia o ponto de vista:

A senhora D [...] foi a única mulher com quem eu tentei conviver – quer dizer, tentei conviver comigo mesma, não é? As mulheres não são assim tão impressionantes, essa coisa de uma busca ininterrupta de Deus, como eu tive. Eu tenho uma certa diferença com as mulheres, porque sinto que elas não são profundas. Eu tenho um preconceito mesmo em relação à mulher. Nunca conheci mulheres muito excepcionais como, por exemplo, Edith Stein. (HILST, 1999, p.30)

Pela entrevista e por outros depoimentos dados ao longo de sua trajetória literária, é possível comprovar que o feminino representa, no imaginário de Hilst, um obstáculo à transcendência, uma vez que, na compreensão da escritora, a mulher não possui condições sociais para chegar a percepções mais aprofundadas.

Tal postura em relação à mulher pode ser constatada também na observação das personagens femininas presentes na sua prosa. Em “Fluxo”, por exemplo, Ruisis, mulher de Ruiska, é completamente tomada pelo discurso sedutor do editor, rendendo-se a um estilo de escrita com fins mercantilistas e não crítico. O mesmo acontece com a mãe de Lori em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, a qual também é favorável à opinião do editor, concordando que o marido deveria escrever “bandalheiras” se quisesse vender seus livros, conforme se identifica no diálogo contado na voz de Lori: “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, que escrevo. (papi) (HILST, 2005, p.25). Além das duas, uma terceira personagem que ilustraria o posicionamento de Hilst é Rute, do texto “Tadeu (da razão)”, inserido no livro *Tu não te moves de ti*, de 1980. Ela é uma dona de casa que não aceitava o inconformismo do marido (Tadeu) diante da função de presidente de uma empresa e a possível tentativa dele de se aproximar das artes, como se vê na passagem: “Impossível te ler, amado Jorge de Lima, prodigioso Drummond [...] Guardados. Tu não os guardava, Rute, proibia de mim [...] porque se o poeta amanhecesse no traço ou no verso, Tadeu veria Rute esvaziada, e vazia igualmente a empresa” (HILST, 2004, p.44-45). Vale ressaltar ainda que todas as três personagens são marcadas pela presença da casa. Espaço associado à imanência se levarmos em conta as relações de gênero historicamente construídas.

Essa imanência pode ser notada em outras narrativas de Hilst e contribui para se perceber o quanto a autora propõe um procedimento de ruptura a partir do tradicional. Nesse sentido, destaco Maria Matamoros e sua mãe Haiága, do conto “Matamoros (da fantasia)”, incluído também no livro *Tu não te moves de ti*, as quais passam grande parte da trama no

interior da casa à espera do amado. Casa que será o cenário de conflito entre mãe e filha, pois, numa relação incestuosa, passam a dividir o imaginário entorno do mesmo homem, de acordo com o que se constata na passagem: “Então abracei-a nuns soluços altos, Haiága Haiága mãe, vou morrer de pura e de cansante mágoa, nesta terra não há felicidade [...] mas tenho no de dentro tanto amor por esse homem bendito que chegou à casa, se o tomam de mim anoiteço” (HILST, 2004, p.105).

Dentro desse propósito, é válido relembrar, juntamente com Matamoros, a personagem Eulália, que como mostrei no segundo capítulo, é uma mulher simples que acompanhará Tiu, dividindo com ele uma moradia. Nesse espaço, uma pequena casa, averiguam-se certos comportamentos tradicionais, nos quais a figura feminina, na visão do homem, se mostra passiva diante dos fatos e incapaz de compreender pensamentos mais aprofundados, como se percebe na voz do narrador-protagonista do livro *Cartas de um sedutor*:

Eulália **levanta-se** e **vai procurar** mariscos e ostras. Moramos no fim da praia. A casa é de palha e barro. (HILST, 2002, p.124) [...] Sorrimos os dois e monto-a na praia vazia, nos meus vazios, nos meus medos./ medo de quê, Tiu?/ de tudo... olha aí... do caranguejo (imito-a), uai. **Não vou conversar** com Eulália dos meus medos. Então **chupo-lhe** os peitos, o buraco das orelhas (HILST, 2002, p.123)³⁸

Junto a Eulália não se pode esquecer de outra personagem de *Cartas de um sedutor*, Cordélia, que é a principal interlocutora das cartas de Karl, mas só é apresentada ao leitor a partir do ponto de vista do narrador, pois em nenhum momento do texto, a personagem expressa sua voz.

A postura de Hilst destacada – de romper a partir do tradicional - é tão forte que mesmo as personagens que, diferentemente de Cordélia, possuem voz, como Lori, Clódia e também a mais emblemática figura feminina de Hilst, Hillé, do conto *A Obscena Senhora D*, desenvolvem suas posturas transgressivas no interior de espaços considerados tradicionalistas. Lori, por exemplo, tem sua ação marcada predominantemente nas limitações da casa materna. Clódia, no interior da igreja. Não que ela passe a narrativa toda dentro do cenário religioso, mas conhece o personagem-protagonista no seu interior, e esse episódio é significativo para o desenvolvimento do texto. Além disso, por ter um comportamento visto como desviante - a obsessão em pintar pênis -, será presa e mandada para um hospício. Já Hillé viverá todos os seus dramas existenciais fechada na própria casa. Portanto, não há como negar que Hilst associa o feminino a um legado de imanência muito evidente. O que não significa uma postura de aceitação pacífica desses valores. Percebo, pela leitura dos textos, que há uma atitude lúcida e

³⁸ Grifos nossos.

intensa de evidenciar posicionamentos já cristalizados, levando-os à exaustão, apesar da consciência de que não podem ser totalmente destruídos.

Nessa tentativa de exaustão, ou seja, de lidar com o aparato moralizante e ficcional da vida, propondo intensas rearticulações, o contato com os elementos não-humanos será relevante não apenas para ressignificar a linguagem como também a construção que se fez em torno do feminino, uma vez que, na perspectiva hilstiana, conforme estou mostrando, o gênero, provocativamente, liga-se a compreensões rasas e limitadoras da existência. Sendo assim, o texto “Unicórnio”, que traz uma narradora transformando-se em animal, recebe uma notoriedade para minha pesquisa, pois permite que o feminino seja retocado a partir de uma aproximação inusitada com o discurso ecológico. Um retocimento que trará à personagem um posicionamento mais crítico e menos idealizado, ou, como bem salienta Moraes, referindo-se ao bestiário de Hilst, “uma consciência impiedosa de que o corpo é provisório e perecível” (MORAES, 1999, p.122). Consciência demonstrada na narrativa no momento em que, já transformada, a protagonista se depara com os primeiros impasses corporais próprios do animal:

Começo a descer os degraus e aos poucos vou sentindo uma dor insuportável no ventre. Ah, não é possível, é uma cólica intestinal, paro, mas um grito de alguém que me viu pela primeira vez faz com que eu solte abundantes excrementos líquidos pelos degraus. Começa a gritaria (HILST, 2003, p.192)

Esse novo corpo trouxe não apenas as implicações fisiológicas à personagem, como também foi responsável por uma mudança de direção na trajetória da narradora, a qual, antes, era compreendida como uma escritora ingênua e romântica, pouco perspicaz às vicissitudes da vida. Tal compreensão pode ser identificada no texto hilstiano quando a protagonista, bem ao estilo de *Fluxo-Floema*, trava inúmeros diálogos com uma espécie de voz interior. Nessas interlocuções, é possível perceber visões de mundo que confirmam o olhar idealizado da personagem, como nas seguintes passagens:

Você sabe que os Maritain também desejaram fazer uma comunidade, viver com os amigos que tivessem os mesmos interesses espirituais, você compreende? É, eu sei, parece muito bonito. Mas não é que é bonito, é amor, é amor, você dá risada? É que você parece ingênua (HILST, 2003, p.151)

Como é bom ter amigos iguais a vocês, como eu estou feliz de ter os irmãos e o companheiro, vamos fazer nossas tarefas juntos, vamos todos, vamos orar pela paz do mundo. O meu companheiro tinha um cavalo escuro. Enquanto nós falávamos, ele corria com seu cavalo. Como nós éramos felizes (HILST, 2003, p.155-156)

Eu gostaria de tomar um suco de uva. Eu vou buscar. Meus Deus, a vida é linda, linda, os homens são bons, há cientistas, missionários, poetas (as

cobaias?). Já voltou? Olha, não é nada assim como você disse, se você quiser estudar teologia eu conheço mestres excelentes. (HILST, 2003, p.160)

O comportamento idealizado descrito traz consequências à vida da narradora, pois fez com que ela levasse, para dentro de casa, dois irmãos (uma jovem e um rapaz), que alterariam profundamente a sua rotina e a do companheiro, em virtude da conduta irônica e desviante deles. Logo nas primeiras páginas, por exemplo, fica-se sabendo que a moça é lésbica e o garoto, nas palavras da protagonista, “um pederasta”. Além disso, os dois mostram-se sempre sarcásticos em relação à narradora-personagem, rindo de algumas atitudes do casal. A protagonista, no entanto, prefere vê-los de um modo distorcido do que enfrentar a realidade, conforme se constata no trecho:

Eu fazia o possível para que o meu companheiro compreendesse com afeto aquele riso dos dois. Dava resultado? Não, porque ele tem a intuição dos animais mas se ele tentasse me dizer alguma coisa eu não o escutaria. Por quê? Eu não queria ver, você não compreende? Eu os amava, eu não queria perdê-los, eu dava a mim mesma todas as desculpas para aquele riso. (HILST, 2003, p.154)

No decorrer da trama, a personagem será tomada por momentos reveladores, poderia dizer epifânicos, que propiciarão uma mudança de mentalidade significativa na compreensão dos fatos, inclusive no que se refere aos irmãos. É justamente tal rearticulação subjetiva da protagonista que, ao meu ver, justificaria a escolha do unicórnio para compor o texto e não outros animais existentes de fato no cotidiano. Escolha, aliás, instigante, porque o mais comum no imaginário hilstiano é a presença de uma animalidade menos exótica, como se encontrará em, *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, na figura do jumento que tinha relações com a jovem Corina e, em *Textos D’Escárnio. Textos Grotestos*, na história de um homem que tinha sentimentos pela macaca Lisa. Moraes confirma esse procedimento, ao argumentar que:

Em geral, o bestiário de Hilda Hilst compõe-se dos bichos mais próximos da espécie humana, como o cachorro, o porco, a vaca, a galinha, o cavalo ou o jumento. Nesse sentido, ele difere em essência de outros bestiários da literatura moderna, como por exemplo o de Lautrémont e o dos surrealistas, que concedem primazia às espécies mais selvagens e aberrantes do reino animal, tais como o orangotango, o caranguejo, o ornitorrinco, o hipopótamo ou o rinoceronte. [...] a consciência da animalidade em Hilda Hilst provém do desejo de indagar a identidade entre o homem e o bicho na sua dimensão mais prosaica (MORAES, 1999, p.121)

Nessa perspectiva, a escolha de Hilst do “unicórnio” iria, aparentemente, contra o seu projeto ecosófico colocado em prática nas produções futuras - lembrando que o texto está

inserido dentro do primeiro livro em prosa da autora -, pois traz a imagem de uma animal mítico, fabuloso e não real. Por outro lado, está coerentemente ligada à postura adotada pela escritora no que tange ao feminino, porque, associar a metamorfose ao prosaico, seria reproduzir as valorações sociais que são dadas aos animais e às mulheres. Dentro dessas valorações, por exemplo, muitos animais recebem conotações bem diferentes em relação ao polo masculino. No conhecido livro *A Mulher na Língua do Povo*, de Eliane Vasconcellos Leitão, a pesquisadora faz análise de algumas palavras no imaginário popular e constata tal diferença, demonstrando que a utilização de determinados vocábulos pelas pessoas modificam quando empregados para diferentes gêneros, como é o caso da palavra “cobra”, que, ao ser dirigida a rapazes, pode ter o sentido de esperto ou sagaz, enquanto que, no caso das mulheres, facilmente ganharia o significado de indivíduo não confiável. E o que vejo nas produções de Hilst, por mais que, nas entrevistas, a autora demonstre uma antipatia pelas mulheres, é uma tentativa forte de colocar em evidência, numa espécie de denúncia, valores opressores como esses. Sendo assim, a transformação da personagem em unicórnio, na minha compreensão, confirmaria uma postura feminista de Hilst, já que permitiria um desvelar-se à personagem, retirando-a do estado alienante. Um desvelar-se feito pela imagem de um animal que se faz a partir de uma ecologia virtual, em outra dimensão.

Além disso, a escolha do animal propicia que um signo muito atrelado à virgindade feminina seja repensado. Segundo o Dicionário de Símbolos, o unicórnio representa “com seu chifre único no meio da fronte, *a flecha espiritual, a espada de Deus*, a penetração do divino na criatura. Representa na iconografia cristã a Virgem fecundada pelo Espírito Santo.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p.919). No caso da protagonista, esse elemento será ressignificado, porque o contato com o animal, ou melhor, a transformação, revelará não a pureza, mas a imundície desalienante. Tal revelação pode ser constada no momento em que a personagem, já transformada em unicórnio, será levada para o parque e refletirá sobre sua condição. Nesse momento, percebe-se o quanto a personagem se achava alguém tomado por uma visão idealizada e o quanto esse estado de espírito será modificado pela transformação em animal:

eu tinha uma voz tão meiga, tinha um rosto anêmico, um olhar suplicante e todas essas coisas fazem com que os outros se irritem, afinal ser assim é muito débil para um tempo tão viril como é o nosso tempo. [...] um amigo me dizia – agora é preciso tomar atitudes práticas, agora é preciso agredir, agredir sempre para que fique visível aquilo que nós queremos, agora é preciso matar, meu doce-de-coco, arranjar um lugar e tatatatatatatatata no peito, na cabeça, no coração. Eu revirava meus olhos redondos: mas será que não há

uma outra maneira de conseguir o que nós queremos? [...] Quem sabe se daqui por diante, eu unicórnio, posso conseguir mais compreensão. Agora sou grande, tenho um corno, posso dar umas cornadas em quem merecer. (HILST, 2003, p.193-194)

Desse ponto de vista, compreende-se que o chifre trará empoderamento à narradora, pois possibilitará que ela perceba o seu entorno de uma maneira mais perspicaz e menos idealista. Isso, de fato, é verdadeiro quando se pensa que foi justamente o desenvolvimento de uma postura nada encobridora a responsável em permitir a transformação da personagem. Postura que veio à tona no instante em que a protagonista não foi bem aceita na empresa de petróleo onde os irmãos trabalhavam. A não aceitação foi crucial para desencadear uma mudança de mentalidade. Nessa perspectiva, é possível ver um intertexto claro com a narrativa de Kafka, *A metamorfose*, já que tanto Gregor Samsa quanto a narradora, ao se sentirem oprimidos por relações familiares e mercantilistas, passam a incorporar a forma de um animal. Intertexto, aliás, explicitado no conto da autora, e apresentado de maneira irônica, como se vê no seguinte trecho: “Espera um pouco, minha cara, depois da ‘Metamorfose’ você não pode escrever coisas assim. Ora, bolas, mas eu sou unicórnio, é preciso dizer a verdade, eu sou um unicórnio” (HILST, 2003, p.188). A forma do unicórnio, semelhante ao inseto de Samsa, sem dúvida, trouxe um novo posicionamento à personagem. E, conforme estou evidenciando, foi consequência de um cenário de crueldade, que teria sido tão forte a ponto de despertar na protagonista, até mesmo antes do processo, um sentimento inquietante e menos automático. Desautomatização que, com certeza, ganhará intensidade com a metamorfose.

A fim de ilustrar o estado opressivo em que a protagonista se viu e que propiciou a mudança, vale a pena recorrer novamente ao texto, para observarmos o quanto a relação da narradora com os dois irmãos não era das melhores, a ponto de os dois a ignorarem:

De repente, eis-me ao lado deles. Eu grito: olhem, olhem para mim, vocês se lembram? **Eles não param** mas eu continuo gritando: havia certas tardes de indizível transparência, não havia? Havia, certas tardes de silêncio, onde o respirar se fazia doloroso, e nós nos tocávamos, na cabeça, nos cabelos [...] Vocês se lembram? Os dois irmãos **continuam subindo**. (HILST, 2003, p.179)³⁹

Com a transformação, a conduta menos ingênua frente aos irmãos e à vida se intensificará, colocando em prática um entendimento sobre a função de escritor mais lúcida e libertadora. Não que essa visão, de alguma maneira, não existisse antes, escondida numa ânsia

³⁹ Grifos nossos.

de mudança, mas o desejo encobridor e metafísico era mais forte. Isso fica evidente nas palavras da personagem quando ela dialoga com sua voz interior:

o meu rosto está dividido em três partes, não é mesmo? O lado esquerdo é o meu irmão pederasta, o lado direito é a minha irmã lésbica e o pequeno triângulo é o meu todo que se move desde que nasci [...] Olha bem estas linhas finas que se formaram acima do lábio superior, elas são linhas que procuram se unir no centro da boca, elas dão um aspecto velho e muito triste [...] eu só poderia ser velha, carregando o peso desses mortos, eu tenho milhões de anos, eu tenho tantas culpas, tantos crimes no meu rosto dividido, eu sou lasciva, cruel, assassina. Assassina? Olhe, cada um desses lados tem vontade de matar o outro, se não o fizeram ainda, foi porque encontraram muitas dificuldades e também porque de repente um dos lados tenta modificar-se, tenta voltar à luz [...] O que será? É uma zona de silêncio onde tudo que ali está, está acomodado; é um lugar onde cada coisa só poderia estar ali, onde cada coisa é plena, perfeita, não há choques, não há mais nenhuma vontade de expandir-se (HILST, 2003, p.173-174)

É essa zona apontada pela personagem que faz com que, embora exista uma percepção lúcida da narradora, ela não consiga transgredir por meio de um comportamento mais incisivo frente à vida e ao processo literário. Não é à toa que ela, dentro de seu comportamento ainda limitado, associa a escrita ao gênero masculino: “a tarefa de escrever é tarefa masculina porque exige demasiado esforço, exige disciplina, tenacidade. [...] Por isso, nessa hora de escrever é preciso matar certas doçuras [...] É preciso dosar virilidade e compaixão” (HILST, 2003, p.175). No entanto, o que se verificará, após a metamorfose, é uma tentativa, ainda que árdua, de desbravar esse território que, segundo ela, seria masculino, e colocar em prática um projeto de literatura desmistificador, a partir de um olhar feminino e animalesco.

É o que se verá, por exemplo, quando a narradora, já presa no parque, começa a narrar a história de um conto que se intitulava “O CHAPEUZINHO VERMELHO”. Na história, depara-se com uma menina que estudará em uma escola de freiras e terá coragem de desafiar muitos valores presentes na instituição. Fica nítido, nesse momento da narrativa, o teor autobiográfico do texto, já que se sabe que Hilst teria quando criança também estudado numa escola semelhante à da personagem criada pela protagonista de “O unicórnio”. Além disso, a personagem relata as dificuldades que teve como escritora por não ser aceita pelos editores. Situação que aconteceu durante toda a trajetória de Hilst e que aparece em várias produções da autora. Com esse procedimento, Hilst tem a possibilidade de reconstruir a própria vida, utilizando-se do ficcional. É como se ela tentasse reter o biografismo oficial e, assim, ressignificá-lo. Atitude que dialoga, de maneira coerente, com o que até então evidenciei de sua produção, pois permite que a existência, com todo o seu legado metafísico, ilusório, seja

recriado a partir da capacidade inventiva da escritora. Demonstrei isso enfaticamente ao comentar sobre o efeito metalinguístico e a presença dos personagens escritores nas suas obras. Tem-se aqui, portanto, novamente, a reiteração dessa estratégia, ou melhor, o início desse processo. Hilst adota, assim, a estratégia de rompimento, servindo-se da sua própria história para se refazer e conseguir sobrepujar a força da imanência em sua vida.

Nesse retocimento, veremos uma garota ousada que, em meio a um ambiente fechado, promoverá intensos questionamentos sobre o funcionamento da instituição e sobre a constituição de alguns conteúdos disciplinares, como se nota na seguinte passagem do texto:

Minha aula de aritmética: menina, preste atenção: tenho duas galinhas, uma morre, quantas ficam? Mas...por quê, irmã? Por que a galinha morreu? Então pense diferente: tenho dois lápis, um quebrou, quantos ficam? Dois. Por quê, menina? Um lápis inteiro e um lápis quebrado ou... espera um pouco, irmã...ou três, um inteiro e dois pedaços de lápis que também são lápis. A freira fica cheia de espanto, tira os óculos duas, três vezes e diz: Dio Santo, ma questa é pazza. Na aula de religião: irmã, o que quer dizer virgem no parto, antes do parto e depois do parto? O que é virgem? O que é parto? O que é antes e depois de tudo isso? Isso é para decorar, decore e pronto. (HILST, 2003, p.201-202)

Ousadia que também se vê em relação a outros assuntos referentes à sexualidade, pois a menina demonstrará desejos pela colega de internato, construindo um contexto de obscenidade - no sentido de trazer à tona a cena o que não deveria aparecer - num lugar extremamente religioso. Nesse sentido, realmente concordo com Reguera, ao afirmar que “Unicórnio” antecipa atitudes literárias que veremos mais adiantes em outras produções de Hilst. O desejo da menina imbricado com questionamentos sociais é um exemplo de como os interditos serão problematizados e se manterão como uma constante na obra hilstiana. O episódio pode ser ilustrado no trecho destacado, pois se vê a demonstração de afeto da personagem por uma colega de internato, o que para os padrões do internato era inconcebível:

À noite tenho um sonho: eu e Josete de mãos dadas no meio da floresta. De repente ela me abraça e o meu corpinho estremece de prazer, é mais ou menos assim quando mamãe me abraça, mas ainda mais gostoso. Depois fico sozinha, olho ao redor, e vejo que estou dentro de uma grande caixa de vidro. Encolho-me num canto e nos meus braços começam a crescer pelos escuros. Sou uma aranha [...] Conte para o monsenhor na confissão que eu virei aranha e ele me disse que virar aranha no sonho não tinha importância. Disse também para o monsenhor: às vezes penso assim, se alguém precisar morrer, a mamãe ou a Josete, você, Jójoca, escolhe quem? Quem é a Josete, menina? A Josete é muito bonita, monsenhor, ela parece a Nossa Senhora. E quem é que você escolhe, minha filha? Ah, monsenhor, eu dei um jeito e disse para Jesus que eu prefiro morrer do que escolher entre mamãe e a Josete. Minha filha, dê o seu coração, dê o seu amor a Jesus e não pense mais nessas coisas. (HILST, 2003, p.204-205)

Conforme se percebe, a narrativa construída pela narradora apresenta uma personagem transgressora que, dentro de um ambiente tradicionalista, propõe uma revisão de valores desestabilizadora de posições já legitimadas. Isso é observado não só quanto à sexualidade, mas também em relação a outros temas complexos para a sociedade, como os tabus envolvendo a morte e o corpo. Nesse aspecto, não é raro se deparar com perguntas elaboradas pela personagem que demonstram o inconformismo em relação aos temas. Vejamos alguns: “Mãe, por que existe a morte? O que é isso que faz a gente ficar imóvel, esticado? (HILST, 2003, p.207) [...] Meu Deus, que espécie de contrato é preciso fazer com o corpo? Se eu o maltratar em vida, ele me agradecerá na morte?” (HILST, 2003, p.208). A menina, então, assume um papel nada amistoso para os padrões religiosos do internato. Não será por acaso, portanto, que ela desafiará uma das freiras numa discussão e, posteriormente, fará o papel de lobo na peça “Chapeuzinho Vermelho”, numa festa de final de ano.

Papel esse que fez com que a personagem rompesse com as lembranças do internato, dando um salto na narrativa, e relatasse o quanto as experiências de vida a transformaram num indivíduo menos ingênuo: “ai como invadiram o meu mais humilde expressar-se, como me tomaram pelos pés e me sacudiram como se sacode um saco de ração para as galinhas, como cuspiram sobre uma suavíssima armação de seda” (HILST, 2003, p.212). Tudo isso teria sido responsável pela constituição de um corpo físico também marcado pelas agruras da vida, como se pode observar pelo pensamento da própria personagem: “Agora, de repente, as coisas ficaram mais difíceis, há um movimento desusado nas minhas vísceras, nos meus neurônios um acúmulo de agudeza.” (HILST, 2003, p.213).

No entanto, as dificuldades da vida não a tornaram descrente em relação ao humano. Em mais de um momento, em suas falas, é possível observar uma tentativa de alertar todos quanto a importância do homem no universo. Esse sentimento faz jus ao projeto literário de Hilst, se pensarmos que, apesar de ser oposto a atitudes de idealização, suas produções, conforme afirmou Nely Novaes Coelho, apresentam um “húmus de fermentação”, um desejo de mudança. É o que percebo, por exemplo, em relação à representação feminina. Ainda que extenuie suas opiniões agressivas em relação à mulher, a insistência em demonstrá-la muito ligada a processos imanentes é uma estratégia de evidenciá-los e reelaborá-los. Esse gesto de crença não só no que se refere à mulher, mas à vida, no caso da personagem criada pela narradora de “Unicórnio”, é identificado quando ela enfatiza a necessidade de olhar também para outra dimensão do humano:

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. (HILST, 2003, p.213)

É claro que esse gesto, de maneira alguma, configura um posicionamento romântico, como já argumentei a respeito dos textos de Hilst. Muito pelo contrário, ele vem junto de uma percepção aguçada da complexidade da vida e da dificuldade de praticar a escrita. Para demonstrar isso, o conto “O Chapeuzinho Vermelho” termina com a personagem ironizando a falta de liberdade de muitos escritores diante da imposição dos editores. Ironia que se estende também ao pensamento revolucionário, na figura de Wladimir, possivelmente referindo-se ao escritor russo Tolstoi, quando a personagem contesta, segundo ela, a pseudo-liberdade proclamada por ele, como podemos ver no trecho: “Mas meu caro Wladimir, que estórias, que dimensão estreita trouxeste para o homem [...] Como é? Como é mesmo? Ah, sim, estou ouvindo: ‘Senhor escritor, o senhor é livre em relação ao vosso editor burguês?’ Não, senhor Wladimir, eu não sou.” (HILST, 2003, p.214).

Ausência de liberdade e dificuldade de se expressar que veremos reforçada na figura do “unicórnio”, o qual, depois de muito tempo desanimado e preso no parque, resolve se comunicar com as pessoas. Nesse momento, a voz da narradora do conto retoma a palavra e relata a possibilidade de tentar construir um elo de comunicação com o público. Essa dificuldade se fez presente desde quando a personagem se transformou em animal e, no próprio apartamento, não conseguia se locomover, nem se expressar. É nítido que há nessa ação de incomunicabilidade um jogo de espelho com a trajetória de Hilst e também com o árduo trabalho de lidar com a linguagem, com a palavra, como muito bem explicita Reguera, ao comentar sobre o conto e sobre as demais produções presentes no livro da escritora:

Se os textos de Fluxo-Floema promovem um contato com o contexto ditatorial, destacando o papel ambivalente do sujeito diante do verbalizar (se), a tensão disso oriunda alegorizaria a tentativa de aprisionamento que a língua – e não somente o contexto – exerceria(m) sobre o sujeito – seja ela Hilst, persona, personagem, narratário, leitor. O encarceramento do unicórnio e o seu padecimento em virtude de seu apego explicitariam, nesse sentido, o lugar enunciativo que caberia a esse sujeito, bem como sua saga de amar. (HILST, 2003, p.184)

Conforme adianta Reguera, o unicórnio, por não conseguir colocar em prática o projeto de se expressar, aos poucos perderá força diante da incompreensão de todos, principalmente do zelador, o qual dificultará o último gesto de comunicabilidade do animal:

oh! oh! tenho uma, uma ideia [...] vou tentar formar palavras com esses restos de verdura. [...] Estou escrevendo, estou quase terminando a palavra AMOR, estou escrevendo, meu Deus, agora é última letra, agora [...] O zelador. Abre a porta de ferro: EEEEEEEEE, BESTA UNICÓRNIO, hoje resolvi varrer a tua imundície, que fedor! Não! Por favor! Não! Agora não! (HILST, 2003, p.216-217)

Agora escutem, sem querer ofendê-los: acho que estou morrendo. Da minha garganta vêm vindo uns ruídos escuros. (p.218)

O aprisionamento destacado, juntamente com as limitações próprias do seu novo corpo, fizeram com que a narradora desenvolvesse uma percepção mais profunda frente à realidade, não ignorando a complexidade das relações humanas, mas, ao mesmo tempo, mostrando-se resistente ao encarceramento da língua e da existência. Nesse sentido, o final do conto é revelador, porque demonstra a força desse discurso que tenta romper mesmo no interior de um cenário de opressão. Isso pode ser exemplificado na fala da protagonista que, diante da morte, expressa as seguintes palavras: “eu quero muito dizer antes que a coisa venha, sabem, eu quero muito dizer que o que eu estou tentando dizer é que... eu acredito, eu acredito, eu acredito, eu acredito, eu acredito, eu acredito, eu acredito, eu acredito, eu acredito, eu acredito” (HILST, 2003, p.219).

Essa crença confirma o papel subversivo das produções de Hilst, promovendo rupturas intensas em ambientes fechados e pouco afeitos à mudança. Procedimento que encontraremos também no que se refere ao elemento “casa”, signo legitimado, historicamente, como próprio da imanência. Ao propor uma rearticulação social e subjetiva desse espaço, os textos da autora reforçam assim seu posicionamento feminista, além de tecerem uma nova morada para o imaginário das personagens femininas.

4.4. A casa reinventada em *A obscena senhora D*

Conforme mostrei, insistentemente, o elemento “casa” é muito presente na escrita de Hilda Hilst, aparecendo desde os primeiros textos até sua produção considerada obscena. Tal insistência teria gerado estranheza num primeiro momento, em virtude do grau de ousadia que se nota nas obras de Hilst. Por que a “casa” e não espaços tidos como desestabilizantes na cultura, como prostíbulos por exemplo? Este último aparece num de seus livros, *Contos D’Escárnio. Textos Grotescos*, por meio da personagem Liló, mas não com a frequência e com a notoriedade que observei em relação ao cenário doméstico. Quando me refiro ao signo casa, não estou delimitando apenas o espaço físico, arquitetônico, estou alargando esse conceito e compreendendo-o como uma morada onde valores sejam conservados e cultivados, semelhante

ao entendimento de Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, ao afirmar que “a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 1978, p.200)

Sendo assim, uso o significado de casa como uma espécie de representação social e subjetiva, em que se pode identificar um conjunto de comportamentos ilustrativos de uma visão de mundo. Representação que, inevitavelmente, evoca o universo feminino, já que a casa, na sua dimensão interior e doméstica, sempre esteve associada à mulher. Para ratificar, recorro ao texto *Econômica*, do grego Xenofonte, o qual, segundo Michel Foucault, em *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*, “contém o tratado de vida matrimonial mais desenvolvido que a Grécia clássica nos deixou” (FOUCAULT, 1998, p.136). No tratado, o autor grego faz reflexões acerca da capacidade de comandar e governar no que diz respeito ao *oikos*, cuja compreensão estende-se não só especificamente à casa, mas também a propriedades de terras. Como ele próprio afirma no texto, “a casa de um homem é tudo aquilo que ele vem a possuir” (XENOPHON, *Économique*, IV, I. 2 apud FOUCAULT, p.137). E, nessa posse, estaria a figura da mulher, peça importante no funcionamento do *oikos*, como podemos perceber pelo comentário de Foucault:

A arte doméstica é da mesma natureza que a arte política ou a arte militar, pelo menos na medida em que se trata, lá como aqui, de governar os outros. É nesse contexto de uma arte da ‘economia’ que Xenofonte coloca o problema das relações entre marido e mulher. É que a esposa, enquanto dona-de-casa, é uma personagem essencial na gestão do *oikos* e para o seu bom governo. (FOUCAULT, 1998, p.138)

Nesse sentido, a mulher deve ser controlada para que nada possa atrapalhar a administração dos bens masculinos, o que inclui o estabelecimento de papéis muito bem delimitados. No intuito de evidenciar essa divisão, Xenofonte constrói uma imagem pedagógica que justifique a delimitação. Segundo ele, a casa é um “abrigo” que protege os humanos, fortalecendo-os para a perpetuação da raça. Como abrigo, possui um “teto” que separa o exterior do interior. Esse teto, conforme Foucault, analisando o texto do autor grego, determina uma região externa (para o homem) e outra interna (para a mulher). Além disso, “ele é também o lugar onde se junta, acumula e conserva [...] Fora haverá, portanto, o homem que semeia, cultiva, labora e cria o gado; [...] dentro, a mulher recebe, conserva e atribui na medida das necessidades” (FOUCAULT, 1998, p.140). Assim, a partir da referência de Xenofonte, fica claro como o espaço da casa foi sendo confirmado, ao longo do tempo, como um lugar de conservação de valores e de limitações de funções no que tange aos gêneros.

Logo, a presença constante da casa nos textos de Hilst corrobora o mecanismo singular de ruptura de propor intensos rearranjos no interior de circuitos tradicionalmente fechados. Junto disso, endossa também sua postura ecofeminista, pois essas reelaborações acontecerão num lugar físico e subjetivo que esteve muito associado ao universo feminino. Ao evidenciá-lo, a escritora permitirá a possibilidade de uma desterritorialização do espaço doméstico, ressingularizando-o e, desse modo, promovendo a despoluição social e mental de comportamentos estigmatizados. Nesse processo ecosófico, Hilst parece ter a consciência de que o “poder” não é uma instância isolada e dualista, mas se faz de uma multiplicidade de forças que, reiteradamente, precisam ser combatidas. Para nos ajudar a pensar nessa atitude encontrada nas produções hilstianas, vale a pena recorrer ao texto de Foucault, *A História da Sexualidade 1: a vontade de saber*, no qual o autor faz uma análise sobre os discursos de poder:

não há, no princípio das relações de poder, e como matriz geral, uma oposição binária e global entre os dominadores e os dominados, dualidade que repercute de alto a baixo e sobre grupos cada vez mais restritos até as profundezas do corpo social (FOUCAULT, 1999, p.89) [...] Portanto, não existe, com respeito ao poder, *um* lugar da grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões [...] Mas sim resistências, no plural [...] por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder. (1999, p.90)

O pensamento de Foucault nos auxilia a compreender a proposta de Hilst de não dismantelar por completo espaços opressivos, porque nos torna ciente das diversas ramificações inerentes às instâncias de poder. Portanto, nessa linha de raciocínio, não adiantaria romper radicalmente com o discurso que detém a força discursiva, pois essa força é fluida e onipresente. Não existe assim um dentro e um fora, o que se pode tentar é uma resistência, como Foucault afirma, no interior do “campo estratégico das relações de poder”. E será justamente isso que Hilst irá fazer em relação ao signo “casa”, ao nos levar para dentro dela propondo rearticulações inusitadas e violentas.

Nesse intuito, a escritora possui um conto, chamado “A Obscena Senhora D”, publicado inicialmente em 1982, que é ilustrativo da tentativa de ressignificar o espaço doméstico e que é singular na intenção de romper com os discursos de poder. O texto apresenta uma senhora de 60 anos que, no interior de sua casa, faz inúmeros questionamentos a respeito de situações cotidianas, construindo uma problematização infundável sobre temas e fenômenos. Em determinado momento do texto, é possível encontrar a voz da personagem, corroborando a condição de indagadora: “eu Hillé também chamada por EHUD A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido

das coisas” (HILST, 1993, p.35). Hillé inaugura, assim, um espaço de elucubrações profundas que transformaria sua casa num lugar de resistência infinita, distante da visão tradicionalista que se formou do ambiente caseiro. Há, nesse sentido, uma sensação de desamparo na leitura do conto que é constante e notória, seja quanto ao comportamento da protagonista sexagenária, seja quanto ao traçado narrativo que a escritora constrói.

O movimento de desespero e de agitação aludido, que acompanha a personagem e que, por consequência, não permite que o leitor se acomode, pode ser vislumbrado nas palavras da própria Hilda Hilst, quando, numa entrevista ao jornal Estado de São Paulo em 1986, disse:

Surgiu assim a Hillé, num momento em que eu sentia uma necessidade enorme de falar do desamparo que a pessoa sente envelhecendo, tendo desejado tanta compreensão e não tendo conseguido. Então surge uma personagem dentro de mim e o nome Hillé vem de repente. Talvez seja de lembranças de leituras, do meu nome Hilda Hilst [...] E eu, antes de tudo, estava sendo Hillé naquele momento, estava passando por um processo de busca muito desesperada, me sentindo desamparada em relação ao mundo [...] sem coordenadas para se segurar, sentindo um desespero muito grande. (DINIZ, 2013, p.92-93)

Tal sensação de desespero na leitura do conto é levada ao máximo, podendo ser notada pelas escolhas textuais presentes na narrativa. Nessa perspectiva, percebi a ausência de uma estrutura bem definida que contemple a herança narratológica e um mecanismo de ir e vir, contrariando qualquer memória de linearidade. Observei também, ainda nesse intuito de perturbação aos modelos, o tempo todo, um diálogo desconcertante entre Hillé e as personagens Ehud (o marido) e o pai. Esse desconcerto pode ser constatado, por exemplo, na falta de elementos comumente utilizados para marcar as falas, como verbo dicendi e pontuação. Por isso, em virtude da ausência dos marcadores habituais do discurso direto, verifiquei, em alguns momentos, dificuldade para saber ao certo quem está falando no conto, o que convoca o leitor a um ato de intensa tensão e atenção, conforme destaque no trecho:

Você está me ouvindo Hillé? olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta? Não, não compreendia nem compreendo, no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convulsivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro quem sabe de coisas secas, de estrume, um dia um dia um dia (HILST, 1993, p.36)

Há, desse modo, a construção de um lugar, em que as certezas se esvaem, configurando um espaço de instabilidade, onde não se pode encontrar um sentido preciso, posto que nem tudo está tão iluminado e delimitado. No próprio título do conto, já havia notado isso, pois, no vocábulo “obscena”, Hilst orienta o leitor a um repensar do significado da palavra, relacionando-a, não só, como é muito comum, a um certo valor pornográfico, mas à atitude de

trazer à tona aquilo que por algum motivo, na sociedade, foi obscurecido. Esse gesto, aliás, presente também nas ações da protagonista, talvez seja o principal motivo de Hillé ser tão rejeitada por todos, sendo chamada até de “demônio” pelos vizinhos mais próximos.

No entanto, sua ousadia é tão forte que a rejeição não a impede de esbravejar veementemente e colocar em cena tudo o que foi escondido e ignorado pela sociedade, como constatei pela fala da protagonista: “Suportaria o estar viva, recortada, um contorno incompreensível repetindo a cada dia passos, palavras, o olho sobre os livros, inúmeras verdades lançadas à privada, e mentiras imundas exibidas como verdades, e aparências do nada, repetições estéreis, farsas, o dia a dia do homem do meu século?”(HILST, 1993, p.46). A pergunta feita pela personagem reforça a ideia de constituição de um *locus* propício ao questionamento e à exposição de um cenário que destaca muito mais a escuridão do que a clareza proposta pelo discurso racional, como exemplificamos na passagem: “A vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender, porisso é que me recusava muitas vezes” (HILST, 1993, p.59).

Na tentativa de buscar uma compreensão da vida, trazendo à superfície a cena que se reprimiu e ficou nos bastidores, Hillé irá agir por meio de um procedimento que aproxima a dinâmica de suas ações da noção de desconstrução proposta por Jacques Derrida. Para o filósofo, desconstruir não seria negar incisivamente, mas, pelo contrário, afirmar de uma maneira que reinvente o legado inicial. Nesse intuito, desconstruir é mostrar as brechas dos discursos totalizantes, alertando para a imprecisão das certezas impostas: uma estratégia de ler a tradição desmistificando alguns ideais que se forjaram, conforme alerta Perrone-Moisés: “A desconstrução derridiana é uma leitura fina e minuciosa de textos da tradição ocidental, visando mostrar seus pressupostos idealistas e metafísicos” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p.168). Muito semelhante, então, à postura da protagonista que, dentro de casa (espaço de imanência)⁴⁰, reinventa esse espaço, alterando-o e afetando-o com a desmontagem das verdades construídas, como observo no trecho: “Sessenta anos. Ela Hillé, revisita, repasseia suas perguntas, seu corpo. O corpo dos outros. [...] Por que me chamo Hillé e estou na Terra?” (HILST, 1993, p.53). Nessa recusa aos lugares comuns e a viver a obscenidade, o leitor é convidado também a perseguir a postura de “procura” da personagem e, por conseguinte, desistir das certezas inabaláveis, do desejo de se buscar um centro. Desejo de centro esse propalado pelas instâncias idealistas ao longo da história da humanidade. Desse modo, indagar insistentemente acerca dessas verdades seria mostrar as frestas do aparato totalizante que as construiu; seria, como argumenta o

⁴⁰ Utilizo o termo no texto, apropriando-se da noção desenvolvida por Simone Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, como um espaço de coerção historicamente impeditiva da liberdade feminina.

pesquisador Evando Nascimento: “revelar o quanto de recalque e composição de forças, sobretudo de submissão das forças de vida, se encontra comprometido” (NASCIMENTO, 2006, p.64-65).

Assim, a atitude questionadora de Hillé contribui também para a inauguração de um lugar em que os arquivos sejam remanejados e transformados. Utiliza-se aqui “arquivo”, evocando outro texto de Jacques Derrida, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Nesse texto, o teórico afirma que todo arquivo, etimologicamente, conserva um teor de autoridade e de conservação de valores: “Arkê, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando” (DERRIDA, 2001, p.11). Segundo o filósofo, o sentido de “arquivo” teria vindo da origem grega do *arkheion*, que seria o domicílio dos arcontes, os guardiões dos documentos oficiais. Os arcontes, por isso, representavam a lei, o comando. Nessa linha de pensamento, a casa de Hillé romperia com essa força “nomológica” incrustada nos arquivos. Na sua moradia, a protagonista se rebelaria contra características próprias do arquivo, como a ordem e a homogeneização. Instalar-se-ia uma arquitetura de inquietação e de perturbação. Postura parecida com aquilo que Derrida nomeia de “mal de arquivo”, pois “estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome ‘mal’ poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar” (DERRIDA, 2001, p.118). Num certo trecho da narrativa, é possível depararmos com uma fala da protagonista em que se visualiza o traço de “mal de arquivo” a que estou tentando associar ao texto de Hilst:

não compreendo o olho, e tento chegar perto. Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehad, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar. (HILST, 1993, p.38)

Conforme se observa pela citação, Hillé confirma o movimento de não finitude das respostas e o perpetuar-se da condição de inquietação. Nessa passagem, a personagem não quer, como o marido Ehad às vezes insiste, viver nas ilusões. Por isso, está a todo momento repensando posicionamentos. Transforma-se em uma espécie de estrangeiro dentro da própria casa, pois perde a condição de acomodação e certezas, própria do sujeito hospitaleiro, apontada por Derrida, como se verifica na fala da personagem: “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?” (HILST, 1993, p.40). Ao se tornar hóspede, assume uma condição de radicalidade, desmitificando verdades e se opondo ao que é conhecido. Isso pode ser averiguado se

lembrarmos que a casa, como foi mostrado, sempre foi compreendida como espaço de imanência e não de transcendência para o universo feminino. Quando se traz a voz de uma mulher indagadora para esse lugar, há uma tentativa de romper com o passado e retercer uma nova relação de gênero. Desde a Grécia Antiga, o doméstico seria inferior ao público, pois, enquanto este último era atribuído ao homem, o espaço da casa era associado à mulher. O público assim se constituiria enquanto *locus* propício à argumentação e à decisão em contraste à ausência de fala do privado⁴¹.

No entanto, agora, quem questiona, quem indaga tanto sobre o presente quanto sobre o passado é uma mulher. No texto de Hilst, há uma passagem em que se visualiza essa inversão nos papéis tradicionais de gênero e que, por isso, mostra-se altamente irônica. É a seguinte: “Ehud is **my** husband, **mio** marido, **mi** hombre, o que é um homem?”⁴²(HILST, 1993, p.38). Nesse empoderamento, como constatamos pelo uso dos pronomes na fala de Hillé, a personagem reforça a atitude de transcender a função que lhe foi imposta como mulher, pois luta contra a força de “objeto” que a definiu ao longo do tempo; mas é ainda mais ousada, ao transcender esse papel no interior de um espaço que a aprisionou: o espaço doméstico.

Hillé passa toda a narrativa dentro de casa, porém, não se limita ao cenário de imanência, transgredir o condicionamento de gênero. Ao transgredir, rompe com o padrão e traz o novo. Novidade esta que é própria, como se chamou a atenção há pouco, de quem se coloca como estrangeiro, o qual tem o traço de desestabilizar o “mesmo” e propor a alteridade, a diferença. Jacques Derrida, em *Da hospitalidade*, possui uma afirmação sobre o papel do estrangeiro que é oportuna para o entendimento que se pretende. Ao se referir aos diálogos de Platão, Derrida destaca a postura de inquietação peculiar ao forasteiro, quando afirma que:

É o Estrangeiro que, precipitando a questão intolerável, a questão paricídio, contesta a tese parmenidiana, questiona o logos do nosso pai Parmênides [...] O estrangeiro sacode o dogmatismo ameaçador do logos paterno: o ser que é e o não-ser que não é. Como se o Estrangeiro devesse começar contestando a autoridade do chefe, do pai, do chefe da família. (DERRIDA, 2003, p.7)

As palavras de Derrida são pertinentes ao texto de Hilst, pois há, em vários momentos do conto, uma atividade de indagação ao “pai”, tanto ao pai parental quanto à figura do Pai religioso (Deus). No caso do segundo, deparei com passagens de profunda rebeldia por parte

⁴¹ Esse pensamento específico acerca das questões de gênero, envolvendo o espaço da narrativa, foi desenvolvido inicialmente numa comunicação oral no “III Colóquio Mulheres em Letras”/ I Encontro Nacional Mulheres em Letras”, em maio de 2011, na UFMG. No presente texto, há, portanto, uma continuação desse estudo, mas, agora, com outro viés.

⁴² Grifo nosso.

de Hillé. Em virtude disso, vez por outra, Deus recebe denominações que comprovariam tal posicionamento contestatório, como “menino louco” e “Porco-Menino”. Num diálogo travado entre Hillé e Deus, fica evidente a quebra dogmática do *logos* paterno e a subversão do papel de soberania que se atribuiu à divindade, como vemos abaixo:

Hillé, nada em mim é extensão de ti
 Não fizemos um acordo?
 O quê?
 Não és Pai?
 Não sei de mim, como posso ser extensão num outro?
 Não houve um contrato?
 Quê? Estás louca. Vivo num vazio escuro, brinco com osso, estou
 Sujo sonolento num deserto, há o nada e o escuro
 Não te escuto
 Digo que durmo a maior parte do tempo, que estou sujo
 O quê? O que, meu Deus? Não te escuto
 Que um dia talvez venha uma luz daí
 Quê? (HILST, 1993, p.50)

Por se assumir tão forasteira dentro de sua casa, a protagonista inaugura, conseqüentemente, a construção de uma conduta de “hospitalidade incondicional”, evocando a noção de Derrida acerca de hospitalidade. Segundo o teórico, a condição de incondicionalidade se faz pela acolhida irrestrita de um outro, que vem, sem nenhuma referência, filiação, pertencimento ou nome. Nesse sentido, vale mencionar um trecho do conto, em que se lê “eu nome de Ninguém”, constatando, dessa maneira, o ímpeto da personagem de se colocar como uma visitante, uma chegada dentro de sua moradia. Para Derrida, ao contrário do convidado, o visitante é aquele que não avisa, que chega inesperadamente, num movimento de imprevisibilidade: “a hospitalidade absoluta exige que eu abra a minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social [...] mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo [...] sem exigir [...] nem mesmo seu nome)” (DERRIDA, 2003, p.25). Hillé vive tão intensamente essa condição de hóspede na própria casa, que em alguns momentos se coloca como animal, permitindo que o outro, com toda a alteridade, a reinvente, como no seguinte excerto: “lambadura acontecível isso de Hillé ser búfalo zebu girafa, acontecível isso de alguém ser muito ao mesmo tempo nada, de olhar o mundo como quem descobre o novo” (HILST, 1993, p.42). Uma postura realmente muito próxima do acolhimento incondicional, já que evidencia, pela atitude da personagem, um pensamento arrojado e ilimitado em relação à outridade, como propõe Derrida, ou seja, “uma hospitalidade

pré-filosófica, pré-jurídica, pré-política, pré-moral, pré-subjetiva e até **pré-humana**”⁴³ (BERNARDO, 2005, p.196).

Nessa dinâmica de se colocar como animal, temos assim construído um cenário no qual a protagonista se fragmentará e permitirá que o outro se estabeleça com intensidade, com radicalidade, num comportamento “sem fundamento”, ou seja, sem um contorno preciso, sem uma amarra ou raiz que propicie estabilidade. Utilizo aqui o termo “sem fundamento”, aludindo ao texto *Bodenlos: Uma Autobiografia Filosófica*, de Vilém Flusser. Para o filósofo praguense, a falta de fundamento é fruto de um gesto de não plenitude frente ao mundo, de uma visão divergente ao senso comum, de uma noção deslocada em relação aos tempos: “A movimentação sem significado, tendo o nada por horizonte, é o clima da falta de fundamento.” (FLUSSER, 2007, p.19). As palavras de Flusser, em referência à situação peculiar do imigrante⁴⁴, são pertinentes à compreensão da condição de Hillé, principalmente quando a personagem, forasteira na própria casa, acolhe de maneira inesperada o novo.

Nesse gesto ousado, nos deparamos com a voz da protagonista, esbravejando frases, como “eu Nada”. Esse “nada” pode ser entendido como a atitude de desprendimento de Hillé, que não se fixa a certezas cristalizadas, conforme se confirma também no pronunciamento inicial do conto: “Vi-me afastada do centro de alguma coisa” (HILST, 1993, p.35). O afastamento proposto expõe a personagem a uma situação de distanciamento dos pactos sociais e de um consequente isolamento profundo do que está ao seu redor. Em diversos instantes da narrativa, observei essa incompreensão vivida pela protagonista e a posterior repulsa dos vizinhos, chamando a casa de Hillé, por exemplo, de “Casa da Porca”. O sentimento de solidão, portanto, conduz Hillé a experimentar uma espécie de vida errante, como se fosse nômade dentro do próprio espaço doméstico. Assim, ela entra em contato com um universo semelhante à condição dos exilados.

Ao se utilizar o termo exílio, nesse contexto, quero trazer à tona o sentimento de não segurança ou de deslocamento próprio dos que vivem essa situação. Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio*, apresenta o contexto do exilado, chamando a atenção para o quão difícil é a vivência dos indivíduos que passam por essa realidade. Segundo Said, o exílio traz um estado de descontinuidade e insegurança muito forte aos que o experimentam. É justamente amparado nessas descrições do autor, que articulei uma relação com a narrativa de Hilda Hilst. Todavia, vale ressaltar que Said, ao relatar sobre os exilados, está se referindo principalmente a uma

⁴³ Grifo nosso.

⁴⁴ A partir desse momento, ao utilizar a expressão “imigrante” e ou “exilado”, não pretendo fazer uma análise detalhada dos termos, mas me referir à condição de incômodo e deslocamento interiores desses sujeitos.

questão territorial, ou seja, àquelas pessoas que passaram pela experiência de se ver fora do país natal e longe dos familiares. No caso específico da personagem Hillé, que, na verdade, nunca saiu da própria casa, seria o que alguns nomeiam de “exílio interior”.

Para fins de esclarecimento, utilizarei uma definição mais precisa sobre o exílio, para que possamos entender com mais veemência a ponte que se traça entre a noção mais usual e o contorno que se delineia na presente discussão. Por isso, destaco o conceito desenvolvido por Paul Tabori em *The Anatomy of exile: a semantic and historical study*:

O dicionário define exílio como uma separação forçada de um país nativo, expulsão de casa ou do estado de origem, banimento, às vezes, uma separação voluntária de um país nativo. O estado de banimento pode ser também um estado de devastação ou alienação. A mudança imposta de uma terra, por meio de um edito ou sentença, expatriação penal ou banimento, é outra versão. (TABORI, 1997, p.23)⁴⁵

Como percebemos pela definição, o exilado é um indivíduo que se separa da sua terra natal e que, em decorrência disso, sofre as consequências dessa separação voluntária ou forçada. No caso de Hillé, não se tem um deslocamento territorial, porque, como já afirmei, ela passa a narrativa toda dentro de casa. Nesse ponto, aliás, a perspectiva hilstiana é bem diferente da de outras autoras. Basta lembrarmos Ana do conto “Amor”, de Clarice Lispector, no qual a personagem repensa sua postura de dona-de-casa. No entanto, é um repensar por meio de um deslocamento não só interior como também físico, pois ela se separa da vida doméstica e vai em direção ao Jardim Botânico, lugar onde encontra outra ambientação, diversa do seu dia-a-dia. No caso de Hilda Hilst, a protagonista vive o banimento íntimo e social sem nenhuma trajetória territorial. O que se verifica é um sentimento de incômodo muito acentuado, que a faz se sentir “expulsa de casa”. Isso justificaria a utilização do termo “exílio” ao me referir ao comportamento de Hillé. Como consequência desse estado, a protagonista adquire uma condição comum aos que se sentem banidos. Ela passa a ter uma visão mais ampla e menos cômoda a respeito dos fatos que a circundam.

Alguns autores, ao abordarem a temática, discutem esse posicionamento peculiar. Entre eles, encontram-se os já citados, Said e Flusser. O primeiro, em “Reflexões sobre o exílio”, argumenta acerca da visão contrapontística do exilado, que seria justamente esse olhar deslocado e, portanto, altamente desestabilizador, concluindo que “essa pluralidade de visão dá

⁴⁵ The dictionaries define exile as forced separation from one’s native country, expulsion from home or the state of being expelled, banishment; sometimes voluntary separation from one’s native country. The state of banishment can also be one of devastation or alienation. Enforced removal from one’s native land, according to an edict or sentence, penal expatriation or banishment, is another version. (TABORI, 1997, p.23).

origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é contrapontística.” (SAID, 2003, p.59).

Já Flusser fala sobre essa condição a partir de uma experiência que viveu intensamente, uma vez que era filho de uma família judaica. Segundo o filósofo, com a invasão dos alemães em Praga, instaurou-se um ambiente de estranhamento dentro da cidade conhecida. Tudo ganhou outros contornos. A violência ultrajante permitiu que se olhasse para a realidade de uma maneira diferenciada, propiciando uma atmosfera de descentramento. Em suas palavras: “Tudo isto, a cidade e seus habitantes, os bárbaros que a ocupavam, e a própria família, não passava de teatro de fantoches. A gente olhava tudo isto de cima. E tal visão abria horizontes de um céu infinito. Doravante tudo era possível. E para dentro de tal possibilidade sem limite a gente se precipitava, de coração sangrento, mas de espírito aberto.” (FLUSSER, 2007, p.33). Outro fato que lhe possibilitou uma compreensão sobre esse olhar mais reflexivo foi a sua permanência na Inglaterra, para onde teria fugido após a invasão dos nazistas em Praga. Nesse período, Flusser comenta, na sua autobiografia, que assimilou o acontecimento da Segunda Guerra Mundial de outra maneira, posto que toda a atrocidade oriunda do conflito já não seria tão novidade para ele: “Nada mais era suficientemente fantástico para perturbar a gente.” (FLUSSER, 2007, p.34). Um terceiro fato, na vida de Flusser, que também foi marcante para o entendimento da questão, foi sua vinda para o Brasil. Nessa vinda, de acordo com o relato do filósofo, ele constatou o choque de tempos que um imigrante vive ao conhecer outra cultura, como argumenta em sua autobiografia: “Apenas os que estão inseridos em um dos dois tempos podem vivenciar o choque. Quem flutua por cima dos tempos, quem não tem fundamento, pode conceber o choque aparente como percepção intercambiável” (FLUSSER, 2007, p.39).

Embora, como já afirmei, Hillé permaneça no vão da escada, portanto sem deslocamentos físicos, ao viver a solidão, a personagem vivencia o papel de banimento social e de uma percepção muito apurada frente a tudo e a todos, como ilustrado na passagem: “Desamparo, abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, um dia a luz, o entender de nós todos o destino” (HILST, 1993, p.35). Essa condição, todavia, ocasionará a incompreensão dos que moram na vila, perto da Senhora D, pois não estão acostumados com a postura de total desamparo e derrelição da personagem. Postura que justifica o “D” em seu apelido, criado pelo marido.

Mas, apesar do estranhamento proporcionado pelo seu comportamento, é essa conduta que trará a Hillé a percepção aguçada sobre a vida, o que nem sempre, como dissemos, é bem

visto por todos. Numa das passagens da narrativa, a protagonista descreve, de uma maneira bem irreverente, o quanto era mal compreendida:

um dia me disseram: as suas obsessões metafísicas não nos interessam, senhora D, vamos falar do homem aqui e agora. que inteligentes essas pessoas, que modernas que grande cu aceso diante dos movietones, notícias quentinhas, torpes, dois ou três modernos controlandos buracos, logorréia vibrante moderníssima, que desconstrução, um cruzar de pernas tão à vontade diante do vídeo, alma chiii morte chiii, falemos do aqui e agora. (HILST, 1993, p.41)

O relato da personagem ajuda a perceber o porquê da atitude tão agressiva de Hillé ao longo do texto, não compactuando com o que ela considera gestos de alienação. Contudo, tal posicionamento, avesso às pessoas da vila, pode se mostrar, inicialmente, distante de uma conduta de acolhimento incondicional, uma vez que não há a aceitação do outro com suas diferenças. Essa interpretação se faz só à primeira vista, porque a rejeição de Hillé é justamente contra aqueles que não aceitam a diversidade, que compartilham uma compreensão de mundo muito rasa e superficial. Não é à toa que o conto termina com uma espécie de prece “Livrai-me, Senhor, dos abestados e dos atoleimados”, destinada a todos que queiram se proteger contra a homogeneização do pensar.

O final do conto é um arremate também do posicionamento transgressivo de Hillé, pois, antes de morrer, ela acolhe em sua casa uma porca, que é apelidada de Senhora P. A partir da presença do animal, a protagonista repensa sua condição de vivente e, num gesto incondicional, tenta se colocar no lugar da porca, saindo da dimensão ontológica do eu racional. Com esse gesto, notei novamente uma aproximação com o pensamento derridiano e com a noção ecofeminista, no sentido de elaborar o encontro com o “outro”. Um outro que chega de maneira hiperbólica, na figura de um animal, trazendo a diferença e a multiplicidade de perspectiva. Há, nesse momento, uma desconstrução intensa da metafísica do sujeito e da sua relação com a alteridade. É como se Hillé fosse uma espécie de porta voz da máxima de Derrida, o qual, em diversos pronunciamentos, teria afirmado que: o “absolutamente outro é absolutamente todo e qualquer outro”. Nessa postura de acolhimento radical ao novo, deparamos com o desabafo da protagonista, abrindo para a possibilidade de uma reinvenção do pensar: “E vem que só posso entender a senhora P, sendo-a. Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejás ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR. Ainda que seja o aguilhão de um roxo-encarnado aparentemente sem vivez.” (HILST, 1993, p.82).

A visão descentrada tão intensa da protagonista, como mostrei, enseja uma casa em que tudo é reinventado, tudo é trazido à máxima singularidade. No final do conto, encontramos uma tentativa de definir Hillé, que confirma o quanto ela teria sido uma proposta inquietante e

inovadora, conforme se observa pelo exemplo: “um susto que adquiriu compreensão, isso era Hillé.” (HILST, 1993, p.83-84). Dentro desse “susto”, Hilst pretende reinventar a própria literatura, uma vez que traz uma linguagem altamente provocativa e fora da imagem de belo que se associou ao se falar de estética. Em diversos momentos da narrativa, o leitor é submetido a palavras e a temas ainda difíceis para a sociedade, como o tabu envolvendo o sexo. Tudo isso permite a construção de um evento que desestabiliza o pronto e o conhecido. Desestabilização que se encontrará também em outro conto da escritora, *Rútilo Nada*, no momento em que “territórios existenciais” cristalizados serão intensamente retecidos, propiciando a construção de subjetividades ressingularizadas.

4.5. A subjetividade retecida em “Rútilo Nada”

O conto *Rútilo Nada*, publicado inicialmente em 1993 e republicado em 2003, apresenta também uma estratégia de rompimento que coaduna com o que defendi até o momento sobre a obra de Hilst, porque traz signos de tradicionalismo e, a partir do interior desses signos, propõe intensos questionamentos, promovendo, em decorrência disso, uma desterritorialização de comportamentos sociais e subjetivos. Nesse gesto, identifica-se um procedimento ecosófico despoluidor, já que o ecológico, no seu sentido amplo, será desoprimido, possibilitando a construção de sujeitos e espaços mais libertários. Na construção estabelecida, noto a utilização de vozes que, historicamente, tiveram poucas oportunidades de tecer discursos fora do sistema tradicionalista. É o caso, por exemplo, de Lucius e Lucas, duas personagens do conto supracitado que, em virtude de condutas sexuais tidas como desviantes pela sociedade, sofrerão as consequências do preconceito, porém, ainda assim, promoverão rupturas nas compreensões de gênero existentes.

Ao colocar em evidência dois homossexuais na história, afinal eles são os protagonistas, além do foco narrativo estar centrado na figura de Lucius, Hilst não apenas ousa pela escolha, mas também permite uma aproximação com o pensamento ecofeminista, posto que cria um cenário de problematização, de despoluição social e subjetiva, por meio de agentes discursivos que, semelhantes às instâncias não-humanas, não possuem espaços satisfatórios na existência construída pelos valores humanos. Tem-se, com isso, a articulação, por que não, de uma ética do cuidado que é muito recorrente no pensamento feminista, conforme mostrei no capítulo quarto, no sentido de que se disponibilizam espaços elocutivos para que sujeitos saiam da sua condição de passividade. É claro que, em Hilst, esse procedimento não se fará de uma maneira panfletária e nem idealista; o que seria um contrassenso à sua proposta literária, já que não há,

no seu percurso textual, mesmo dentro do período ditatorial do Brasil, produções que girem em torno de uma pauta a ser seguida ou cumprida. Em Hilst, os textos almejam por uma libertação desbravadora, personalíssima, não se limitando a agendas ideológicas. Álcir Pécora, na republicação de *Rútilo Nada*, a qual recebeu outro título, *Rútilos*, uma vez que na mesma publicação possuía outro livro, *Pequenos Discursos. E um grande*, apresenta uma argumentação que vai ao encontro dessa postura singular da autora no que se refere à política:

Pequenos discursos. E um grande é sobretudo um grupo de discursos no sentido político do termo, e as suas narrativas guardam traços de um gênero deliberativo. Querem discutir, por exemplo, a legitimidade de uma poesia radicalmente pessoal e livre numa época de tirania e, portanto, de injustiça radical, em que apenas a denúncia da opressão ou a das causas da revolta social parecem constituir-se como temas éticos ou responsáveis. [...]

Neste ponto, o discurso político admite também uma linha argumentativa, digamos, ao inverso, que está manifesta nas narrativas com os personagens de nome “Lucas” e seus derivados, como “Lucius”, que estão presentes, como num diálogo continuado tanto em *Pequenos discursos* quanto em *Rútilo nada*. “Lucas” ou “Lucius Kod” são homens maduros, casados, com filhos, que, sem mais nem menos, apaixonam-se por homens muito mais novos [...] Terminam pagando o preço das relações socialmente intoleráveis [...] Há ética em ser tomado por uma tal paixão? [...] Existe algo mais improvável de propor-se que um arrebatamento desse tipo como uma política, seja ela qual for, mesmo uma política de resistência da paixão ou do desejo? (PÉCORA, 2003, p.8-10)

A citação, assim, permite constatar que o “político” nos textos de Hilst não se enquadra dentro de um conceito predeterminado e pré-fixado, há uma tentativa de alargar a noção, propondo um redimensionamento pragmático que coloque em xeque a própria noção de política. Desse modo, com seus textos, a escritora problematiza exaustivamente o alcance do coletivo e discute até que ponto sua preservação não seria o extermínio de uma vivência baseada na alteridade.

Discussões como essa, uma hora ou outra, perpassam a produção hilstiana, colocando em destaque também os limites da palavra literária e seu funcionamento. A título de exemplo, vale relembrar “Fluxo”, no embate entre o escritor Ruiska e os jovens da cidade que não compreendiam as propostas líricas da literatura, e *Ficções*, no texto “Ad Majora Nato Sum”, quando a personagem do conto enfatiza o questionamento que sempre o faziam acerca do literário, como se vê na passagem: “por que não te vem aí de dentro um expressar-se mais prático, político” ao que responderia um amigo, tentando uma compreensão para o “político”: “meu amigo h descobriu um dia um dizer posição, disse: política é dar vida a todos, os políticos não entenderam nada, h queria reverência funda pela vida, e os canalhas diziam que? que? vida a todos, tira o poeta daí.” (HILST, 1977, p.18). O projeto político em Hilst, portanto, não é

simplesmente a defesa de uma causa marcada pelo tempo, é sim uma ação mais pretensiosa, que almeja, conforme disse a personagem, aprofundar em debates que envolvam o humano em sua extensão atemporal, como muito bem argumenta Leo Gilson Ribeiro, no prefácio de *Ficções*:

Hilda Hilst não está engajada no sentido político do termo porque 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, p.XI)

A conduta da autora, expressa pelo crítico literário, nos ajuda a entender até mesmo o porquê da dificuldade de Hilst em se apegar a projetos ideológicos muito fechados, com uma ação reivindicativa muito evidente, pois, sua escrita persegue os meandros sinuosos do poder e suas ramificações, os quais, conforme vimos em Foucault, não se restringem a um lugar ou a um centro, “o poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares.” (FOUCAULT, 1999, p.88). Tal consciência, que percebo nos textos de Hilst, faz com que a escritora desenvolva um mecanismo perspicaz de subversão que exija uma visada nada simplista da força ubíqua desse poder.

Assim, embora ao longo da pesquisa esteja utilizando uma perspectiva atenta ao feminino para me referir à produção de Hilst, sei que sua compreensão esbarra em questões políticas e sei que a própria autora, em situações diversas, pareceu menosprezar a produção literária de autoria feminina, como se pode notar em uma das suas primeiras entrevistas, em 1952, ao *Jornal de Letras*, no Rio de Janeiro: “A ideia que tenho quando digo ‘poesia feminina’ é de pieguice, porque as mulheres quase sempre são ‘derramadas’ e de uma suavidade irritante quando escrevem poemas” (DINIZ, 2013, p.22). No entanto, a recusa em admitir qualquer filiação de sua obra à produção das mulheres não nos impede que detectemos o quanto seus textos são fundamentais, pois o posicionamento da autora torna-se coerente, se considerarmos o quanto a utilização dessas denominações ganharam dimensões totalizantes no âmbito social e acadêmico.

A totalização a que me refero é extremamente corroída pelo projeto de Hilst, não só em relação à compreensão estigmatizada sobre o feminino, mas principalmente aos valores tidos como imanentes e conservadores. Aliás, foi essa estratégia de esmiuçar os discursos totalitários sem esgarçá-los por completo que me chamou a atenção e me levou ao desenvolvimento da hipótese da pesquisa. Em virtude disso, torna-se complexo para a escritora comungar com ideais

que, historicamente, estiveram envoltos de noções essencialistas. O que observo, nos seus textos, é uma tentativa audaz de lutar contra o domínio das ficções calcadas na identidade e na regularidade, por mais que se saiba que elas são fundacionais no trajeto humano, além de ainda muito fortes e presentes. Desse modo, a não aceitação de se associar ao adjetivo feminino dialoga com um comprometimento maior de sua literatura, a qual propõe intensas ressignificações no interior de estruturas cristalizadas.

Nesse aspecto, o gesto de Hilst se aproxima da crítica contundente que a filósofa Judith Butler, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, faz ao movimento, quando afirma que “a insistência prematura num sujeito estável do feminismo, compreendido como uma categoria una das mulheres, gera, inevitavelmente, múltiplas recusas a aceitar essa categoria.” (BUTLER, 2003, p.22). Butler, no livro, constrói uma problematização pertinente acerca das compreensões ordenadoras de discurso e como isso, por mais equivocado que seja, persiste nas agendas feministas. Segundo ela, essa “metafísica da substância”, expressão que intertextualiza com a teoria de Nietzsche, referindo-se às construções existenciais baseadas na unidade e durabilidade, deveria ser colocada em xeque, por meio de ações subversivas, para que os limites do discurso totalitário pudessem ser identificados.

Todavia, mesmo ciente desse questionamento, a recusa de Hilst de admitir uma escrita que seja plenamente feminina não me impede de enxergar em sua produção um *locus* de enunciação que coaduna com o que a crítica chama de literatura de autoria feminina, a qual, ao contrário do que a perspectiva machista salienta, não se configura apenas por noções essencialistas, não se pauta exclusivamente por categorias fixas e permanentes. Nessa compreensão, apesar do termo estar carregado de conceitos pré-estabelecidos, sua amplitude propõe revisões constantes das instâncias hegemônicas de poder, revendo entendimentos sociais polarizados que alimentam o pensamento metafísico. Conforme expõe Rita Terezinha Schmidt, no artigo “O que não se pode silenciar: literatura, violência e ética”, a escrita desenvolvida por mulheres é uma espécie de subversão à história:

Em oposição à figura da mulher como negatividade, ausência e falta constituída pelas definições logocêntricas da identidade em textos de filósofos franceses, Alice Jardine argumenta que a mulher deve se libertar de sua escravidão metafísica, e nesse processo, é a escrita como uma “operação feminina” que pode subverter essa história. O debate sobre a categoria ‘mulher(es)’ como sujeito e signo cobre um espectro amplo de perspectivas teóricas que vão desde a afirmação de uma subjetividade carregada de positividade como transgressão, visto que no patriarcado nunca foi permitido à ‘mulher’ a condição de sujeito e, nesse caso, não se trataria de categoria politicamente reacionária ou equivocada em termos ontológicos, à ‘mulher’

como efeito de construções discursivas que sustentaram relações opressivas de poder. (SCHMIDT, 2013, p.229-230)

Logo, por mais que Hilst seja extremamente crítica em relação aos conceitos totalitários, haja vista a negação explícita a termos e a aproximações à mulher, é justamente essa crítica corrosiva que me faz enxergar em sua produção uma escrita de autoria feminina, que, como Schmidt argumenta, é insistente no propósito da subversão. Propósito que incidirá sobre a rearticulação de papéis e a não aceitação pacífica de construções opressivas. Hilst faz isso em seus textos, quando, por exemplo, expõe a figura alienada da mulher que, limitada num espaço social, não consegue transcender e assimila com facilidade o discurso mercantil dos editores. Por que essa repetição das personagens femininas associadas a planos não libertários? A ênfase nesses arquétipos não seria uma tentativa forte de mostrar “a mulher como efeito de construções discursivas que sustentaram relações opressivas de poder”? Sem sombra de dúvida, o que está por detrás dessas perguntas é um posicionamento político de denúncia a essas amarras ideológicas que aprisionaram a mulher nesses papéis socialmente cristalizados. Por isso, não será à toa também a escolha de Hillé - sua personagem feminina mais em evidência - para compor um cenário altamente revolucionário e assim fazê-la dona de uma “subjetividade carregada de positividade como transgressão”. É claro, como já foi dito, que essa postura feminista identificada em Hilst não se faz pelo entendimento mais trivial do teor político atrelado ao movimento. A autora apresenta uma visão nada ingênua das ficções essencialistas por meio de intensos questionamentos. Nesse aspecto, valeria a pena recorrer novamente às palavras de Schmidt no artigo citado, para compreendermos o “político” não só em Hilst quanto na literatura:

Não raro nos deparamos com a culpabilização dos estudos de gênero e de raça pela destruição da verdadeira literatura! Há um esquecimento proposital daquilo que todos sabemos, isto é, que o estético é inseparável do político e é justamente o reconhecimento dessa relação a condição *sine qua non* para se balizar uma compreensão do sentido e função da literatura, visto que o literário inscreve a potencialidade de todo fazer artístico que é a de interpelar, a partir do registro mais individual e pessoal, a experiência do coletivo. (SCHMIDT, 2013, p.226)

Será essa interpelação o traço principal do caráter político dos textos de Hilst, ao construir um lugar de elucubrações singulares que interfiram na montagem “coerente” e homogênea do coletivo. Singulares porque não se farão pelo caminho mais comum, através de estratégias marcadas, mas pelo interpelar, pelo inquirir de posições sociais que sufocam o indivíduo ou que lancem luz aos valores fundantes do humano. Agindo “politicamente” dessa

maneira, a escritora propicia um ambiente em que tanto o subjetivo quanto o coletivo sejam ressignificados, configurando territórios existenciais ecosoficamente menos poluídos. Essa atitude, a meu ver, é constante nos textos em prosa de Hilst, o que explica a aproximação de sua proposta com o pensamento ecofeminista. Pensamento esse que, como já demonstrado, compreende o ecológico de um modo mais amplo, abarcando outras esferas, além de propor um questionamento persistente a sistemas de opressão que aprisionam instâncias não-humana e humanas.

É o que se verá, como já antecipado, no conto “Rútilo Nada”, no qual duas vozes dissonantes, Lucius e Lucas, tentarão construir trajetórias existenciais diferentes da moral heterossexual vigente. Para isso, Hilst, confirmando sua ação de rompimento, nos leva para dentro de posturas consideradas conservadoras e, a partir delas, promove um processo incômodo de interpelação em nível subjetivo e coletivo. Entre essas posturas que trazem à tona o tradicionalismo, encontram-se o elemento “casa” que aparece não de maneira exclusiva, mas possui um destaque na narrativa, o comportamento extremamente fechado do pai de Lucius, representante de uma classe burguesa conservadora, e a própria discussão de gênero que envolve o conto. Essa discussão aparece no modo como o pai de *Lucius* Kod entende o relacionamento do filho com Lucas, um jovem de 20 anos que também é namorado da neta. O entendimento não será tranquilo, muito pelo contrário, mostrará o quanto a interação entre pai e filho torna-se ainda mais complexa e desajustada. Desajuste que nos ajuda a mergulhar no universo difícil das relações de gênero na sociedade, demonstrando como esse discurso está envolto em construções fixas e homogêneas. Sendo assim, o debate que se faz presente no conto em torno da compreensão de feminino e masculino mostra-se pertinente com a proposta de Hilst, pois nos insere em mais um signo representativo de imanência e tenta, dentro dele, nos mostrar suas incoerências e suas abrangências de poder. Nesse sentido, para compreender melhor o procedimento hilstiano e as implicações que o gênero adquire ao longo do texto, as noções de Joan Scott sobre o termo, no conhecido artigo “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, são muito produtivas, uma vez que corroboram a força do conceito no meio social, ao afirmar que:

o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. Seria melhor dizer: o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado. O gênero não é o único campo, mas ele parece ter sido uma forma persistente e recorrente de possibilitar a significação do poder no ocidente, nas tradições judaico-cristãs e islâmicas. [...] Estabelecidos como um conjunto objetivo de referências, os conceitos de gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social. Na

medida em que essas referências estabelecem distribuições de poder (um controle ou um acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos), o gênero torna-se implicado na concepção e na construção do próprio poder. (SCOTT, 1995, p.88)

O argumento de Scott é lúcido por mostrar a intensidade desse mecanismo de poder e também como a categoria “gênero” foi imprescindível para que muitas relações existentes pudessem ser estabelecidas na sociedade. Para comprovar isso, no mesmo artigo, a autora recorre ao cenário político, demonstrando como algumas teorias que justificaram reinados se centraram nas noções de masculinidade e feminilidade. Na visão da teórica, muitas correntes absolutistas, por exemplo, enfatizaram a falta de capacidade das mulheres para direção política. Outras correntes, num cenário pós-absolutismo, como a Revolução Francesa, mesmo num momento de agitação filosófica, não conseguiram se desprender da moral que cercava o legado da “família”, rejeitando a noção de divórcio. Nesse último caso em específico, Scott comenta a respeito da opinião de um filósofo da época, Louis de Bonald, que, em 1816, teria sido veementemente contrário à separação de casal e aproveitado o momento para comparar o divórcio com a democracia. Segundo ele, “do mesmo modo que a democracia política permite ao povo, parte fraca da sociedade política, se voltar contra o poder estabelecido, também o divórcio, verdadeira democracia doméstica, permite à esposa, parte fraca, rebelar-se contra a autoridade marital” (Apud, SCOTT, 1995, p.90). Scott, assim, com seus argumentos e exemplos, confirma como as relações de gênero ganharam força ao longo da história e se firmaram como uma categoria fixa, intensificando polaridades convenientes ao poder.

Nesse aspecto, problematizações em torno das construções de gênero são úteis para desmistificar o engessamento e para elucidar o caráter ficcional do sistema formador desses discursos. Por isso, concordo com Scott quando ela afirma que “o desafio da nova pesquisa histórica consiste em fazer explodir essa noção de fixidez, em descobrir a natureza do debate ou da repressão que leva à aparência de uma permanência intemporal na representação binária do gênero.” (SCOTT, 1995, p.87). Essa é a proposta de Hilst, quando evidencia o caráter provisório das relações e questiona as consequências dos binarismos presentes na sociedade. Desse modo, ela ratifica o aparato enganador das noções de gênero e, com uma postura subversiva, nos leva para dentro de um ambiente carregado de compreensões instituídas, a fim de que visualizemos as incoerências do pensamento metafísico assim como a possibilidade de renovação crítica do sistema.

Antes de mostrar como ocorre essa renovação, vale salientar que o texto em destaque, “Rútilo Nada”, pode ser analisado também a partir de uma perspectiva homoerótica, uma vez que nos deparamos com a impossibilidade da vivência de um desejo entre dois homens. Na

literatura tida como homoerótica, a potencialização desse desejo é um traço muito marcante e definidor da linha de pesquisa que a estuda. Há, por isso, uma distinção entre o que se chamaria “literatura gay” e “literatura homoerótica”. A primeira buscaria dar destaque a um discurso mais identitário, mais centrado na representatividade, enquanto a segunda se pautaria no aprofundamento das questões que envolvem o “desejo”. Desejo esse que se transformaria na própria estrutura da narrativa, ou seja, ele conduziria a trama e o destino das personagens. Embora, nesse momento, faça a divisão de maneira mais objetiva, não é um assunto pacífico de opiniões, pois há muita discordância entre aqueles que defendem uma postura mais politizada em se ler os textos, a partir de um viés homossexual, e aqueles que se preocupam mais com a especificidade literária do texto. No intuito de esclarecimento, vale ressaltar a argumentação construída pelo pesquisador Warley Matias de Souza que, na dissertação defendida na Universidade Federal de Minas Gerais, com o título “Literatura homoerótica: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras”, afirmou:

Podemos pensar então que a homotextualidade⁴⁶ seria mais do que uma representação de uma realidade gay ou homossexual; mas uma potencialização do desejo homoerótico, independente de identidades. Pensamos que essa “potencialização” pode ser o cerne da estrutura homoerótica. O homotexto, portanto, caracterizar-se-ia pela força homoerótica presente em sua estrutura, ou seja, na construção do simulacro, na recriação da realidade; o desejo homoerótico como condutor do exercício da escrita e não como manifestação de uma subjetividade. (SOUZA, 2010, p.63)

A partir desses apontamentos, é possível e pertinente encontrar um discurso homoerótico no conto de Hilst, seja pela perspectiva mais estrutural, pois o desejo reprimido é algo que perpassa toda a narrativa e a constitui, seja, ainda que menos, pelo aspecto mais identitário, pois há a representatividade homossexual na escolha das personagens. Todavia, minha intenção, nesse momento, é demonstrar como a ficcionalidade em torno da categoria de gênero traz consequências para os sujeitos envolvidos e como Hilst se utiliza desse propósito para confirmar uma estratégia literária de rompimento inusitada, que se faz pela ressignificação constante de elementos tradicionalistas. E, ao fazer isso, desenvolver processos ecosófico que proponham ambientes com territórios existenciais renovados, distantes das totalizações imanentistas.

⁴⁶ Este termo apareceu a partir da década de 70 do século XX em decorrência das correntes estruturalistas. Um dos primeiros a utilizá-lo foi Jacob Stockinger, no artigo “Homotextuality: a proposal”, referindo-se de maneira ampla a textos que tematizam assuntos relacionados ao homoerotismo.

Postura que se nota, por exemplo, na própria escolha dos nomes dos protagonistas, “*Lucius*” e “Lucas”, pois nos remetem à luz, à rutilância, os quais serão responsáveis em interpelar as noções essencialistas de gênero, por meio do relacionamento amoroso entre os dois. “*Lucius*”, etimologicamente, vem do latim “Lúcifer” e significa o que detém a luz, o que, na mentalidade judaico-cristã, se colocará contrário a Deus-pai; já “Lucas” provém do grego Loukas, cujo significado indica luz, é aquele que tem origem em Lucânia, terra da luz, portanto ilumina, traz a luminosidade (Cf. SANTOS, 2012, p.20). Dentro desse pensamento, posso afirmar que será essa resplandecência presente nas atitudes das personagens que permitirá alterações profundas no modo de constituição de suas vidas e dos que estão à sua volta. No caso de *Lucius*, há o enfrentamento com o pai que não admite sob hipótese alguma o amor do filho em relação a outro homem; enquanto que, em Lucas, essa luminosidade advém da possibilidade que ele traz a *Lucius* de se redescobrir mesmo após uma vivência heterossexual. Vale lembrar que o mesmo nome, “Lucas”, já teria aparecido em outro texto de Hilst, “Lucas, Naim”, publicado inicialmente em 1977, que também trata do relacionamento de dois homens, com idades diversas. A diferença é que, em “Rútilo Nada”, Lucas é o mais jovem, ao passo que, no conto de 1977, o homônimo é o mais velho da relação que se apaixonará por Naim: “vinte e cinco, Naim, soberbo, grave, mudo quase sempre, me olhando” (HILST, 1977, p.24).

No entanto, embora haja a diferença mencionada, tanto em um texto quanto no outro, “Lucas” será o agente propiciador de mudanças subjetivas no companheiro, o que confirma o traço de luminosidade inscrito no nome. Luz que não necessariamente trará apenas um olhar encantador para a vida, pode também ser árdua, ao permitir a constatação de uma realidade cruel e injusta. É o caso de “Lucas”, em “Lucas, Naim”, quando a personagem tenta convencer o rapaz de que a morte é o melhor caminho diante da complexidade da concretização do amor de um velho com um jovem, conforme se pode ver na passagem, que retomamos mais completa:

Naim vinte e cinco, soberbo, grave, mudo quase sempre, me olhando. Soberbo de que? De aparências, tua cabeça cabelos, soberbo mais eu, que sei de todos os atalhos, grave de que, Naim? Grave mais eu, que sei como te levar a reais gravidades, em poucas horas posso esmagar em ti soberba e gravidade e te fazer não mais olhar a janela mas saltar por ela. (HILST, 1977, p.25)

O conflito apontado por Lucas perpassa todo o conto e demonstra a angústia desse relacionamento que está literalmente à beira de um precipício, pois a personagem, no final da trama, se jogará pela janela. O leitor acompanha o drama como se estivesse presenciando a altura dessa janela e percebendo cada vez mais o limiar da morte e as desventuras do amor entre os dois. Na conversa que se estabelece às margens do parapeito, Lucas desencadeará em Naim

um processo intenso de questionamento, confirmando-se como agente de transformação, de “portador da luz”, e assim levando o jovem a rever posicionamentos: “estás aí e tudo o que dizemos te convence de uma sobrecarga de inefável, mentes para ti mesmo soletrando um recoser de frases. Por que não dizes que também eu estou em ti colado, que estamos um no outro há muitos meses, que te envergonhas de um sentir muito sentiente” (HILST, 1977, p.27).

A revisão de valores aludida também se constata em *Lucius* Kod a partir da aproximação de Lucas. Mas, em “Rútilo Nada”, esse resplandecer gerado por Lucas em *Lucius*, além de uma redescoberta subjetiva, traz junto um certo encantamento, como se observa no trecho no qual *Lucius* relata esse encontro:

Posso deduzir que escapei da casca consistente, que eu estava encerrado ali, não, que o meu corpo era o fruto da paineira, todo fechado, e num instante abriu-se. Abriu-se por quê? Porque já era noite para mim e aquele era o meu instante de maturação e rompimento. Porque fui atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o peito. O salto. O pânico. O que é a beleza? Translúcida como se o marfim do jade se fizesse carne, translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus ocres de uma certa escada na eloquência da tarde (HILST, 2003, p.87-88)

Lucius, então, com a chegada de Lucas, repensa sua conduta engessada no que se refere à sexualidade e mostra-se mais forte para possibilitar mudanças na sua perspectiva de vida. Essa abertura o faz se sentir mais livre para romper as compreensões que tinha de si próprio e, assim, permitir que sua identidade seja vista de maneira menos inflexível: “um novo e ou talvez um antigo e insuspeitado *Lucius* irrompe, dois escuros e contraditórios, aguçados e leves, violentos e sórdidos” (HILST, 2003, p.88). A imagem de Lucas, portanto, é capaz de trazer, ao futuro amante, o entendimento de que o desejo não obedece a condutas pré-fixadas e que pode ser resultado de combinações múltiplas. Tal comportamento de mudança identificado na personagem, no que se refere à desarticulação de um paradigma de gênero, faz com que concordemos com Scott, quando ela afirma que “só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que ‘homem’ e ‘mulher’ são, ao mesmo tempo, categorias vazias e transbordantes. Vazias, porque não têm nenhum significado último, transcendente.” (SCOTT, 1995, p.93). Com essa percepção, é possível realmente constatar a inconsistência do discurso de estabilidade de gênero na trama do conto, na medida que tanto *Lucius* quanto o pai serão atingidos pela rutilância do corpo de Lucas, a qual desencadeará transformações na perspectiva binária de se compreender suas subjetividades. No caso de *Lucius*, o processo é tão intenso que a personagem não se incomoda com a diferença de idade do parceiro e nem com o fato de ele ser namorado da filha, como se vê no diálogo entre os dois:

tua filha vai sofrer, *Lucius*
 alguém vai sofrer?
 e não é ético.
 ético? que criterioso e maduro para os teus 20 anos, ético é descobrir-se inteiro
 livre como me sinto agora. (HILST, 2003, p.91)

Essa experiência de liberdade promoverá um acirramento de posicionamento entre *Lucius* e o pai, o qual não só é contrário ao possível amor entre o filho e o namorado da neta, como também rejeita as ideias defendidas pelo filho jornalista. Nos embates travados, nota-se o quanto a figura paterna é representativa de um poder centralizador e conservador, não admitindo a postura desafiadora do protagonista. Nessa luta, Hilst consegue colocar em prática o procedimento de problematizar instâncias hegemônicas e gerar um lugar subversivo à ordem estabelecida. Num trecho da narrativa, identifica-se com propriedade a estratégia, no momento em que o pai não aceita as opiniões do filho no jornal e o indaga:

viciosos, assassinos, miseráveis, e não me venha com discursos, com esse tipo de sensibilidade cretina, ou você pensa que a ordem se faz com choramingas, com coraçõezinhos partidos, com tremeliques, como é que você pensa que se faz uma fortuna, uma empresa de porte, um banco?
 [...] filho da puta, eu que dei tudo o que você sabe, que paguei para que você fosse esse soi-disant culto, esse que destila ideias como se elas saíssem de um charco de podridão e de mentiras, como é que você pode provar que são eles que penduram as mulheres pelos pés, essa besteira toda que você repete nos seus artiguelhos
 muito bem, pai, você acha que o Chomsky é um crápula também
 Chomsky ou a puta que o pariu, então você não sabe que há interesses políticos nisso tudo, há vendidos, há nojentos da esquerda radical
 e também nojentos da direita radical
 isso é comigo?
 pai, será que você não percebe que um homem lúcido treme de furor, de cólera, de nojo quando sabe que um artigo desses vem de fonte limpa
 fonte limpa... como se você soubesse o que é isso
 fale mais claro
 mais claro é o que ando vendo, Lucas e você, afaste-se desse rapaz, me olha, *Lucius*, me olha, esse rapaz é o namorado da tua filha, o que é que fala tanto com esse rapazola. amigos meus te viram várias vezes com ele (HILST, 2003, p.92-93)

Pelo diálogo travado entre pai e filho, fica claro como *Lucius* contesta a autoridade paterna e permite a instalação de um cenário familiar de problematização sobre questões ligadas não apenas ao sexo, mas também a outros assuntos políticos, como a Guerra Civil de El Salvador, que terminou em janeiro de 1992. Nesse sentido, semelhante *A obscena senhora D*, a casa, espaço em que se passa parte da narrativa, transforma-se num lugar de rupturas constantes. Rupturas que desestabilizam as imagens sólidas construídas ao longo do tempo e que fazem com que o tradicional seja levado à exaustão. Tal gesto mencionado fica nítido em

mais um momento do texto quando *Lucius*, após a trágica morte de Lucas, nos relata a sensação do pai diante do ocorrido:

Desfigurado meu pai na madrugada, o roupão de seda, listas negras, que elegância meu pai na madrugada, o roupão creme de seda e finas listas negras, a boca trêmula apagada no giz da própria cara: então anos de decência e de luta por água abaixo e eu um banqueiro, com que cara você acha que eu vou aparecer diante de meus amigos (HILST, 2003, p.87)

A passagem mostra, assim, como a aproximação de Lucas da família permitiu o desenvolvimento de uma desarticulação de discursos que trouxe, ao ambiente da casa, uma mudança de direcionamento capaz de afetar as construções sociais e subjetivas calcadas em bases tidas como “coerentes”. O pai, por exemplo, um representante da ala burguesa conservadora, terá que se refazer perante o meio em que vive e, principalmente, perante a compreensão que tinha de si próprio. Desse modo, a casa, em *Rútilo nada*, também será ressignificada e propiciadora de processos ecosóficis.

Não só a casa de *Lucius*, a de Lucas também será lugar de profundas reelaborações comportamentais, pois testemunhará o fim injusto e cruel do relacionamento amoroso entre os dois, com a morte prematura de Lucas. O jovem se matará no interior da própria casa, após levar uma surra de dois homens, a mando do pai de *Lucius*. Momentos antes da morte, ele escreve uma carta ao amante, na qual se confirma o quanto o espaço da casa adquiriu *status* de lugar propício a reflexões e à desmontagem de posturas fechadas. Isso pode ser percebido em alguns trechos da correspondência, quando Lucas relata o medo da morte e faz insinuações a respeito da sexualidade do pai de *Lucius*:

Teu pai veio ver o serviço, Lucius. Saiu há pouco. A porta ficou entreaberta. Sentou-se na beirada da cama. Passou a unha ao longo da minha espinha. vai ter tudo comigo, moço. Afaste-se de meu filho. Antes do derradeiro, antes da sombra, o revólver em cima da mesa, queres me perguntar o que sente alguém diante da dama escura? Sinto frio, Lucius. A parede aqui do quarto frente à mesa está toda manchada. As manchas formaram desenhos, figuras: a cabeça coroada de um velho. A coroa parece de flores. (HILST, 2003, p.98)

Dessa maneira, o discurso imanente, nesse caso, o espaço doméstico, ganha dimensões que sobrepujam a ideia mais tradicionalista que se tem sobre a casa. Ela perde a aura de conservação de valores e propõe uma escavação intensa de gestos e pensamentos não permitidos socialmente. Com isso, põe em perigo o traço marcante da categoria “espaço”, onde, segundo Bachelard, em *A poética do espaço*, “encontramos os belos fósseis de uma duração

concretizados em longos estágios” (BACHELARD, 1978, p.203). Nesse escavar, depara-se com uma casa em que a condição de atopia será muito presente, pois trará à tona o que fica nos interstícios da ordem legitimada, incomodando os alicerces da moralidade vigente. Para demonstrar essa força atópica, vale a pena destacar, mais uma vez, algumas passagens da carta de Lucas, que exemplificam o grau de ousadia que se estabeleceu no lugar:

Bateram-me na boca também e beijaram minha boca esfacelada. Antes da sombra, Lucius, quero dizer da dor de não ter sido igual a todos. Minha alma velha buscava entendimento. Quero dizer da dor mas não sei dizer. Estou sangrando por todos os buracos. (HILST, 2003, p.98) [...]

posso te tocar um pouco, menino?
Eu estava de braços e suspendi a cabeça para ver.
A boca do teu pai tremia.
Ele beijou minha boca ensanguentada. Eu sorri. De pena da volúpia. (HILST, 2003, p.99)

Esse lugar traz, como se vê, não apenas a intensidade da violência em torno da concretização de um amor reprimido socialmente, como também as amarras de um desejo reprimido que impossibilita a aceitação da liberdade do outro, porque internamente não sabe como lidar com tamanho ímpeto desviante. Sendo então testemunha dessas denúncias e questionamentos, a casa permite um reticimento subjetivo tanto de Lucas quanto do pai de *Lucius*, o qual verbalizou o sentimento, mas não teve coragem de alterar o comportamento na sociedade.

Coragem que se verá em *Lucius*, já que a personagem desafiará as regras estabelecidas de uma heterossexualidade compulsória e não temerá as consequências ao demonstrar seu afeto a Lucas. Essa demonstração pode ser percebida, no conto, no contato cada vez mais próximo dos dois e nas desconfianças de *Lucius* em relação a Lucas, conforme se vê no fragmento:

alguém atravessando a rua te olhou desejoso e perplexo, não foi
não, não vi
Eu não sou o que sou, fico me repetindo, nem fêmea alguma e macho muito
menos me colocaram aqui neste tempo onde estou, tempo desordenado,
avessos de um rumo, grandes areias negras tumultuadas, cascalhos, brilhos
(HILST, 2003, p.94)

A frase dita por *Lucius*, “Eu não sou o que sou”, ressoa na sua mente e traz a lembrança de uma personagem conhecido da tragédia shakespeariana, Iago, cujo comportamento traiçoeiro teria levado Otelo a matar a amada, Desdêmona, e posteriormente se matado. A identificação com as personagens mostra a intensidade desse amor e os efeitos que poderiam vir de um gesto de infidelidade impensado. Não é à toa que ele afirma estar em um “tempo

desordenado, avessos de um rumo”. O ciúme, assim como em Otelo, o consome e o faz ver outro Lucas, confirmando o intenso sentimento de *Lucius*: “Não há nenhuma Desdêmona por aqui, mas há os desatinados finais de Otelo, o verde de lascívia luminosa [...] olho essa cintilância que é a tua cara e percebo pouco, ou será que não te vejo inteiro. Quem és, Lucas?” (HILST, 2003, p.94).

Os desatinos de *Lucius* foram demonstrados não apenas pela desconfiança em relação ao parceiro, mas também, publicamente, na ocasião da morte de Lucas, quando o jornalista não se conteve em momento algum e escancarou seu afeto, não medindo a repercussão do gesto, conforme se nota pelas metáforas construídas por *Lucius* para se referir a ele próprio: da “casca consistente”, antes da chegada do jovem, a “uma cadela abandonada”, após a morte. Assim, as imagens apontadas comprovam o grande processo de mudança subjetiva e o desapego às normas sociais de conduta, como muito bem se visualiza na passagem: “Mas indigno e desesperado me atiro sobre o vidro que recobre a tua cara, e várias mãos, de amigos? de minha filha adolescente? de meu pai? ou quem sabe as mãos de teus jovens amigos repuxam meu imundo blusão e eu colo a minha boca na direção da tua boca” (HILST, 2003, p.85).

Essa mudança de postura em *Lucius* Kod pode ser percebida ainda, além do rompimento das regras de condutas sexuais e sociais, no modo como ele nos relata a história, pois não há uma linearidade narrativa, muito pelo contrário, o conto é todo fragmentado. Com isso, vai se descobrindo aos poucos, pela voz dos protagonistas, o que teria acontecido com Lucas. O episódio do velório, por exemplo, descrito acima, faz parte da primeira página do texto. É como se a própria trama narrativa fosse se mostrando, desafiadoramente, na mesma proporção em que as personagens vão se redescobrimo. Desse modo, mesmo que a primeira cena seja forte, o leitor não tem certeza daquele relacionamento e nem se ele ocorreu realmente. No decorrer da locução de *Lucius* é que os fatos vão tomando corpo e nos convidando ao deciframento.

Esse convite também se estende à maneira como as palavras são combinadas e articuladas no texto, num ritmo cadenciado e extremamente poético, o qual permite que passagens consideradas densas sejam trabalhadas por meio da construção de metáforas engenhosas e de sonoridade singular para uma prosa, conforme podemos perceber no trecho em que *Lucius* relata a primeira experiência com um homem:

Escorpião de seda. Pulsando silencioso ali entre as frinchas. Ou eras o outro no quase escuro do quarto. Úmido. De seda. Tua macia rouquidão. Igualzinha à macia rouquidão de uma sonhada mulher, só que não eras uma mulher, eras o meu eu pensando em muitos homens e em muitas mulheres, um ilógico de carne e seda, um conflito esculpido em harmonia, luz dorida sobre as ancas estreitas, o dorso deslizante e rijo, a nuca sumarenta, omoplatas lisas como a

superfície esquecida de um grande lago nas alturas, docilidade e submissão de uma fêmea enfim subjugada, e aos poucos um macho novamente, altivo e austero, enfiando o sexo na minha boca

Viscoso. Cintilante. Pela primeira vez o meu olhar encontrava a junção do nojo e da beleza. Pela primeira vez, em toda a minha vida, eu, Lucius Kod, 35 anos, suguei o sexo de um homem. Deboche e clarão na lisura da boca. (HILST, 2003, p.96)

Pelas palavras utilizadas no excerto, observa-se como o texto adquire um tom poético, um ritmo mais pausado e, por isso, mais envolvente, que contribui para que as compreensões acerca do desejo homossexual, assim como das relações de gênero, sejam repensadas a partir de um outro lugar, que exija uma atitude reflexiva e, ao mesmo tempo, de inquietação, pois a aproximação da prosa com a poesia faz da primeira um espaço intenso de desarrumação de arquivos já habituais. Desse modo, o poético não só desarticula o prosaísmo da narrativa, como também possibilita o trabalho com o novo, com a renovação de imagens já esgaçadas. Nesse aspecto, vale ressaltar o comentário de Fernanda Bernardo, no artigo “Mal de hospitalidade”, ao analisar a noção de hospitalidade em Derrida, quando explica a associação do conceito com o pético. Segundo Bernardo, citando o filósofo no texto *Che cos'è la poesia?*, “o poema, o ato ou evento poemático exige saber ‘desemparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas’, exige, numa palavra, a suspensão, interrupção, afecção e invenção do registro onto-gnosiológico” (BERNARDO, 2004, p.187). E é exatamente essa suspensão das ficções hegemônicas que se percebe na leitura do conto. Por isso, o poético, que vem como um chegante na trama narrativa de Hilst, aludindo à noção de hospitalidade de Derrida, promove o novo e desestabiliza os signos tradicionalistas presentes no meio social e na subjetividade dos indivíduos.

Essa porosidade que se nota em relação a *Lucius*, acarretando mudanças vistas na forma do texto, no modo de narrar e na própria conduta da personagem, dá-se também em Lucas. Após o contato com o amante, a personagem também sofrerá um processo de retecimento interno que o faz rever sua condição de heterossexual e do seu desejo. Isso fica nítido quando ele escreve a carta ao amante e relata o que teria sentido ao beijar *Lucius* pela primeira vez:

Quando nos beijamos naquela antiquíssima tarde, a consciência de estar beijando um homem foi quase intolerável, mas foi também um sol se adentrando na boca, e na luz azulada desse sol havia uma friez de água de fonte, uma diminuta entre as rochas, e beije tua boca como qualquer homem beijaria a boca do riso, da volúpia, depois de anos de inocência e austeridade. (HILST, 2003, p.99)

Lucas, assim, se deixa também ser ressignificado pela aproximação com *Lucius* e promove a construção de um ambiente subjetivo capaz de desobstruir territórios marcados pelo medo. Nessa construção, abre espaço para o estabelecimento de experiências humanas novas diante da estrutura fechada do discurso tradicionalista. Seu gesto, mesmo que não intencional, transforma seu amor numa ousada atitude ecosófica. Atitude que ganha proporções ainda mais marcantes, porque se faz a partir de uma voz cuja capacidade inventiva e desestabilizadora se fazem insistentemente presentes. Tal voz se explica pelo fato de Lucas, além de estudante de história, também ser poeta, e ter fascinação em escrever sobre “muros”, temática que expressa de maneira emblemática a proposta hilstina, cuja pretensão é romper os discursos imanentes, no interior de suas estruturas. O muro, nesse intuito, seria uma metáfora pertinente para mostrar a rigidez do legado tradicionalista, mas, simultaneamente, a bravura em repensá-lo e esmiuçar seu interior, como demonstra o poema produzido por Lucas, nos momentos finais de sua vida:

(III)

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

(VII)

Muros cendrados.
De estio. De equívoca clausura.
Lá dentro um fluxo voraz
De sentimentos, um tecido
De escamas. Sangue escuro.
Lá. Depois do muro. (HILST, 2003, p.103)

O desejo entre Lucas e *Lucius* possibilitou a desestabilização desse “muro”, fazendo com que as relações de gênero preestabelecidas, que dificultavam a vivência desse amor, fossem repensadas e problematizadas. Nessa problematização, Hilst nos mostra o quanto essas compreensões em torno dos papéis sexuais escondem “um fluxo voraz” capaz de corroer a inflexibilidade dos discursos hegemônicos, ou melhor, dos “muros” humanos. No entanto, a autora também é perspicaz em perceber o peso dessas ficções tradicionalistas e como sua destruição seria complexa. No conto, comprova isso com a trágica morte de Lucas e o comportamento rígido do pai de *Lucius*. Ainda assim, seu texto é audacioso no sentido de levar movimento aos anseios de identidade e durabilidade da existência. Ao fazer isso, incomoda e ressignifica a ecologia humana, permitindo a inauguração de posturas novas, como arduamente

afirma *Lucas*, nas palavras finais dirigidas a *Lucius*: “Até um dia. Na noite ou na luz. Não devo sobreviver a mim mesmo. Sabes por quê? [...] **tudo que é humano me foi estranho**” (HILST, 2003, p.103).⁴⁷

⁴⁷ Grifos nossos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi verificado ao longo da tese, os textos de Hilda Hilst apresentam uma maneira bem peculiar de lidar com as instâncias tradicionalistas, pois não negam a força desses mecanismos e nem tentam demoli-los integralmente. Nesse aspecto, há, na produção hilstiana, uma consciência lúcida de que as estruturas idealistas que configuram o tradicional e o imanente são heranças presentes na existência sendo impossível ignorá-las. Tais heranças ecoam os princípios básicos da constituição humana que são a necessidade da crença em ideias como regularidade e identidade. Essa crença permitiu que houvesse uma estabilização frente ao mundo e, conseqüentemente, a perpetuação da espécie. Sendo assim, o tradicionalismo, com seu pacto em torno da homogeneização e da durabilidade, vai ao encontro desse desejo de estabilidade inerente à vida.

A escrita hilstiana, a meu ver, é perspicaz a essa construção, ou, se quisermos, a essa ficção que envolve a perpetuação da espécie humana. Por isso, não há, nos seus textos, uma destruição simplista do imanente. Sabe-se da intensidade do legado tradicionalista e de como ele se impôs como força existencial e, posteriormente, moral. Esse saber faz com que se possa encontrar, na produção de Hilst, a presença de muitos elementos circunscritos no campo do tradicional, como a casa e o ambiente familiar; o que, num primeiro momento, pode gerar estranhamento, já que acontece dentro de um projeto literário configurado insistentemente pela ousadia e subversão. Estranhamento esse que, inclusive, foi o responsável pela articulação das minhas primeiras problematizações sobre a obra da autora.

Após as análises dos textos, percebi, então, que esse possível desajuste entre o discurso de transgressão, ratificado pela crítica, e a inclusão consistente de signos tradicionalistas em Hilst não era incoerente ou impertinente, muito pelo contrário, apontava para uma proposta nada ingênua de combate ao imobilismo do pensamento metafísico. Uma luta que leva em conta os estratagemas do pensamento idealista e que tenta, no interior dos representantes desse discurso, uma resistência audaz contra os pressupostos nocivos ao caráter mutante da existência. Tal constatação acerca dos textos da escritora não a coloca como condescendente ao conservadorismo, mas nos faz perceber que o rompimento desses valores se faz por vias mais complexas e diversificadas. Tanto é verdade a não condescendência da autora que, em diversos textos, há um forte questionamento a respeito de interditos ainda encontrados na sociedade, numa atitude de extrema coragem.

Mas, embora os textos da escritora tenham a coragem de investigar os interditos, também têm consciência de que eles foram necessários à humanidade e de que é difícil ignorá-

los por completo. Tal consciência pode ser notada, por exemplo, quando se depara com personagens que, por mais destemidos que sejam em relação à morte, sabem da sua inevitabilidade e do quanto ela amedronta. Uma comprovação dessa convivência nada fácil está no conto *A Obscena Senhora D*, em que Hillé, protagonista do texto, passa a narrativa formulando intensas indagações a respeito de vários temas, mas, no momento da morte, não consegue esconder as preocupações e temores diante da força da decrepitude, a ponto de proferir tais palavras ao pai e ao marido:

E há de vir um tempo, meu pai, que tu e eu não estaremos mais, nem Ehad, e estaremos onde num sem tempo? Que hei de ficar tão velha e rígida como um tufo de urtigas
as urtigas são veludosas
Que hei de ficar tão velha e rígida como um tufo de urtigas, e leve num sem carnes, e tateante de coisas mortas, a cabeça fremente de clarões, a boca expelindo ainda palavras-agonia, datas, números, o nome dos meus cães, bacias de água pela casa
os pés estão gelados, traz as bacias, deixa-me esfregar assim, ah, não adianta (HILST, 1993, p.83)

Hillé, assim, representa o gesto de encorajamento dos textos de Hilst, pois traz em primeiro plano o que não se deve ou não se quer destacar, a temática da morte, um assunto mal elaborado pela humanidade quando se pensa no peso dos interditos que o cercam; no entanto, a mesma personagem evidencia como é difícil se desvencilhar do temor que a desordem trazida pelo precível gera no imaginário coletivo. Temor compreensível se, junto com Bataille, compreendo que foi a contenção dessa desordem a responsável pela manutenção da vida humana. Desse modo, o que pode causar o descontrole ou trazer de volta a violência, como a morte, sempre remeterá a uma angústia existencial. Isso pode ser comprovado ao se investigar o comportamento do homem primitivo diante dos elementos que o ligavam à morte. Bataille salienta a esse respeito, comentando a relação que o homem tinha com os cadáveres, que, num determinado momento da história primitiva, o homem começa a perceber que é preciso enterrar os restos mortais dos outros indivíduos, porque esses restos são prova da passagem do tempo e da destruição, portanto, trazem a violência. Em *O Erotismo*, é possível constatar tal afirmação sobre os cadáveres na seguinte afirmação de Bataille: “Para cada um daqueles que ele fascina, o cadáver é uma imagem do seu destino. Ele é testemunho de uma violência que não só destrói um homem, mas que destruirá todos os homens. O interdito que se apodera dos outros diante do cadáver é uma forma de *rejeitar a violência*, de *se separar da violência*.” (BATAILLE, 1987, p.29). Assim, o medo de Hillé comprova um longo processo de ocultamento de situações

muito delicadas à humanidade. A temeridade ao excesso foi severamente sendo confirmada, e os interditos ganharam proporções enormes no inconsciente geral.

Todavia, mesmo percebendo a lucidez dos textos de Hilst em torno da força dos interditos e o quanto eles ainda estão presentes, constatei, ainda dialogando com Bataille, que, por mais que tenha existido um trabalho duro de controle da violência na vida, esse controle nunca será definitivo. Algo do excesso subsiste na condição humana e, em algum momento, virá à tona. O que Bataille explicita e encontrei na leitura dos textos da autora é que a transgressão é um movimento inerente à humanidade, ela a constitui. Dessa maneira, o interdito e a transgressão fazem parte da existência. Nas palavras do pensador em destaque: “Nunca, com efeito, os homens opuseram à violência (ao excesso em questão) um *não* definitivo. (BATAILLE, 1987, p.41). Assim, quando a ordem é rompida por alguma situação, a violência retorna, dando novas feições a contextos tão fechados pela interdição. Essa postura ousada de transgredir, ciente das agruras do interdito, não esquecendo da sua existência, permite que o excesso traga um excitamento às limitações constantes da vida, promovendo possibilidades inusitadas para o que está tão cristalizado.

Tal postura aludida perpassa os textos em prosa de Hilst nos fazendo entender o porquê da presença constante de elementos ligados ao tradicionalismo e sua possível erosão, a qual acontece por meio de práticas discursivas que colocam em intensa atividade o excesso e a violência evidenciados. A partir desse raciocínio, posso argumentar que o imanente, na produção da autora, estará sempre se resignificando, não permitindo uma acomodação tranquila dos seus pressupostos. Esse gesto, a meu ver, é mais corrosivo do que o simples corte abrupto de uma ideia ou pensamento, posto que insere o movimento no interior de paradigmas de imobilismo, gerando um desconforto existencial e um novo cenário ecológico.

A par disso, é pertinente afirmar que a produção hilstiana analisada propõe um ambiente ecosófico renovador, uma vez que repensa sujeitos subjetivo e socialmente construídos dentro de territórios já consolidados. Ao criar essa dinâmica lúcida e audaciosa, Hilst permite uma despoluição saudável ao tradicional, configurando um sistema de porosidade que não é comum ao domínio das estruturas idealistas. Isso pode ser visto em relação ao trabalho com a linguagem e em seus diversos textos com teor metalinguístico, nos quais a palavra é convocada a se reelaborar frente aos modelos conhecidos. Assim, observei como os elementos não-humanos foram úteis para se conseguir uma articulação criativa nos textos, servindo para uma oxigenação das estruturas linguísticas e também para uma resignificação da própria noção de signos ligados ao ecológico.

Essa renovação, juntamente com a característica da escrita de Hilst de propor constantes retencimentos no universo tradicional, fez com que, conforme aponte durante a pesquisa, eu pudesse enxergar no projeto hilstiano um diálogo com a proposta ecofeminista, visto que tanto uma quanto a outra redimensionam territórios existenciais já consolidados, como o entendimento sobre a Natureza e sobre a condição feminina. Assim, quando Hilst traz a casa e o ambiente familiar à tona, possibilita que essas esferas tão marcadas historicamente como opressoras ao gênero feminino sejam desterritorializadas e reelaboradas por meio de uma perspectiva de denúncia a esses valores. Postura semelhante ao pensamento ecofeminista, que também apresenta um novo posicionamento de gênero, desafiando, corajosamente, compreensões binárias acerca da mulher e da Natureza.

Nesse sentido, posso afirmar que a proposta de Hilda Hilst é uma ressignificação original quanto ao entendimento a respeito de ruptura. É uma maneira inusitada de lidar com o novo, não mais pelas vias da destruição dos valores, como geralmente é comum de se encontrar em textos vanguardistas, mas por um mecanismo que leve em conta o funcionamento próprio da existência, que é o infindável construir. Portanto, um procedimento *ficcional* que foge da lógica proposta pela metafísica e que permanece em constante mutação. Esse modo de romper, a partir de uma redefinição ecológica, vai contra o cenário de bipolaridades e binarismos e inaugura um novo cenário, uma nova morada para a escritura, principalmente, para as de autoria feminina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. Carta destinada a Hilda Hilst em abril de 1969. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n.8, out. 1999, p.20-23.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução Antônio Pinto de Carvalho, São Paulo: DIFEL, 1964.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Traduções de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.181-349.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1973.

_____. A morte do autor. In *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p.69-70.

_____. Roland. *Aula inaugural da cadeira semiológica literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino, Pedro Souza e Rejane Janowitz. 7ª edição. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 7ª. Ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. A representação da mulher e o ensino de Literatura. In: GUILHARDI-LUCENA, Maria Inês (Org.). *Representações do feminino*. Campinas: Átomo, 2003, p.93-106.

BERNARDO, Fernanda. Mal de hospitalidade. In: NASCIMENTO, Evando. *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005, p.173-206.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: experiência limite*. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha: uma metáfora da condição humana*. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *Ethos mundial: um consenso mínimo entre os humanos*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *Saber cuidar: ética do humano – compaixão pela terra*. Petrópolis: Vozes, 2014.

BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

BRANDÃO, Izabel. Ecofeminismo e Literatura: Novas Fronteiras Críticas. In: BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003, p.461-90.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e submissão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAPRA, Fritjof. O contexto Cultural. Capítulo 1: Ecologia Profunda – Um novo paradigma. In: CAPRA, Fritjof. *A teia da vida: uma nova científica dos sistemas vivos*. Tradução Newton Roberval Eicheberg. São Paulo: Cultrix, 2002, p.14-22.

CARSON, Rachael. *A primavera Silenciosa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1969.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

CHEVALIER, Jean. *Dicionários de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. – 11.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. Da poesia. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*, n.8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, p.66-79.

_____. Nelly Novaes. A Literatura feminina no Brasil – das origens medievais ao século XX. In: DUARTE, Constância Lima (org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.89-107.

CONFORTIN, Helena. Discurso e gênero: a mulher em foco. In: GUILHARDI-LUCENA, Maria Inês (Org.). *Representações do feminino*. Campinas: Átomo, 2003, p.107-123.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Um Édipo muito gordo. Dupla superação: os triângulos sociais, os tornar-se animais. In: *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: editora Imago, 1977, p.15-24.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Uma conversa o que é, para que serve? Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998, p.2-28.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2ª ed. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

_____. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução, Cláudia de Moraes Rego – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar de hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

DI CIOMMO, Regina Célia. *Ecofeminismo e Educação Ambiental*. São Paulo: Editora Cone Sul, 1999.

DINIZ, Cristiano. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

DOS SANTOS, Rosivan Gonçalves. “*Rútilo Nada*” de Hilda Hilst: conflitos do desejo “ex-cêntrico”. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literaturas. Universidade de Brasília, 2012.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. In: *Estudos Avançados*. São Paulo: USP, 2003, p.151-168.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FLUSSER, Vilém. Atestado de falta de fundamento. In: FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. Revisão Técnica: Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2007. 246 p. p.19-21.

_____. Praga entre as guerras. In: FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. Revisão Técnica: Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2007, p. 23-28.

_____. A invasão nazista. In: FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. Revisão Técnica: Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2007, p.29-33.

_____. A Inglaterra sitiada. In: FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. Revisão Técnica: Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2007, p.35-38.

_____. A guerra em São Paulo. FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. Revisão Técnica: Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2007, p.39-44.

_____. O jogo de suicídio e do Oriente. In: FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. Revisão Técnica: Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2007, p.45-54.

RODRIGUES, Tatiana Franca. *A impossível linguagem: uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2007.

_____. *Corolários das Perdas: um teatro para tempos alegres*. Tese de Doutorado em Estudos Literários. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.

FIGUEIREDO, Eurídice. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. In: *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p.13-74.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1999.

_____. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1998.

GAARD, Greta. Ecofeminism Revisited: Rejecting Essencialism and Re-placing Species in a Material Feminist Environmentalism. In: *Feminist Formations*, vol.23 n.2 (Summer, 2011) p. 26-53. Disponível em <http://www.readbag.com/gretagaard-efoliomn-uploads-ecofemismrevisisted2011>, acessado em 20/07/2015.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GERBASE, Carlos. Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico. In: *Revista FAMECOS*, n.31. Porto Alegre: PUCRS, 2006, p.39-46.

GLOTFELTY, Cheryll. Introduction: Literary Studies in Age of Environmental Crisis. In: GLOTFELTY, Cheryll e FROMM, Harold. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Georgia: University of Georgia Press, 1996, p. XV-XXXVII.

HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977.

_____. *Rútilo Nada; A Obscena Senhora D; Qadós*. Campinas: Pontes Editores, 1993.

_____. *Com os meus olhos de cão*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

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

_____. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Tu não moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.

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

_____. *Estar sendo. Ter sido*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2006.

IOVINO, Serenella. Loving the alien. Ecofeminism, animals, and Anna Maria Orteses's Poetics of Otherness. In: KERSLAKE, Lorraine e GIFFORD, Terry. *Feminismo/S*. Alicante: Centro de Estudos sobre a Mulher, 2013, p.177-203.

JUNQUERA, Carmen Flys. Las piedras me empezaron a hablar: una aplicación literária de la filosofía ecofeminista. In: KERSLAKE, Lorraine e GIFFORD, Terry. *Feminismo/S*. Alicante: Centro de Estudos sobre a Mulher, 2013, p.89-112.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução Lourival Holt Albuquerque. São Paulo: Abril, 2010.

KERSLAKE, Lorraine e GIFFORD, Terry. *Feminismo/S*. Alicante: Centro de Estudos sobre a Mulher, 2013.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.207-242.

LEITÃO, Eliane Vasconcellos. *A mulher na língua do povo*. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 1981.

LIRA, João Augusto. A polifonia na novela “Com meus olhos de cão” de Hilda Hilst: uma aventura pela Estilística da Enunciação. In: *Ao pé da letra*, UFPE, 1999, p.59-64.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

MACHADO, Marcelo Pereira. O anacrônico e o contemporâneo em *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. In: ALVES, Aline et al [...] *A escritura no feminino: aproximações*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2011, p.145-153.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza: curso do Collège de France*. Tradução Álvaro Cabral. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MIES, Maria & SHIVA, Vandana. *Ecofeminismo*. Trad. Fernando Dias Antunes. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. 2ª.ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MOURA, Carlos A. R. *Nietzsche: civilização e cultura*. São Paulo: Martin Fontes, 2005.

MORAES, Eliane Robert. *O que é pornografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

_____. O efeito obsceno. In: *Cadernos Pagu*, n.20. Campinas: Unicamp, 2003. On line. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a4.pdf>, acessado em 05/03/2016.

_____. Da medida estilhaçada. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*, n.8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, p.114-126.

MOREIRA, Nadilza. Escrita, crítica, gênero: uma trajetória feminina, feminista. In: MOREIRA, Nadilza. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2003, p.29-73.

NASCIMENTO, Evando et al. *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

_____. Ética e Política segundo Derrida. In: SANTOS, Alcides Cardoso dos (org.). *Estados da Crítica*. Cotia: Ateliê Editorial; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2006. p. 63-77.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2ª edição. Tradução J. Guisburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Humano, demasiado humano*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. – São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm . *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas, posfácio Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Mario Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. *A Gaia Ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. 1ª edição. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

PECORARO, Rossano. *Nilismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Aquele que desprende a ponta da cadeia. In: NASCIMENTO, Evando et al. *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005, p.95-102.

_____. Desconstruindo os ‘estudos culturais’. In: *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.166-174.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PINEZI, Gabriel. Metapoética em *Com os meus olhos de cão*, de Hilda Hilst: transcendência como experiência poética-filosófica. In: *Revista do Programa de Estudos dos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*, 2016, p.197-215.

PLATÃO. *A República*. Tradução J. Guisburg. 1º volume. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

_____. *A República*. Tradução J. Guisburg. 2º volume. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

PORTAL HILDA HILST, disponível em <http://www.hildahilst.com.br.cpweb0022.servidorwebfacil.com/instituto.php>.

PULEO, Alicia. Entrevista con Alicia Puleo: reflexiones sobre el ecofeminismo. In: KERSLAKE, Lorraine e GIFFORD, Terry. *Feminismo/S*. Alicante: Centro de Estudos sobre a Mulher, 2013, p.47-56.

- QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.
- REALE, Giovanni. *Pré-socráticos e orfismo: história da filosofia grega e romana*, vol. I. Tradução Marcelo Perine. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Hilda Hilst e o seu pendular*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- RIBEIRO, Léo Gilson. Apresentação do livro *Ficções*. In: *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977, p.IX-XII.
- _____. Da ficção. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst*, n.8. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, p.80-96.
- RIBEIRO, Carlos. Arte do efeito único. In: *Rascunho- Jornal de Literatura*. Curitiba, mar. de 2007.
- SAGRADA, Bíblia. Tradução Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1990.
- SAID, Edward. *Reflexões Sobre o Exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.46-78.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SHOWALTER, Elaine. A Crítica Feminista no Território Selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses, o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23-55.
- SANTIAGO, Silviano. O silêncio, o segredo, Jacques Derrida. In: NASCIMENTO, Evando et al. *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005, p.125-133.
- SANTOS, Rosivan Gonçalves dos. “*Rútilo Nada*” de Hilda Hilst: conflitos do desejo “ex-cêntrico”. Dissertação de Mestrado. Universidade Nacional de Brasília, 2012.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, volume 20, nº 2, jul./dez. 1995, p.71-99. In: http://ia600308.us.archive.org/21/items/scott_gender.pdf.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. O que não se pode silenciar: literatura, violência e ética. In: SCHNEIDER, Liane et al. *Mulheres e literatura: cartografia crítico-teóricas*. Maceió: EDUFAL, 2013, p.221-238.
- SOARES, Angélica. Apontamentos para uma crítica ecofeminista. Disponível em http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa/garrafa18/apontamentosparauma_angelicasoares.pdf, acessado em 07/2010.
- SOARES, Angélica. Poesia e ecologia: um exercício crítico ecofeminista sobre o silenciamento das mulheres. In: *Passages de Paris*. Paris: APEB.fr, 2005, p.260-272. Disponível em <http://www.apebfr.org/passagesdeparis/edition2/articles/p260-soares.pdf>, acessado 08/2016.

SOUZA, Warley Matias de. *Literatura homoerótica: o homoerotismo em seis narrativas brasileira*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

TABORI, Paul. The Semantics of Exile. In: *The Anatomy of Exile: A semantic and historical study*. London: Harrap London, 1997, p.23-38.

TIBURI, Marcia. Judith Butler. Feminismo como provocação. In: *Revista Cult*, ano 16, nov. 2013, p.20-37.

TORRES, Maximiliano Gomes. *Literatura e Ecofeminismo: uma abordagem de A Força do Destino, de Nélide Piñon e As Doze Cores do Vermelho, de Helena Parente Cunha*. Dissertação Mestrado em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

TORRIJOS, Esther Rey. Ecofeminist visions: recent developments and their contribution to the future of feminism. In: KERSLAKE, Lorraine e GIFFORD, Terry. *Feminismo/S*. Alicante: Centro de Estudos sobre a Mulher, 2013, p.17-46.

TUANA, Nancy. “Viscous Porosity: Witnessing Katrina”, *Material Feminism*. Stacy Alaimo and Susan Hekman eds. Bloomington: Indiana University Press, 2008, p.188-213.

VOLPI, Franco. *O nihilismo*. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2012.

ZOURABICHVLI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Campinas: Unicamp, 2004.

WARREN, Karen J. Introducción. Filosofías ecofeministas: uma mirada general. In: WARREN, Karen J. (ED.). *Filosofías ecofeministas*. Tradução Soledad Iriart. Barcelona: Icaria editorial, 1996, p.11-34.

_____. El poder y la propuesta del ecofeminismo. In: WARREN, Karen J. (ED.). *Filosofías ecofeministas*. Tradução Soledad Iriart. Barcelona: Icaria editorial, 1996, p.61-92.

WOOLF, Virginia. *Um texto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ANEXO

Lista de textos em prosa da escritora Hilda Hilst, em ordem de publicação:

Primeiro livro: *Fluxo-Floema*, 1970.

Segundo livro: *Qadós*, 1973.

Terceiro livro: *Ficções*, 1977.

Quarto livro: *Tu não te move de ti*, 1980.

Quinto livro: *A obscena senhora D*, 1982.

Sexto livro: *Com os meus olhos de cão*, 1986.

Sétimo livro: *O caderno rosa de Lori Lamby*, 1990.

Oitavo livro: *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, 1990.

Novo livro: *Cartas de um sedutor*, 1991.

Publicação do conto “Rútilo Nada”, 1993.

Décimo livro: *Estar sendo. Ter sido*, 1997.

Décimo primeiro livro: *Cascos e carícias*, 1998.

A partir de 2001, seus livros foram republicados por uma editora nacional.