

Hilda Hilst: “respirei teu mundo movediço”

ANA CHIARA *

RESUMO: Trata-se da leitura do conto “Lázaro”, de *Fluxo-floema*, cujo estudo funciona como estratégia para apreensão da escrita hilstiana na vertente complicada de suas parábolas, suas alegorias. Mario Perniola, ao estudar o pensamento de Luigi Pareyson (1918-1991), percebe nele uma impossibilidade de dizer o real: “A característica da realidade é a sua inconceitualidade, o seu ser absolutamente independente do pensamento” (PERNIOLA, 2010, 182). Essa dificuldade impõe à linguagem hilstiana uma aproximação do fato por apropriações alegóricas. Decorre desta floresta cerrada que se torna o real, a nosso ver, o caráter de apropriação profanadora do discurso religioso, perpetrada pela escritora. Já que: “Só no interior da experiência religiosa, segundo Pareyson, é possível proceder a uma investigação acerca da incomensurabilidade da existência”. É assim que se chega àquilo que Pareyson chama de “ontologia do inexaurível”, para Hilda Hilst, portanto, uma espécie de gnose do intratável e do inexaurível a partir da passagem bíblica.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria; Hilda Hilst; Ontologia do inexaurível; Profanação.

ABSTRACT: This article analyzes the short-story “Lázaro”, from *Fluxo-floema*, whose study works as a strategy to apprehend the Hilstian oeuvre in its complicated branch of parables and allegories. Mario Perniola, when studying the thought of Luigi Pareyson (1918-1991), notices in it the impossibility in stating the reality: “The characteristic of reality is its non-conceptuality, its being absolutely independent of thought” (PERNIOLA, 2010, 182). This difficulty imposes to the Hilstian language an approach to the fact by means of allegorical appropriations. From this dense forest that the reality becomes, in our view, emerges the author’s character of profaner appropriation of religious discourse, since: “Only within the religious experience, according to Pareyson, it is possible to start an investigation on the immeasurability of existence”. This is how one reaches that which Pareyson calls the “ontology of the inexorable”, for Hilda Hilst, thus, a kind of gnosis of the inexplicable and inexorable through the biblical passage.

KEYWORDS: Allegory; Hilda Hilst; Ontology of the Inexhaustible; Profanation.

* Departamento de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura - Instituto de Letras - Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ - 20559-900 - Rio de Janeiro - Rio de Janeiro - Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. E-mail: anac.chiara@gmail.com

“CALMA, CALMA, também tudo não é assim
escuridão e morte. Calma. Não é assim?...”
Fluxo-floema - Hilda Hilst

O encontro com Hilda Hilst pode ser de recuo assustado, abandono do desafio, ou de mergulho no fluxo de uma escrita *inapelável*. Escrita disparada, sob aparente deriva, mas que mantém o foco de atenção à Língua no seu sentido mais rigoroso e material, no difícil jogo de associações livres e de uma metalinguagem crítica e sardônica. Um pé na pura emoção, outro no que Evando Nascimento chamou de “arte pensante” (NASCIMENTO, 2013, p. 46). A controvertida escritora não teme descer aos infernos da experiência do imundo e do inumano, remexer na merda, na escória dos sentimentos, e depois elevar-se ao zênite das emoções translúcidas e sacramentais. Enfrentá-la é ir além de uma experiência estética, como, por exemplo, a da proximidade irrespirável da pulsão clariciana (escritora de maior pudor) ou aquela do encontro extático de uma Adélia Prado; diferente delas, Hilda Hilst torce nosso pescoço até ao “corpo da terra”, ao floema vegetal, à porcaria da putrefação, numa espécie de “roteiro até o silêncio” que sucede ao gozo da teatralização da morte do “eu”. A morte do eu performada na mesma medida da morte do Outro. Estar diante de um corpo morto, como o de Lázaro, reencena vivência da perda subjetiva, vivência do devir cadáver, visão terrífica do outro lado das coisas. Calcinações, resíduos, lixo, torpores vão se desdobrando prismaticamente, como “faces infinitas” e incompletas do *incontemplável*. Esta palavra próxima do nome de Deus, tão próxima na estética de H. H. das palavras “adeus”, “ateu”, “teu cu”.

Segundo Clement Rosset, Gombrowicz (no prefácio ao livro *Pornografia*) diz voltar-se para os baixos valores, mas mente. Ele dota os baixos valores de uma grandeza escandalosa. Da mesma forma Hilda consegue este tipo de contorcionismo do sentido. Trata-se do fato de perceber-se o real com exatidão, mas *não* negar as consequências dessa percepção, diferentemente do olhar da maioria, os crédulos, que, quando se confrontam com o mutismo das coisas, com o aleatório, com o efêmero, por negarem isso, criam a ilusão, “segundo a qual há um segredo a forçar, qualquer coisa a ouvir” (ROSSET, 1978, p. 28 - Tradução Revista Olho d’água)¹.

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

A natureza desta escrita é a de um enfrentamento com o que a boca não consegue dizer, com a inadequação da palavra, com a experiência do acontecimento falto. Destes ocos irremediáveis do espírito surgem os melhores momentos de uma escrita entre “o testamento lírico” do pai e as leituras de seus escritores mais amados. Eis o caráter “floema” da literatura

¹ No original: “selon laquelle il y a un secret à forcer, quelque chose à entendre” (ROSSET, 1978, p. 28).

hilstiana:

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

Esta literatura representa estados do excesso e da privação nos limites da crise de representação. Ou seja, indaga o *como* ou *se* a linguagem pode expressar esses estados, perguntas que aparecem como pano de fundo. Vai e volta obsessivo de uma pergunta sobre a transmissibilidade (compartilhamento) desse tipo de experiência e do modo como a língua busca compartilhar a experiência do “trauma”. As indagações de Freud e de Benjamin sobre a dificuldade de se transmitirem experiências traumáticas surgem, na escrita de Hilda Hilst, de uma programada desorganização da linguagem (insuficiência para transmitir o cheiro da morte ou o excesso erótico) suscitando efeitos grotescos para situações extremas. Mesmo o cotidiano ralo das personagens aparece sempre como situação de alarme. As correlações foram roídas, a “natureza carnal”, a fisiologia, excreções, fluidos, vulnerabilidade e força ultrapassam o domínio da representação do real – do realismo em arte – para criarem um corporal reinventado. Por outro lado, atua sobre estes estados a inaudita percepção da escritora de modo a sugerir que a experiência, no momento mesmo em que atinge o sujeito, não pode ser percebida nem em sua totalidade, nem de forma contínua: “é inútil querer o real do meu espaço de dentro” (HILST, 1998, p. 72). H. H. despreza, por conseguinte, a representação realista por meio de um deslocamento radical da linguagem. A possibilidade comunicativa, negada de início, a impossibilidade de representar o “de dentro” do corpo, transformam-se em busca de linguagem, na qual os sentidos estabilizados são transgredidos, violentados e dissolvidos, supera-se a noção de “organismo”, segundo Artaud/Deleuze, desarticulando-se os limites binários: dentro/fora, interior/exterior. A escritora contraria, em consequência, qualquer noção simplista de realismo em arte, corroendo “por dentro” os próprios pressupostos que fundam esta noção.

Filiada a Sade e a Bataille, Hilda Hilst posiciona-se entre os malditos. Filia-se a Sade pela noção de transgressão por uma máquina de linguagem acionada sem descanso no além da Língua, do possível da língua², e a Bataille pelo dispêndio, o gasto sem retorno cuja economia linguística é sem troca: renúncia a trocas comunicativas com soberania. Enfrentando a matéria nos estados extáticos, incomuns, delirantes, provoca com isso a liberação de energia e das perdas exigidas pela arte, por não se inscrever na lógica do capital, do valor de troca, nem do valor de uso, pois é gasto, dom, danação. Bataille aproxima essas formas artísticas do conceito de sacrifício: “Ora, é necessário reservar o nome de despesa para essas formas improdutivas [...] significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de sacrifício” (BATAILLE, 1975, p. 21-23)³. Assim

² Cf. BARTHES (2005).

³ No original: “Or, il est nécessaire de réserver le nom dépense à ces formes improductives [...] il signifie, en effet, de la façon la plus précise, création au moyen de la perte. Son sens est donc voisin de celui de sacrifice”

sendo, o artista é visto como um ser marginal ao processo econômico da sociedade e também no sentido de sua própria (do artista) experiência. Soberania da linguagem derrotando o *logos*, em favor de um pensamento do excesso e do impossível.

Hilda trabalha com a palavra distendida ao máximo, transsubstanciada, feita carne. Colando o significante no significado, horizontalizando-se. Releia-se o início do texto “Floema”. Logo se percebe a afinidade entre a atividade cirúrgica, da qual quero recuperar a etimologia da mão que faz uma intervenção, uma incisão, uma lesão: do grego *kheirourgia*, de *kheír*, *kheíros* (mão) e *érgon* (obra, trabalho) (HOUAISS, 2001, p. 730). Precisão cirúrgica da escritora Hilda (que se desdobra em prosa, poesia e teatro), precisão em lidar com seus materiais, precisão atordoante, enganosa, por estratégias de fragmentação, dispersão, comutação de formas e proliferação que atordoam o leitor com a exposição irônica da matéria corruptível de que somos feitos e de que é feito o mundo:

Koyo, emudeci. Vestíbulo do nada. Até onde está a lacuna. Vê apalpa. A frente. Chega até o osso. Depois a matéria quente, o vivo. Pega os instrumentos, a faca e abre. Primeiro a primeira, incisão mais funda, depois a segunda, pensa: não me importo, estou cortando o que não conheço. 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, 2003a, p. 225).

A transitoriedade da vida revela-se, desta maneira, exposta pela força de uma arte que como o efeito de uma operação violenta, técnica e precisa nos coloca em frente do que a ilusão realista nos priva, age contra o *habeas corpus* da percepção gasta diante da crueldade do real, desbloqueando os sentidos selvagens que subjazem ao efeito de um olhar despreocupado e obediente. Ao mundo ordenado, orgânico, ilusório da representação, opõe uma dimensão crua e incômoda do real. Arte da dissolução e do desapego ao eu, na contracorrente do narcisismo contemporâneo, mergulha no anonimato, nas baixas conformações sem psicologia, sem caráter, criando embriões de personagens- fetos, como curiosidades museológicas, crimes contra a natureza, império do artifício, deste modo corrompe e ilumina os sentidos calcificados. Arte da truculência e destruição, da virgindade e da limpidez do ato. Jorro inestancável de palavras como lava vulcânica, uma arte *em disparada*, projétil mirando entre os olhos do público que sucumbe ao incômodo da crueldade deste amor à língua. Deste manejo da língua que desperta a consciência da própria crueldade, truculência, como um princípio de júbilo e submissão.

O leitor de *Fluxo-floema*, livro publicado em 1970, deve percorrer os desmoronamentos de uma linguagem tortuosa, enigmática, por vezes irônica, que, ao contrário das narrativas tradicionais, não cria, nem desenvolve peripécias, nem conflitos, nem contornos psicológicos para as personagens. Hilda também não ancora a narrativa numa personagem monológica. Anatol Rosenfeld chama atenção para a estrutura tripartite dos textos de *Fluxo-floema*, em suas oscilações por zonas de luz e sombra, de simbólica solar/ lunar: “Em cada um dos textos

(BATAILLE, 1967, p. 30-31). A tradução do trecho citado em português no corpo do artigo é de Júlio Castañon Guimarães (nota do Editor).

há três “personagens”, melhor três máscaras que se destacam” (ROSENFELD, 1999). A escrita dramatiza-se, perpassa as vozes da narrativa, confunde e funde essas vozes. Não se trata, como aponta Alcir Pécora (2003) na bela apresentação do livro, de um fluxo de consciência nos moldes joyceanos, nem de Virgínia Woolf, ou seja, dos modelos das estratégias discursivas do alto modernismo do século XX, pois não se investiga uma possível interioridade desalinhada, nem tampouco concorre com o jogo surrealista da escrita automática. Como esclarece Pécora:

Não se trata, contudo, de um “fluxo de consciência usual, [...] 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 (PÉCORA, 2003, p. 10).

O controle que Hilda exerce sobre a linguagem vem, portanto, de sua vocação de dramaturga apontada pelo crítico. Esse trabalho de armação teatral poderia ser aproximado do que Gilles Deleuze chama de método da dramatização.

Quando se procura corresponder um tal sistema de determinações espaço-temporais a um conceito, parece-me que um *logos* é substituído por um “drama”, parece-me que se estabelece o drama desse *logos* [...]. É verdade que a vida cotidiana está repleta de dramatizações. Alguns psicanalistas empregavam essa palavra, creio, para designar o movimento pelo qual o pensamento lógico se dissolve em puras determinações espaço-temporais, como no adormecimento. [...] Seja um caso de neurose obsessiva, no qual o sujeito não pára de retalhar [...] Trata-se efetivamente de um drama, dado que o doente, ao mesmo tempo organiza um espaço, agita um espaço e exprime nesse espaço uma Idéia do inconsciente. Uma cólera é uma dramatização que põe em cena sujeitos larvares (DELEUZE, 2006, p.145-146).

Nossa escritora tinha consciência de uma neurose obsessiva que a mantinha presa a certos temas e recursos de uma “literatura essencial”, segundo declara em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles. Ou seja, Hilda Hilst não se interessa em contar uma história, em representar os conteúdos do mundo, nem das camadas da consciência ou do inconsciente. Ela perquire, *circunscreve* (escreve em círculos), busca de modo dramático – pondo vozes em diálogo – a melhor maneira de dirigir uma pergunta, modos de colocar as perguntas sobre a experiência, o vivido, a existência, sem deixar que as respostas se anteponham à visão do múltiplo, do fragmentário, do singular do tempo diferido. A instabilidade das vozes, a impossibilidade de dar contornos fechados às respostas, a precariedade das visões parciais compõem esse jogo reflexivo que se espraia horizontalmente, sucessivamente e sem segurança nenhuma sobre um vazio impossível de ser preenchido definitiva e totalmente:

Isso quer dizer que a minha pergunta no tempo é igual à mosca que tomba? E o de antes é nada? Perco meu faro, não sei mais do meu ninho, penso que devo

lançar ao charco a bússola de sempre, às vezes aponta para o pé, digo sei é na unha de Haydun que construo meu passo, depois aponta para o alto, digo não sei, não posso ir até a frente, [...] ainda penso que um NADANADA de mim, um MUITOPOUCO te percorra, e entendas esse que se amolda dentro do meu corpo, este protonauta vivo, vermelho (HILST, 2003a, p. 243-244).

Para este estudo, o conto “Lázaro” funciona como uma peça deste *puzzle* hilstiano, na vertente complicada de suas parábolas, suas alegorias. Mario Perniola, ao estudar o pensamento de Luigi Pareyson (1918-1991), percebe nele uma impossibilidade de dizer tão anunciada na literatura hilstiana: “A característica da realidade é a sua inconceitualidade, o seu ser absolutamente independente do pensamento” (PERNIOLA, 2010, p. 182). Essa dificuldade impõe à linguagem uma aproximação do fato por apropriações alegóricas. Decorre desta floresta cerrada que se torna o real, a nosso ver, o caráter de apropriação profanadora do discurso religioso, perpetrada pela escritora. Já que: “Só no interior da experiência religiosa, segundo Pareyson, é possível proceder a uma investigação acerca da incomensurabilidade da existência [...]. É assim que se chega àquilo que Pareyson chama de “ontologia do inexaurível”⁴.

Nessa perquirição do “inexaurível”, o idioma de Hilda Hilst não é fácil. Desliza por quatro gêneros: o masculino, o feminino, o neutro e o coletivo, por desarticulações de palavras, por aglutinações sonoras, obedecendo a um ritmo próprio. A Língua move-se entre lugares de descanso impossível. A interlíngua do interdito, do entredentes, do entreouvido. A língua de *Fluxo-floema* balbucia com filetes de sangue coagulados, fala como se fosse água parada, sovertendo-se, redemoinho, boca banguela, comendo a si mesma, como uma das personagens:

um outro feito de mim, mas todo nu, despojado de tudo, nu no corpo, nu por dentro, ah, vai balbuciar, isso vai, não abro mão do balbucio, vai dizer blu, plinka, plinka, oheohahu, vai entrar dentro do rio e gritar OHEOHUOHAHU” (HILST, 2003a, p. 68) .

Ou:

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, 2003a, p. 234).

Hilda Hilst exaspera esta orientação em direção ao abstrato alegórico, em *Fluxo-floema*, este estranho livro, no qual o caráter religioso, num sentido mais amplo, aquele de uma busca inexaurível de um sentido para a “vida dura”, vigora absoluto e as mutações imperam. O corpo humano em seus devires, em suas metamorfoses em animais estranhos, corpos em decomposição como o de Lázaro, quadro fascinante ao mesmo tempo repulsivo, lúgubre, de desolação, um ‘*memento mori*’. Hilda torna-se uma pergunta: quem fala por mim agora?

⁴ LUIGI Pareyson. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pareyson>. Acesso em: 14 fev. 2014.

Por quem este tipo de arte fala? Forçando limites, a transcendência da própria condição, faz reinar a dispersão no Todo.

A gruta, onde a personagem de Lázaro é enterrada, tornar-se-á o lugar oco sem salvação; gruta, caverna, buraco negro da perda da 'in-di-vi-du-a-li-da-de', transcendência em formas arcaicas, larvares, como o cadáver envolto em perfumes. Matéria dolorosa, matéria de dor e de superação da dor, fragilidade e força, derrelição. Como os grandes espectros, Lázaro está encarcerado na morte e, ao mesmo tempo, liberto da contingência: potência e impotência da matéria. Artista da profanação dos sentidos dogmáticos, Hilda revela inclinação para uma especial concepção religiosa do cosmos; sentimento místico, mítico, contudo, aberto ao vazio, ao abandono dos deuses; deslocando o caráter totalitário da veneração do sagrado para o campo da experimentação da matéria abjeta, contagiosa, deslocada e suja. Hilda força os limites da busca, anseia pela transcendência da própria condição, pelo uso disseminador dos mitos.

Religio não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a “negligência”, uma atitude livre e “distraída” – ou seja, desvinculada da *religio* das normas - diante das coisas e de seu uso, diante das formas da separação e seu significado. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular (AGAMBEN, 2007, p. 66).

No conto Lázaro, experiência profanadora das escrituras sagradas, somos obrigados a ver do escuro de uma cova aquilo que um morto ‘vê’ “do dentro do corpo”: “Vejo-a de cima, dos lados, de frente, vejo de um jeito que nunca vi. Jeito de ver de um morto” (HILST, 2003a, p. 113). Somos também bafejados pelo sopro vital que se esvai no último suspiro: “Tento dizer, mas uma bola quente vem subindo pela garganta, agora está na minha boca” (HILST, 2003a, p. 112). Somos espectadores de um encontro entre o Lázaro morto e o Outro de si, Rouah, seu corpo estranho, seu outramento num ser “ab-jeto”. O nome do ser com o qual Lázaro se confronta num diálogo pós-morte é ROUAH. Em hebraico *Ruah*, em grego *Pneuma*, em latim *Spiritus*, de onde temos a palavra *Espírito* em português. O nome indica sopro vital, pneuma, *Ruah* não se pode traduzir em uma só palavra pode ser sopro de vida, vento, o movimento do ar, hálito, o espírito. Nas escrituras hebraicas “ruah elohim” é o vento criativo de Deus. No conto de Hilst, é um ser sarcástico e sexuado, duplo de Lázaro, um espírito encarnado, a parte relegada aos “escuros do corpo” que se libera, para Lázaro, ao vê-la, contemplar-se.

Lázaro metamorfoseado num corpo larvar, embalsamado pelos melhores perfumes de Marta, assim como os leitores podem se sentir, deixa suas carapaças defensivas, livrando-se das identificações sociais, paradoxalmente preso e liberto: “Meu corpo enfaixado...” é a frase que abre este conto em primeira pessoa no qual a experiência incomunicável do corpo é configurada no corpo morto, como uma descida aos infernos, uma vivência do enterrado vivo, espanto, perda de controle, loucura. Lugar do indecível derridiano, *khôra* (cf. tb. Aristóteles). Na literatura hilstiana procede da capacidade de estar fora da lógica inclusão/

exclusão, verdade/mentira, pensamento/ sensibilidade como aporias apresentadas pela arte da escritora. Relembrem-se as palavras de apresentação do conceito no livro *Khôra*, de Jacques Derrida:

A *khôra* não é nem “sensível”, nem “inteligível”; ela pertence a um “terceiro gênero” (*triton genos*, 48e, 52a). Sobre ela não se pode nem mesmo dizer que ela não é nem isto, nem aquilo. Não basta lembrar que ela não nomeia nem isto, nem aquilo, outras simultaneamente isso e aquilo. Mas essa alternativa entre a lógica de exclusão e aquela de participação [...] talvez se deva a uma aparência provisória e às coerções da retórica, ou até mesmo, a uma inaptidão em nomear. A *khôra* parece estrangeira à ordem do paradigma. Esse modelo inteligível e imutável (DERRIDA, 1995, p. 9-10).

Pertencente, portanto a um “logos bastardo” (DERRIDA, 1995), receptáculo (mãe, ama, molde), a vivência de Lázaro na gruta, no “buraco fundo”, é a do autoparimento. “Lázaro” dispõe as forças vitais num quadro animado onde se debatem a vida e a morte, o amor e o nojo, o mendigo e o amigo querido de Cristo, o incriado e a criação; como se, além do “fluxo” dialógico que a move sempre em direção ao Outro, a literatura de Hilda Hilst buscasse também a seiva-floema, o alimento ancestral, mas sempre político e situado, que propicia ao homem a criação de um mundo renovado, recriado, por isso “Meu peito se alarga, minha boca disforme, suga uma seiva que não vê” (HILST, 2003a, p. 119). Ressuscitar dos mortos como necessidade vital (encontro com seu pneuma, com sua respiração) no fundo cavo aonde só um morto poderá ir é o movimento impensável narrado por Lázaro, ‘enquanto se morre’, cumprindo a narrativa do irrespirável: “na morte seria preciso encontrar palavras exatas” (HILST, 2003a, p. 113). Hilda ensaia uma narrativa do impossível. Morrer no conto é encontrar-se, defrontar-se, com seu próprio corpo como Outro/alteridade. Paralelo ao que própria Hilda, em suas experiências de gravação de “vozes”, propõe como o desejo profundo de sua literatura: “Então, é isso que na literatura eu também proponho: fotografar a pessoa de todos os lados e, principalmente, a essencialidade dela. Quer dizer que ela reconheça a cara densa, escura, mais profunda e mais terrível dela mesma e ela aprenda a conviver com essa cara” (DINIZ, 2013, p. 72).

Deste encontro tenebroso, Lázaro penetrado por uma “embriaguez da vontade”, assiste ao mundo sem estar nele, alcançando uma suprema sabedoria sobre o amor fraterno. Não o conhecimento pelo intelecto, mas a vivência apaixonada, da transformação pelo amor. Advertimos, no entanto, que não se trata de uma pregação religiosa de sentido confessional ou de auto-ajuda. A própria Hilda renega o imediatismo deste ‘agarrar depressa demais o sentido’: “Eu não pratico nenhuma religião” (idem, *ibidem*)⁵. E se há algum sentido religioso neste empreendimento artístico seria antes superar o egoísmo do próprio corpo, do nome, da individualidade para poder pensar/agir no outro. O corpo, na obra de Hilda, exerce, portanto, a função primordial de condutor de um conhecimento, de uma espécie de revelação, alcance de um saber intuído, *lux in tenebris*. Vejamos o que nos diz Jean-Luc Nancy:

⁵ Conferir o apego de Hilda Hilst ao livro *O Cristo Recrucificado*, de Nikos Kazantzakis (1986-1957).

Mas foi na escuridão, e como escuridão, que o corpo foi concebido. Ele foi concebido e moldado dentro da caverna de Platão, como a caverna: prisão ou tumba da alma. A encarnação faz penetrar o princípio daquilo que a obscurece e que a ofusca. O corpo é todo, a princípio, concebido na angústia desta asfixia. O corpo-caverna é o espaço do corpo se vendo de dentro, vendo de dentro (e sem nascer) o ventre da mãe, ou se vendo ele mesmo como sua própria matriz, sem pai nem mãe, pura escuridão de autofiliação. Assim, o olho noturno da caverna se vê, e se vê noturno, ele se vê privado do dia. O corpo é o objeto da sombra – e seu olhar tenebroso é já por isso, a impressão, o resto de luz, o rastro (signe: rastro, signo, sinal) da visão solar. *Lux in tenebris*, o corpo da encarnação é o signo, absolutamente (NANCY, 2006, p. 60).

Do corpo sarcófago/útero de Lázaro, é extraído, por Rouah, o cálice (amoroso) de carne — “Corpo do meu corpo”. Lázaro transmuda-se num corpo-amoroso e, do lugar fundo e abjeto, conquistará o amor-ágape, somente deste lugar ele poderá compreender o amor humano, muito mais que humano de Judas: “Eu acho que o amor do Iscariote tem de ser assim como é” (HILST, 2003a, 128), mas, ao mesmo tempo, será por uma recusa a ser como Judas que Lázaro afirmará sua capacidade de, digamos, livre-arbítrio, superação de si e religação com o restante dos homens. Neste sentido, o conto, quando se inscreve como imitação da vida e paixão de Cristo, pelo episódio figural da morte e ressurreição de Lázaro, também apontará para a experiência dos corpos encapuzados e torturados dos regimes de repressão sob o qual se vivia à época em que Hilda o escrevia, de onde se extrai a atualização da desmedida violenta da segunda morte de Lázaro quando aprisionado, encapuzado e jogado no mar chega a um mosteiro (sem precisão de local ou data) no qual Cristo já se tornou um nome vazio, uma “foto na parede”.

Talvez se possa aproximar Hilda Hilst do conceito de sindérese, busca da revelação consciente, que vem de Tomás de Aquino: “capacidade espiritual, inata, espontânea e imediata para apreensão dos primeiros princípios da ética, capaz de oferecer intuitivamente uma orientação para o comportamento moral” (HOUAISS, 2000, p. 2577). Na vertente warburgiana do pensamento por imagens, a sindérese tornaria possível “um formulário ético-algórico que tende a lançar luz sobre a relação do mundo interior com as formas do cosmos visível, espacial” (BIANCHI, 2011, p. 130 - Tradução Revista Olho d’água)⁶.

A sindérese envolve, portanto, uma consciência ética; em Hilda, esta consciência de caráter irônico, profano, passa pelo corpo, como o caso de amor crístico, a paixão do corpo como materialização da doação, da entrega amorosa. Lázaro crê, com paixão, neste amor fraternal que Cristo representaria na terra até se defrontar com o vazio deixado, conforme o monge entre carinhoso e debochado revela: “Deus, Lázaro, Deus é agora a grande massa informe, a grande massa movediça, sem lucidez. Dorme bem, filhinho” (HILST, 2003a, 140-141). As “parábolas” de Hilda funcionam nesta via para atingir uma revelação do que ela chama de “essencialidade” (eu pergunto: a seiva, o floema?) perdida sem remissão, dissolvida

⁶ No original: “um formulário ético-allegorico che tende a far luce sulle realizzazioni del mondo interiore com le forme del cosmo visibile, spaziale”(BIANCHI, 2011, p. 130).

no informe, no movediço. Sem fervor místico que repetiria (como nas imitações extáticas da vida de Cristo) as verdades da religião. Essa aproximação se dissolverá pelo próprio gasto do tempo. Hilda, como Kafka, pisa no terreno movediço que se tornou a tradição.

Eliane Robert Moraes (1999), no belo artigo “Da medida estilhaçada”, estuda o bestiário de Hilda Hilst do qual destaca a figura do Deus-porco como expressão desalentada de uma: “Pergunta sem resposta, 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). Anteriormente, por uma apreciação dos jogos verbais da escritora, Robert Moraes demonstrara o modo de aproximação entre as ideia do porco e do corpo, de fundamental importância, a meu ver, para a compreensão da obra de Hilst. A crítica afirma: “Assim como *dog* e *god* estão unidos pelos secretos elos da língua, também a diferença entre o homem e o animal depende apenas de uma sutil inversão” (MORAES, 1999, p. 121). Conforme citação que Moraes faz da própria Hilda: “Porque cada um de nós, Clódia, tem de achar seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo). Porco, gente, porco, corpo às avessas” (MORAES, 1999, p. 120–121). Sem dúvida, a escritora, como sabemos, é apaixonada pela figura da porca – como declarou em entrevista: “Vocês viram, eu tenho ali um retrato de uma moça beijando uma porca; eu adoro porcos” (HILST, 1999 p. 34), também uma porca, não esqueçamos, é o alterego da narradora de *A obscena senhora D.*

Neste caso, da inclinação imagética pela figura do(a) porco(a), em vez de movimento ascensional dos olhos, como nas representações das santas católicas, Hilst prefere aproximar o focinho da porca (do corpo) da lama e, na lama, chafurdar em busca de algo “do dentro”: “Eu estou dentro do que vê. Estou dentro de alguma coisa que faz a ação de ver” (HILST, 2003a, p. 147). Este deslocamento do olho para o focinho aproxima-se do que Walter Benjamin detecta do ouvido, em Kafka, numa carta cujo trecho que reproduzo e na qual comenta a relação transgressiva da literatura de Kafka com as escrituras hebraicas:

Kafka escutava o que lhe dizia a tradição e quem ouve intensamente não vê. Este ato de ouvir é cansativo, sobretudo porque só coisas confusas chegam até aquele que ouve. Não há doutrina a se aprender e nem conhecimentos a conservar. O que se capta de repente são coisas que não estão determinadas para nenhum ouvido em especial. Isto inclui um estado de coisas que caracteriza estritamente a obra de Kafka por seu lado negativo (quase sempre sua característica negativa será mais rica de perspectiva que a positiva). A obra de Kafka representa um adoecimento da tradição. Tratou-se de definir a sabedoria como o lado épico da verdade. Assim, a sabedoria é caracterizada como um bem da tradição. [...] O verdadeiramente genial em Kafka foi que ele experimentou algo totalmente novo: ele abriu mão da verdade, afim de ater-se a à transmissibilidade, ao elemento “hagadístico”. A literatura de Kafka é originalmente de parábolas. Mas sua beleza e desgraça é ser mais que parábolas. Ela não se coloca aos pés da doutrina, assim como a Hagadá o faz em relação à Halahá. E quando se submete, de repente levanta uma poderosa garra contra ela (SCHOLEM; BENJAMIN, 1993, p. 304).

Esta apropriação das “escrituras sagradas” em amplo sentido trata-se de um procedimento usual na literatura de Hilda Hilst, a escritora penetra nesse “mundo movediço”

de uma escuta. Isso se verifica tanto na apropriação da tradição da religião, no sentido estrito das escrituras, o conto Lázaro é um exemplo, como também no amplo sentido das “escrituras leigas” da literatura canônica, vejamos os modelos homenageados por ela e citados na trilogia pornográfica, apontados por tantos estudos críticos, e não bastando estes cruzamentos de intertextualidade, também no modo como é capaz de citar o popular, a língua do povo, o que é considerado pornografia popular, linguagem de “baixo calão”. Ao incorporar ao seu fluxo de pensamento/ escrita o que corre subterraneamente nos veios da tradição, ao manter sob o controle de um focinho a lama e a flor, a escritora cria este fundo movediço onde as certezas perdem estabilidade, onde a própria “ambiguidade é ambígua”, como “poderosa garra” que se levanta contra a verdade, num chão minado, onde nada pode, ao final, nos curar, nos redimir ou nos salvar. Saídos do conto, como expulsos do ventre úmido, da *khôra* em que imprimimos nossa imagem, nós, os leitores sem Deus, sem pai, nem mãe, nós, nesta literatura, olhamos o olho vazado de nossa fratura, de nossa perdição.

CHIARA, A. Hilda Hilst: “I Breathed Your Unsteady World”. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 11–23, 2015.

Referências

AGAMBEN, G. *Profanações*. Trad. e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira e revisão de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, G. *A parte maldita*. Precedida de “A noção de despesa”. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *La Part Maudite*. Paris: Minuit, 1967.

_____. *Visions of Excess*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BENJAMIN, W.; SCHOLEM, G. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BIANCHI, L. “Warburg, Cassirer et Bruno. Quelques remarques sur *Individu et cosmos*. In: VIA, C. C. *Introduzione a Aby Warburg*. Roma; Bari: Laterza, 2011. p. 149–156.

DELEUZE, G. *A ilha deserta e outros textos*. Textos e entrevistas (1953-1974). Org. da edição brasileira e revisão técnica de Luiz. B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 131–154.

DERRIDA, J. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

DINIZ, C. (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

HOUAISS, A. *Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HILST, H. *Cascos & Carícias: crônicas reunidas (1992-1995)*. São Paulo, Nankin Editoria, 1998.

_____. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003a.

_____. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003b.

KAZANTZAKIS, N. *O Cristo Recrucificado*. Trad. Guilhermina Sette. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

LUIGI Pareyson. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pareyson>. Acesso em: 14 fev. 2014.

MORAES, E. R. Da medida estilhaçada. In: HILST, H. *et al. Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: IMS, n. 8, p. 114-126, 1999.

NASCIMENTO, E. Artes pensantes e incomparáveis - Evando Nascimento avalia o caráter experiencial e performativo da arte contemporânea. *Celeuma*, São Paulo, n. 3, dez. 2013, p. 31-65. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/celeuma/article/view/87708/90640>>. Acesso em 18 mar. 2014.

NANCY, J-L. *Le Corpus*. Paris: Métailié, 2006.

PÉCORA, A. Nota do Organizador. In: HILST, H. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003. p. 09-13.

PERNIOLA, M. *Desgostos: novas tendências estéticas*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Santa Catarina: UFSC, 2010.

ROSENFELD, A. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: Portal Hilda Hilst - 1930-2004. 1999. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

ROSSET, C. *Le Réel*: Traité de l'idiotie. Paris. Ed. Minuit, 1978.

Recebido em: 18/09/2014

Aceito em: 22/10/2014