

sem título

à Hilda Hilst



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
LITERATURA COMPARADA  
TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE

Camila Alexandrini

***Sem título, à Hilda Hilst***

Porto Alegre  
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
LITERATURA COMPARADA  
TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE

Camila Alexandrini

***Sem título, à Hilda Hilst***

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Porto Alegre  
2013

## ERRATA

*Sem Título* = tentativa de nomear o inominável

*Sem Título* = muitos títulos

*Sem Título* = provocação inicial ao leitor, a fim de fazê-lo virar a página

*Sem Título* = leitor-operador

*Sem Título* = imagem que não ilustra o texto, texto que não ilustra a imagem

*Sem Título* = desejo inconcluso, em aberto

*Sem Título* = à Hilda Hilst, não de Hilda Hilst ou sobre Hilda Hilst

*Sem Título* = prazer na dispersão, desaparecimento do objeto da literatura

*Sem Título* = rastro da escritura por vir

*Sem Título* = gesto de liberdade, teatralidade das palavras

*Sem Título* = vigor, não preguiça

*Sem Título* = e ≠



Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras



Of.039/2013-PPG Letras      Porto Alegre, 25 de março de 2013.


Prezada Professora Camila:

Em nome do Programa de Pós-Graduação em Letras desta Universidade, queira aceitar nossos cordiais cumprimentos pela Defesa de sua dissertação de Mestrado na área/especialidade de Estudos de Literatura/Literatura Comparada, intitulada *Sem título, à Hilda Hilst*, sob orientação da Profa. Dra. Rita Lenira de Feitas Bittencourt (UFRGS).

A referida Defesa, cuja Banca Examinadora foi composta pelas professoras Dra. Rita Terezinha Schmidt (UFRGS), Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (Artes/UFRGS) e Dr. Ricardo Araújo Barberena (PUCRS), sendo presidida pela orientadora do trabalho, ocorreu em 25 de março de 2013, às 14 horas, nesta Universidade.

Sendo o que tínhamos para o momento e desejando-lhe pleno sucesso profissional, subscrevemo-nos.

Atenciosamente,

  
José Canisio Scher  
Secretário do PPG-Letras  
UFRGS

Ilm(o)a. Sr(a).  
Prof(a). **Camila Alexandrini**  
**Mestrado em Estudos de Literatura**

*Ao que ainda não sei, ao que desconheço, ao que está por vir.*

## AGRADECIMENTO

Nas estradas, meu pai viveu quase toda sua vida. Ali ele aprendeu, inclusive, quase tudo que ele sabe. Na convivência nem sempre diária com meu pai, aprendi, desde bem pequena, que o saber se dá na travessia. É sim importante chegar ao destino, voltar à casa, mas, para um caminhoneiro, o grande prazer está no percurso. É no movimento que a paz se situa para ele, pois não se reconhece quando estaque. Mesmo ao meu lado, contando os últimos acontecimentos da viagem recém percorrida, seu pensamento se move – o qual percebo pelo olhar disperso com que às vezes ele me olha.

Poucas, mas significativas vezes, pude viajar com meu pai, e muito do que sou hoje deve-se àquele estado de impermanência e de profunda afetividade que permeavam nossos caminhos. O ir e vir ensinou ao meu pai que tudo o que se pode carregar consigo cabe nos bolsos e, quando imaterial, sobrevive em algum lugar íntimo do ser, mesmo que em contínua transformação. O deslocamento é o destino do meu pai, ele vai de um lugar a outro, destemido; ele se encontra diante do desencontro que novos lugares e pessoas desconhecidas o proporcionam.

Nos últimos anos, devido aos afazeres que minha profissão me impele, não tenho tido a oportunidade de caminhar com ele. Quando longe, ele me liga e pergunta como estou, enquanto eu, insistentemente, quero saber onde ele está – apenas para que eu possa imaginar a estrada e a cartografia que me levaria até ele. E, nesse instante, os espaços se diluem, e lá estou eu, abraçando meu pai.



Àqueles que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar.

*Clarice Lispector*

Viver é ser outro. Nem sentir é possível se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não é sentir – é lembrar hoje o que se sentiu ontem, ser hoje o cadáver vivo do que ontem foi a vida perdida.

*Fernando Pessoa*

Um poeta pode suportar tudo. O que equivale a dizer que um homem pode suportar tudo. Mas não é verdade: são poucas as coisas que um homem pode suportar. Suportar mesmo. Um poeta, em compensação, pode suportar tudo. Com essa convicção crescemos. O primeiro enunciado é correto, mas conduz à ruína, à loucura, à morte.

*Roberto Bolaño*

Try again, fail again, fail better.

*Samuel Beckett*

La science est grossière, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe.

*Roland Barthes*

(eu poderia ter escrito tudo isso e agora dava um tiro na têmpora. mas não o fiz. então tenho que continuar, dizendo é isso ó)

*Hilda Hilst*



## RESUMO

Esta dissertação parte dos questionamentos e das inquietudes que surgem da leitura da obra de Hilda Hilst e de um pulsar teórico que transpassa minha trajetória acadêmica. Uma vez que coloco os textos da autora diante do conceito de *dispersão* de Maurice Blanchot, não intento me delimitar a uma análise literária desdobrada em seus gêneros, nesse ou naquele lugar. Para onde vai Hilda Hilst? Para onde vai a teoria literária? Ao seu desaparecimento, como diz Blanchot em resposta à pergunta: “Para onde vai a literatura?” Nesse sentido, preocupo-me em distanciar-me do querer-agarrar das teorias, para que as palavras de Hilst apareçam em estado de devir poético, como de fato elas são. Sendo assim, as escolhas que fiz dos textos literários de Hilst levaram em conta dois critérios: o prazer na leitura e o desejo de dispersão. Além disso, utilizo-me da possibilidade de pluralidade do objeto literário na pós-modernidade para trazer ao texto reflexões que surgem não só da literatura, mas também de seus possíveis desdobramentos no teatro e nas artes plásticas. De tal modo, através do entrecruzamento de teorias, sendo elas, principalmente, a literária e a teatral, busco outras vias à compreensão dos textos literários da autora, bem como do objeto da literatura. Sob o viés da crítica literária de Roland Barthes, minha escrita é construída por meio dos conceitos de *escritura* e *fragmento*. É devido a um anseio de *deslocamento* que a disposição desses elementos em conjunto torna-se possível. Da *imensidão* ao *gesto*, a literatura hilstiana escapa de uma representação e é conduzida ao que entendo por *teatralidade*. Assim, o deslocamento é percebido no percurso instável e inconcluso de uma análise literária e, inclusive, de um corpo que passeia por outras linguagens, onde Walter Benjamin aparece à margem desse caminho. O eu que atravessa minha escrita não é obliterado, já que, para tornar-me outra, é necessário distender esse eu através das linguagens que o constituem. Entre os diversos fazeres da literatura comparada, nada me interessa tanto quanto os rastros de uma *liberdade* que ali é disposta ao teórico da literatura, mesmo que diante de tantos impasses. Liberdade que é aqui assumida em sua escrita e também em sua responsabilidade.

**Palavras-chave:** literatura, teatralidade, fragmento, liberdade, dispersão

## RESUMÉ

Cette dissertation commence avec les questions et les inquiétudes qui émergent de la lecture de l'œuvre de Hila Hilst et aussi d'un désir théorique qui traverse mon chemin académique. Quand je mets les textes de l'auteur face au concept de la *dispersion* de Maurice Blanchot, je n'ai pas l'intention de m'enfermer dans une analyse littéraire dépliée en ses genres, ici ou ailleurs. Où va Hilda Hilst ? Où va la théorie littéraire ? À son disparition, comme Blanchot dit en réponse à la question : "Où va la littérature ?" Dans ce sens je m'inquiète de m'éloigner du vouloir-saisir des théories, pour que les mots de Hilst apparaissent dans l'état de devenir poétique, comme en fait ils le sont. Alors, les choix que j'ai faits des textes littéraires de Hilst ont suivi deux critères : le plaisir de la lecture et le désir de la dispersion. D'ailleurs je me sers de la possibilité de la pluralité de l'objet littéraire dans la postmodernité pour apporter aux textes des réflexions qui surgissent pas seulement de la littérature mais aussi comme de possibles dépliements de ces textes dans le théâtre et dans les arts plastiques. De cette façon, par l'intersection des théories, étant elles surtout la théorie littéraire et la théorie théâtrale, je cherche d'autres voies pour la compréhension des textes de Hilda Hilst, bien comme de l'objet de la littérature. Sous l'inclination du critique littéraire Roland Barthes, mon écriture est construite à travers les notions d'*écriture* et de *fragment*. C'est en raison d'une envie de déplacement que la disposition de ces éléments dans un ensemble devient possible. De l'*immensité* au *geste*, la littérature d'Hilst s'échappe d'une représentation et est conduite à ce que je comprends par *théâtralité*. Ainsi le déplacement est aperçu au long d'un parcours instable et inachevé d'une analyse littéraire et y compris d'un corps qui se promène pour d'autres langages, où il est possible de se retrouver au bord de ce chemin Walter Benjamin. Le « je » qui traverse mon écriture n'est pas effacé, puisque pour que je devienne une autre il est nécessaire détendre ce « je » à travers des langages qui le constituent. Parmi les divers faits et gestes de la littérature comparée, rien ne m'intéresse autant que les traces d'une liberté qui est là offerte au domaine théorique de la littérature, même devant beaucoup d'impasses. La liberté qui est ici assumée dans son écriture et dans son responsabilité.

**Mots-Clés:** littérature, théâtralité, fragment, liberté, dispersion

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 (capa): ALEXANDRINI, Camila. *Da imensidão ao gesto*. Fotografia, 2013.

Figura 2 (p.22): BARTHES, Roland (2007, p.23). *Le rendez-vous*, trecho de *O império dos signos*.

Figura 3 (p.25): ALEXANDRINI, Camila. *A morte em vida, a morte na literatura*. Caderno de Anotações, 2012.

Figura 4 (p.25): HILST, Hilda. *Inéditos*, 2012. Fonte: Instituto Hilda Hilst.

Figura 5 (p.26): ALEXANDRINI, Camila. *Às avessas*, Fotografia digital, 2011.

Figura 6 (p.26): BLANCO, Muu. *Av Fuerzas Armadas*, Ccs, de la Serie: AAA. Fotografia, 2007. Fonte: Catálogo de obras Zona Franca (ANJOS et al., 2007, p.188).

Figura 7 (p.28): FORREST, Jimmy. *Out of the Forrest*. Capa do LP de Jimmy Forrest, 1961. Arquivo Pessoal.

Figura 8 (p.32): ALEXANDRINI, Camila. *Porque continuar tentando...* Papel branco sulfite, Folha de carbono, Rasuras, Fotografia Digital, 2013.

Figura 9 (p.39): *Recortes de Jornal*, 2012. Fonte: Jornal Folha de São Paulo.

Figura 10 (p.52): ALEXANDRINI, Camila. *Ensaio sobre a citação*. Algodão, Carimbo, Fotografia Digital, 2012.

Figura 11 (p.53): HILST, Hilda. Grifo em *A literatura e o mal* de Georges Bataille (1957).

Fonte: Instituto Hilda Hilst.

Figura 12 (p.54): ALEXANDRINI, Camila. Grifos meus em *Rútilo Nada* (HILST, 1993, p.13), Fotografia Digital, 2011.

Figura 13 (p.56): ALEXANDRINI, Camila. *Até onde o olhar alcança*. Fotografia Digital, 2011.

Figura 14 (p.60): HILDEBRAND, Amy. *With a Little Sound Project*. Fotografia, 2012. Fonte:

<<http://withlittlesound.blogspot.com> br/>

Figura 15 (p.71): KLEIN, Yves. *Le Saut dans le vide*, 5, rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, octobre 1960. Fonte: <<http://www.yveskleinarchives.org/>>

Figura 16 (p.74): ALEXANDRINI, Camila. *Ensaio sobre a loucura*. Escrita sobre papel, Fotografia e Manipulação Digital, 2010.

Figura 17 (p.74): BOURGEOIS, Louise. *Art is a Guaranty of Sanity*. Lápis e Papel Rosa, 27.9 x 21.5 cm. Collection Museum of Modern Art, New York, Fotografia de Christopher Burke, 2000. Fonte:

<<http://arttattler.com/archivebourgeois.html>>

Figura 18 (p.76): ROBLETO, Dario. *Oh those Mirrors with Memory*. Dimensões Variáveis, 1997. Fonte: Catálogo de obras Zona Franca (ANJOS, 2007, p.125).

Figura 19 (p.77): REDIN, MAYANA. *Ilha da decepção encontra ilha da desolação*. Geografia de Encontros, Caneta nanquim sobre papeis vegetais sobrepostos, 42cm x 29,7cm, 2009/2011. Fonte:

<<http://mayanaredin.blogspot.com.br/>>

Figura 20 (p.82): JAMRA, Iara. *Lori Lamby*. Montagem teatral, Fotografia de divulgação, 1999. Fonte: Instituto Hilda Hilst.

Figura 21 (p.87): ARQUIGRAM, Group. *The Walking City*, 1964. Fonte: <<http://www.archigram.net/index.html>>

Figuras 22 (p.93): CAMPOS, Augusto (2009, s/n). *Reduchamp*. Trecho.

Figura 23 (p.93): PLAZA, Julio. *Sem Título*, 1979. Fonte: Fundação Vera Chaves Barcellos.

Figura 24 (p.103): NAMUTH, Hans. *Jackson Pollock (1912-1956)*, Fotografia, 1950. Fonte:

<<http://www.npg.si.edu/exh/namuth/index5.htm>>

Figura 25 (p.104): MANZONI, Piero. *Sculture viventi*, 1961. Fonte: <[http://www.pieromanzoni.org/index\\_it.htm](http://www.pieromanzoni.org/index_it.htm)>

Figura 26 (p.107): ANONIMO. *Escritos da Cidade*, 2012. Fonte: Domínio Público.

Figura 27 (p.108): FUERZA BRUTA. Fotografia de divulgação, 2012. Fonte: <<http://fuerzabruta.net/>>

Figura 28 (p.109): KLEIN, Yves. *Anthropométrie de l'époque bleue* (ANT 130), 1960. Fonte: <

<http://www.yveskleinarchives.org/>>

Figura 29 (contracapa): ALEXANDRINI, Camila. *Sombra*. Composição digital, 2013. Fotografia de Hilda Hilst. Fonte: Instituto Hilda Hilst.

S U M Á R I O

IMENSIDÃO

DESEJO

ENCONTRO

PESQUISA

FRAGMENTO

DESLOCAMENTO

HILDA HILST

ESCRITURA

QUERER-MOVER

CITAÇÃO

INTELECTUAL

NÃO-LITERATURA

DISPERSÃO

REPRESENTAÇÃO

PÓS-MODERNIDADE

TEATRALIDADE

GESTO

***Fui atingida.***

## IMENSIDÃO

“O vazio imenso é uma coisa do olho” (HILST, 2002a, p.189).

Diante da imensidão nem sempre se está imerso, de qualquer forma, lá está ela a nos encarar todos os dias. O segundo ano de minha pesquisa no mestrado talvez tenha sido o momento que mais estive de frente a ela. E os motivos são tantos, um deles foram a diversas leituras que fiz. Talvez nunca antes tenha lido tanto quanto agora; talvez esse tanto me desestabilize hoje porque fiz as leituras que tive de fazer e as que queria fazer. O querer fez toda diferença. Mesmo que a prática acadêmica tenha suas clausuras, sempre me pergunto por que me mantenho nela. É bastante simples a resposta, mesmo que ela não me reconforte o suficiente: desejo ler, e a leitura provoca-me o desejo da escrita. Octavio Paz e Roland Barthes disseram isso em diversos de seus textos: o produto de toda leitura é outro texto. Entretanto, a dificuldade quase sempre encontrada por mim é a de organizar as ideias, grifar as citações, elaborar caminhos que me conduzam a um texto legível. Como se configura essa legibilidade? Por mais que estejamos em um ambiente que solicita a análise teórica, a qual, por assim ser, encaminha-nos para um ordenamento dos sentidos, é árduo reconhecer um caminho antes de ele ser trilhado.

Peter Esterházy (2011, s/n), em *Verbos Auxiliares do Coração*, diz que “quando escrevemos uma obra, só no fim descobrimos como devemos começá-la”. Contudo, lá no fim estarei quando? Não será que estamos sempre no fim, mas os números nos apontam para um começo o qual não é mais que uma ilusão? Sendo assim, não pretendo aqui constituir um todo, mas fragmentos de algo que não se pode ver uno – a unidade destruiria o que poderia ser. Esterházy (2011, s/n) diz também, no desfecho desse mesmo livro: “Um dia vou escrever isso tudo com mais precisão”. A vontade de precisão não é aquela que imprime o desejo de escrita, sobretudo na literatura. Por mais que a literatura possa ser percebida em módulos e medidas, tais índices serão sempre provisórios. Nesse sentido, certa falta de precisão surge aqui por duas razões: a literatura não é precisa, ela sempre está diante do fim; a mão que escreve

é deslocada ao espaço em que não está e, por esse duplo gesto, treme<sup>1</sup>. Sendo assim, não procurarei aqui esconder minhas fragilidades, as quais todo texto deixa escorrer, farei delas o princípio que me possibilita ser outra.

“Rilke desejava que o jovem poeta pudesse perguntar a si mesmo: “Sou verdadeiramente obrigado a escrever?”, a fim de ouvir a resposta: “Sim, é preciso.””(BLANCHOT, 2005, p.40). E é isso que tenho me dito desde que ensaiei meu nome em letras disformes aos três ou quatro anos de idade, é

o que me disse durante todo o mestrado. Sim, é preciso, mas não preciso. Escrever para mim é, principalmente, jogar com as palavras e, por meio desse jogo, produzir um efeito de realidade diferente dessa que nos rodeia. Gosto de observar as nuances da língua e perceber que ela está sempre em exercício – uma experiência de ser, sendo, tal como Hilda Hilst (2002a, p.198) aponta: “Quero muito elucidar e unir elementos contrastantes. Se soubesse como fazê-lo já o teria feito. Deliquescido dobre-me. Estamos chegando ao fim”.

Gostaria de alertar que, nas notas desse trabalho (as indicadas por um asterisco), além da escrita teórica, serão encontradas digressões que povoaram os meus instantes de cansaço durante o percurso. Segundo Roland Barthes (2004a, p.236): “O cansaço é um modo de existência menosprezado; fala-se pouco dele; é uma cor de vida que nem sequer tem o prestígio do atroz ou do maldito: que discurso fazer, com cansaço? Ele é, no entanto, a dimensão do tempo: infinita, ele é o próprio infinito.” Espero que elas não sejam vistas como desvios do que está sendo dito no corpo da dissertação, mas como elementos suplementares, momentos de dispersão, uma vez que, a partir desses, tomava consciência, da imensidão em que mergulhava.

1.“O seguro e forte Claudel, tendo terminado L’Otage [O refém], escreve a Gide: “Experiência passada não serve para nada; cada nova obra coloca problemas novos, diante dos quais sentimos todas as incertezas e todas as angústias do principiante, e ainda por cima algumas facilidades traiçoeiras que é preciso dominar brutalmente.” E Péguy: Nunca começo uma obra sem tremer. Vivo no tremor de escrever.” (BLANCHOT, 2005, p.143-4)



## DESEJO

Ter desejado escrever um dia foi um dos meus mais graves ensaios na vida ou, ainda pior, ter estampada no rosto por anos a verdadeira convicção de que isso me faria melhor. Nada do que eu já escrevi tornou-me melhor.

Meu desajeitamento no início de qualquer texto que me proponha a escrever se dá pelo medo que nutro do espontâneo, além do mais, “qualquer cretino pode ser espontâneo” (HILST, 1989, p.143). Na tentativa de ser simpática, solícita e gentil, em situações que exigem certa espontaneidade, já disse tanto do que não deveria dizer... Talvez seja como Barthes (1992b, p.14) mesmo articulou: “Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder.” Não é apenas porque os sentidos são múltiplos, mas também porque outros são fixos por demais. Nada poderia mudar o sentido fixo de algo dito. O dito desliza-se pelas mãos e se perde nos ouvidos alheios. E mesmo que eu balbuciasse tantas vezes que não tive a intenção de ser grosseira, dura, rude estaria afirmando novamente aquelas palavras, estaria retomando na memória recente daquele que ouve o que acabara de dizer.

Tanto do que digo vai para essa vala do arrependimento, do constrangimento que nem posso relatar aqui, tomaria longas páginas tediosas pedindo desculpas. Além do mais, não espero perdão, anseio certa tranquilidade que não é concedida pelas palavras que esse Outro, ofendido, poderá me dizer em um ato de consolo estúpido e também desajeitado. Desejaria eu ter coragem de aceitar o dito, como aceitaria Deus em horas de abandono.

Lá estão elas, as palavras mal-ditas, o poder assombroso que elas possuem e um eu, um sujeito frágil por saber-se incompleto, fragmentado, necessitado de algo que o conceda certa paz. No entanto, tudo o que eu não quero dizer é por pensar em como as palavras afetam o outro, o outro que, nessa ocasião, no agora, pode ser você.



## ENCONTRO

Segundo Tânia Carvalhal (2005, p.169), “o termo encontro é especial graças aos múltiplos significados para que aponta. Ora pode indicar o resultado positivo de uma busca, a descoberta de algo (encontrar é descobrir) como pode ser simplesmente indicativo de um local de confluência.” Sendo assim, esta dissertação pulsa no desejo de encontro, aquele que se configura em parte através de desencontros, como os de nossa vida estranha e impossível de hoje. Esse desejo se intensifica na medida em que a literatura comparada, linha de pesquisa na qual transito, é compreendida na incidência de forças centrípetas ou centrífugas ao movimento impresso à sua procura. Não será a última vez que o encontro surgirá de um colocar-se de frente, pois o enfrentamento é necessário ao exercício teórico. Além disso, o processo de escrita desse texto talvez seja, inclusive, uma forma de deslocar-me em meio a uma geografia teórica tão vasta e de acesso cada vez mais facilitado a grande parte dos estudantes universitários através da internet. Entretanto, cabe ressaltar que o desejo de encontro não se direciona a uma tentativa pacificadora (ou reconciliadora), pois aqui o embate tenta agitar os lugares cômodos do saber e suscita a reflexão, embora saiba que as teorias podem ser autoritárias e normativas. Evidencio, então, o viés conflitante e questionador dos aportes teóricos desta dissertação, os quais se apresentam por meio dos encontros com o que estranha, não compreende, não espera. Dessa forma, encontrar não tranquiliza a busca, mas desacomoda o percurso.

Não pretendo esconder meu prazer com as palavras nem remeter-me a dizeres teóricos os quais façam perder a sutileza e a surpresa das palavras que chamamos literárias. Na verdade, se escrevo em busca de espaços incomuns das linguagens é porque eu não as entendo e não quero suprimi-las em equações e resultados. As palavras talvez sejam para mim uma forma de adentrar no desconhecido, aquele em que a literatura, onde quer que ela se faça presente, percorre com seus incessantes deslizamentos.

Sendo assim, minha reflexão tem seus pontos de partida nos desassossegos em minha trajetória acadêmica, nos questionamentos a respeito do viés comparatista de minha pesquisa no mestrado, com base a literatura de Hilda Hilst, e nos deslocamentos que surgiram da leitura de seus textos literários. Dito de outra maneira: o espaço que ocupo na academia deve se escrever por meio de uma linguagem que compreenda seu potencial múltiplo, e a linguagem que assumo deve se inscrever em espaços múltiplos igualmente. Contudo, como fazê-lo se me deparo muitas vezes em um espaço de enredamento dos sentidos, de promulgação de verdades, de anseios performáticos de uma prática acadêmica comportada e ponderada? O que desejo nada mais é do que um diálogo com tudo aquilo que preenche e esvazia meu olhar. A materialidade que anseio em minhas reflexões acadêmicas é aquela que não posso abarcar totalmente, que escapa, que desvia de mim, mas ainda assim, está lá.

A literatura comparada tem me proporcionado tal abertura, sendo ela uma disciplina indisciplinada. Não me posso com regras, limites, fronteiras. Nesse sentido, tenho me preocupado mais com os questionamentos do que com as respostas. Ao mesmo tempo em que dialogo teorias e linguagens, pergunto-me qual deve ser meu agenciamento teórico diante de impasses que os estudos literários vêm passando. Tomar certa consciência dessa geografia teórica parece-me mais urgente do que responder, pois sou responsável pelo meu discurso e pelos desdobramentos dele. Não há a pretensão de desatar os nós, tampouco tentar dar conta das discussões mais recentes, mas há sim a disposição de questionar mais e trazer tais questionamentos para o percurso de construção de minha escrita, a qual define meu lugar na universidade e nos espaços sociais e culturais com que ela se comunica.

A aproximação da literatura com o teatro (e vice-versa) não é nova, nem por isso está gasta. Tudo mudou quando não se sabia mais afirmar o que é literatura, o que é teatro. A instabilidade do saber se tornou matriz fundante das teorias pós-estruturalistas que, após 1969, se voltaram às Ciências

Humanas para entender seus próprios objetos de análise: o teatro foi à antropologia, à semiótica; a literatura estreitou os laços com a filosofia e a psicanálise, por exemplo. O que é literatura? O que é teatro? A partir de tais questionamentos e da ausência de uma resposta imediata, teóricos tiveram de deslocar seus pressupostos teóricos a outros campos do saber.

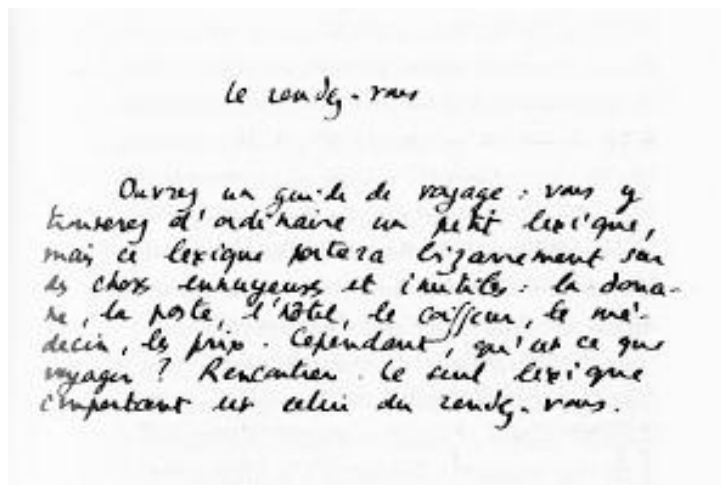
Por isso, o encontro, nessa dissertação, se dá não só entre as teorias da literatura e do teatro, mas também do que as fazem uma e outra; outra em uma, uma-outra linguagem. O encontro desejado será construído por meio do deslocamento, pois me parece que, desse modo, a possibilidade de reflexão teórica é muito mais profícua. Por assim dizer, o trânsito entre teorias procura menos o relativismo de Antoine Compagnon (2006) e mais a complexidade de Edgar Morin (2003) no que o ele se refere ao seu caráter multidimensional e não totalitário.

Num sentido, diria que a aspiração à complexidade traz nela a aspiração à completude, uma vez que se sabe que tudo é solidário e que tudo é multidimensional. Mas, num outro sentido, a consciência da complexidade faz-nos compreender que não poderemos nunca escapar à incerteza e que não poderemos nunca ter um saber total. (MORIN, 2003, p.100)

Sendo assim, este encontro além de ter consciência de que não pode apreender uma totalidade, faz questão de não tê-la. Reconhece, no intervalo, uma complexidade que só se pode alcançar através da busca por uma verdade que não se encontra, sendo que são os rastros dela que tanto nos intrigam.

Esperava Hilda Hilst (2007) que, diante de sua poesia, algum leitor, para ela raro, possa ter compreendido que ali a embriaguez e a loucura são de outra ordem, que o fervor e a volúpia presentes são marcas dos versos, não de uma vida vivida. Aponta a escritora, inclusive, que desse encontro entre leitor e sua obra bastava que lhe fosse dito: “Fui atingido”, sem mais explicações, pois “é triste explicar um poema. É inútil também. Um poema não se explica. É como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida [...] E aí sim vou beber, porque há de ser festa aquilo que na Terra me parece exílio: o ofício de poeta” (HILST, 2007, p.90).

Figura 2: *Le rendez-vous*<sup>3</sup>, trecho de *O império dos signos* (BARTHES, 2007).



3. ““O encontro” – Abra um guia de viagem: nele você encontrará, em geral, um pequeno léxico, mas esse léxico, estranhamente, dirá respeito a coisas aborrecidas ou inúteis: a alfândega, o correio, o hotel, o barbeiro, o médico, os preços. Entretanto, o que é viajar? Encontrar. O único léxico importante é o do encontro.” (BARTHES, 2007, p.155) (grifo meu)

4. Tal conceito é mais conhecido a partir da obra de Marc Augé, *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade (1994), mas, nesse caso, remeto-me ao relato de Robert Smithson, *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey* (1967), no qual ele registra o reencontro com sua cidade natal e percebe uma série de ruínas ou anti-monumentos de uma “eternidade desajeitada”.

De tal forma, o encontro aqui se configura como um elemento de potência, por meio do qual o ser que caminha pode se deparar com o que não espera e, na surpresa, ser atingido. Mesmo que o viajante trace percursos e defina destinos, o deslocamento (matriz de qualquer encontro) também é produto de uma falta, a qual o faz mover. Os caminhos que traço até a literatura de Hilda Hilst tornam-se, a princípio, uma tentativa de assegurar-me que a viagem é possível, mesmo que uma infinidade de não-lugares sejam dispostos.

Os não-lugares<sup>4</sup> dessa pesquisa fizeram-me também perceber que, por mais definido previamente o que deveria levar em minha mala, algo teria sido esquecido quando estivesse lá. Nunca fui uma viajante experiente, entretanto, interessa-me a estrada. E as palavras de Hilst irão comigo, palavras que me atingiram de tal forma que não pude permanecer no lugar onde estava antes e que não será o mesmo no desfecho dessa passagem.

## PESQUISA

Em minha mesa de trabalho, empilho papéis, e muitos deles são recortes de jornais, revistas, textos-imagens que encontro nos mais diferentes lugares. Logo quando consegui equilibrar os dedos e usar a tesoura, bem menina, lembro-me de meu anseio por recortar. Tenho ainda guardado tantos desses meus olhares, e cada um deles revela-me a realidade que criava com uma imagem aqui, uma palavra ali.

Bricolagem é, ainda hoje, uma de minhas práticas favoritas. De frente a minha mesa, colo alguns desses fragmentos do meu dia a dia e, com certa frequência, olho para eles reconfigurando o momento no qual os encontrei. Mesmo que nem sempre eu tenha em mãos uma tesoura, levo sempre comigo um caderno de anotações ou uma máquina fotográfica, a fim de que possa captar algum fragmento do instante que está sempre em devir<sup>5</sup>.

Para tanto, minha prática de pesquisa na universidade tem se realizado de maneira bastante semelhante. Reconheço que há outros caminhos, contudo, sinto-me pesquisando de fato quando me disperso – o que não significa dizer que não esteja atenta, embora a distração disponha um sistema perceptivo, não menos tátil, o qual, segundo Benjamin (1987, p.194), “através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas”. Sendo assim, minha pesquisa deseja antes ser provocada pela palavra, pela imagem, pela voz que virá logo em seguida, ao virar a página, ao dobrar a esquina, ao sair despretensiosamente de si, e, assim, revelar o que a transforma.

5. “Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Combrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.” (DELEUZE, 1997, p.11)

6. Segundo Roland Barthes (2003a, p.30), “o desejo de Neutro é desejo de: - em primeiro lugar: *suspensão (epokhé)* das ordens, leis, cominações, arrogâncias, terrorismos, intimidações, exigências, querer-agarrar.; - em seguida, por *aprofundamento*, recusa do puro discurso de contestação: suspensão do narcisismo: não ter mais medo das imagens (*imago*): dissolver sua própria imagem.” (grifos meus)

Em minhas andanças pela cidade, sobretudo aquelas que não são marcadas pelo relógio, busco caminhar pelos espaços que percorro apressadamente. É assustador o tanto que não vejo... Sempre que retorno ao mesmo espaço, dou-me de cara com algo imenso ou tão sutil que fico refletindo a respeito do fato de nunca antes ter visto o que ali se impõe de maneira assombrosa. Nesses instantes, sou atravessada pelo acaso, pelo encontro com o Neutro<sup>6</sup>, para assim perceber, provisoriamente, o movimento o qual torna

possível o que ali se faz presente.

É importante ressaltar que tal movimento não produz uma total apreensão do que ali está, nem sequer me faz sujeito diferente dos demais que circulam pelos mesmos espaços. Assim como os não-ditos da literatura, os não-vistos da cidade são apenas pedaços de um reconhecimento que não se completa. Os olhares que lanço sobre a cidade em que habito desde o início de minha trajetória acadêmica são tentativas de apontar os não-lugares, não de os reconstituir, a fim de figurar que o texto da cidade também é feito onde desaparece, tal como diz Barthes (2003a, p.26), “eu não fabrico o conceito de Neutro, exibo Neutros”.

Nessa trajetória, o caderno de anotações e a máquina fotográfica são ambos entendidos como dispositivos, não suportes do real: o primeiro conduz-me a reclinar a cabeça, manter-me atenta ao movimento das mãos e das palavras; o segundo faz-me olhar para o alto e caminhar exaustivamente. Os dois exercícios tornam-me menos míope do que sou, apresentam-me ao que me era antes inominável, indiscernível, invisível. Por essa razão, se farão presentes aqui não só o registro desses olhares, mas também suas articulações, tendo em vista o desejo de *dispersão*.



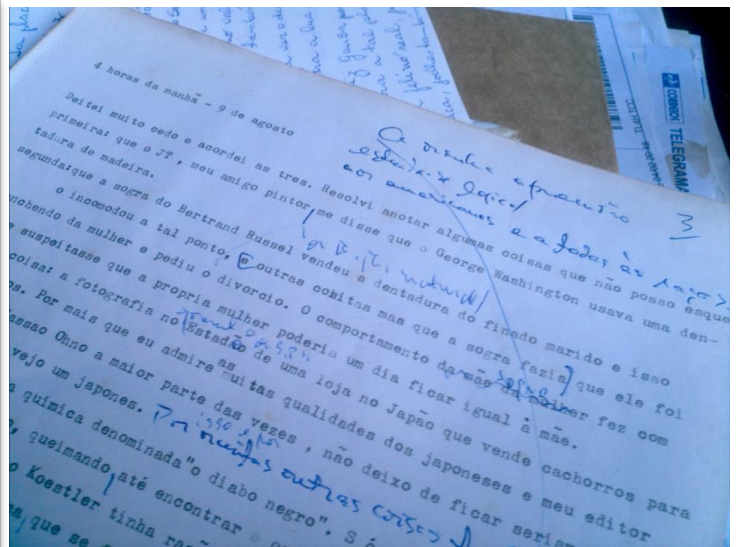
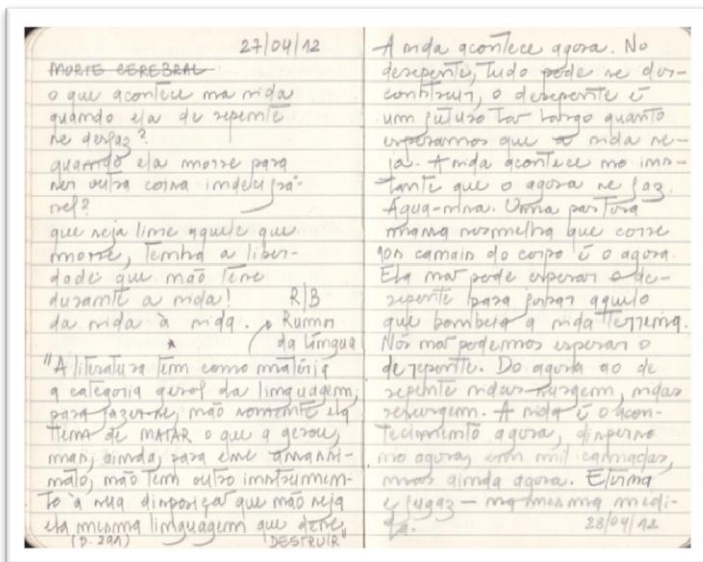


Figura 3 e 4: C.A. A morte em vida, a morte na literatura (Caderno de Anotações); Inéditos de Hilda Hilst (2012).

Há, no caderno de anotações, duas funções que me são fundamentais. Além de registrar o que minha memória não seria capaz de guardar, marcar o papel de palavras que passeiam pelo meu dia, ele é uma espécie de alicerce ao meu querer viver-junto fantasmático. Nele me aprofundo e me esqueço do que cerca, ganho a liberdade da mão que escreve. Assim, grifos e anotações revelam trânsitos do querer viver junto das palavras, fragmentos da escritura – sempre outra. A exposição deles indica que o caminho percorrido é atravessado, é escorregadio.

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. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha? A verdade é que não gosto de colocar fatos numa seqüência ortodoxa arrumada. Os jornais estão cheios de histórias com começo, meio e fim. (HILST, 1990, p.10)

Volto às anotações enquanto escrevo, e sua incompletude, de algum modo, me acalma. “Um todo me angustia” (HILST, 2012b, p.140). Além disso, ali compreendo uma das razões de ser de uma pesquisa, a de preencher certo vazio da existência, de lidar com o sem sentido que nela tanto resiste.

O ser que desliza pelo asfalto da cidade ou que troteia pelos paralelepípedos é aqui o mesmo que olha uma constelação de saberes e imagens que há no pensamento. Mais do que garantir um controle de seu pensar, ele pretende dispor os incidentes que uma cidade o provoca e, assim, construir relações outras.

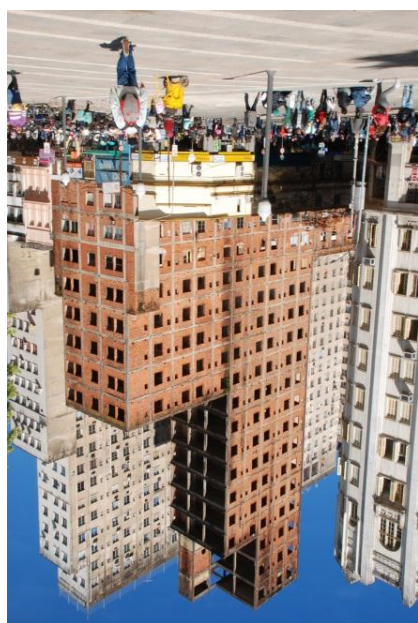
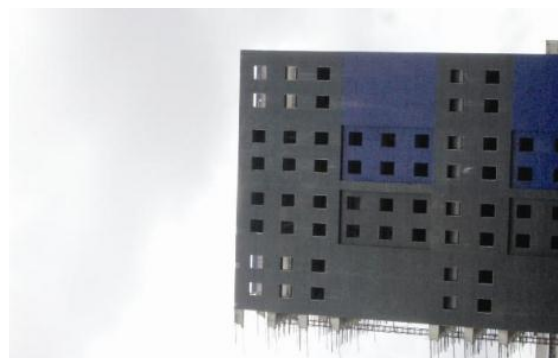


Figura 5 e 6: (à esquerda) C.A. Às avessas, Porto Alegre (2011) e (à direita) Fotografia de Muu Blanco (2006).



Há cinco anos, conheci o trabalho de Muu Blanco, artista plástico venezuelano. Entre outras vertentes artísticas, seu trabalho consiste em fotografar construções urbanas e modificar suas perspectivas por meio da disposição diferenciada das imagens no espaço de exposição. No primeiro contato com seu fazer artístico, nada me provocou impacto ou intriga. Recentemente, caminhando com uma máquina fotográfica e olhando para o alto, encontrei uma enorme ruína no centro da cidade de Porto Alegre. Fotografei-a sem ainda me surpreender. Já em casa, olhei as imagens do dia e, sem justificativa aparente, comecei a girá-las na tela do computador, assim como Blanco, em seu “gesto de inverter a imagem como estágio final de uma operação compositiva intuitiva, como conclusão bem sucedida de um olho certo e imediato” (ANJOS, 2007, p.163). E, para meu espanto, lá estava,

imperioso, o *Esqueleto* (assim chamado por alguns moradores da cidade), uma construção que há anos espera por sua recuperação, porém que revela uma realidade inquietante no centro de uma capital.

A ruína afeta a concepção de alegoria, nesse caso, de centro de uma capital. Ela ocupa um espaço inquietante, o qual é despertado pelo olhar que se desvia dos trajetos turísticos. A ruína mantém conservados os rastros de uma estrutura instável, e ali uma história repleta de lacunas se estabelece. Em Porto Alegre, é interessante observar um centro povoado por ruínas, e os shoppings centers sendo construídos bem distantes dali. Enquanto esses são valorizados pelo impecável acabamento de suas estruturas, aquelas expõem o inacabamento da história dessa cidade (como a de outras), os espaços heterotópicos que ali resistem ao progresso ou, ainda, o labirinto temporal que toda cidade possui. A ruína provoca uma descontinuidade no olhar, ela revela-se como um fenômeno originário de outra concepção de espaço ou de reconhecimento do espaço em que se habita.

Feito um *flâneur*, o qual, de acordo com Walter Benjamin (2006, p.498), “sente-se atraído por estas construções “desacreditadas e cotidianas””, percorro e registro a cidade em devir, a fim de assinalar que “o conhecimento existe apenas em lampejos” – que a literatura, cujo “texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo” (Ibidem, 2006, p.499), se constrói por meio de sua ruína. Sendo assim, minha pesquisa relaciona-se à ruína nessa potência de ressonância – identificada nas marcas deixadas pelos textos de Hilda Hilst em mim – e ao movimento de andar pela cidade, pelas teorias, pelas artes, conduzindo meu olhar para um espaço que não posso muito bem delinear, dispersando-me nessa realidade que existe por meio da linguagem.

Daqui onde estou posso ouvi-lo pensando da lucidez de um instante à opacidade de infinitos dias, posso ouvi-lo pensando nas diversas formas de loucura e suicídio. A loucura da Busca, essa feita de círculos concêntricos e nunca chegando ao centro, a ilusão encarnada ofuscante de encontrar e compreender. A loucura da recusa, de um dizer tudo bem, estamos aqui e isto não basta, recusamo-nos a compreender. (HILST, 2006b, p.50)

## FRAGMENTO

Para que haja *jazz* é preciso esquecer-se dele, para ouvi-lo é preciso abandonar as ideias que dizem o que é o *jazz*. O prazer de seus acordes está muito relacionado ao abandono a que somos conduzidos. Quando colocamos uma música para tocar, geralmente, não queremos pensar, organizar ideias, planejar acontecimentos. Ouvir música é um dos mais plenos desejos de dispersão, e no *jazz* encontro a medida para mim exata de um estar disperso. Através dele, aprendi a lidar com os momentos em que a imprevisibilidade da vida tirou-me de uma tranquilidade anterior, embora sempre ilusória. Ser surpreendida pela interrupção de uma sequência sonora é como perceber que nada sei; além disso, o improviso, sendo uma recusa aos caminhos da técnica ou o transbordamento dela, fez-me mais preparada para jogar na vida e na escrita.



Figura 7: Capa do LP de Jimmy Forrest (1961).

7. Como o álbum é de difícil acesso pela internet, criei uma lista de reprodução online, disponível em: <[http://grooveshark.com/playlist/Jim mv+Forrest/82286398](http://grooveshark.com/playlist/Jim+mv+Forrest/82286398)>.

Espanta-me ver como instrumentos tão estruturalmente diferentes e produtores de sons que caminham por fluxos diversos podem ser tão harmônicos quanto no *jazz*. Todos ali apontam para um fora de si, notas em deslocamento, as quais anseiam o encontro cósmico que a música desejada provoca naquele que ouve. É interessante

notar que a palavra *out* é ali uma das mais recorrentes: *Out of this world*, de John Coltrane; *Out of nowhere*, de Miles Davis e Charlie Parker; ou o disco *Out of The Forrest*, de Jimmy Forrest<sup>7</sup> (o qual me acompanha especialmente neste fragmento). Entretanto, com sua dose de melancolia, o *out* no *jazz* é a uma busca desencontrada. Junto ao movimento flutuante de seu instrumento, o jazzista pergunta-se a

todo o instante sobre o profundo de si e de sua música; do outro e de onde está quando o ouve. Contudo, a resposta não estaria em outro lugar senão onde ele e cada som se perdem na atmosfera, onde fogem dali. Manifesto, porém fugidio. Ausente em sua presença. “Interrogar-se de modo profundo, portanto, não é interrogar-se profundamente, é, igualmente, fugir (acolher o atalho da impossível fuga). Não obstante, essa fuga talvez nos ponha em contato com algo essencial” (BLANCHOT, 2011, p.52). Nesse sentido, para ser *jazz* é preciso interromper a continuidade sonora, introduzir-lhe um elemento em deslocamento, o improviso. A sua unidade é formada em descontinuidade, e seu lugar é à deriva.

*Deriva. A deriva é a busca ativa de uma dissociação. O que se dissocia é a consistência agressiva das linguagens. A deriva é portanto uma prática de in-consistência. Não se trata de fugir da guerra das linguagens (mesmo que se quisesse, não seria possível); simplesmente o seguinte: visar um *alhures* que está *dentro* (é a imagem mesma da palha flutuante), frustrar, por meio de mil práticas de escrita, as tomadas de poder, os impulsos promocionais, os penhores, todo esse querer-agarrar que está dissimulado na própria *organização* da linguagem. (BARTHES, 2004e, p.256) (grifos do autor)*

Mais do que me perguntar como escrever, questiono-me como organizar o dizer. O escrever é tomado por um desejo, por um querer-escrever (que aciona uma espera, a de que o leitor possua certo prazer no instante da leitura), mas a organização é de outra ordem, um tanto adversa ao gozo. Não há leis naquilo que desencadeia minha escrita, há depois, no escrever. Não há sintaxe no desejo. Já em minha organização do discurso devo pressupor tantos itens de análise e avaliação os quais me obrigam o cerceamento das palavras e de suas relações de sentido. Não se trata, entretanto, de uma relação dialética: querer-escrever ↔ como escrever, sobretudo quando realizo minha dissertação por meio do fragmento. [*Fragmento* = não querer agarrar, organização disparatada do saber, espaço movido pelo gozo, ruptura com o pensamento dialético, quebra da unidade, busca pela pluralidade de sentido]. É, pois, desse modo, que, em diversos momentos aqui, dou espaço ao que irrompeu em uma análise, ao

que provocou a escrita, ao que surge em mim sob as mais diversas formas. A literatura torna-se, portanto, não somente lugar de encontro, mas também de confluência de deslocamentos.

Sob forma de pensamento-frase, o germe do fragmento nos vem em qualquer lugar: no café, no trem, falando com um amigo (surge naturalmente daquilo que ele diz ou daquilo que digo); a gente tira então o caderninho de apontamentos, não para anotar um “pensamento”, mas algo como um cunho, o que se chamaria outrora de um “verso”. (BRATHES, 1977a, p.102).

Segundo Barthes (2005a, p.31), para capturar (mas não fechar) essas reflexões sobre o desejo de escrever, é necessário passar por “toda uma série de *operações*: organização (=proteção) do tempo cotidiano, programação, terapia das dificuldades, dúvidas, panes”. Embora através do fragmento sintame mais aliviada de certas angústias, outros nós me surgem: como operar a linguagem para que no espaço singular de um fragmento não apareça uma voz autoritária, sobretudo quando lanço tão enfaticamente o signo *eu*? Como posso buscar a multiplicidade dos sentidos se meu texto se insere em uma prática acadêmica e, por assim ser, restrita? Como produzir um texto (refiro-me à sua estrutura) e escapar das redes de detenção e inércia do saber?

Uma das questões que se colocam à linguagem da pesquisa é ligada a esta exigência de uma descontinuidade. Como falar de modo que a palavra seja essencialmente plural? [...] Ou ainda, como escrever de tal maneira que a continuidade do movimento da escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como forma? (BLANCHOT, 2001, p.37)

Assim como Barthes, sempre tive apreço por escritas curtas, tais como a de um ensaio. [E aqui aparece certa arrogância..., por isso, digo de outra maneira.] O pensamento se produz mais por fragmentos do que por uma estrutura linear e contínua. Linhas são traçadas diante das possibilidades de mapeamento do que se sabe (ou do que a memória fixa sob a forma de um saber). Há ainda no pensamento espaços de indecidibilidade os quais negam a organização clássica do discurso. Sendo assim, o que intento por meio do fragmento é introduzir a cada tópico desta dissertação um outro

elemento à esta constelação de saberes, não mais que tentativas de deslocamento. No entanto, é importante manter-me alerta, pois, ao se tratar de linguagem, para todo desejo está reservado uma falta, uma falha:

Tenho a ilusão de acreditar que, ao quebrar meu discurso, cesso de discorrer imaginariamente sobre mim mesmo, atenuo o risco de transcendência; mas como o fragmento (o *hai-kai*, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é finalmente um gênero retórico, e como a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do que voltar profundamente ao leito do imaginário. (BARTHES, 1977a, p.103)

É, por esse motivo, que me agrada a ideia de tentar: não como esquiva, mas como aceitação de que o processo de escrita e jogo com o querer-escrever produz frustrações, seu gozo é proporcional aos enganos que todo caso amoroso dispõe. De qualquer forma, há, na escolha pelo fragmento (assim como há no fragmento uma renúncia, a da unidade), a afirmação do desejo de movimento, de fuga, o *out*, tal como há no *jazz*. “Sim, o fragmento é como a ideia musical de um ciclo: cada peça se basta, e no entanto ela nunca é mais do que o interstício de suas vizinhas: a obra é feita somente de páginas avulsas” (BARTHES, 1977a, p.102).

O que está aí implicado do ponto de vista de uma ideologia ou de uma contra-ideologia da forma é que o fragmento quebra aquilo que chamarei de cobertura, a dissertação, o discurso que se constrói com a ideia de dar um sentido final ao que se diz, o que é a regra de toda a retórica dos séculos anteriores. Com relação à cobertura do discurso construído, o fragmento é um desmancha-prazeres, um descontínuo, que instala uma espécie de pulverização de frases, de imagens, de pensamentos, das quais nenhuma “pega” definitivamente. (BARTHES, 2004f, p.297)

Numeradas, mas ainda avulsas, busquei, inclusive, ver a página em branco como um território em que uma dada anarquia era possível, anarquia que está mais para um *gesto de liberdade* do que a de um sistema. Entendida como arte, a literatura de Hilst ocupa a página para ser também imagem, ser mancha no papel. Desse modo, o fragmento não é mais do que um caminho (método = caminho) que encontrei em resposta à pergunta: Por que continuar tentando?



Figura 8: C.A: Porque continuar tentando... (2013).



Como posso sabendo, pensar que não sei? E sabendo, querer no fundo me desvencilhar desse conhecimento? (HILST, 2004a, p.118)

será que você não entende que não há resposta? (HILST, 2001, p.19)



## DESLOCAMENTO

A práxis acadêmica, embora muitas vezes ingrata, me fez reconhecer que a produção do saber ocorre através de deslocamentos. Contudo, é preciso muito manejo para situar-se na academia e, ao mesmo tempo, deslocar-me. Os pré-requisitos para ser um acadêmico podem aniquilar a capacidade de mover-se. Não é à toa que o comparatismo, antes de eu me inteirar de suas propostas, já estava presente em meus dizeres pela universidade.

A montagem literária<sup>8</sup> com outras linguagens acontecerá com certa frequência aqui, mesmo porque, inclusa à prática comparatista, está a postura de um pesquisador de conduta interdisciplinar. Segundo Barthes (2004a, p.102), “a interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O texto é, creio eu, um desses objetos.” De tal modo, para que eu possa aprofundar-me na análise do texto de Hilst, se faz necessária a desapropriação de terras e a distensão dos limites do literário, ou seja, a crítica do texto hilstiano começa na literatura, contudo, ela se desdobra e se encontra aqui com as outras artes, a fim de tentar produzir um abalo, mesmo que pequeno, na concepção não só de literatura, mas também de teoria e crítica literária. “Precisamos abalar a massa equilibrada das palavras, rasgar o forro, perturbar a ordem das frases, quebrar as estruturas da Linguagem” (BARTHES, 2004a, p.271). Nesse sentido, as relações nem sempre serão diretas, arquitetadas, pois o trabalho de pesquisa é assumido em um desejo de *dispersão*, sobre o qual Barthes (2004a, p.100-2) aponta ser o de “lançar o sujeito através do branco da página não para o exprimir, mas para dispersá-lo” e “imaginar que uma leitura livre passa a ser, finalmente, a norma dos “estudos literários””.

8. “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventaria-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.” (BENJAMIN, 2006, p.502)

Por esse mesmo anseio, esta dissertação se distancia dos entendimentos tradicionais sobre a metodologia científica. Sabemos, de Mallarmé a Barthes, que todo método é ficção, um ordenamento progressivo-digressivo que possui limitações. Dessa maneira, não me parece interessante, inclusive, estabelecer um não-método, estaria desviando-me do centro, contudo, mantendo-o (= jogos da verdade). Percebo as redes do pensamento, nas quais me enredo, e busco pontos de fuga<sup>9</sup> – o que equivale a dizer que todo texto que apresento no agora é a teoria (ou o ensaio) dessa fuga. O texto é uma rede de mil entradas, “cujo ponto de fuga é sempre translado, misteriosamente aberto: cada texto (único) é a própria teoria (e não o simples exemplo) dessa fuga” (BARTHES, 1992a, p.46). De tal forma, o comparatismo também se dará por meio do entendimento da literatura de Hilda Hilst enquanto aporte teórico e, entre esses dois posicionamentos de análise, o literário e o teórico, residindo em um mesmo texto, a possibilidade de seu desdobramento.

9. A pesquisa em meu mestrado esteve voltada durante parte de seu fazer aos estudos de Deleuze&Guattari em *Mil Platôs* (1995). Por esse motivo, esta dissertação inicialmente intitulava-se *Linhas de Fuga em Hilda Hilst* e possuía como principal propósito deslocar as análises dos textos dramáticos da escritora até então feitas, as quais se voltam a uma perspectiva social da literatura, visto que as suas peças aproximam-se do teatro de Brecht. Com o decorrer dos estudos, através principalmente das disciplinas que fiz no mestrado, outras pulsões surgiram, um prazer na escrita teórica, sobretudo a de Roland Barthes, se fez mais forte. Entretanto, Deleuze&Guattari (1995, p.12) permanecem aqui, caminhando comigo: “Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora.”

Ah, como eu desejaria ser uma só, como seria bom ser inteiriça, fazer-me entender, ter uma linguagem simples como um ovo. Um ovo? É, um ovo é simples, a casca por fora, a gema e clara por dentro. Santa Maria Alacoque, nem nos exemplos vocês consegue ser uma só, nem nos exemplos vocês consegue singeleza, você não vê que um ovo é uma coisa complicadíssima? Ah, é? (HILST, 2012a, p.73)

Preocupada durante muito tempo com a diluição de fronteiras, com a distensão das margens, com a disseminação dos contornos, a literatura comparada precisou especificar-se. Mesmo em um espaço móvel e híbrido, ela, do mesmo modo que estabeleceu contatos e reflexões as quais intensificaram trocas e questionamentos teóricos em deslocamento, tem escorregado em uma topografia teórica. Entretanto, tal como ela, são poucas as práticas teóricas que estão preocupadas com a reconfiguração de suas propostas diante dos desafios que hoje são estabelecidos no campo da literatura – e é esse incômodo perene no fazer comparatista que me agrada. A literatura comparada parece-me constituir-se desconfiando de seus percursos, proporcionando intervalos sadios e instigantes a todo pesquisador. Nesse momento, então, reconhecendo a importância dos aportes da construção da teoria já conquistados pelo comparatismo, indico que, além deles, mantenho comigo as palavras de Paul Feyerabend (2007, p.31): “A ciência é um empreendimento essencialmente anárquico: o anarquismo teórico é mais humanitário e mais apto a estimular o progresso do que suas alternativas que apregoam lei e ordem”, a fim de incluir como princípio teórico dessa dissertação o próprio prazer que move o desenvolvimento de uma pesquisa, princípio que se aproxima do que Feyerabend denomina “anarquismo teórico”, uma vez que o prazer visa à satisfação, não à obediência:

O trabalho (de pesquisa) deve ser assumido no desejo. Se essa assunção não se dá, o trabalho é moroso, funcional, alienado, movido apenas pela necessidade de prestar um exame, de obter um diploma, de garantir uma promoção na carreira. Para que o desejo se insinue no meu trabalho, é preciso que esse trabalho me seja pedido não por uma coletividade que pretende a rentabilidade do investimento que faz em mim, mas por uma assembleia viva de leitores em quem se faz ouvir o desejo do Outro (e não o controle da Lei). (BARTHES, 2004a, p.99)

Disciplinada em sua indisciplina, a literatura de Hilda Hilst é marcada por um sentimento semelhantemente anárquico, através do qual sua escritura pôde ser ousada, visceral, atípica no universo da literatura brasileira. Além disso, despojada de si, à revelia da moral e da ética muitas vezes, a escritora proporcionou à literatura um dos mais significativos gestos de liberdade poética.

Sendo quem sou, em nada me pareço.  
Desloco-me no mundo, ando a passos  
E tenho gestos e olhos convenientes.  
Sendo quem sou  
Não seria melhor ser diferente  
E ter olhos mais visíveis, úmidos  
Ser um pouco de anjo e de duende?  
Cansam-me estas coisas que vos digo.  
As paisagens em ti se multiplicam  
E o sonho nasce e tece ardis tamanhos.  
Cansam-me as esperanças renovadas  
E o verso no meu peito repetido.  
Cansa-me ser assim quem sou agora:  
Planície, monte, treva, transparência.  
Cansa-me o amor porque é centelha  
E exige posse e pranto, sal e adeus.  
(HILST, 2012b, p. 139)

10. Entre os nomes mais conhecidos estão o de Alcir Pécora, Anatol Rosenfeld, Renata Pallottini, Vera Queiroz, porém não só eles. A fortuna crítica da autora, bem como o interesse do público leitor, nos últimos dez anos tem tido um crescimento abundante.

Muitos pesquisadores<sup>10</sup> já se debruçaram sobre aspectos marcantes da literatura hilstiana, tais como: o erótico, o obsceno, a religião, a metafísica, a morte, o excesso, e, a meu ver, essas análises são possíveis, pois, em cada texto, a escritora transfigura-se na tentativa do encontro com o outro igualmente em devir. Em *Cantares do sem nome e de partidas* (1995), conjunto de dez poemas da autora, por exemplo, o amor e sua fome tornam o eu-lírico um ISSO, um eu-alguém, um nunca-mais, que se traveste para lidar com o desconforto de quem ama. “Que este amor não me cegue nem me siga [...] Que este amor só me veja de partida” (HILST, 2004a, p.17).

Segundo QUEIROZ (2000, p.19), a opacidade no discurso hilstiano articula-se por meio de questões filosóficas ressonantes e do jorro incontido de desconsoles, cujo trânsito ocorre sem mediações, “o leitor se vê numa montanha russa, em alta velocidade, de onde não pode descer – ao menos enquanto viger seu pacto com a leitura”. Nesse sentido, não poderia construir esta dissertação senão dessa maneira: perdendo-me na rede de sentires e dizeres que o texto de Hilda me proporciona, os quais me tornam continuamente outra e não mais a mesma – na teoria e na vida.

## HILDA HILST

Sem modéstia, posso dizer que Hilda Hilst é um abalo sísmico na literatura brasileira. E, quando digo Hilda Hilst, quero dizer escritura; quando digo escritura, quero dizer desejo; quando digo desejo, não digo mais, ele diz.

A partir do primeiro contato com a autora, pude perceber que eu não seria mais a mesma. Meu eu diante dos textos de Hilda é como Barthes (2004a, p.21) propõe: “O trajeto do eu não é homogêneo; quando eu libero o signo eu, refiro-me a mim mesmo na medida em que eu falo, e trata-se então de um ato sempre novo, mesmo que repetido, cujo “sentido” é sempre inédito”.

Embora sempre tenha tido uma inclinação a textos que fogem do esperado, tive e ainda tenho sobressaltos nas leituras dos textos literários de Hilst. Tecido de teatralidades e imagens tão mais reais que o real, a postura da escritora diante do sistema literária brasileiro não a permitiu ganhar o tão sonhado Nobel de Literatura (aspiração a qual talvez indicasse mais uma das máscaras da autora), porém a tornaram uma curva íngreme no percurso literário brasileiro, e hoje um intenso mercado editorial internacional mostra-se interessado em sua obra.

Autora de um número expressivo de livros, Hilda via na vida uma via de exaustivo pulsar. Ela sabia que não poderia escapar da face velha e amarga que cada dia passado prenunciava, mas até lá desejava escrever tudo o que precisava dizer. Da violência sexual ao abandono, da loucura ao encontro de contrários, do amor à solidão, ela fez uso do que perturbava seu olhar, e que agora perturba o meu. Seu corpo era seu texto.

Reconhecendo que no corpo a proporção do deleite é também a da inquietação, o prazer na leitura e o desejo de dispersão, como critérios de seleção dos textos da autora abordados nesta dissertação, inclinam-se, inclusive, ao desejo de ser, novamente, arrebatada por sua literatura e tentar fazer o mesmo com aquele que lê este trabalho.

[...] que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta amor sim mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto, que sinta paroxismo de ódio e de pavor a tal ponto que se consuma e assim me liberte, que aos poucos deseje nunca mais procriar e coma o cu do outro, que rasteje faminto de todos os sentidos, que apodreça, homem, que apodreças, e decomposto, corpo vivo de vermes, depois urna de cinza, que os teus pares te esqueçam, que eu me esqueça e focinhe a eternidade à procura de uma melhor ideia, de uma nova desengonçada geometria, mais êxtase para a minha plenitude de matéria, licores e ostras (HILST, 2001, p.36)

Os textos de Hilda Hilst ensinaram-me a compreender que o ser não é, falha; que a vida, carregada de seu duplo, a morte, deve ser vivida. Rebuscada, a literatura de Hilst constrói uma hermenêutica das lacunas do ser e torna o momento da leitura um espaço de questionamento. Hilda sempre se queixava da escassez de leitores, ou melhor, a escritora lamentava o fato das pessoas lerem cada vez menos. Em suas epígrafes, podemos encontrar referências basilares de suas leituras e, ao longo de seus textos, verificamos um mal-estar presente nas filosofias de nosso tempo. Claro que havia, inclusive, a sensibilidade de ver com olhos despertos e, por isso, tantas dúvidas aparecem em suas palavras. Dúvidas que conduzem seu texto até o anseio da libertação. Nesse sentido, vejo na literatura de Hilst um desencadeador de questionamentos que ganham força na pós-modernidade e outras formas de se compreender o literário e o teatral.

Além disso, percebo um corpo-linguagem povoando os espaços da palavra, do texto, da escrita como um ator no palco, desprovido de sua persona, pois representar não dá mais conta. Ali os significados se estabelecem no espaçamento, a escritura se pauta pelo não-dito, o corpo não suporta uma presença totalizante, a consciência não está desperta, mas morta. Assim como a literatura de Hilst me fez compreender melhor as intermitências do ser, trago as teorias teatrais a esta pesquisa, uma vez que nelas incide compreensões de linguagem, corpo, palavra, as quais, aliadas aos estudos literários, contribuem ao aprimoramento da leitura dos textos literários da autora na configuração dos deslocamentos aqui propostos.

Numa tentativa de atravessar as barreiras dos gêneros literários e também dos domínios das teorias, é possível apontar uma *teatralidade* nos textos literários de Hilst. Se a teoria teatral tem apontado percursos de um novo teatro, o qual se mostra disposto ao diálogo e à troca com as artes em geral, por que não trazê-la para o desenvolvimento de uma leitura que expande as potencialidades do texto hilstiano? Na compreensão do jogo suplementar de Derrida, teorias teatrais e literárias fornecerão o excesso que é preciso à leitura crítica de Hilda Hilst.

[...] que se deite aqui e sinta comigo os murmúrios, palavras que deslizam numa teia, uma estancou agora, e vagarosamente uns fios brilhosos se torcem à sua volta, meu deus, vão recobri-la, que palavra, que palavra? CONHECIMENTO, Hillé, ainda posso vê-la, CONHECIMENTO sendo sufocada por uns fios finos e de matéria densa. pronto. apagou-se. (HILST, 2001, p.70)

11. O Instituto Hilda Hilst protagonizou em 2012 uma campanha para a arrecadação de 15 mil reais, a fim de realizar a construção de um teatro na Casa do Sol. A meta foi atingida. Além disso, está previsto um longa-metragem sobre Hilda Hilst, cujo argumento está sendo feito pela atriz Tainá Muller e pelo escritor Daniel Galera.

A leitura e a pesquisa da literatura hilstiana se intensificaram com a publicação de toda sua obra pela Editora Globo logo após a morte da autora. Além disso, traduções têm surgido em diversas línguas, grupos de teatro<sup>11</sup> estão interessadíssimos em seus textos, e um público ávido por sensações não cômodas na leitura parece despertar, contrapondo-se às expectativas do grande mercado editorial.



Figura 9: Recortes de Jornal (2012).



Contudo, até hoje me questiono sobre o anseio de Hilda em se tornar uma escritora famosa. Não sei se ali existia o desejo de fato ou um dos outros de Hilda que, como escritora, soube criar muitos. Assim como Roland Barthes conta à Leyla Perrone-Moisés (2012) que se percebia estranho diante de um público cada vez maior em suas aulas, sendo que ele tinha como um de seus principais rivais a *doxa*, não sei como Hilda entenderia seu nome da lista dos mais vendidos. A meu ver, a inicial não aceitação de seus trabalhos foi um dos principais agenciadores de seu fazer literário.

Quando pude visitar a Casa do Sol, residência de Hilst em Campinas (SP), não esperava encontrar algo que me levasse a ela naquele lugar, não estava em busca dos rastros da escritora, mas de uma *escritura*. Meu pai e eu estivemos lá, tomamos um café com Olga Bilenky, amiga muito próxima de Hilda, e a ajudamos a alimentar os cachorros. Por um motivo obscuro a mim, não consegui fotografar, tampouco escrever – ative-me ao olhar. Entrei na casa e logo senti que Hilda Hilst não se escondia do mundo, como muitos talvez possam entender. Parece-me que ali ela pôde entregar-se e, assim, escrever. Como trata Maurice Blanchot (2005, p.316), “a obra exige que o homem que escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra”. E, por ter isso em mente, na casa de Hilda, só pude perceber o quão dura é a tarefa daquele que pretende ir além de si, das dores do mundo e se salvar.

Imagino que as pessoas escrevem por debilidade. Eu escrevo por debilidade. Se não escrevesse, seria, talvez, uma pessoa louca. É para a minha própria sobrevivência mental que escrevo. [...] Então, o fato de escrever é para mim uma salvação. Talvez eu tivesse até me matado se não escrevesse. É a única coisa que faz com que eu continue viva, o ato de poder, às vezes, me expressar. E, graças a Deus, pude me expressar bem. Porque eu poderia ser péssima. E aí, talvez eu tivesse me matado mesmo e hoje não estaria aqui... Não escrevo porque eu, realmente, tenha que dizer muita coisa. Escrevo porque preciso me salvar. Tem acontecido de eu dizer coisas que atingem as pessoas (graças a Deus). Mas isso é mais um escudo, uma defesa, porque o meu próprio escudo é muito frágil. (HILST, 1989, p.149-151)



## ESCRITURA

Pausa. Recanto. Pôr-se em estado ocioso e, por isso, interessado em qualquer coisa. Sim, é domingo e faz muito calor. Ligo a TV. Zapeio. Não aceito a pausa, e a preguiça reclama. Ouço com uma reluta que vem do corpo o que diz Waltercio Caldas no documentário *A obra de arte* (2009), que passa em algum canal: “Se um objeto artístico não parece ser arte, não o discrimine automaticamente. Só os falsificadores estão preocupados em fazer algo que se “pareça com arte”. Artistas, por outro lado, fazem somente o que acreditam que deve ser feito.”

Quase pueril, pergunto-me: o que devo fazer?

Estilhaçar<sup>12</sup>.

O verbo surge-me como uma bala perdida, um estar em meio ao tiroteio (à violência da linguagem) e não poder se esquivar; surge-me tal como um projétil baudelairiano, o qual cai em minhas mãos, causa um riso descontrolado, perfura o espaço e suspende as expectativas da leitura.

12. Sobre *Projéteis e Meu coração a nu* de Charles Baudelaire, Fernando Guerreiro (apud. BAUDELAIRE, 1995, p.499) aponta um entendimento de fragmento, bem como de escrita que particularmente me interessa: “Para nós, estes textos valem sobretudo como escritos opacos, brutos. Disparos. Lapidares. Projéteis. Intensos e curtos. É visível que a “forma” do fragmento tanto pode ter a ver com a própria incontinência do dito como, por outro lado, ainda mais a acentua. Assim sendo, o estilhaço é ao mesmo tempo a forma incompleta e a mais necessária. Faz parte do seu “ser”, destes escritos, o não terem solução nenhuma. É essa incongruência que os constitui.”

As minhas opiniões sobre o teatro. O que sempre achei mais belo num teatro, desde a minha infância e mesmo até hoje, é o lustre – um belo objeto luminoso, cristalino, complexo, circular e simétrico. Não pretendo, contido, negar em absoluto o valor da literatura dramática. Gostaria somente que os atores andassem sobre saltos muito altos, usassem máscaras mais expressivas do que o rosto humano e falassem através de megafones; enfim, que os papéis femininos fossem desempenhados por homens. Seja como for, o lustre sempre me pareceu o ator principal, fosse visto através de um lado ou de outro do binóculo. (BAUDELAIRE, 1995, p.529)

Estilhaçar é a dança das palavras que a escritura joga em cena – *gesto e teatralidade*.

Barthes escreveu muito, e escreveu porque era o que devia fazer, ele desejava escrever. Escrever era-lhe uma tarefa de produção (e denúncia) de um signo, e, por isso, seu interesse maior em conceitos como o de estrutura e prazer. Para o filósofo, era preciso o “gozo continuamente, sem fim, sem termo, da escritura, como de uma produção perpétua, de uma dispersão incondicional, de uma energia de sedução que nenhuma defesa legal do sujeito lançado sobre a página pode mais deter” (BARTHES, 1977a, p.146). Sendo assim, Barthes viu na teatralidade dos signos uma possibilidade à produção de sua escritura.

Perturbação da discursividade, construção de uma hierarquia flutuante, estrutura errática, ruptura vertiginosa com o antigo sistema simbólico, espaço de dispersão do desejo são alguns dos princípios para o entendimento de escritura para Roland Barthes (2004a). Segundo ele, “a escritura começa onde a fala se torna impossível” (Ibidem, 2004a, p.387), por isso, ela rumoreja. “A fala não é somente o que se fala realmente, mas também o que se transcreve. [...] Já a escritura, esta é integralmente “o que está por inventar”” (Ibidem, 2004a, p.197). Nas impossibilidades da língua, a escritura resiste à representação, e o signo é sacudido, pluraliza-se até rasurar a linguagem. Nesse sentido, Barthes constrói o real da língua por meio de uma teatralidade, a qual possibilita que a escritura assuma, entre outros papéis, o engajamento a uma filosofia plural das linguagens e uma reconquista das significações heterogêneas que a instituição científica recusa. Parece-me, inclusive, que, através da teatralidade, Barthes reafirma não só o gozo, mas também a razão de continuar escrevendo, como “se pelo menos um leitor tivesse necessidade daquele texto” (BARTHES, 2005a, p.141).

O bife, o catch, o strip-tease, o Citroën; a fotografia, o sono, a moda, a estupidez. Teatralizar para Barthes era distender os limites da linguagem e, enquanto crítico literário, realizar um *gesto* que se relaciona às potências da língua. Teatralidade ali não é o teatro, embora tenha escrito muito a respeito dele. Acontece que, na escritura, Barthes percebe um processo que ele chama de *enjambements* – a

teatralidade faz transbordar o teatro, o texto – a linguagem. Por essa razão que, atravessada pelo desejo, a escritura acontece onde há, inclusive, uma ruptura, um questionamento do próprio desejo.

Já que Escrever é entendido aqui como Desejo, como Paixão (foi assim que comecei a falar disso), é necessário colocar o princípio de uma ruptura, ou de uma cessação desse Desejo, dessa Paixão – por outras palavras, evocar a possibilidade de um Contra-Escrever e de um Não-Escrever, de uma Para-grafia (desviar o desejo para outra coisa que não seja escrever), ou de uma A-grafia (dominar ou extenuar a Paixão, ingressar na Sensatez, pois Escrever não é sensato). [...] Portanto, aquela pergunta verdadeiramente singular, que não fazemos (vimos a outra pergunta singular: Como não escrever? Como interromper a prática e o ofício de escritor? (BARTHES, 2005a, p.51)

Em um conhecido artigo intitulado *O teatro de Baudelaire* (1964), Barthes dispõe sua definição de teatralidade: “O que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (BARTHES, 1977b, p.58). Para ele, “a teatralidade de Baudelaire está animada pela mesma força de fuga<sup>\*</sup>: ela difunde-se por toda parte onde a não esperamos” (Ibidem, 1977b, p.61). Nesse sentido, para dizer escritura a partir de Barthes é preciso também alçar a teatralidade e o desejo – elementos que a animam e a provocam, o primeiro por uma aspiração mais próxima da (re)criação, e o segundo por um movimento de resistência e entrega. Segundo Bident (2006, p.49), “o pensamento de Barthes sobre o teatro, sobre a teatralidade do teatro e de qualquer outra forma além do teatro, termina, pois, na

\* No aeroporto 19.09.2012:

– Que malas perdidas não levem porta-retratos, só o movimento da viagem.

– Escrevendo, observo os pés que passam pelo vão do olhar, mas dos meus só sei que doem.

– O xadrez. Prefiro xadrez a listras, mesmo que ele me pareça às vezes rústico demais.

– A sensação cativante do olhar que vê me assombra até mesmo quando me deparo com o olhar cego – que também observa.

“intersecção problemática” do afeto com o signo.” Nos terrenos do afeto, um outro processo ali se opera. Afetado pelo desejo, o signo teima sua pureza, seus policiamentos e faz deslocar a escritura.

Teimar quer dizer, em suma, manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. *E é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se.* Pois o poder se apossa do gozo de escrever como se apossa de todo gozo, para manipulá-lo e fazer dele um produto gregário, não perverso, do mesmo modo que ele se apodera do produto genético do gozo de amor para dele fazer, em seu proveito, soldados e militantes. *Deslocar-se pode pois querer dizer: transportar-se para onde não se é esperado, ou ainda e mais radicalmente, abjurar o que se escreveu (mas não, forçosamente, o que se pensou), quando o poder gregário o utiliza e serviliza.* (BARTHES, 1992b, p.25) (grifo meu)

Nesse sentido, em Hilst, assim como em Barthes, a escritura, embora preocupada, enfrenta esse poder que reside em toda linguagem, e tal coragem vem da esfera do desejo. “Quem és? Perguntei ao desejo./ Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada” (HILST, 1998, p.18). Em *Do Desejo* (1992), primeira parte da homônima coletânea de obras da autora de 1986 a 1992, o eu-lírico encara a face divina que a assola e a engole para deixar que a escritura cumpra seu destino: o de morrer a cada verso, a cada linha e, assim, ser poesia. Voraz, ele apodera-se do próprio corpo divino, a fim de levar as palavras aos abismos que toda escritura mira. A escritura não edifica, cai. E o desejo excita a linguagem, o desejo teima, tornando-se, então, palavra.

Se te ausentas há paredes em mim.  
Friez de ruas duras  
E um desvanecimento trêmulo de avencas.  
Então me amas? te pões a perguntar.  
E eu repito que há paredes, friez  
Há, olimentos, e nem por isso há chama.  
DESEJO é um Todo lustroso de carícias  
Uma boca sem forma, em Caracol de Fogo.  
DESEJO é uma palavra com a vivez do sangue  
E outra com a ferocidade de Um só Amante.  
DESEJO é Outro. Voragem que me habita.  
(HILST, 1998, p.22-3)

Nesse sentido, a escritura de Hilst difere de seu discurso. O discurso opera as formas de poder: contempla-as, ignora-as, submete-as, em um jogo de papéis e formas. A escritura “está sempre fora de um lugar (atópica); pelo simples efeito da polissemia” (BARTHES, 2006, p.43). Tal como um *vaga-lume*<sup>13</sup>, um projétil, uma estrela cadente, a escritura aponta e desaparece para que, a partir de então, o desejo, ou sua carência, manifeste-se.

Pulsas como se fossem de carne as borboletas.  
E o que vem a ser isso? Perguntas.  
Digo que assim há de começar o meu poema.  
Então te queixas que nunca estou contigo  
Que de improviso lanço versos ao ar  
Ou falo de pinheiros escoceses, aqueles  
Que apetecia a Talleyrand cuidar.  
Ou ainda quando grito ou desfaleço  
Advinhas sorrisos, códigos, conluios  
Dizes que os devo ter nos meus avessos.  
Pois pode ser.  
Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.  
Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO.  
(HILST, 1998, p.23-4)

13. Didi-Huberman, no livro intitulado *A Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), trata da luminescência desses pequenos seres diante da luz ofuscante que impera em nosso tempo. A partir da releitura de Pasolini d’*A divina Comédia* de Dante Alighieri, o teórico propõe que nos atenhamos aos *luciole*: “Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os “ferozes projetores” da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença – na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.115)

O desejo é o terceiro sentido da escritura, ele transita pelos jogos de presença/ausência da linguagem. Sua desconstrução atua entre o sentido obtuso, articulado no interior da significação, embora postigo, e o sentido óbvio que vem à frente, dotado de uma clareza natural (BARTHES, 1982, p.45). Seu *gesto de liberdade* é justamente este deslocamento entre o que é desejado e o sem-nome. Em Hilst, o desejo precipita a atmosfera das palavras, e o inominável ganha as mais diversas denominações e figurações. Sua liberdade é conquistada na escritura.

Tomas-me o corpo. E que descanso me dás  
Depois das lidas. Sonhei penhascos  
Quando havia o jardim aqui ao lado.  
Pensei subidas onde não havia rastros.  
Extasiada, fodo contigo  
Ao invés de ganir diante do Nada.  
(HILST, 1998, p.19)

O que denomino *gesto de liberdade* é essa tentativa, esse esforço singular à busca de deslocamentos, e a teatralidade no texto de Hilst é marcada pelos movimentos do desejo na escritura, tornando a literatura um espaço para ser compartilhada a aventura da linguagem. Compreendido, inclusive, como dispositivo<sup>14</sup> de ressonância (assim como a ruína), tal gesto é não somente um meio à teatralidade, mas também um desvio das cristalizações, um espaço híbrido de circulação teórica que dispensa o olhar ordenador, escapa das finalidades – admira-se com as possibilidades de ser, antes mesmo de vir a ser.

“Foi Brecht quem criou a noção de *gestus*, fazendo dela a essência do teatro, irreduzível à intriga ou ao “assunto”: para ele, o *gestus* deve ser social, embora reconheça que haja outras espécies de *gestus*” (DELEUZE, 2005, p.230). Para Brecht (1978, p.193), “toda linguagem que se apoia no “gesto”, que mostra determinadas atitudes da pessoa que fala em relação às outras, é uma linguagem-gesto”. Desse modo, ele apontará que o gesto se relaciona aos interesses da sociedade quando ele lança um *distanciamento* – o que destaco nesta dissertação por meio do *deslocamento*.

14. Agamben (2009, p.27) propõe que “a palavra dispositivo seja um termo decisivo na estratégia no pensamento de Foucault”, o qual fez uso constante desse conceito. Gilles Deleuze (1996, s/n) possui uma compreensão de dispositivo a qual cabe aqui ressaltar: “É costume a filosofia de Foucault apresentar-se como uma análise de *dispositivos* concretos. Mas o que é um dispositivo? É antes de mais uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objeto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras. Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a variações de direção – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está submetida a derivações.”

O artista não descansa enquanto não consegue "captar o olhar do cão acossado". O homem é, então, apenas "o" homem; o seu gesto surge desprovido de qualquer particularidade de caráter social, é vazio, ou seja, não representa uma realidade essencial, nem uma providência adotada por determinado homem particularizado entre outros homens. Mas o "olhar do cão acossado" pode tornar-se gesto social, se através dele, se mostrar como o homem isolado é empurrado para a condição animal, por certas e determinadas manobras dos outros homens. (BRECHT, 1978, p.194)

Segundo Brecht (apud BORNHEIM, 1992, p.243), distanciar significa "retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade". Através desse distanciamento intuído pelo *gestus*, Barthes indaga a teatralidade do signo, do discurso e da literatura, resignificando construções simbólicas não só cotidianas, mas também teóricas. Além disso, o encantamento de Barthes pelo teatro provocou nele uma série de deslocamentos. Opondo-se às formas de um teatro ocidental, após suas viagens ao Japão, Barthes depara-se com outras formas teatrais e literárias. Sua atração pela teatralidade, associada ao seu conceito de escritura, intensifica-se. Em *O império dos signos* (1970), Barthes demonstra fascínio pelo haikai, através do qual compreende a escritura como um *satori*, ou seja, "um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento" (BARTHES, 2007, p.10), e pelas formas teatrais do Nô, ou do Kabuki, ou do Bunraku, as quais excluem do palco a "histeria", isto é, o próprio teatro, enquanto o "teatro ocidental" tinha como função manifestar o que é secreto, ignorando o gesto e o uso de artifícios para esta manifestação.

Barthes ampara-se, inclusive, na noção de *gestus* de Bertold Brecht, a fim de assegurar a tarefa do crítico: "uma tarefa teatral, realizar um *gestus*. Como no teatro brechetiano: tomar um objeto, expô-lo, explica-lo, distanciar-lo" (BIDENT, 2006, p.48). Sendo assim, ao mesmo tempo em que tomo o texto de Hilst, desloco-me dele, a fim produzir um *gesto* e ter como objeto de estudo a *teatralidade* que dali surge, teatralidade que não é senão um movimento ao *gesto de liberdade*. De tal modo, Agamben (2007) contribui a essa reflexão:

Si esto es verdad, si la palabra es el gesto originario, entonces lo que está en cuestión en el gesto no es tanto un contenido prelinguístico cuanto, por así decir, la otra cara del lenguaje, el mutismo innato en el propio ser hablante del hombre, su morar, sin palabras, en la lengua. Y cuánto más tiene el hombre lenguaje, tanto más fuerte es en él el peso de lo indecible, hasta que en el poeta, que es, entre los hablantes, el que más palabras tiene, “el señalar y el hacer signos se agotan y nace algo corrosivo: la furia por la palabra”. (AGAMBEN, 2007, p.309)

Na literatura, todo gesto procura, mais ou menos intensamente, o lugar em que as palavras encontram-se desestabilizadas pela fúria da linguagem. Palavra, gesto originário, gesto por vir, gesto de liberdade. A teatralidade na literatura é o percurso mudo da escritura pelos territórios onde as palavras ainda não ganharam forma, significado, sentido. Enquanto a língua em seus usos comuns geralmente sufoca a teatralidade, compreendendo-a como simples meio de comunicação, a escritura, isto é, a literatura, embrenha-se em cada singular gesto para se constituir. Todos os dispositivos a importam, e isso porque ela deseja. Desejar a faz eternamente inquieta, insatisfeita, incompleta. A morada do desejo, bem como das palavras, são os não-lugares, ou melhor, o deslocamento contínuo até eles e advindo deles.

Sobre uma prática teórica, “talvez já esteja na hora de abalar uma ficção: a ficção que quer que a pesquisa se exponha, mas não se escreva” (BARTHES, 2004a, p.100). Propor aqui, então, que o encontro à literatura de Hilst aporte-se ao texto da escritora e à dispersão deles é não menos que o desejo de uma escritura que se depara a todo instante com a luta ali presente com o indecível<sup>15</sup>, lançada aos jogos significantes de outras linguagens e à teatralidade das palavras – gestos que impelem a escrita desta dissertação.

15. Concepção de Jacques Derrida (2009) à ausência de significado transcendental, de distinção entre o verdadeiro do falso, operação de desconstrução da filosofia ocidental. A escritura derridiana inscreve-se no espaçamento por meio de uma marca que instabiliza os lugares estáveis do pensamento. Nesta dissertação, o indecível é uma espécie de dispositivo do gesto a uma teatralidade, uma vez que, na literatura de Hilst, faz-se constantemente presente o jogo de nomear o inominável – *querer-mover* da literatura –, o qual descentra as tentativas de fechamento dos sentidos.



## QUERER-MOVER

Barthes, em *O Neutro* (1977-1978), estabelece uma tensão entre o querer-viver e o querer-agarrar, tese também abordada sob outras denominações em sua *Aula inaugural* (1977), em que a literatura é disposta como esquiva do poder presente na língua ou o próprio jogo com a violência dela. Segundo Barthes (2003a, p.32), “primeira questão, o primeiro Neutro, objeto declarado do curso, é a diferença que separa o querer-viver do querer-agarrar”, sendo esse a arrogância do saber, “abandono o querer-agarrar, acomodo o querer-viver”. De acordo com Barthes (2003a), a literatura, em contínua produção de sentidos e deslocamentos, choca-se com a teoria em um querer viver-junto fantasmático, já que possui um desejo do que não pode “pegar”. Dessa maneira, percebo na literatura de Hilst o que denomino: *querer-mover*, o qual, se não escapa do querer-agarrar da teoria, pelo menos desloca as posições de reflexão.

*Axelrod* (da proporção) é a terceira parte da obra hilstiana, intitulada *Tu não te moves de ti* (1980). “Axelrod Silva” ou ainda “Axelrod-viagem”, “Axelrod-cachorro”, “Axelrod-criança”, “Axelrod-filho”, “Axelrod-povo”, “Axelrod-mosaico” (nomes em devir dados pela escritora ao personagem) é um professor de História que está em viagem às proximidades de *Tadeu* (da razão) [primeira parte da narrativa] e *Matamoros* (da fantasia) [segunda parte]. Através do poético, Axelrod tenta compreender e desdobrar os impasses da realidade social em que vive, baseada nos pressupostos históricos do capital (referindo-se também ao texto de Marx). No entanto, percebe que nada se move, mesmo quando pensava que se movia.

nada de novo, nada de novo professor Axelrod Silva? Nada, roda sempre cuspiendo a mesma água, axial a história meus queridos, feixes duros partindo de um só eixo, intentíssima 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, 2004b, p.131-2)

Face à figura do historiador – a qual pode ser estendida à do teórico da literatura, quando esse anseia a construção de saberes estáveis, a delimitação dos percursos do pensamento – o texto hilstiano atesta que o saber, constituído através da palavra, está sempre indo e enfatiza que, para tal movimento, é preciso imprimir mais do um querer, é necessário recusar o querer-agarrar das teorias.

Vou entrando na História, endurecendo, vou morrendo explodindo em faíscas, a cavernosa vai me comendo, ímã gozoso, já não sou Axelrod Silva, sou nomes, fachadas, sou máscara, já não penso, pensam por mim, sou credo, sou catecismo, sou bandeira, sou acorde, sou principalmente Político, o peito teso empinado, tendo ideias mas já não sou Axelrod Silva, tudo o que quiserdes, menos eu, a História me chupa inteiro, a língua porejando sangue goza filhinho sim dona História [...] (HILST, 2004b, p.149)

O trem que se move na narrativa, enquanto Axelrod urina no banheiro e dialoga com a História, vai e vem, da infância ao momento presente do personagem. “Tu não te moves de ti, movo-me um pouco sim, meu pai, movo-me da mesma maneira que te movias” (HILST, 2004b, p.145). E, desse modo, a construção descontínua e fragmentada do texto literário, mais uma vez, se mostra uma das mais apropriadas à realização dos sentidos, os quais se propõem a não fixidez. Em Hilst, essa sintaxe foi menos uma escolha do que uma recusa. A não linearidade das palavras hilstianas provoca o deslocamento não só dos elementos da narrativa, mas também das análises que dali partem.

Tu não te assustarias se visses a ti mesmo em múltipla dimensão, tua nuca, tuas costas, teu todo contorno, tuas ancas? Porque é verdade, Axelrod, que jamais te vês, o olho do outro te examina e tu apenas refletas o espelho-outro, filmado, fotografado, mas ainda não és tu, não o essencial, o essencial numa profundidade iluminante num oco insuspeitoso [...] (HILST, 2004b, p.141)

É, pois, nesse sentido, que Hilst encontra Barthes, o qual deseja zanzar pelas teorias, por sua biblioteca, pelos fragmentos textuais que o rondam e, assim, encontrar seu lugar, assim como Axelrod, ao questionar os dogmatismos da História. No desfecho do texto hilstiano, Axelrod tenta se desviar das garras da História, por meio do gozo poético, entretanto falece diante desses abismos. Segundo Pécora

(apud. HILST, 2004b, p.14), “não há descanso na poesia, nem o trem da história descobre um fundamento para a esperança”. Entre outros neutros, Barthes (2003a, p.43) aponta o cansaço da insistência (também teórica) de que ocupemos um lugar. “Cansaço: a cobrança de posição. O mundo está cheio disso (declarações, manifestos, assinaturas, etc.), e por isso é tão cansativo: dificuldade de flutuar, de mudar de lugar”. Para o crítico, é o querer-agarrar da teoria (em oposição ao querer-viver da literatura) que nos impele a determinar nossas fronteiras de construção do pensamento.

Em *Axelrod*, há a disputa contínua entre os querereres; persiste, inclusive, a presença errante do discurso que os articula: “Tu não te moves de ti, tu não te moves de ti, de ti de ti, o passo do trem, tu e o trem, penso que me movo” (HILST, 2004b, p.133). O trem que percorre a História conduz Axelrod à dúvida, ao desconforto, ao desconsolo. Não é à toa o apreço de Hilst por palavras que são iniciadas com a letra D. *Tu não te moves de ti* é o ensaio da fuga de “seo Silva brasileiro, hôhô, hôhô” (Ibidem, 2004b, p.154), que, se não salva Axel de cair no poço de nossa história, provoca o deslocamento de seus pares. O *querer-mover*, embora derrotado na narrativa, uma vez que ele se depara com o querer-agarrar do saber, o qual o circunda e o impede de ser outro, de ser poesia, é o que desestabiliza o professor Silva:

[...] então Axelrod te moves quando pensas? ou circulas no teu ridículo espaço com a pompa dos pavões, o peito purgando adjetivos, togado, promotor, te acuso Axelrod Silva de se supor a si mesmo um pretense diferenciado de fornicar a História com teu magro minguado. Te acuso de indecências, de pensanteios, de friorentas ideias, nunca te moverás, maquinista do Nada. (HILST, 2004b, p.151)

Sendo assim, diante de tantos desafios teóricos, busco desviar-me dos assentamentos que cada texto teórico provoca em meus movimentos de migração, gerados a partir do exercício da pesquisa. Anseio trapacear a teoria, assim como a literatura faz com a língua e seus leitores; flutuar sem que se possam definir seus limites e, assim, alimentar a dúvida. Desejo que as teorias sejam também reflexões sobre os pontos dispersos da prática de escrever, a fim de nutrir o *querer-mover*.

## CITAÇÃO

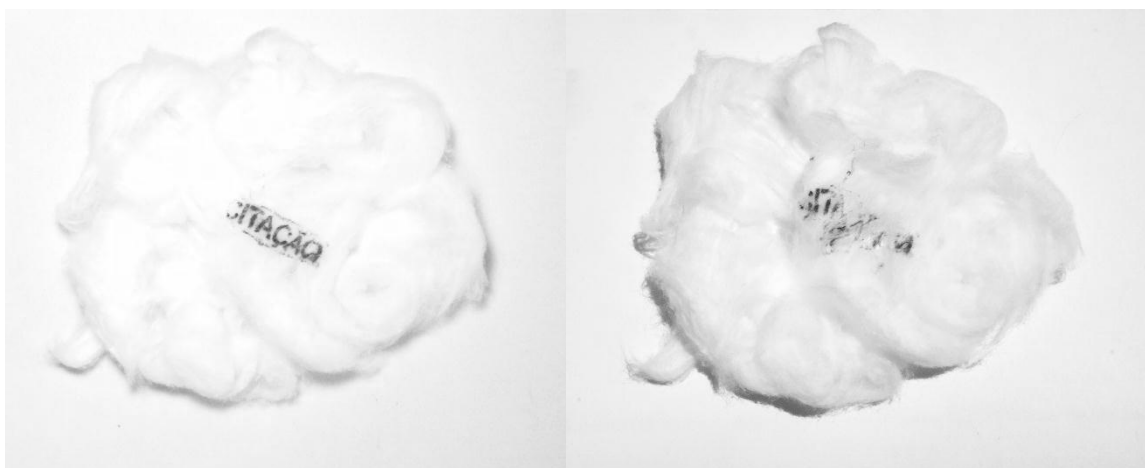


Figura 10: C.A. *Ensaio sobre a citação*, inspirado no trabalho de Waltercio Caldas (2012).

A presença imponente de uma citação foi um de minhas primeiras brigas com o desenvolvimento de uma escrita acadêmica, sobretudo, por sua quase obrigatoriedade. Por esse motivo, a escrita de artigos sempre me foi atordoada. Alguns dos pareceres que recebia após o envio de artigos a revistas eram mais sobre as escolhas bibliográficas que havia feito do que propriamente sobre minhas pesquisa e escrita. De fato, os elementos estão relacionados, basta lembrar-se das leituras de Julia Kristeva sobre a intertextualidade, porém nem sempre meu esforço em dizer sem citar era bem visto. Na verdade, não citar era apenas um indicativo de que o mergulho teria sido profundo e que eu já não sabia mais onde colocar as aspas. Foi a partir da liberdade de escrita concedida por poucos professores na universidade que pude me compreender na literatura, já que, ao analisá-la, estou inserida em suas artimanhas por meio da produção de um outro texto. De tal modo, a citação deixa de ser um espaço destinado ao saber já sabido e autorizado e se torna instante de tropeço na leitura, que continuaria sem perceber os nós da costura.

Quando leio, o que faz com que me interrompa, com que pare diante de determinada frase e não de outra? O que esse tropeço desperta em mim? Ele põe em movimento todo o processo de citação. Mas o que antes desertou esse tropeço? Bem anterior à citação, mais profunda e mais obscura, foi a solicitação: um pequeno choque perfeitamente arbitrário, totalmente contingente e imaginário. (COMPAGNON, 1996, p.24)

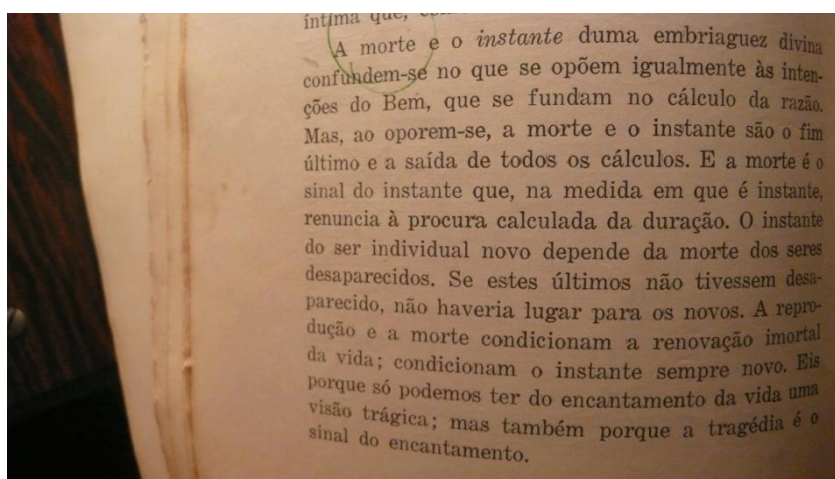
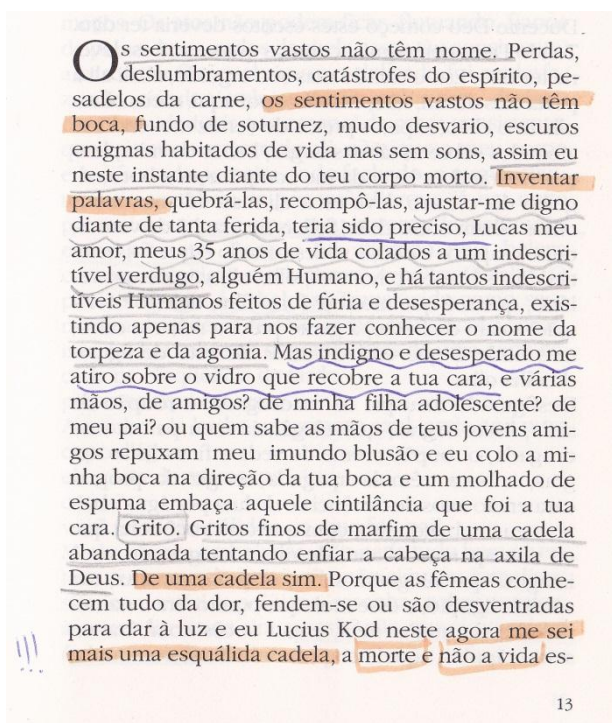


Figura 11: Grifo de Hilda Hilst em *A literatura e o mal* de Georges Bataille (1957).

Após o ato da leitura, temos rastros da escritura, não ela exatamente. Tanto por isso que o grifo a cada leitura toma cada vez mais espaço na página. Não somente registro, marcação, prova de leitura feita, atestado de uma memória falha e submissa, o grifo é uma das maneiras de produção e de apropriação de um texto. Ele rabisca os espaços (em branco ou não) da página e dilacera a pretensão de domínio da escritura. O grifo é o onde em que me insiro na escritura:

O grifo na leitura é a prova preliminar da citação (e da escrita), uma localização visual, material, que institui o direito do meu olhar sobre o texto. Tal como um reconhecimento militar, o grifo coloca marcas, localizadores sobrecarregados de sentido, ou de valor; ele superpõe ao texto uma nova pontuação, feita ao ritmo da minha leitura: são os pontilhados sobre os quais mais tarde farei recortes. Toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação. (COMPAGNON, 1996, p.19)

Figura 12: Grifos meus em *Rútilo Nada* (HILST, 1993, p.13).



É, inclusive, através da palavra grifada que se podem identificar os movimentos da leitura. O leitor, sempre múltiplo, confunde-se em suas próprias marcações, e o processo de construção de seu texto se dá através desse instante outro, novo, em que acessa os fragmentos do que só é inteiro e intacto se observado na estante de uma biblioteca.

[Movimento = escritura, palavras que se desequilibram mutuamente, processo de construção do sentido, todavia provisório, da leitura, desvio do querer-agarrar.] O movimento da escritura possui um instante de propulsão, o qual não há como conferir em apenas um lugar, pois ele se constitui de partes tão dispersas e

dísparas que não se pode retomar por completo. A partir de Barthes (2004a, p.39), sabe-se, entretanto, que esse instante está diretamente ligado ao desejo, ao querer-viver, ao “ama-me de toda escritura”. Nessa dissertação, então, grifos e citações são movimentos do mesmo anseio: conduzir o leitor, mesmo que de um texto com finalidades acadêmicas, às fendas do prazer do texto.

Não não não quero escrever nada muito triste. Vou começar a minha palavra, eu sei que vocês vão acha-la bonita, sabem o que é? sabem? é a palavra AMOR. Como estou contente como estou contente, é incrível como êsse delicadíssimo Jesus me ajudou, acho que Êle viu que eu fiz tanto esforço para não ofender ninguém, acho que no fundo Êle sabe que êsse jeito de ser não é agressão, não é ódio, não, que êsse jeito de ser é um jeito de quem não sabe ser outra coisa. Estou escrevendo, estou quase terminando a palavra AMOR, estou escrevendo, meu Deus, agora é a última letra, agora .....

(HILST, 1970, p.163)

## INTELLECTUAL

Assim como Said (2003, p.63), pergunto-me “como é possível produzir conhecimento não-autoritário e não-coercitivo num cenário profundamente inscrito na política, nas considerações e nas estratégias do poder”. Segundo Hall (2009, p. 195), é de crucial importância “não subtrair da responsabilidade da transmissão das ideias, desse conhecimento, através da junção intelectual, aos que não pertencem, profissionalmente, à classe intelectual”. Assim, minha reflexão acadêmica sempre está direcionada a pensar o estudo da literatura enquanto um exercício de democratização dos saberes. Nesse sentido, Homi K. Bhabha estabelece que a teoria é mais um exercício de negociação do que de negação, a fim de que ela deixe de ser um reflexo polarizada, binária, dialética e se torne um discurso híbrido. Bhabha não define um objeto da teoria, nem uma única prática intelectual teórico-política. É por meio de estratégias de escrita que a negociação constitui uma política da interpelação: “Em tal temporalidade discursiva, o evento da teoria torna-se negociação de instâncias contraditórias e antagônicas, que abrem lugares e objetivos híbridos de luta e destroem as polaridades negativas entre o saber e seus objetos e entre a teoria e a razão prático-política” (BHABHA, 1998, p.51).

Bhabha afirma que, na prática intelectual, há o que ele chama de *agent provocateur*. Trata-se do conflito necessário ao desenvolvimento do pensamento. “Se você perder contato com essa tensão, poderá produzir ótimo trabalho intelectual, mas terá perdida a prática intelectual como política” (HALL, 2009, p.201). De tal modo, trago o texto de Beatriz Sarlo que há anos me provoca:

Falaram ao Povo, à Nação, aos Desvalidos deste Mundo, às Raças oprimidas, às Minorias. Quando se dirigiam a tais interlocutores, pensaram que estavam transferindo para eles uma verdade que tinham descoberto e que os outros não poderiam descobrir pelos próprios meios. [...] Fundaram seu poder no saber. Pensaram que a difusão do saber fosse uma fonte de liberdade. Durante muito tempo passaram por cima do fato de que o saber pode ser um instrumento de controle social. Mas *ninguém* como eles denunciou que o saber pode ser instrumento de controle social. (SARLO, 2004, p.161) (grifo da autora)



Sarlo toca na questão que é fulcral na reflexão a respeito do intelectual hoje: em que medida a prática intelectual se utiliza de uma caixa de ferramentas que pode, ao mesmo tempo, legitimar e denunciar que o saber é um instrumento de controle social? Bhabha (1998, p. 45) dirá ainda: “Não passará a linguagem da teoria de mais um estratagema da elite ocidental culturalmente privilegiada para produzir um discurso do Outro que reforça sua própria equação conhecimento-poder?” Uma vez que permanecemos presenciando exclusões não só literárias, mas também sociais, culturais, políticas, históricas, mesmo quando teorias, discursos e práticas investem na valorização do diferente, não estaríamos apenas investindo na diferença do mesmo?

Pensando sobre isso e perambulando em busca de algo que desacomode, que desloque meu olhar, deparei-me com um rapaz que mora nas ruas da cidade. A vitrine que ele olhava era a de um dos locais culturais da capital durante o ano de 2011. Como todos nós, diariamente me encontro com diversos moradores de rua e, nesse caso, o que mais me chamou a atenção é que, apesar do centro cultural estar aberto a todos, nunca vi nenhum deles naquele lugar. A fronteira existente entre a calçada e o pé da porta, a qual permite a entrada para a cultura da letra, da arte, do conhecimento se



Figura 13: C.A. Até onde o olhar alcança (2011).



mostra tão marcada que os impede de entrar ali. No olhar desse rapaz, (obliterado na fotografia, mas captado no instante seguinte) e no corpo dele inclinado à busca de um melhor ângulo do que dentro poderia haver, pude captar tal fronteira, que não é só a do vidro da vitrine, mas também aquela que barra sujeitos tais como ele de pertencer àquela cultura.

Mesmo que saibamos, a partir do diálogo de Foucault e Deleuze (2008, p.42), intitulado *Os intelectuais e o Poder*, que “os intelectuais descobriram que as massas não necessitam deles para saber, pois elas sabem muito melhor do que eles e o dizem muito bem”, parece-me ainda necessário insistir na busca por vozes menos uníssonas na universidade. Sendo assim, para Foucault:

O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos, é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso. (Ibidem, 2008, p. 42)

Então, o que os intelectuais devem fazer? Diz Bhabha (1998, p.48), a pergunta “O que deve ser feito?” tem de reconhecer a força da escrita, sua metafóricidade e seu discurso retórico, como matriz produtiva que define o social e o torna disponível como objetivo da e para a ação. Por meio da potência criadora do simbólico, a literatura possui aqui um importante papel: estabelecer outras relações de sentido, instaurar a possibilidade de outros sentidos inclusive, assegurar que a construção de sua escritura disponha linhas de fuga às redes do saber. A escrita, quando subversiva, transgressora, questionadora, possui força para fundar outras espacialidades sociais, onde se pode configurar *o impossível*, o qual é um impulso para uma realidade que ainda não nos parece possível e não uma impossibilidade. Essa busca se dá através de espaços dialógicos, de escritas híbridas, contrapondo-se à voz monológica do universo aparente.

A escrita não ficcionaliza o real, ela o constrói. Dessa forma, cabe aos intelectuais, dentro ou fora da academia, não só investigar onde as formas de controle de seu discurso se operam, mas também

16. *Tricher la langue*: expressão usada nos estudos da análise do discurso francesa para se contrapor ao entendimento da língua como matriz e manutenção dos sentidos. Nessa perspectiva teórica, quando os sentidos se encaminham à transparência, à naturalização, o sujeito discursivo pode conduzir a língua para um sentido o qual se constrói por meio da negociação com as relações de força nele atuantes. “Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.” (BARTHES, 1992b, p.15) (grifo do autor)

procurar desafiar a língua, trapacear<sup>16</sup> os sentidos, os espaços, os discursos possíveis e, assim, talvez, alavancar outras esferas de construção do real.

Embora a escolha feita por mim pela escrita um tanto literária em um texto que se presume teórico não seja novidade, ela é a que mais se mostra passível de entendimento diante do que eu ainda não sei. Embora, inclusive, na escrita literária, permaneçam rastros de um lugar privilegiado, não é ali que desejo me situar. Entretanto, é importante lembrar que não se trata de uma escolha por completo, mas de uma entrega, alerta à alienação que a ronda. Para Barthes (2004b, p.14), “a escrita permanece ainda cheia da lembrança de seus usos anteriores, pois a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas”.

É o anseio de tornar minhas palavras um *gesto de liberdade*, breve, porém possível<sup>17</sup>, que proporciona o vigor no deslocamento, através do qual busco a força plural da escrita, a fim de agenciar outros espaços (sociais e simbólicos), espaços que sejam ocupados por sujeitos cada vez mais plurais igualmente. Segundo Deleuze (1997, p.14), “a saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta” – que ela seja farta.

17. Uso aqui *possível* referindo-me ao que Sloterdijk (1999, p. 9) compreende por política e, conseqüentemente, ao papel político do intelectual: a arte do possível, ou seja, “a capacidade de proteger o espaço da política contra as exigências oriundas do impossível”.

## NÃO-LITERATURA

A literatura provoca.

Tal como uma presença inoportuna em um encontro, tal como uma roupa que irrita a pele ao vestir, tal como o perfume exagerado da pessoa sentada ao seu lado, a literatura te incomoda nos instantes mínimos. Se permanecemos no rastro da literatura, é, pois, ela possui essa estranha face perturbadora. A literatura provocante de que falo não é somente a que move pesquisadores, até porque talvez nós sejamos os que mais se distanciam dela, mas a que insiste em nos tornar seres incompletos – incompletude que também a caracteriza.

““Literatura”, palavra tardia”, segundo Blanchot (2005, p.292). Desde quando tive conhecimento desta palavra – literatura – sabia que sua definição é de árduo acesso. Antes mesmo de entrar na universidade, perguntavam-me o que eu estava lendo e, para não precisar me alongar na resposta, dizia: literatura. No olhar de quem me perguntava e, igualmente, no meu, ficava esse vago que a palavra evoca. No curso de Letras, diversos momentos foram preenchidos com esse questionamento: Afinal, o que é literatura? Em minhas aulas, meus alunos se entreolham quando digo que literatura pode ser tudo, desconfiam de meu profissionalismo porque estão acostumados com a total certeza de outros professores em relação aos limites da literatura (Imagino como seria a reação deles se dissesse o que de fato tenho vontade de dizer: Não sei o que é literatura.). Realmente não me parece que Barthes estivesse brincando ao dizer que a literatura é tudo o que se ensina, como já li em alguns textos teóricos. Dizer literatura é rasurar o que ela poderia ser e que ainda não é.

Amy Hildebrand é uma fotógrafa que nasceu cega. Com o decorrer dos anos, passou a enxergar pequenos insights de luz e sombra. Ela ainda tem uma visão muito limitada, o que torna suas fotografias ainda mais interessantes. É curioso perceber, em seus trabalhos, que Amy encontra sua expressão fotográfica onde ela se desfaz. Sem poder ver com nitidez, ela poderia fotografar utilizando máquinas

digitais que fazem automaticamente as regulagens de luz, foco e tempo no instante do *click*, mas não. Ela utiliza uma máquina analógica e estabelece os equilíbrios da imagem conforme o que ela pode (não) ver – assim como Evgen Bavcar (2003), o qual fotografa o que imagina, sendo ele um artista cego. Amy se distancia da fotografia para encontrá-la. De maneira análoga à literatura, “a essência da imagem é estar fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e todavia manifesta, tendo essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das Sereias” (BLANCHOT, apud. BARTHES, 1984, p.157). Sendo assim, a literatura entra no jogo de ser ou não ser e revela-se arrebatadora quando sua intimidade é toda exposta, quando ela, despida de seus conceitos, afasta-se de si mesma.

“A literatura começa com a escrita” (BLANCHOT, 2005, p.301), assim como a fotografia inicia-se com o olhar diante de uma imagem. Contudo, “sua escrita é um jeito de pensar a Literatura, não de estendê-la” (BARTHES, 2004b, p.14), assim como ver não é condição primordial da fotografia, pois é a partir dela que se estabelece o olhar. Não tautológica, a literatura não termina na escrita, não se fecha ou se esconde nela. Dissimulada, ela “é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela” (BLANCHOT, 2005, p.293). Nesse sentido, a teoria literária não diz sobre a literatura, mas dela própria. A escrita teórica, portanto, é tão desértica quanto a literatura, pois lida com a sede insaciável de encontrar seu oásis – a literatura – e, assim, repousar. As tentativas de confortar os

Figura 14: Fotografia do projeto *With a Little Sound* de Amy Hildebrand (2012).



saberes sobre a literatura só nos levaram para longe dela, para o enclausuramento da liberdade poética e teórica. Parece-me, então, mais apropriado tratar da literatura como sendo a *não-literatura*.

Mas, precisamente, a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada. Nem é mesmo certo que a palavra “literatura” ou a palavra “arte” correspondam a algo de real, de possível ou de importante. Isto já foi dito: ser artista é nunca saber que já existe uma arte, nem que já existe um mundo. [...] Quem afirma a literatura nela mesma não afirma nada. Quem a busca só busca o que escapa; quem a encontra o que está aquém ou, coisa pior, além da literatura. É por isso que, finalmente é a não-literatura que cada livro persegue, como a essência do que ama e desejaria apaixonadamente descobrir. (BLANCHOT, 2005, p.294)

Hilda Hilst provoca.

A escritora desejou – apaixonadamente – descobrir os mistérios da vida e o fez através da escrita. Ela sabia que talvez, não mais que talvez, poderia tatear a vida, a qual acontece para além de nossas vontades. Antes de ser literatura, ou melhor, antes de possuir o valor literário – porque para isso tem sido levado em conta o *pedigree* (expressão utilizada por Susan Sontag [2004]) do escritor, e Hilst era cão de rua –, a escritura hilstiana aponta um desejo de escrever e, por extensão, de viver. Não sei se posso chamá-la de mística (bruxa, louca, velha caduca são, na verdade, os termos mais corriqueiros), o que há no texto de Hilst é apenas um entendimento de que ela não possui domínio de sua existência, bem como de seu dizer – tarefa da linguagem, não do sobrenatural. As palavras de Hilst estão ali para arruinar os templos:

Não haverá um equívoco em tudo isto?  
O que será em verdade transparência  
Se a matéria que vê, é opacidade?  
Nesta manhã sou e não sou minha paisagem.  
Terra e claridade se confundem  
E o que me vê  
Não sabe de si mesmo a sua imagem.  
(HILST, 2012b, p.45)

Diante desse pulsar, Hilda (2012b, p.49) destaca que “é sempre a morte o sopro de um poema”. A escrita que convida à morte é aquela que busca sua mais complexa realização. Por sua vez, o poder mortífero<sup>18</sup> da literatura não é só direcionado ao leitor, mas também a ela mesma. Mesmo que não se expresse a morte, é a ela que toda escrita se volta. “Escrever é, finalmente, recusar-se a ultrapassar o limiar, recusar-se a “escrever”” (BLANCHOT, 2005, p.303), assim como viver é negar a morte.

“A morte é tão estranha quanto íntima para nós” (EAGLETON, 2011, p.284). A morte evidencia que “não-ser é aquilo de que somos feitos” (Ibidem, 2011, p.281). Nesse sentido, em *Da Morte, Odes Mínimas* (1980), o eu-lírico confronta não só o término de uma existência, mas também a árdua luta daquele que deseja a poesia. Imbricam-se, no conjunto de poemas de Hilst, morte e palavra, disputam a sobrevivência a partir do residual que as fundam. Ambas são movidas pelo desejo de permanecer, a despeito de toda liquidez de que são feitas.

18. A partir da filosofia ocidental clássica (*pharmakeus*), Derrida (2005) compreende *pharmakon* como sendo um elemento indecível na cadeia de significantes, o qual joga com as relações suplementares da linguagem e produz uma ambiguidade irredutível nas operações do logos. *Pharmakon*, segundo Derrida é a própria escritura, e seu perigo consiste em relações da *différance*, pelas quais o suplemento atua, “seu deslizar o furta à alternativa de ausência e presença”(DERRIDA, 2005, p.56).

Te prometo, morte,  
A vida de um poeta. A minha:  
Palavras vivas, fogo, fonte.

Se me tocares,  
Amantíssima, branda  
Como fui tocada por homens

Ao invés de Morte  
Te chamo Poesia  
Fogo, Fonte, Palavra viva  
Sorte.  
(HILST, 2003b, p.47)

Para Ernest Becker (s/a, p.11), um dos pensadores mais recorrentes nos textos e epígrafes da escritora, “a ideia de morte, o temor a ela, persegue o animal humano como nenhuma outra coisa: ela é um dos maiores incentivos da atividade humana.” Embora o homem tenha organizado diversas formas<sup>19</sup> para se distanciar dela, negar a morte é, segundo Becker (Ibidem, s/a, p.35), apenas uma admissão verbal, nada além disso. Desse modo, a negação não afasta o temor do fim, “não se trata meramente de uma força negativa oposta às energias vitais, ela vive delas e as utiliza criativamente” (Ibidem, s/a, p.39).

19. Em *A Negação da Morte* (1973), Becker aponta a criação de heróis como um dos principais elementos ao reflexo do terror da morte. Para ele, “a crise da sociedade moderna está precisamente em que os jovens não mais se sentem heroicos no plano de ação estabelecida por sua cultura” (BECKER, s/a, p.25). Em razão desse medo da morte, o pensador também se questiona: “Porque, exatamente, o mundo é tão terrível para o animal humano? Porque o homem se dedica com tanto empenho à procura de recursos que o habilitem a enfrentar esse terror franca e bravamente?” (Ibidem, s/a, p.44).

Nesse limiar que transpassa nossa existência, Hilda sempre se mostrou obstinada, ultrapassar limites de uma escrita literária talvez tenha sido seu maior investimento para resgatar a vida, fruto do arremesso. Em seu fazer literário, a morte é o grau zero da escritura, onde a poesia surge e onde ela encara seu fim. Tal como Blanchot (2005, p.307) refere-se a Samuel Beckett, parece-me que em Hilst há semelhante movimento: “o que há para ser ouvido é aquela fala neutra, aquilo que sempre já foi dito, que não pode cessar de dizer-se e não pode ser ouvido.” A literatura não trata do falecimento de um corpo físico, mas da morte que toda palavra carrega consigo. À procura de sua poesia, Hilda não retornou ao reino solitário das palavras, onde estariam puras, em estado de dicionário, como diz um outro poeta, mas voltou-se à morte como quem urge para que seu canto fantasmático desse vida ao que nasceu para morrer. Hilst torna a palavra poética o próprio lugar da morte; à medida que a busca, ela desaparece, tal como afirma Octavio Paz (1982, p.225): “O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la”.

Sempre à minha procura.  
Tua rede de avencas  
Teu crivo, coágulo  
Tuas tranças negras

Por que não viajas  
No líquido cobre  
Da tua espessura?

E por que soberba  
Se te procuro  
Te fechas?  
(HILST, 2003b, p.40)

Em odes mínimas, não em cantos gregorianos, a morte é silenciosa, feita de poeira, líquida – bem como as palavras. “Porque é feita de pergunta/ De poeira [...] Persigo tua cara e carne./ Resoluta” (HILST, 2003b, p.42). Derradeira, a morte, ou “cavalo”, “búfalo”, “cavalinha”, se aproxima da vida, porém é das palavras que trata Hilst, aquelas que esperamos, em pleno estado de desejo, ir ao seu encontro. Por que seguir, então, nesse rio de águas turvas?

Não compreendo. Apenas  
Tento  
Somar meu corpo  
A teu corpo negro  
Minhas águas  
A teu remo  
(HILST, 2003b, p.65)

Para assegurar que a literatura continue nos provocando; para garantir que a literatura não seja senão a busca por ela. Tentar seguir a literatura, somar-se a ela ou intuir sua compreensão “é estar montado sobre um leopardo/E tentar caçá-lo” (HILST, 2003b, p.74). A *não-literatura* é, pois, isto: o desejo de reavê-la a todo momento em que o salto, dela originário, nos conduz à dúvida de sua existência, ao temor de sua morte, à dispersão e, finalmente, ao prazer.



## DISPERSÃO

Amós:

Palavras. Essas eram teias finíssimas que jamais conseguira arrancar perfeitas inteiriças da massa de terra dura e informe onde jaziam. [...] Como formular as palavras exatas, várias letras unidas, encadeadas, pequenas ou extensas palavras, arrancar de dentro de si mesmo as teias finíssimas, inteiriças que ali repousavam? Estavam ali, sabia, mas como arrancá-las? Tudo se desmancharia. (HILST, 2006b, p.20-1)

Koyo:

*Abre um caminho, abre outro, tenta eu disse seiva sim, eu disse suga, eu disse come de mim. Ainda me escutas? Disseste PALAVRA? Cada vez mais, menos te entendo, agora flutuas. Te aborreces, se eu digo que em mim, tens peso da pluma? Ainda me lembro: pluma, pelo, saíram da minha frente, resguardei-os do medo, queriam subir, entendia SUBIDA, dei-lhes o meio, construção mais rara, agora tu dizes que alguns se devoram? Comem de si mesmos? Se são iguais devem afastar-se, devem procurar aqueles do outro lado, conviver com o que tu chamas AMARGO, APARÊNCIA. Estilhaço do todo, isso que me perguntas, fragmento do nada. Também busco. Imaginas que não quero ver do outro lado? Rochoso, escarpado. Ainda me ouves? (HILST, 1970, p.172) (grifos meus)*

Hillé:

Eu Hillé respondia sim estou perto escuto sabe, às vezes queremos tanto cristalizar na palavra o instante, traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo, não queremos? (HILST, 2001, p.50)

Hilda Hilst:

*Cult: Você nunca pensou em escrever filosofia?*  
*Hilda Hilst: Eu escrevo filosofia em todos os meus livros. Com fundo narrativo ou não, é filosofia pura. (HILST, 1998, p.13)*

Kadosh:

Fui indo aos solavancos muitas horas e terminei com esta joia: o meu ser pergunta é um estado imutável? (HILST, 2002a, p.38)

América:

Monsenhor, eu digo as coisas que penso. Só isso. Se elas são más não sei. Muitas vezes eu nem sei quem sou. Mas penso que não há mal nenhum em perguntar o que não se entende. Eu gosto de fazer perguntas, mas a Irmã Superintendente quase nunca me responde e sempre se aborrece comigo. Assim é que começam as coisas. Com as perguntas. (HILST, 2008, p.40)

Stamatius/Karl:

Como pensar o gozo envolto nestas tralhas? [...] Quando gozo espio a amplidão. A minha amplidão aqui de dentro. A que tive. A que perdi. (HILST, 1991, p.7-9)

Vittorio:

Perdi o caminho do de dentro de mim mesmo. vou esmaecendo. girassóis e sombras, ouro e luto, contrastes. via a mulher aquele dia e tocava-lhe o rosto, mas segundo os outros, tocava o nada, não havia mulher alguma ali, eu desenhava-lhe o contorno, ela sorria, havia até cheiros, esse da flor-da-noite, forte forte. as unhazinhas roídas. e vi o rato também. (HILST, 2006a, p.40)

Irmãs:

Irmã G: Olhe o rato.  
Superiora (*para a irmã H. Severa*): O rato é você. (*tom crescente, procurando tensão*) Que deseja subir e ver.  
Irmã D: No entanto, no entanto. [...]  
Superiora: Não seria suficiente.  
Irmã D: Para o teu desejo de ser mais.  
(HILST, 2008, p.139-0)

Axelrod:

E numa cambalhota despenco aqui de cima, nos ares, morrendo, deste lado do abismo. (HILST, 2004b, p.155)

Palavra/Morte:

Esboçava-se.  
Escorria líquido. (HILST, 2003b, p.61)

O lance de vozes torna Hilda Hilst a procura por ela, o deslocamento até ela. Hilst não é senão essa espera, esse gesto que cada palavra sua esboça, não mais do que isso. Para nós, leitores, destacam-se as marcas de algo que se repete em cada fragmento<sup>20</sup>, reportado à teatralidade das palavras – travessia do que chamamos literatura. Já desejei encontrar Hilda Hilst, traduzi-la, resolver o teorema de sua existência, tal como desejam os sujeitos amorosos. Tanto esforço só me fez perdê-la, distanciar-me dela. E lá, quando Hilda é somente um rosto desfocado, percebi que poderia me aproximar: “Que o pensar dos outros e o meu próprio pensar, que também o que se via, e sentimentos, atos, e o que me circundava, a mim, e aos outros, era apenas Esboço, foi a única nitidez que consegui expelir em toda a vida esboçada. Por isso a tudo o que diziam, eu repetia Esboço” (HILST, 1977, p.9).

20. Seguem respectivamente as obras dos fragmentos citados: *Com os meus olhos de cão* (1986), *Fluxo-Floema* (1970), *A obscena senhora D* (1982), *Entrevista com Hilda Hilst* (1998), *Kadosh* (1973), *A Empresa* (A possessa): estória de austeridade e exceção (1967), *Cartas de um Sedutor* (1991), *Estar sendo. Ter sido* (2000), *O Rato no Muro* (1967), *Tu não te moves de ti* (1980), *Da morte. Odes mínimas* (1980).

Rebuscada, a escritora precisou mover-se. Para dizer amor, tratou do abandono; para dizer tristeza, deu altas gargalhadas; para dizer Deus, não o disse; para dizer palavra, mergulhou em silêncio absoluto, onde os sentidos brigam e não sabem muito bem como se definirem. Costumava dizer, Hilda Hilst, a autora, que para ela tudo estava muito claro, que sabia exatamente o que deveria ser feito. Parece-me que nada disso tem com “dizer tudo” ou “é isso que preciso dizer”, mas com uma experiência que a literatura nos provoca: “uma questão que não suporta limites, não aceita ser estabilizada ou reduzida, por exemplo, a uma questão de linguagem” (BLANCHOT, 2005, p.306). Tratando-se de literatura, apontar que tudo está feito, acabado é abrir suas lacunas e deixá-las ecoar nos espaços os quais se deslocam dela. Nada está feito, tudo está por vir. Pousa a mão que escreve, mas

não há como calar o que ainda não foi dito, ou o dizer que dito já é outro. “A presença da poesia está por vir: ela vem para além do futuro e não cessa de vir quando está ali” (BLANCHOT, 2005, p.352).

e se ele esboçasse o tal esboço?

já tentei

[...]

faço uma linha fina que me parece trêmula, paro, não, não estão satisfeitos, estendendo em altura finura e tremulez, me parece linha muito delicada, olham abestados, dizem dura, eu digo Esboço, e calo-me desta vez para sempre, recosto-me de novo, palor e paraíso-mudez na minha sala. (HILST, 1977, p.11)

Literatura, um inteiro que se esboça, um interior sem fundo, uma totalidade em sua fragmentação. “Assim que aparece, no longínquo pressentimento do que parece ser, ela explode em pedaços, entra na via da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos e determináveis” (BLANCHOT, 2005, p.298).

A cada texto de Hilst, o desejo de ser inteira, de dar conta de um inteiro desconhecido se renova através de compreensões as quais não se encerram e se constituem a partir de princípios recorrentes: o desejo de ser ouvido, de ser amado, de ser compreendido, de ser palavra, de ser<sup>21</sup>. É a virtualização do desejo de entender, bem como a loucura de nada fazer sentido, que causa o prazer na leitura em Hilst, uma vez que autora e leitores compartilham uma angústia suplementar à euforia do voo. Nesse sentido, não se trata

21. O devir-animal costumeiramente presente na literatura da autora torna-se um dos esboços do devir-ser. Em referência ao poeta francês Jean Cayrol, Barthes (2004a, p.234) denomina *a literatura do chão*, em que o homem “permanece condenado a certo aquém dos objetos que não pode alcançar na exata altitude deles”. Nesse sentido, a figura do rato, tal como o cavalo, a mula e o porco, na literatura hilstiana, “ficando rente às coisas, vê-as todas” (Ibidem, 2004a, p.234). *O Grande-Pequeno Jozú* (HILST, 1977, p.31-44) é mais um dos textos da autora em que a imagem do rato é transfigurada ao humano. Esse texto será novamente encenado pela atriz Carla Tausz na primeira temporada de ocupação teatral na Casa do Sol, em 2013.

atravessam os abismos humanos, a fim de propor outros territórios de deslocamento do pensamento. Tal esboço do saber (o qual está sempre a saber) presentifica-se na literatura de Hilst por meio da descontinuidade da escritura, das palavras inflamadas de suas figurações literárias, do devir-ser de ambos, do gesto que percorre seus textos: o anseio por uma liberdade a qual é disposta na literatura, pois, no mundo, outra ordem impera: “Dentro do poço seco eu sou mais do que Jozú encantador de rato, mais alguma coisa que eu não sei o que é. Sou Mais. E digo palavras estranhas e penso de um jeito que fora do poço eu não penso” (HILST, 1977, p.31-2).

O Texto frustra qualquer tipologia cultural – mostrar o caráter ilimitado de uma obra é fazer dela um texto; mesmo que a reflexão sobre o Texto comece na literatura (isto é, num objeto constituído pela instituição), o Texto não para aí forçosamente; [...] há Texto: nas produções escritas, por certo, mas também nos jogos de imagens, de signos, de objetos [...], se o significado triunfar, o texto deixará de ser Texto, nele o estereótipo passará a ser “verdade”, em vez de ser o objeto lúdico de uma combinatória segunda. (BARTHES, 2004a, p.104)

De tal modo, a *dispersão* do objeto de estudo dessa dissertação, bem como o deslocamento teórico a outras construções significantes, relaciona-se ao entendimento que proponho por *teatralidade* não apenas através do movimento das palavras em que a literatura é o questionamento dela mesma, mas também do desvio de práticas acadêmicas que se pretendem a análises do “é”, do “aqui está”. Procuo insistentemente tornar o momento de leitura na universidade um lugar de prazer\*. E, para isso, uso-me das palavras-texto, das palavras-imagens, das palavras-teatro, sem conduzi-las ao entendimento pleno, o qual estancaria a experiência desse prazer na leitura. Tal processo só me foi

\* Eu me sentaria em muitos espaços e cruzaria os braços não por desinteresse, mas porque a atenção quando é demais dói nas juntas... do cérebro, e conduzo meu olhar para longe porque de perto enxergo bem e agora quero ver o que não sei exatamente o que é. Conduzo meu olhar para cada membro suspenso do meu corpo. Em dispersão tudo em mim é tão livre, de braços cruzados e de olhar desenlaçado posso ter um instante de intensidade.

pensar, o qual parece ser também o que tem interessado a cena teatral brasileira, uma vez que “as fronteiras móveis da escrita hilstiana permitem que o microcosmo cênico da autora se alimente da imagem do mundo arquitetada através dos temas abissais” (TEIXEIRA, 2010, p.60), formando uma rede de questionamentos presente na contemporaneidade.

Devido à aspiração a um *gesto de liberdade* na literatura, em que a teatralidade das palavras propõe o deslocamento do objeto literário, assim como o agenciamento de práticas críticas cada vez mais múltiplas, “é preciso responder que a explosão da literatura é essencial, e que a dispersão em que ela entra marca também o momento em que ela se aproxima de si mesma” (BLANCHOT, 2005, p.299). Sendo assim, a todo o momento em que traço pontos de fuga do texto de Hilst, estive ainda mais perto de sua escritura. Desse modo, a prática teórica é exercida em semelhante movimento: o aprofundamento teórico também se dá nos instantes dispersos da teoria literária, em situações transcorridas na cidade, no caderno de anotações; em circunstâncias nas quais as artes plásticas e o teatro fizeram-me questionar o entendimento por literatura e, conseqüentemente, operar descentramentos outros até o encontro (o desaparecimento) da literatura de Hilda Hilst – perspectiva crítica de algumas pesquisas recentes<sup>22</sup> a respeito da autora.

22. Andrea Fricke Duarte, em sua dissertação intitulada *HH: da dispersão à suspensão* (2011), se propõe a uma tentativa de testemunho da experiência de leitura de duas obras da escritora Hilda Hilst: *Tu não te moves de ti* (1980) e *A Obscena Senhora D* (1982). “A partir de um lançamento utópico, como método de pesquisa e sua categoria do *ainda não*” (DUARTE, 2011, p.12), a autora entrecruza saberes e práticas artísticas à procura de outros modos de escrita teórica.

O conceito da *dispersão* é alicerçado por Blanchot a partir de Mallarmé: “*Um lance de dados* nasceu de um entendimento novo do espaço literário, um espaço onde podem ser engendrados, por meio de novas relações de movimento, novas relações de compreensão” (BLANCHOT, 2005, p.346). De acordo com o crítico literário:

Não é menos firmemente indicada, em *Um lance de dados*, a própria obra que ele constitui e que não faz do poema uma realidade presente ou somente futura, mas, sob a dimensão negativa de um passado irrealizado e de um futuro impossível, o designa na extrema distância de um talvez excepcional. Se nos basearmos apenas nas certezas que determinam a produção real das coisas, tudo está ali disposto para que o poema não possa acontecer. (BLANCHOT, 2005, p.343)

Blanchot (2005, p.300) afirma que “a experiência da literatura é ela mesma experimento da dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito – o erro e o fora, o inacessível e o irregular”. Nesse sentido, as linhas dos textos de Hilst se disseminam, flutuam, à medida que a obra é a espera da obra, espaço movediço, trânsito constelar, poeira significativa, ausência tagarela, silêncio em que se verifica a pluralidade do objeto, bem como dos sentidos, invisibilidade do profundo. A escritura não é encaminhada a uma totalidade, mas ao deslocamento, à teatralidade que cada leitor atua a partir do texto literário, leitor o qual Mallarmé denomina operador: “A leitura, como a poesia, é “a operação””, prática desesperada, mediação. (BLANCHOT, 2005, p.256-7). O modo operacional encontrado por mim foi este: dispersar a literatura de Hilst, dispersar-me nela, a fim de escapar dos instantes em que uma leitura crítica esgaça o texto literário de maneira que ele perde seu encantamento, o da leitura desejante, e, não obstante, se perde da literatura. Em relação ao corpus teórico, há um posicionamento



Figura 15: *Le Saut dans le vide* de Yves Klein (1960).

perene em deslocar(-me), suprir o anseio crítico de não me agarrar, mas de percorrer, deslizar. Tanto por isso, lanço-me mão da teoria teatral, tendo em vista as reflexões ali desenvolvidas a partir do *gesto*, palavra que registra o salto, embora ele seja não mais que uma projeção imagética e, portanto, oblíqua.

Como aponta Blanchot (2005, p.305), “sabemos que só escrevemos quando o salto foi dado, mas para dá-lo é preciso escrever, escrever sem fim, escrever a partir do infinito”. Correm-se diversos riscos em dar o salto ou em provocar o salto no outro. São características do movimento a agitação das partículas celulares, bem como a hesitação. Torna-se praticamente impossível resistir ao impulso. Entretanto, sua possibilidade advém de um gesto, de uma perna ou um braço os quais se lançam e desacomodam o equilíbrio do corpo. Por outro lado, saltar é uma experiência silenciosa, por mais que o grito seja dado, a fim de garantir a segurança necessária ao caminho instável e desconhecido que o corpo irá percorrer, a beleza de um salto está onde o corpo se cala e se entrega. Por mais que se tente, não há como traduzir esse deslocamento. Identificá-lo é uma tentativa, todavia, frustrada. Além disso, saltar exige-nos uma coragem que é a de abandonar-se, renunciar qualquer próprio domínio que um dia acreditávamos possuir. O salto projeta-se onde ainda não está. Contam os aventureiros profissionais, os quais acreditam em alguma espécie garantia de vida diante do impacto, que não se deve olhar para baixo, mas ao horizonte. Orgulham-se de pertencer à imensidão e, assim, terem a consciência do mínimo de que são feitos. Os escritores, sempre amadores diante do medo da morte, a sua e da palavra, são lançados sem qualquer suporte ao resgate, percebem já no ensaio ao salto que estão sozinhos. Furtam-se na literatura com ousadia, a fim de revelar a face impetuosa, a qual eles não possuem. Entretanto, na travessia de uma palavra a outra, de um sentido ao outro, abrem-se lacunas em que cada escritor encontra maneiras de saltar. O salto não depende de sua altura, o que ele precisa é deixar de ser e, assim, ser o que ainda não é. Deixar de ser o movimento, para ser um movimento. Pois é ali, não aqui, que encontro a literatura de Hilda Hilst, ou salto através dela.



## REPRESENTAÇÃO

As tentativas de delinear a condição humana fizeram do homem um ser em processo, um ser que busca se enxergar, mesmo que não possa se ver por completo. As intermitências do humano o tornam fagulha em meio a forte tempestade vivida na e pela História. Talvez, desde sempre, mas não sei se em todos, o homem desejou permanecer, desejou narrar a saga mais ou menos honrosa de sua trajetória. Utilizando-se dos mais diversos meios, ele aproximou-se da sua criação, desafiando sua natureza mortal.

O medo da eternidade surgiu quando as escolhas desse sujeito mudaram drasticamente o curso histórico que ele construía. A eternidade findou quando se apagou o projeto de outras histórias, as quais eram também possíveis de serem narradas. Representar-se era uma tentativa de dar sentido: a si e aos outros. Desencadeia-se no sujeito, então, uma dada frustração por ainda não se saber completamente. Dizer “eu sou” é dizer “eu não sou” ou “eu não sou isso”, e o saber se dá através das mudanças, através do fluxo perene do tentar (e ao mesmo tempo falhar) saber – como fonte de entendimento.

A literatura, a partir de Aristóteles, vive este anseio: o de representar a natureza do humano. Antes de ser experimentação da linguagem, a palavra na literatura foi compreendida como expressão do homem, mesmo que em estado aporético de conhecimento. Representar as ações humanas pela linguagem é o papel da *mimèsis* aristotélica<sup>23</sup>, e linguagem entenda-se a palavra. A postura mimética da

23. Artaud, como assevera Derrida (2009, p.341-2) é um dos principais marcos de ruptura com pensamento de Aristóteles: “O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação. [...] A forma mais ingênua não é a mimeses? Como Nietzsche – e as afinidades não seriam apenas estas –, Artaud quer portanto acabar com o conceito imitativo da arte. Com a estética aristotélica, na qual se reconhecer a metafísica ocidental da arte.”

literatura falece quando aquele sujeito, que lutava para imortalizar-se, desconfia do Ihe foi designado natural – o outro, o estranho, o incômodo.

Há muito tempo, pois.  
Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha?  
Que animal? O outro.  
Frequentemente me pergunto, para ver, quem sou eu – e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo.  
(DERRIDA, 2011, p.15)

As crises do sujeito contemporâneo, interligada à crise dos paradigmas epistemológicos que constroem o humano desde a modernidade, perturba a representação; a catástrofe nos impede de representar; o silêncio coloca as palavras em estado de devir e não mais de espelhamento do mundo. A relação entre literatura e mundo tem sido retomada na teoria literária, principalmente, pelos estudos de auto e metaficção, porém, trago-a aqui, a fim de apontar algumas questões que me interessam na relação entre representação e palavra, para depois propor a *teatralidade* como via de acesso ao que transborda o texto literário e que não está situado em uma realidade concreta, tampouco em uma suposta materialidade literária ensimesmada.

Nas artes visuais, a palavra representa hoje um dos campos mais propícios ao desenvolvimento dos trabalhos. Com a desconstrução do signo linguístico, as relações entre significado e significante, entre real e virtual, entre corpo e ser, movimentam as produções artísticas, bem como a redistribuição dos papéis que ali se fazem presentes. Além disso, com a urgência de certas questões sociais, a palavra ganha força de denúncia e de sensibilização da sociedade.

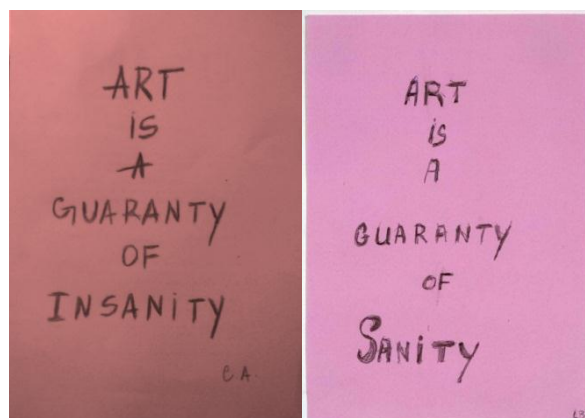


Figura 16 e 17: C.A. Ensaio sobre a loucura, inspirado no trabalho de Louise Bourgeois (2010).

As artes visuais problematizam não só a representação, mas também o conceito de literatura, tendo em vista o uso recorrente da palavra nas artes plásticas o qual provoca um deslocamento dos campos do saber e instabiliza o literário. É interessante observar como a interdisciplinaridade ainda assusta alguns professores de literatura, os quais temem a perda ou a fragmentação da materialidade literária frente ao (re)surgimento de tantas linguagens na contemporaneidade. Por outro lado, em muitos eventos acadêmicos, pude observar que é o embate entre discursos oriundos de lugares teóricos diferentes que proporciona o incômodo e o despertar para as questões as quais ainda devem ser trabalhadas<sup>24</sup>. Antes a dúvida ou ainda a revolta do que o pleno acordo do que se diz. Fica claro, por conseguinte, que o exercício acadêmico no âmbito dos estudos literários sobrevive porque desconfia de seus objetos e papéis. E que materialidade literária será essa hoje? Podemos ainda dizer que a literatura acontece somente através do livro, da materialidade da palavra – palavra que ganha o estatuto de imagem, de escultura do(s) sentido(s)?

24. Rita Schmidt (1999, p. 159-160), referindo-se aos impasses em relação aos Estudos Culturais, na ocasião do VI do Encontro da Abralic e utilizando-se da metáfora do campo minado, apontará que “a palavra de ordem é resistir” e que, diante de tantos questionamentos, é inevitável perguntar-se “do que é que se fala quando se fala de literatura” e, por consequência, rever a legitimidade e a autoridade da literatura comparada.

O trabalho de Dario Robleto, artista conceitual norte-americano, intitulado *Oh, aqueles espelhos com memória* (1997), é um desassossego nesse sentido: é literatura ou artes visuais? Sendo ou não isso ou aquilo, ou nem isso nem aquilo, o que é preciso refletir é sobre o diálogo que surge a partir dele. E diálogo é o que se dá no entre, tal como um convite, bem como um lugar em trânsito. É preciso abandonar as etiquetas e pensar sobre esse universo que é construído hoje, uma vez que as teorias não somente buscam compreender os acontecimentos de diversas ordens, mas também manuseiam ferramentas que podem manter ou mudar o curso da roda dos sujeitos sociais e culturais.

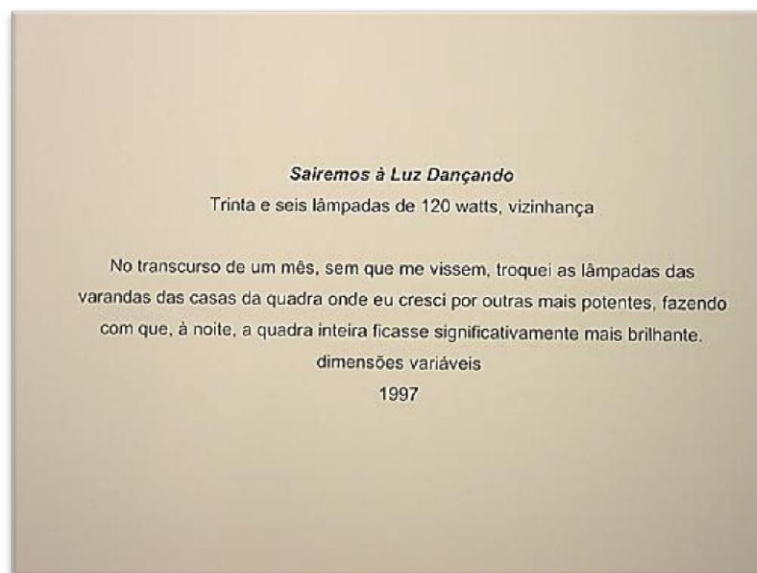


Figura 18: *Sairemos à Luz Dançando* de Dario Robleto (1997).

Robleto traz palavras para o espaço em branco de uma tela, assim como o de uma página em branco. No entanto, ele constrói imagens que não se dão através do visível, da materialidade da palavra, porém da imaginação, faz figurar a imagem antes dela se constituir. É o imaginário do leitor que construirá os espaços significantes – como de fato sempre acontece. O artista expõe esse requisito de maneira que nos atenta criticamente ao estatuto efêmero da imagem e à instabilidade dos sentidos das palavras. É com as palavras que ele pinta a tela, que ele esculpe o invisível aos olhos. Ou melhor, é através dos espaços ainda não revelados que ele transforma a imagem em palavra e a palavra em ação, uma passagem que transpõe as definições de arte ou literatura. A materialidade da arte hoje (seja ela qual for) não ocupa apenas um lugar no espaço, ela o transforma e assim se desloca, produzindo outras geografias da arte. Dessa maneira, “encontra-se o caráter radical da proposta de Robleto: a ideia de que pequenos solavancos na percepção – uma brecha mínima entre o esperado e o real – podem criar espaços para a arte e o pensamento crítico” (PÉREZ-BARREIRO, 2007, p.121).

São tais deslocamentos na percepção do leitor que a arte e a literatura contemporânea têm proporcionado em sua grande parte. Assim como a literatura de Oswald de Andrade<sup>25</sup>, por exemplo, causou tamanho impacto no percurso de leitura e na postura dos leitores no início do século passado, a arte, desde as vanguardas europeias, tem buscado cada vez mais a opacidade dos sentidos. Não seria temerário afirmar que arte e literatura estão unidas na ruptura epistemológica que anuncia a pós-modernidade. Nesse sentido, cabe a elas revezar suas ferramentas e cambiar seus lugares, a fim de destituir o estatuto de verdade da palavra e o fio que liga a imagem ao real. Podemos observar essa reflexão também na configuração de um espaço imagético que se movimenta fantasiosamente entre o lugar e a letra no trabalho de Mayana Redin, artista brasileira que participou da 8ª Bienal do Mercosul, na Mostra Geopoéticas, em 2011, em sua série de desenhos *Geografia de encontros* (2010/2011).

25. Raul Antelo (2006, p.26) dirá que em Oswald de Andrade configura-se uma definição negativa de modernidade, uma vez que, segundo o teórico, “essa definição negativa do moderno pressupõe que a modernidade deve desconstruir a verdade ilusória da totalidade e armar-se de um olhar que questione a produção subjetiva, tomando o indivíduo como alguém que pode agir contra a lei”.

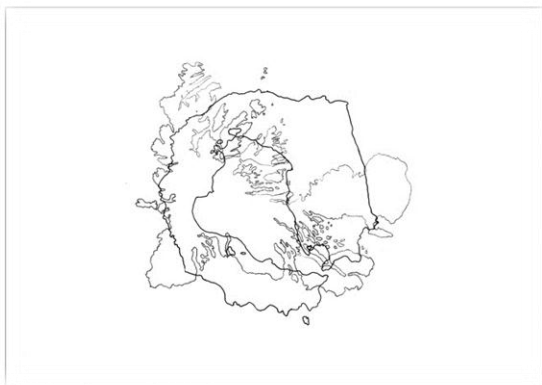


Figura 19: Ilha da decepção encontra ilha da desolação de Mayana Redin (2011).

A sobreposição de desenhos cartográficos desestabilizam as fronteiras dos mapas políticos. As margens se encontram, e o centro se multiplica. A concepção de lugar, enquanto aquele que se forma através de uma geografia, se desloca aos *não-lugares* que a arte nos proporciona. De tal maneira, diferentemente da etiqueta em que estão título e nome do autor, as palavras no trabalho de Redin não anseiam o encerramento de um sentido, mas buscam levar o

leitor para esse não-lugar ou para um lugar ainda não pensado por nós – como tantos outros. Transfigurações como essas me fazem refletir sobre a amplitude social, cultural, político e estética que as linguagens teóricas e artísticas alcançaram e, sobretudo, a respeito de suas responsabilidades em postular a abertura de outras rotas ao conhecimento, outros rastros da escritura, outras formações imagéticas.

Contudo, mantendo relações íntimas com o signo, com o saber, com a representação, a palavra, no último século, tem sido motivo de fervorosas discussões a seu respeito no teatro. Para muitos, o texto não é nada bem-vindo nos palcos; para outros, ele pode ser entendido como suplemento. Segundo Lehmann (2007, p.245), “o novo teatro aprofunda apenas o reconhecimento, nem tão novo assim, de que entre o texto e a cena nunca predomina uma relação harmônica, mas um permanente conflito”.

Segundo Foucault (1990, p. 13), é a partir do século XIX que o entendimento da representação das coisas em suas linguagens muda inteiramente e desaparece como fundamento das ordens possíveis, deixando para trás a idade clássica. Entretanto, a distância entre as palavras e as coisas nos coloca no limiar dessa modernidade. Podemos perceber esse desconforto com a representação nos estudos do teatro contemporâneo, a meu ver, em relação ao uso da palavra no palco, essa que, por muito tempo, investiu na correlação entre elas e as coisas. Mesmo que a chegada do pós-dramático tenha rompido com a relação direta e irreversível dos signos e seus significados, o uso da palavra em cena ainda interroga atores, diretores e o público mais especializado.

Entretanto, assim como a crítica do novo teatro ou teatro pós-dramático à presença textual imponente na cena, já que no texto residia um caráter autoritário, controlador e autônomo sob as vias do drama, busco aproximar o espaço da escrita de Hilst às teorias teatrais, a fim de contribuir à diluição de fronteiras entre esses dois campos e ao desenvolvimento de uma compreensão de *teatralidade* que

26. “O bom escritor não diz mais do que pensa. E isso é muito importante. É sabido que o dizer não é apenas a expressão do pensamento, mas também a sua realização [...] É dom do bom escritor, com seu estilo, conceder ao pensamento o espetáculo oferecido por um corpo gracioso e bem treinado. Nunca diz mais do que pensou. Por isso, o seu escrito não reverte em favor dele mesmo, mas daquilo que quer dizer”. (BENJAMIN, 1987, p.275)

torna a letra um signo teatral como os outros: provisório, imagético, sonoro. Se o texto é um corpo estranho no teatro, assim o é na literatura, pois ele não está sob domínio do escritor, nem do leitor. Nem a palavra está em seu próprio domínio. Diversos escritores contemporâneos afirmam que o anseio pela escrita satisfaz uma vontade interior, mas que muito pouco dela pode se direcionar<sup>26</sup>. Sim, a literatura é afetada por sua exterioridade, mas isso não a faz produto dela; ali espaço, tempo, sujeito constroem uma *teatralidade* desses elementos e fazem da página um palco para os mais diversos sentidos e saberes.

[...] a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica: não são mais do que são; as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas; dormem entre as folhas dos livros, no meio da poeira. *A magia, que permitia a decifração do mundo descobrindo as semelhanças secretas sob os signos, não serve mais senão para explicar de modo delirante por que as analogias são sempre frustradas.* (FOUCAULT, 1990, p. 63) (grifo meu)

Perguntado a Jerzy Grotowski, no seu livro *Em Busca de Um Teatro Pobre* (1987), que lugar ele conferia ao texto, como diretor, ele responde:

Este não é o âmago do problema. O âmago é o encontro. [...] A essência do teatro é um encontro. [...] Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido. [...] *Para mim, criador de teatro, o importante não são as palavras, mas o que fazemos delas, o que confere vida às palavras inanimadas do texto, o que as transforma em “A Palavra”.* (GROTOWSKI, 1987, p.47-9) (grifo meu)

Grotowski (1987, p.38) aponta que o teatro é feito de encontro(s), através do qual o ator possui sua única fonte de satisfação: a reação da plateia. Para o diretor, “se o ator quer representar o texto, está fazendo o mais fácil”, “o objetivo é o de um encontro entre texto e ator”, para o qual é preciso correr riscos, “correr todos os riscos do fracasso” (GROTOWSKI, 1987, p.200-5), a fim de garantir que o teatro, isto é, o que ocorre entre ator e espectador, se dê. Nesse sentido, dizer que a palavra instaura uma problemática no teatro não significa abandoná-la<sup>27</sup>. Lembremos que Grotowski, muitas vezes, valorizou a presença no teatro de textos

27. Artaud (1999, p.7) nos diz que “o teatro que não está em nada, mas que se serve de todas as linguagens – gestos, sons, palavras, fogo, gritos – encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações”. Cabe ressaltar, que a luta ferrenha contra o texto de Artaud não o exclui totalmente. Seus atores, em exercícios cênicos, passavam por longos momentos, em que não se podia dizer uma só palavra, a fim de encontrar, desenhar, arquitetar outras maneiras de figurá-la.

literários os quais se mantinham vivos e interessantes, mesmo com o passar de muitos anos, e ele os utilizou, a fim de profaná-los. Assim como Grotowski, os textos de Hilda clamam o desejo, não importando os caminhos tomados, de encontrar seus leitores. Sendo assim, a palavra pode ser compreendida como um esforço, um impulso, uma força que nasce de um corpo em busca de outro, mas que não cabendo em si, se transforma, se transmuta, se transfere às mais diferentes linguagens. A palavra torna-se *gesto*. Segundo Grotowski (1987, p.30) novamente, o ator “deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras”.

Desse modo, o desejo de exprimir o que não se pode suportar presente nos textos de Hilst, sendo que ali a entrega às palavras da autora expõe mecanismos de uma construção literária que lhe é particular, torna-se um momento singular em que a literatura se constitui através da *teatralidade*. É, inclusive, no desejo de atores, autores e artistas, em criar uma outra linguagem que reside a força de



transformação do teatro, da literatura e de outras artes. Dito de outra maneira, revestida da *teatralidade*, a palavra pode se desprender de usos rotineiros, dos sentidos estáveis; desconstruir os saberes antes agenciados, provocar deslocamentos nas teorias e nas práticas, obtendo uma potência crítica e transformadora das linguagens que transitam através e a partir dela.

O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus.  
Tentou na palavra o extremo-tudo  
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância  
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.  
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito  
Tempo-Nada na página.  
Depois, transgressor metalescente de percursos  
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.  
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.  
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.  
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.  
E hoje, repetindo Bataille:  
“Sinto-me livre para fracassar”.  
(HILST, 1989, contracapa)

Hilda Hilst foi, diversas vezes, criticada por sua postura literária<sup>28</sup>, a mesma que conquistou seus leitores. Talvez o mais sonoro desconforto se deu com a chamada trilogia erótica ou pornográfica, constituída por: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio: textos grotescos* (1990) e *Diário de um sedutor* (1991). Tendo em vista a temeridade

dessas críticas, restrinjo-me a ponderar que Hilst (1999, s/n), na ocasião do lançamento do primeiro livro da trilogia, disse que “o obsceno é a vontade de converter.” À autora interessa observar as figurações da palavra, as quais ocupam a página, segundo Pécora (apud. Hilst, 2005, p.11), construindo

28. “Hilda Hilst deu um nome a esta tribulação: a “maldição de Potlach”. Para ela o menosprezo e o esquecimento da sua obra no meio literário brasileiro corresponder-se-ia com esta classe especial de fatalidade. Este conceito foi descrito pela primeira vez pelo antropólogo Marcel Mauss, mas Hilst descobriu esta noção através da leitura da obra *A Parte Maldita* de Georges Bataille, que a desenvolveu e adaptou a outros momentos da história. A maldição foi identificada entre os índios americanos que, numa cerimônia hoje estranha e inconcebível, aniquilavam a parte mais importante do seu patrimônio. O filósofo francês observou indícios da mesma liturgia entre outras culturas distantes, do que inferiu que o ser humano poderia ter uma espécie de tendência para a destruição.” (TEIXEIRA, 2010, p.53)

uma “anarquia dos gêneros”. Entretanto, é evidente que a recusa das obras de Hilda Hilst ao cânone da literatura brasileira abalou a escritora, que anuncia o encerramento de sua carreira literária em 1997.



Figura 20: Lori Lamby, atuação de Lara Jamra (1999).<sup>29</sup>

29. Encontra-se disponível em vídeo, no site do Instituto Hilda Hilst [www.hildahilst.com.br], a leitura dramática do livro “O caderno rosa de Lori Lamby”, de direção de Bete Coelho e atuação de Lara Jamra.

Em um dado momento da narrativa d’*O caderno*, Lori, a menina de 8 anos que narra suas peripécias e descobertas na pré-adolescência com um tanto de ingenuidade e outro tanto de sagacidade, começa a trocar cartas com tio Abel, com quem também mantém relações sexuais. “ACHO QUE NÃO SEI MAIS ESCREVER” (HILST, 2005, p.72), diz Lori, enquanto ensaiava o início da próxima carta ao tio Abel. As anotações n’*O caderno* tornam-nos espectadores e cúmplices das aventuras da menina e, principalmente, quando a obscenidade parece nos estranhar, é que se pode retomar um sentimento utópico e afetivo, o qual parece nos ter sido privado na contemporaneidade. Como tema central não está o obsceno, mas a desejo de escrever e de atingir. É por tal razão que Hilst, neste momento de sua trajetória na literatura, lança todos os

dados e, “ao fazê-lo, cabe-lhe emular a mais requintada tradição da literatura obscena, sabendo entretanto que a sua possibilidade de existir como livro não é o requinte literário, mas a baixeza operada como mercadoria” (PÉCORA, apud, HILST, 2005, p.8).

Eu também ouvia tudo o que você e mami e tio Dalton, e tio Inácio e tio Rubem e tio Millôr falavam nos domingos de tarde. Eu acho lindo todos esses tios que escrevem. Eu adoro escrever também, papi. Eu adoro você. E desculpe eu inventar que você gosta de lambar a mami, eu não sabia que você não gostava. E desculpe, mami, de inventar que você lia e me ensinava as coisas do meu caderno. Parece mesmo que vocês não gostaram, mas eu não escrevi pra vocês, eu escrevi pro tio Lalau. (HILST, 2005, p.95-6)

Do requinte à bandalheira, do excesso à exceção, Lori, como outros personagens hilstianos, procura a quebra com a representação (da menina-mulher e da mulher-escritora; da palavra e do saber), anseia, no escatológico, o mínimo, que sustenta a vida: a sua e a da escrita. Nesse sentido, como contraponto ao entendimento da literatura enquanto espectro do mundo, ainda me reporto a Deleuze&Guattari e ao que os teóricos denominam de *literatura menor*. Segundo eles, a primeira característica da literatura menor é “que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE&GUATTARI, 1977, p.25). A segunda, é que nelas tudo é político, ou seja, “o caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele” (Ibidem, 1977, p.26). Por último, na literatura menor, “não há sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação” (Ibidem, 1977, p.28), ou seja, a literatura não é mais resultado de uma força dominante, tampouco de condições estabelecidas para a sua construção – a *literatura menor* existe como potência de algo a ser construído.

Percebo, através dessa teorização de Deleuze&Guattari, a qual, em primeira mão se dirige à escrita de Kafka, o jogo que Hilda Hilst, através de Lori, estabelece com seus leitores: se dizemos “isso é literatura” já ocupamos um outro lugar, não esse, mas onde ela agencia e, ao mesmo tempo, atualiza o que nos possibilita chamá-la de literatura. Assim, pensar a palavra, e mais especificamente o texto hilstiano, enquanto *teatralidade* é identificar neles um ímpeto desterritorializante e plural e, nesse sentido, transgressor, o qual investe na renovação do conceito de literatura.

Para Grotowski (1987, p.43), a renovação no teatro virá “de pessoas insatisfeitas com as condições do teatro normal, que assumam a tarefa de criar teatros pobres”, os quais estão direcionados ao encontro efetivo do ator com seu público. Sendo assim, a renovação da literatura tem surgido não da palavra em sua significância ou representação, mas do residual que nela reside e resiste – deslocando e provocando o olhar de seus leitores, assim como os percursos da teoria literária.

## PÓS-MODERNIDADE

São muitas as entradas (ou as saídas) para tratar da pós-modernidade, cada teórico estabelece um ponto de partida para refletir sobre a confluência de características que nos indicam uma pós-modernidade. É sabido que as tentativas de descrever o pós-modernismo passam pelos estudos culturais e pelos questionamentos da sociedade capitalista contemporânea em grande parte das abordagens. Imbricados, o conceito de pós-modernismo estabelece alguns sentidos à pós-modernidade, uma vez que o conceito é, assim como o efeito de realidade histórica, uma construção simbólica. “O certo é que, dada esta contradição, a cultura pós-moderna não pode ser realmente o que a teoria pós-

moderna pretende que seja, mas isso não quer dizer que todo debate careça de significado ou função” (CONNOR, 1999, p.14).

30. *“Esse pós-modernismo seria, contudo, um modernismo requeimado: campo da literatura e das artes, a maior parte dos procedimentos definidos como pós-modernos reproduzem experimentos que escritores e artistas modernos, como William Morris, Guillaume Apollinaire, Vladimir Maiakóvski, Antonin Artaud ou Man Ray, e movimentos como o expressionismo, o dadaísmo, o construtivismo, o surrealismo e o futurismo levaram a cabo em fins do século XIX e início do século XX.”* (NAZARIO, 2005, p.23) (grifo meu)

Entre os teóricos que se debruçaram sobre essa questão, tal como Frederic Jameson, Jean-François Lyotard, Perry Anderson, Steven Connor, Terry Eagleton, há aqueles que observam os movimentos, bem como as oscilações, do pós-moderno a partir de uma perspectiva moderna, antimoderna, ou ainda independente do moderno. É curioso observar que, mesmo em um período histórico de relações espaço-temporais fluidas e híbridas, é possível encontrar genealogias do pós-moderno. Como não é propósito aqui de

revisar essa bibliografia, mas sim o de refletir conjuntamente e a partir dela, parto do princípio que vivemos a pós-modernidade e, desse modo, lançamos olhares a esse período histórico e às práticas culturais dele de maneira por vezes míope (ou apressadamente ingrata<sup>30</sup>).

Se pensar a pós-modernidade implica um vaivém histórico, isto é, com o que a antecede e o que a postula no futuro em lugares intercambiáveis, é importante destacar que, segundo Barthes (2004a, p.173), o discurso histórico desconhece a negação, o estatuto da história “é assertivo, constativo; o fato histórico está ligado linguisticamente a um privilégio de ser: conta-se o que foi, não o que não foi ou o que foi duvidoso”. Nesse sentido, Barthes diz que é preciso descronologizar a história, colocá-la em ziguezague, assim como Foucault expõe que:

*A história será "efetiva" na medida em que ela reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser. Ela dividirá nossos sentimentos; dramatizará nossos instintos; multiplicará nosso corpo e o oporá a si mesmo. Ela não deixará nada abaixo de si que teria a tranquilidade asseguradora da vida ou da natureza; ela não se deixará levar por nenhuma obstinação muda em direção a um fim milenar. Ela aprofundará aquilo sobre o que se gosta de fazê-la repousar e se obstinará contra sua pretensa continuidade. E que o saber não é feito para compreender, ele é feito para cortar.* (FOUCAULT, 1988, p.27) (grifo meu)

Assim como Barthes (2003b, p.11) se questiona: “De quem sou contemporâneo?” (O contemporâneo é intempestivo, ele responde.), Agamben reflete sobre *O que é ser contemporâneo* (2009) e afirma que para tal análise é preciso tomar distância deste tempo a que somos aderidos. Evidenciando Nietzsche, ele destaca que “a partir desse afastamento e desse anacronismo, é mais capaz do que os outros de perceber e de apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.58-9). Paralelamente, Compagnon (1999, p.103) questiona: “O que seria esse depois da modernidade, designado pelo prefixo, se a modernidade é a inovação constante, o próprio movimento do tempo?”.

Abro uma lacuna e desloco meu olhar para o espaço das construções urbanas, para as relações cotidianas inseridas nelas, para o desenho que forma uma cidade. Diversos teóricos irão apontar a arquitetura como sendo uma área de estudo da pós-modernidade em que seus traços parecem-lhes mais claros. Ali há um dado consenso entre eles que “a arquitetura pós-moderna tem sua razão de ser, paradoxalmente, no domínio visível da experiência da arquitetura moderna do século XX” (CONNOR,

1999, p.52). Entretanto, não se trata apenas de uma retomada, um toma lá da cá, porém de um jogo que provoca a reorganização da cidade e o questionamento do modo de se viver. Estudos sobre arquitetura e urbanismo têm me despertado diversos questionamentos e abordá-los, mesmo que brevemente aqui é propor que não só as áreas do conhecimento, as quais lidam com uma dada concretude, sintam-se responsáveis pelas relações sociais que se mostram cada vez mais conturbadas, mas também que sejam estabelecidos outros territórios simbólicos ao exercício da crítica literária<sup>31</sup>.

31. “Romper limiares textuais e disciplinares, substituindo-os pelo entrelaçamento de campos artísticos e não-artísticos, eis, em síntese, o trânsito por onde circula a voz dos estudos paisagísticos na recepção da modernidade em recentes publicações, como: *Dernier paysage* [RICHARD, 2006], para exemplificar, produções nas quais o diálogo da Literatura com a Arquitetura faz-se relação substancial; aproximam-se estes dois saberes pela busca de territórios do imaginário a percorrer e a tecer.” (SILVA, 2009, s/n)

Por conseguinte, os insistentes debates sobre sustentabilidade têm me intrigado. Necessários, eles parecem-me ser um dos espaços propícios à reflexão sobre o momento histórico que vivemos. Na sustentabilidade, podemos não só perceber a nostalgia, o desejo de superação, o medo do fim, a reluta com os sistemas capitais, assim como um desejo de ruptura com qualquer prenúncio de progresso, de salvação, de ascensão social. As discussões sobre a sustentabilidade (às vezes nauseantes, sobretudo quando panfletárias) substituem a pergunta “Quem sou?” por “Como quero viver?”. Nesse sentido, podemos ali perceber tentativas constantes em arquitetar um novo modo de vida individual, bem como uma outra prática e desenvolvimento da vida coletiva, nas quais as maneiras de operar a subjetividade são tão significativas quanto o descentramento de sistemas capitais de controle e manutenção da sociedade. Nesse sentido, Guattari (1993, p.9) aponta que a resposta à crise ecológica “deverá concernir, portanto, não só as relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e do desejo” (o que o filósofo denomina uma *ecosofia*).

32. Christopher Alexandre, em seu conhecido texto *A City is not a tree* (1966), lembrando-nos a estrutura rizomática de Deleuze&Guattari, destaca que: “The city is a receptacle for life. If the receptacle severs the overlap of the strands of life within it, because it is a tree, it will be like a bowl full of razor blades on edge, ready to cut up whatever is entrusted it. In such a receptacle life will be cut to pieces. If we make cities which are trees, they will cut our life within to pieces” (ALEXANDRE, 1966, p.17).

O grupo de jovens arquitetos londrinos, o *Archigram Group*, fundado em 1961, buscava uma cidade viva, na qual seus habitantes pudessem ter controle de suas vidas, através de uma organização do lugar onde vivem. Assim como Deleuze&Guattari (1997), o grupo não possuía apreços pelas formas arbóreas<sup>32</sup>. Seus trabalhos lidam, de certa forma, com o pastiche e a paródia das construções pós-modernas. *The Walking City* (1964) trata-se de “uma série de quadrinhos desenhada por Ron Heron, em 1964, na qual a personagem era uma cidade tomada por estruturas

reptilianas gigantescas que deslizavam com suas pernas enormes pelo mundo, obrigando os habitantes a buscas um lugar onde pudessem viver” (ARCHIGRAM, 2007, s/n). Os membros do grupo compartilhavam a renúncia ao passado e à tradição, mesmo que, na prática, conservassem preceitos da modernidade. Empolgados pelas teorias pós-estruturalistas, os integrantes, que vinham de áreas muito diferentes, enxergavam na justaposição de interesses uma provocação aos limites e à linguagem da arquitetura. É de semelhante maneira que entendo a literatura: um espaço livre e criativo, sendo assim, sempre disperso e ousado, por meio do qual nós realizamos a vida que ainda não existe ou que se desloca no tempo e no espaço de tal maneira que nos parece impresentificável.

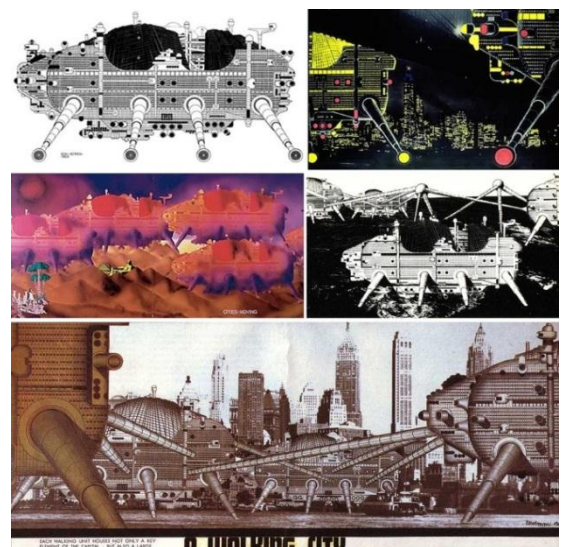


Figura 21: *The Walking City*, Archigram Group, 1964.

O pós-moderno seria aquilo que no moderno alega o “impresentificável” na própria “presentificação”: aquilo que se recusa à consolação das boas formas, ao consenso de um gosto que permitiria sentir em comum a nostalgia do impossível; aquilo que se investiga com “presentificações” novas, não para as desfrutar, mas para melhor fazer sentir o que há de “impresentificável”. (LYOTARD, 1993, p.26)

Em relação à modernidade, a pós-modernidade desloca o curso da História, transita entre o que foi e o por vir, estabelecendo relações suplementares e não dialéticas. Parece-me que ela menos supera os males e as crises da modernidade, até porque as atuais intempéries talvez sejam tão ou mais assombrosas que a dos séculos anteriores, do que estabelece uma outra (nova?) *epistémê*<sup>33</sup>. Seu desafio é o de introduzir o descontínuo, abalar a linearidade, provocar incômodos nas linguagens, dispersar os saberes. Embora compreenda o mal-estar de alguns teóricos, o *anything goes* de Paul Feyrabend ainda me parece uma alternativa vívida e, por isso, conflituosa, de lidar com certas reminiscências da “narrativa ortodoxa da tradição moderna” (COMPAGNON, 1999, p.48), baseada em conceitos de pureza, essência e gênio.

33. Ao analisar a *epistémê* moderna, Foucault postula que o homem, como ser da linguagem, precisou se despedaçar, compor-se por meio de fragmentos. Essas relações entre o homem e a linguagem, segundo o filósofo, apontavam para uma ruptura, assim como àquela com a epistemologia clássica. O que chamamos hoje de pós-modernidade já aparece em suas palavras sem antes mesmo ser nomeado. “Certamente, não se trata aí de afirmações, quando muito de questões às quais não é possível responder; é preciso deixá-las, em suspenso lá onde elas se colocam, sabendo apenas que a possibilidade de as colocar abre, sem dúvida, para um pensamento futuro.” (FOUCAULT, 1990, p.403)

De qualquer forma, a questão que desejo ressaltar nesta dissertação é de outra ordem, avessa a de uma contestação.

De acordo com Agamben (2009, p.62-4), “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...], pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua última obscuridade.” Em praticamente toda sua trajetória na literatura, Hilst se mostra uma das



escritoras brasileiras que mais se movimenta no lusco-fusco. Escrever para ela era justamente aportar-se ao obscuro da existência, bem como o das relações humanas, ao mesmo tempo em que desejava insistentemente aproximar-se de uma iniciação luminosa. Nesse sentido, para alcançar este estado redentor, a autora debruçou-se tanto das questões que concernem à poética moderna, quanto se afastou delas e, por isso, uma das marcas dos textos hilstianos é a ironia (assim como uma profunda resignação e revolta) diante do desejo (fracassado) de emancipação humana. Atado à morte, Vittorio, um homem de 65 anos, narrador- fluido por cambiar sua voz com a de Matias e Júnior, seu irmão e seu filho, em *Estar sendo. Ter sido* (1997), diz estar cansado das dores da velhice. Embora temeroso à expectativa da mula, a morte, prepara-se para o momento definitivo e redondo do fim da vida a partir de hipóteses suicidas não dolorosas, pretensamente científicas – pastiche do texto de Guillon&Bonniec, intitulado *Suicídio: modo de usar* (1983).

qualquer coisa que disseres será definitiva nessa hora. não não não não não. o que seria uma coisa definitiva, Vittorio? Só saberei na hora da morte, Matias, e tudo é tão redondo e completo na hora da morte, pois aí sim é que estás completamente acabado, inteirinho tu mesmo, nítido nítido, preciso, exato como um magnífico teorema, exata como... como o quê? Um octaedro por exemplo. (HILST, 2006a, p.46)

“Há dias não me vejo. acho que sou negro” (HILST, 2006a, p.97). O pintor brasileiro Eduardo Sued faz uma distinção entre o preto e o negro em seus trabalhos: enquanto que o preto corre pela superfície sem se deixar penetrar e pode variar em sua palheta de cores, o negro é o grande escuro, o profundo, único, em que se pode embrenhar-se ao infinito. Em Hilst, o desejo de escrever é senão o de adentrar no negro confundir-se nele, embaraçar as linhas da história, lançar reflexões hermenêuticas sobre a existência até que elas se confundam e nos perturbem em relação ao alívio das dores humanas.

“Soubesses ao menos/a eterna escuridão/dos que procuram a luz” (HILST, 2003a, p.54). Vittorio é, como outros personagens de Hilst (Hillé, Adga, Axelrod, Lori), figura fraturada de um desejo de ser. Da

erudição ao chulo, da crença ao mais repleto descrédito, Hilda escancara as cicatrizes, as vísceras de um tempo somente apreendido por instantes, mas que, mesmo assim, custa-lhe a vida. A literatura da autora expõe as condutas e os pensamentos atávicos da condição humana para logo depois rasgá-los em uma sintaxe, aparentemente, descontrolada. Com isso, pretende que o descontínuo na linguagem seja a forma mais eficaz de lidar com o intempestivo.

Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo. Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. (AGAMBEN, 1999, p.65-6)

De tal modo, é preciso que a teoria literária esteja voltada ao que transforma a continuidade das formas (de tempo, de espaço, de linguagem, de estrutura etc.), não para vingar o surgimento ou a valorização de outras, mas a fim de que, independentemente de conceitos, faça-se presente uma multiplicidade de entendimentos do agora. Embora a pós-modernidade apareça-nos apontando seu fim, uma vez que esse prefixo encerra no depois o que estaria por vir, cabe a nós restaurar uma vontade que, apesar de tudo, é ainda necessária: a de seguir (não sei se adiante, para onde vai o adiante?).

Caio Fernando Abreu (1999, p.23), ao referir-se à obra de Hilda Hilst, diz: “não é mais tempo de solidez: a literatura tem que ser de transição, como o tempo que nos cerca”. Sendo assim, não situo a literatura da escritora neste ou naquele momento histórico-cultural, desloco-a por meio de limiares os quais a sua escritura aponta, a fim de transitar pelos questionamentos ali instaurados. Além disso, parece-me ser isso que faz seguir a literatura: provocar deslocamentos, para que possamos mover os percursos do saber.

## TEATRALIDADE

Patrice Pavis (1999, p.372) irá definir a teatralidade inicialmente, entre outras características, “como aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral ou cênico”. No entanto, Pavis revê suas considerações sobre a teatralidade em seu livro *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène* (2000), no qual “antecede um esboço de teatralidades plurais, em que o ensaísta discrimina a ideia do especificamente teatral a partir de práticas cênicas concretas” (FERNANDES, 2009, p.167). Silvia Fernandes (Ibidem, 2009, p.167), a partir de Roland Barthes, irá pontuar que “hoje parece arriscado dissociar teatralidade de textualidade, já que muitas vezes a criação conjunta de cena e texto supera a polarização entre as duas instâncias e contribui para a diluição de fronteiras rígidas”. Além disso, com a desconstrução das características dramáticas no teatro pós-dramático de Hans Thies Lehmann (2007), a teatralidade investe-se das particularidades de outros campos das artes e do saber as quais fogem da representação e do cênico propriamente dito, o cênico ganha dimensão de acontecimento: “o novo teatro assume o esmorecimento ao conceber o processo teatral não mais como “obra”, mas como acontecimento – multidimensional, espaço-temporal, audio-visual” (LEHMANN, 2007, p.256).

Da mesma maneira que o teatro hoje é investido de uma nova espacialização cênica e de outro entendimento dos signos teatrais<sup>34</sup>, a literatura tem revisto seus pressupostos, os quais configuram outras poéticas do presente e desafiam suas práticas críticas e teóricas. Nas palavras de Derrida (2009, p. 407), acontecimento teria a forma de uma ruptura e de um

34. De acordo com Lehmann (2007, p.137), os traços estilísticos do teatro pós-dramático estão redirecionados a uma busca de sentido ou à apreensão do que constitui a nova cena dramática – uma *orientação do olhar*. Os elementos teatrais agora possuem uma tarefa hermenêutica, que se manifesta através da “exigência de substituir à percepção uniformizante e concludente uma percepção aberta e fragmentada”, para assim, duplicar o real e formular relações plurivalentes no acontecimento cênico.

redobramento. Nesse sentido, enquanto o teatro deseja a ruptura com a lógica dos sentidos presentes no drama, a literatura procura outras maneiras de ocupar o espaço da página, de construir a tessitura, de estabelecer o deslocamento no literário.

Tratando-se das poéticas do presente, o que desafia o trabalho teórico são as relações entre instâncias díspares, que postulam, simultaneamente, complementaridade e indecidibilidade [...] Movendo-se em zonas de contaminação, aporéticas por condição, o que se pode montar, teórica e criticamente, são rotas provisórias de análise e linhas de fuga de cristalizações de sentido, tentando captar, no limite mínimo, ou no mínimo do limite, as peculiaridades de escrituras, ou de poesias, em movimento. (BITTENCOURT, 2011, s/n)

Recentemente, visitei a Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre, e nela vi a exposição das obras de Julio Plaza, intitulada *Construções Poéticas* (2012). Mesmo que já tivesse visto os trabalhos do artista pela internet, o impacto foi ainda maior vendo-os ali. Foi através de seus mobiles que compreendi a perspectiva da artista Lygia Clark, a qual, em sua exposição *Lygia Clark: uma retrospectiva*, em São Paulo (2012), causou-me certo desconforto. Ao manusear as estruturas manipuláveis, os objetos sensoriais, os *Bichos* da artista, percebia que, como público, eu podia interagir e interferir na obra. Quando realizei a possibilidade de interferência, lembrei-me da literatura. O leitor sempre interfere, não se pode ler sem interferir, sem penetrar, perfurar, profanar o texto.

Segundo Agamben (2007, p.75), “profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas.” Distanciadas de suas proporções religiosas, profanações são como meios de rito e jogo que se direcionam à possibilidade de ativar um novo e possível uso ao que possui um único destino, determinado pelos ditos da ordem, do saber, da lei, das esferas que se demonstram, muitas vezes, improfanáveis. Diante disso, ainda confio à escrita um espaço singular de profanação. A escrita que não se dá somente através da palavra, mas

também percorre os espaços do mundo e dos sujeitos em busca de formas mais eficazes de profanação, trata-se de um exercício daqueles que anseiam outras poéticas, outras paisagens, outras passagens.

Julio Plaza, não só como artista plástico, mas também como poeta, interfere a linguagem literária – introduzindo uma onda de ressonância na palavra, a qual vibra até se (des)materializar em outra dimensão, até se configurar em outro espaço. Sendo assim, os encontros entre literatura e outras artes, a meu ver, são tão instigantes, pois animam o corpo significante do texto, isto é, teatralizam as palavras, como se pode observar nos trabalhos a seguir, os quais retomam e atualizam as experiências verbais do artista conceitual Marcel Duchamp.



Figuras 22 e 23: *Reduchamp*, (Augusto de Campos e Julio Plaza, 2009, s/n) e obra *Sem Título* de Julio Plaza, *Sem Título* (1979).

Desse modo, a palavra é entendida aqui como limiar de três linguagens: o teatro, as artes plásticas e a literatura. A teatralidade do texto de Hilst se desloca nesse entrecruzamento. Não é o texto teatral que está sendo analisado, é a teatralidade residida nos textos da escritora, produzida a partir da leitura e além dela. Não faço análises de suas peças dramáticas ou da inserção de aquarelas e

outros desenhos nas obras da autora, pois arte e teatro aqui não são suportes de uma apreciação, são meios que encontrei para interferir, perturbar a leitura que faço da literatura de Hilda Hilst. Fujo da análise encaixotada dos gêneros literários, passeio pela literatura da autora e, a todo o momento, sou atravessada por tudo que vi ou não vi. Portanto, interessa-me perceber o desconforto causado pela palavra em outras artes, uma vez que a palavra na literatura me desacomoda e, isoladamente, não sei pensar, sequer ponderar, o literário.

Assim como o novo teatro traz o texto para perturbar as imagens teatrais, a literatura perturba os sentidos (inclusive com o uso já recorrente de imagens), do contrário ela seria outro texto, o informativo, por exemplo. Nesse sentido, a poética teatral da perturbação, referida por Lehmann (2007, p. 248), a qual o teórico define como uma tentativa de deixar a escrita e a leitura à vontade no teatro para que se tenha como resultado uma exposição autônoma das vozes que o formam, encontra um contraponto complementar na literatura de Hilda Hilst, uma vez que os textos dessa escritora se expressam por meio de um jogo textual que se desdobra em imagens, sons, vozes, corpos, os quais fogem da função representativa da linguagem e encaminha seus leitores à *dispersão*.

Sílvia Fernandes, em um artigo intitulado *Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea* (2011), irá dizer que o teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico, encaminhando-os das demarcações fluídas de território à perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos. Nesse grupo, inclui também a literatura. Tenho participado de grupos de estudo que analisam o uso da palavra em diferentes linguagens. À medida que refletimos sobre os deslocamentos da palavra às artes cênicas, às artes visuais, ao cinema, à música, percebemos que se tornava cada vez mais árduo justificar ali a literatura, ou seja, quando ela está fora do livro. Certamente tal afirmação é possível, mas as razões não parecem convincentes a todos.

A crise do estatuto literário com o advento da pós-modernidade levou a palavra a todos os espaços. Hoje “discutir literatura é abrir os olhos e ouvidos, e olhar e ouvir em volta, ler livros, meditar sobre as frases pintadas a *spray* em muros e edifícios da cidade, e fazer a eles a pergunta: *o que é literatura?*” (LAJOLO, 2001, p.13). São os questionamentos que movem os paradigmas epistemológicos. Os deslocamentos levaram os teóricos a rejeitar a totalização e se situar nos territórios híbridos que constituem as linguagens hoje. Dessa forma, diz ainda Fernandes (2011 p.21), o espectador, o observador, o leitor é levado a uma espécie de heterotopia.

Foucault, em seu texto *Outros Espaços* (1967), diz que a época atual é a época do espaço. Até o século XIX, toda problemática da filosofia, das ciências, da vida era como entender e processar o tempo, segundo o filósofo. Hoje o tempo ganha características espaciais, na medida em que a tecnologia o desdobra. Podemos presenciar acontecimentos em todas as partes do mundo a qualquer hora, podemos antecipar o tempo viajando algumas horas pelos fusos horários, podemos nos comunicar no agora com alguém que já está no amanhã. O tempo não deixou de ser um problema, ao contrário, mas o tempo hoje nos interroga sobre as maneiras de como administrá-lo, ocupá-lo, e então, já estamos novamente falando do espaço. Segundo Foucault (2001, p.414), “o espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo”. A heterogeneidade dos espaços conduz Foucault às heterotopias, que são “lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (Ibidem, 2001, p. 415).

Como Fernandes havia dito, o deslizamento nos terrenos das artes provocou uma reconfiguração não só na concepção delas, mas também na maneira como o espectador/observador/leitor as vê. No teatro, o espectador da cena contemporânea se encontra nesse espaço, onde as incursões no real da

cena são permitidas por meio da vivência com o virtual, o que, para Foucault, são os espaços que não se podem localizar no real, mas que não deixam de estar ali, presentes. De acordo com Patrice Pavis (2007, apud. FERNANDES, 2011, p.12-13), “a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético, ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cênico obsessivo”. Além disso, “é um termo polissêmico, que inclui a performatividade e depende da leitura do espectador para se constituir”. Em outras palavras, a teatralidade do texto e da cena tornam o espaço cênico e literário uma heterotopia, a fim de virtualizar o real e estabelecer diferentes pontos de vista da encenação e da leitura.

Segundo o filósofo Pierre Levy, ao contrário das compreensões comuns entre o real e o virtual, “o real assemelha-se ao possível, em troca, o atual em nada se assemelha ao virtual: responde-lhe” (LEVY, 1996, p.17). Deslocado da aproximação dialética do real/virtual, Levy entende na *virtualização* um devir, não somente humano, que sempre existiu. “A árvore está virtualmente presente na semente” (Ibidem, 1996, p.15). Nesse sentido, pode-se compreender, de acordo com Levy, “não mais o virtual como maneira de ser, mas a virtualização como dinâmica” (Ibidem, 1996, p.17). O virtual desconstrói o ser ontológico, dotado de consciência e presença essenciais e faz dele um estranho de si mesmo; lida com o deslocamento, a errância, o desprendimento, a desterritorialização. Enquanto “a atualização ia de um problema a uma solução, a virtualização passa de uma solução dada a um (outro) problema” (Ibidem, 1996, p.18). Ainda para Levy (Ibidem, 1996, p.18), “virtualização é um dos principais vetores de criação da realidade”. Desse modo, percebo, na teatralidade das palavras, a virtualização de outras formas de se pensar e fazer teatro, assim como de compreender a literatura. Sim, foram necessários momentos de total ruptura com os usos da palavra em cena, mas hoje as linguagens, inclusive as verbais, estão disponíveis ao desdobramento de suas características, bem como à heterogeneidade de suas técnicas. Nômades, as linguagens buscam novos espaços.



A arte não consiste mais, aqui, em compor uma “mensagem”, mas em maquinar um dispositivo que permita à parte ainda muda da criatividade cósmica fazer ouvir seu próprio canto. Um novo tipo de artista aparece, que não conta mais história. É um arquiteto do espaço dos acontecimentos, um engenheiro de mundos para bilhões de histórias por vir. Ele esculpe o virtual. (LEVY, 1996, p.149)

Graças ao rompimento de fronteiras que as artes têm estabelecido, os sujeitos do/no mundo podem, inclusive, virtualizar suas realidades e criar outras maneiras de viver, habitar, existir – graças à possibilidade de deslocamento das práticas literárias e dos estudos literários em direção à renovação de seu estatuto formal, a literatura pode se multiplicar, isto é, pode promover gestos outros que traçam rotas de sentido aos textos que já existem e aos que estão por vir. Entretanto, a proposta de dissolução dos limites que configuram o literário o coloca e nos coloca em um limiar, o qual instaura uma problemática, ou seja, enquanto produzo o texto desta dissertação, busco maneiras de transitar entre as fronteiras das artes sem povoar este ou aquele território.

Nesse sentido, ao me referir ao espaço da palavra no teatro enquanto uma via ao entendimento da *teatralidade*, desejo também evitar o que há nela que me encaminha somente ao teatral. A *teatralidade* é aqui antes entendida como movimento, deslocamento, trânsito da palavra que provoca sua fragmentação; transmutação da palavra transparente à opacidade; leitura que atravessa a página e, sob a forma de um *gesto*, se direciona ao que ali se presentifica em uma ausência, literatura passante, dispersa, curiosa. E, em

35. Didi Huberman, a partir do conceito de aura de Walter Benjamin, irá propor uma *dupla distância* do olhar: uma que provoca um espaçamento do olhante e do olhado, um *poder de distância*, e outro, atribuído ao olhado pelo olhante, um *poder do olhar*. Nesse sentido, “sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos [...] Esta é uma das fontes mesmas da poesia” (BENJAMIN, apud. DIDI-HUBERMAN, 1998, p.148-9).

uma via inversa e suplementar, a *teatralidade* na literatura também se faz quando o leitor constrói os sentidos possíveis de um texto, dispersando-se dele, olhando para o fora, ao erguer os olhos<sup>35</sup>, a fim de

se voltar com intensidade ao âmago do texto literário e, novamente, ser arrebatado por ele. Assim compreendida, a reflexão a respeito do literário pode ser feita por meio de um outro texto ou por meio de uma fotografia, de uma peça, de uma música – de um corpo que, sendo constituído pela linguagem, não vê restrições em fazer significar o que acabara de ler ou para que no lido mantenha-se o desejo, o prazer da leitura. Dessa forma, *teatralidade* é uma espécie de jogo corpo-a-corpo com as outras linguagens.

O livro, coisa escrita, entra no mundo, onde cumpre sua obra de transformação e negação. Também é o futuro de muitas outras coisas, e não apenas livros, mas, pelos projetos que podem dele nascer, pelos empreendimentos que favorece, o conjunto do mundo do qual é o reflexo mudado, fonte infinita de novas realidade, a partir de que a existência será o que não era. (BLANCHOT, 1997. 303-4)

Para que eu possa dar continuidade à teatralidade na literatura, aqui especialmente na obra de Hilda Hilst, se faz necessário apontar alguns pontos de divergência de outras compreensões teatrais dos textos da autora, as quais também já desenvolvi em meu trabalho de conclusão de graduação, intitulado *O excesso e a exceção na literatura dramática de Hilda Hilst* (2010). Não subtraio a possibilidade dessas abordagens, apenas as situo aqui para poder deslocar-me delas.

Juarez Guimarães Dias (2010, p.55) faz uma interessante análise da obra da escritora *Fluxo-floema* (1970), publicada no livro *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema* (2010), e nele o pesquisador afirma que “a escrita ficcional de Hilda Hilst constitui-se de um movimento metanarrativo, pois seus narradores-atores, de primeira pessoa protagonista, executam simultaneamente discurso e narrativa, numa simbiose manifesta de objetividade e subjetividade” (DIAS, 2010, p.55). Por meio da reflexão de teorias sobre o autor e a narrativa, Dias (2010, p.50) aponta que há em Hilst “o jogo especular autor/narrador. Na tentativa de investigar seu ofício de escritora, Hilst destila verborragicamente através de seus personagens a construção processual da escrita”.

Embora muitas pesquisas a respeito de Hilda Hilst sejam feitas através das relações entre autor e obra (as quais, a meu ver, seriam mais instigantes se feitas por meio da escritura e nela o *biografema*<sup>36</sup>, tal como a tese de Ludmilla Zago Andrade, intitulada *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst* [2011]), a escritora, em diversos momentos de sua trajetória na literatura, buscou transfigurar sua face, a fim de lançar as aflições em seu processo de escrita e cambiar o gesto autoral e a voz narrativa.

Em três das cinco partes que compõem *Fluxo-Floema* (1970), *Fluxo*, *Osmo* e *Unicórnio*, “Hilda Hilst parece expor sua angústia do processo de escrita e ela o faz por meio de seus personagens-escritores” (DIAS, 2010, p.45). Ruiska é um escritor que vive sob a pressão de editores em *Fluxo*, primeiro texto do livro, mas que, em contrapartida, deseja escrever sobre algo que está dentro, sobre algo que lhe escapa. Ruiska quer escrever sobre o desejo de escrever: “A palavra, anão, vê bem, se eu digo amor, o que é sentes? Uma coisa no peito, quente. E se tu dizes, sem que te perguntem, sinto uma coisa no peito, um quente, as gentes te dirão que é o amor o que sentes?” (HILST, 1970, p.57).

Dias (2010, p.52), além disso, propõe a aplicação do conceito de autor-implícito na obra de Hilst, uma vez que o leitor hilstiano busca “montar um caleidoscópio do rosto autoral”, e a autora reveste-se de máscaras para atuar em seu jogo de deixar ou não ser vista. No artigo *Máscaras Mortuárias em Hilda Hilst* (2010), Rodrigo Santos de Oliveira evidencia o uso recorrente do duplo, do devir-animal, da máscara em *Da morte. Odes Mínimas* (1979), os quais esboçam figurações do eu-lírico que encara as indagações e prenúncios da morte. Ambos pesquisadores, assim como Edson da Costa Duarte, autor da

36. Em uma passagem, no Prefácio a *Sade, Fourier, Loyola* (1971), que se tornou célebre, Barthes (2005c, p. XVII), diz: “Se eu fosse escritor, e morto, como eu gostaria de que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amical e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: alguns ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicuristas, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão”.

tese *Hilda Hilst: economias estéticas* (2006), apontam que há na poesia, bem como na prosa de Hilst, traços que dramatizam sua escrita. Dias (2010, p.57) conclui que a narrativa hilstiana “opera por processos dialógicos, como numa encenação teatral, cujos espectadores são os leitores, chamados pelo discurso em vários momentos”, assim como Oliveira (2010) observa na poesia da autora:

O advento da máscara por meio da alegoria poética é pertinente, pois, conforme ressaltou Edson da Costa Duarte (2006) *a poesia hilstiana compreendida entre 1974-1995 é fundamentada pela encenação dramática, tentativa intrínseca de diálogo com o interlocutor discursivamente mascarado* (amor, morte, erotismo, Deus e loucura). Observação de grande valia, uma vez que a poeta escreveu sua dramaturgia em fins dos anos 60 e, possivelmente, alguns resíduos desse trabalho adquiriram outras matizes e significações sob o viés da poesia. (OLIVEIRA, 2010, p.5) (grifo meu)

Parece-me evidente que há um jogo teatral no afrontamento e também na sensibilização da narrativa de Hilst diante de seus leitores. Entretanto, a tentativa de diálogo com eles não me é suficiente para considerar que ali há uma encenação dramática, principalmente se for considerar as teorias teatrais sobre a ação dramática. Contudo, como aqui meu objetivo não é o de definição de conceitos, faço as considerações acima, a fim de contemplar parte da extensa fortuna crítica da autora e, assim, dar continuidade às considerações sobre a *teatralidade* que, em Hilst, percebo.

Barthes (2004a, p.291) destaca que “a literatura tem como matéria a categoria geral da linguagem; para fazer-se, não somente ela tem de matar o que a gerou, mas, ainda, para esse assassinato, não tem outro instrumento à sua disposição que não seja essa mesma linguagem que deve destruir.” Hilst volta-se para a escrita para fraturar não apenas a sintaxe textual, mas também o percurso desenvolvido por seus leitores. É praticamente impossível ler Hilst e não ser afetado ao ponto de querer nunca mais a ler ou ler até se desgastar, até que seu dizer dilacerado esteja amalgamado com o do leitor. Isso tudo porque as palavras hilstianas não são resultados de uma *escrevença* (termo barthesiano), porém rastros da escritura em sua *teatralidade*, a qual impele movimentos e

deslocamentos, pois se constrói pelo afeto, pelo desejo – vias pelas quais não se pode passar incólume. Por assim ser, identifico na literatura de Hilda o que Blanchot denomina *experiência-limite*:

A experiência-limite é a resposta que encontro o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão. Essa decisão que compromete todo ser exprime a impossibilidade de jamais deter-se em qualquer consolação ou em qualquer verdade que seja, nem nos interesses ou nos resultados da ação, nem nas certezas do saber e da crença. [...] Experiência que não é um acontecimento vivido, muito menos um estado de nós mesmos: no máximo a experiência-limite onde talvez os limites caem e que só nos alcança no limite, quando, tendo todo o futuro se tornado presente, pela resolução do Sim decisivo, afirma-se a ascendência sobre a qual não há mais domínio. Experiência da não-experiência. Desvio de todo visível e do todo invisível. (BLANCHOT, 2007, p.185-193-4)

A *teatralidade* na literatura de Hilst pode ser estabelecida pelo teor transgressor de suas palavras que fazem o leitor, ao pausar a leitura ou constituir desfechos nela, ser arremessado às aporias do humano, da literatura, da existência e da própria linguagem. Sua teatralidade se faz presente na textualidade e além dela: por meio das formas que a autora encontrou em se fazer múltipla, e nos trânsitos híbridos e heterogêneos a que o leitor conduz o texto de Hilst. A percepção da teatralidade, como é proposta nesta dissertação, se dá através da *dispersão*, cujo processo acontece a partir do *querer-mover*, configurado no texto literário da autora e nos caminhos que o leitor percorre até ele. Nesse sentido, ela é disposta por meio de um *gesto de liberdade* na e através da literatura, o qual se torna possível a partir dos deslocamentos teóricos e das relações com outras artes, tendo em vista o anseio pela pluralidade de dispositivos que operam a significação e os sentidos do literário.

Segundo Barthes (2005b, p.9), “não pode haver *Vita Nova* (parece-me) que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita”. De tal forma, teatral é ação física de uma mão que, ansiosamente após o desejo de ser alguém, de ser palavra, não suporta as páginas em branco; *teatralidade* é o gesto que ocorre entre, escapando-se de uma dada materialidade, e que pode desencadear o teatral e o textual, bem como outras práticas. Teatralidade é o impulso da vida nova que surge através da linguagem.

## GESTO

O teatro e as artes visuais têm passado por um processo intenso de reestruturação de seus suportes desde o último século. As décadas de 1960 e 1970 são marcadas pelo surgimento de artistas que irão reformular o que se entende por arte e ação teatral. Outro mundo se visualiza, as relações pessoais se modificam, o impacto de novas mídias transforma os espaços e as realidades. Revivem-se os diálogos das vanguardas europeias; ouvem-se os ecos dos gritos de Artaud e os sussurros de Beckett. Nesse período, a arte conceitual tenta superar as paredes brancas, afastar-se de seu público elitista e romper os laços com a grande-arte. Através não mais da obra, mas do fazer, do *gesto*, ela busca desequilibrar os tripés.

A partir de outros entendimentos da estética da arte, da renovação dos espaços e das relações pictóricas, do deslocamento de uma representação para a performance do corpo e, principalmente, da desmaterialização do objeto, as artes visuais expandem suas compreensões. Com o sobressalto do conceito sobre a matéria, a arte passa a acontecer fora dos circuitos destinados a ela, resignificando a concepção de espaço da arte. O corpo torna-se mais um desses espaços, e através dele são operadas rupturas no fazer artístico. A desmaterialização<sup>37</sup> não leva a arte a perder seu objeto, mas a repensar quais seriam seus suportes, seus espaços, seus públicos, seus propósitos, seus saberes – à

37. O período em que a arte conceitual histórica estava sendo retomada foi também o momento de intenso envolvimento da arte nas questões socioculturais. As décadas de 60 e 70 foram marcadas por ditaduras políticas e pela expansão cada vez maior do mercado. Entretanto, é nesse momento, segundo Lucy Lippard (2004), que a arte não se encerra e revê seus suportes. Ela transfere o acabamento dos objetos de arte à concepção de uma ideia e desloca a importância da matéria em plena sociedade do consumo. A arte torna-se agora também uma ação.

uso que os artistas queiram lhe dar”. Para Danto (Ibidem, 2006, p.7), “a diferença é que não existe mais um plano estranho a realidades artísticas distintas”, isso porque o devido lugar da arte não é mais um critério estabelecido *a priori*. Nesse sentido, artistas percebem que mais do que um produto, um resultado, a obra é processo, ou melhor, o processo é a obra, não mais restrita ao ateliê, às galerias, nas quais é disponível um campo simbólico de reorganizações constantes do espaço da arte.

No teatro, o encontro com os questionamentos das artes visuais se mostrou fortuito e instigante. Não apenas o corpo de Pollock pintava as telas, mas também o gesto, o *dripping*, produzia uma ação no espaço. Allan Kaprow (2006, p.40), precursor da *art-performance* e do *happening* nos Estados Unidos da América, aponta que “Pollock podia verdadeiramente dizer que estava “dentro” de sua obra”. Além do conceito, havia a ação que poderia ser também entendida como teatral.



Figura 24: Jackson Pollock, fotografia de Hans Namuth (1950).

O entendimento de uma produção (literária, artística, teatral) enquanto um *gesto*<sup>38</sup> sugere, inclusive, que as marcas autorais sejam construídas de outras maneiras. Através da morte do autor, teoria elaborada entre as décadas de 60 e 70, a literatura contemporânea ganha força; no teatro, as paredes caem; na arte, as galerias são espaços de um conceito e não de uma matéria. Com isso, nada foi mais desafiador e marcante quanto o nascimento do leitor crítico, exigido e estimulado por esses novos trabalhos em todos os campos da arte. Agenciado, ele desconfia dos impérios construídos pelo autor-artista e transforma as artes. Para Barthes (2004, p.58-9), quando “a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa”, atingindo o ponto em que a linguagem performa, e não o “eu”.



Figura 25: *Sculture viventi* de Piero Manzoni (1961).

38. O entendimento de gesto em algumas correntes teóricas teatrais, sobretudo aquelas que se debruçam ao desenvolvimento de uma prática teatral, distancia-se do que estou propondo. De acordo com Grotowski (apud. FERRACINI, 2001, p.101), no teatro, há uma diferença entre atividade, gesto e movimento, os quais são partes do entendimento de ação física. O gesto teatral, quase que de uma forma pejorativa, é visto como uma ação periférica do corpo, enquanto que a ação física nasce da coluna vertebral. O ator jamais produz somente gestos, ele não gesticula, se o gesto se faz é para que a ação física e real se concretize em cena. Entretanto, o gesto não é compreendido aqui como resultado de alguém que o produz, é um *meio sem finalidades*. Retomando uma das reflexões sobre o gesto de Giorgio Agamben, Lehmann (2007, p.342) compreende o gesto como uma exibição de uma medialidade, um espaço de potência: “O gesto é aquilo que fica suspenso em cada ação voltada para um objetivo: um excedente de potencialidade, a fenomenalidade de uma visibilidade como que ofuscante, que ultrapassa o olhar ordenador – o que se torna possível porque nenhuma finalidade e nenhuma reprodutibilidade enfraquece o real do espaço, do tempo e do corpo”.



Através do distanciamento do indivíduo e de suas extensões, as quais eram cerceadas pelos entendimentos de um eu encerrado nele mesmo, o eu é lançado ao jogo das linguagens. Na literatura, o abalo ao império do autor instabiliza os gêneros literários, sobretudo o romance, e questiona o constructo de obra literária. O texto literário não é a obra, não é objeto, ele não para, segundo Barthes (2004, p.67), “o seu movimento constitutivo é a travessia”. Ler um texto é produzir um *gesto autoral* que, devido à pluralidade de leitores, autoriza o esfacelamento do autor como unidade e recusa deter o sentido. O rumor do gesto autoral é o gozo do leitor, que livre, perde-se nos tecidos de um texto e joga com os sentidos ali dispostos, quebra os processos de filiação e hierarquia, encara um objeto que, antes de consumido como mercadoria, é espaço de criatividade. No encontro com a escritura de Hilda Hilst, o leitor percebe que escrever é um *gesto de liberdade*, o qual não se apodera das palavras nem de seus possíveis sentidos, tal como testemunhos representativos de uma realidade vivida. À medida que Hilst escreve, ela desaparece:

O que quer dizer que a escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante; mas também que esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando. *Na escrita, não se trata da manifestação ou exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer.* (FOUCAULT, 2000, p.35) (grifo meu)

Já que, a partir da leitura, não se pode esperar um deciframento, mas uma ruptura e, conseqüentemente, a (re)construção do sistema simbólico que toda linguagem dispõe (e impõe), a escritura torna-se o espaço do desejo, o qual a crítica literária, de acordo com Barthes (1970, p.230-1), deve assegurar e devolver à obra, sem que se tome do leitor as relações de afeto conferidas por ele na literatura. Sendo assim, enquanto, à procura da literatura, é improvável não articular alguma linguagem

após o ato de leitura, e a escrita é apenas uma das possibilidades, um dos gestos que se direcionam à apropriação do texto por parte dos leitores, a crítica literária faz transbordar o apelo da obra ao desejo da escritura, a qual “coloca entre a crítica e a leitura um abismo, que é o mesmo que toda significação coloca entre a margem significante e sua margem significada” (BARTHES, 1970. P.230) – processo inconcluso da produção de sentidos<sup>39</sup>. Entretanto, sendo a escritura a nossa escolha, nosso desejo, e não apenas o esforço para suprir uma demanda, uma ordem, ela não representa as marcas de um indivíduo, as palavras delineiam-se como rasuras de um corpo que passeou por aqueles lugares e, assim, fraturou-se. Há mais manchas desse corpo fragmentado do que o documento de um ser que percorre um caminho muito bem definido. Assim como, “a literatura nunca anuncia mais que a ausência de um sujeito”, o “escrever é de certa forma fraturar o mundo (o livro) e refazê-lo” (Ibidem, 1970, p.226-8). O sujeito que escreve a partir de uma leitura provoca a descontinuidade e a dispersão do objeto lido, da linguagem com a qual entrou em contato.

39. “Podemos ter o “sentimento” (vago e forte) de que basta, *que não falta mais nada* (esse sentimento vem, sem dúvida, de um *cultura* estética; evidente no caso do Quadro, em uma pintura, que se decide estar terminado ≠ angústia e malogro dos pintores que não conseguem terminar, acreditando que não está acabado → O que destrói o criador, esteriliza-o = “Isto não está acabado”)” (BARTHES, 2005a, p.141)

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa, jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a leitura e o discurso. *O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha*, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente sua trama. (AGAMBEN, 2007, p.61) (grifo meu)

Sendo assim, dois desdobramentos suplementares podem ser entendidos quando me refiro ao gesto: um que desterritorializa o objeto da literatura e questiona a obra literária, e outro que gera

outros textos díspares e híbridos, através do entrelaçamento dos papéis de autor e leitor no fazer da crítica literária. O primeiro identifica-se aqui com o desejo teórico de pluralizar os processos de adentramento na literatura, os quais podem se dar por meio de outras linguagens, e o segundo não só anseia valorizar e autorizar a polissemia dos sentidos construídos pela literatura em cada leitor, mas também garantir que o prazer permaneça nessas práticas. Além desses, há um terceiro desdobramento sobre o qual trato a seguir\*.

\* Meu cotovelo é mais forte que minha cabeça e, por isso, ele dói menos. Com o meu cotovelo posso quebrar vidraças, posso apoiar todo meu corpo em instantes de tédio. Meu cotovelo é a parte mais resistente de mim. Porém, me visto escondendo cotovelos; expondo minha cabeça a qualquer olhar dilacerante.

Através dos encontros com o teatro e as artes plásticas, pude virtualizar (no entendimento que Levy dá a essa palavra) a literatura, bem como o que entendo por teoria e crítica literária. Não é estranho perceber a recorrência em minha escrita de filósofos da linguagem que dispersaram seus objetos de análise às mais diversas frentes e fronteiras do pensamento. Ocorre-me agora que dizer o contrário, ou seja, que as teorias e as filosofias sejam desenvolvidas em algum espaço que não seja o fronteiroço, é uma ilusão. Ao passo que me questiono, já não estou mais aqui, desloco-me, estou num lá que só consigo tatear. De qualquer forma, minha pesquisa esteve fortemente atravessada por outros

discursos teóricos, os quais (trans)formam minha compreensão de literatura e deslocam os trânsitos de minha pesquisa.

Embora o exercício teórico necessite de certas abstrações, é no corpo e por meio dele que percebo e realizo os deslocamentos de minha prática teórica. Além disso, conduzir ao corpo a experiência literária



Figura 26: *Escritos da Cidade* (2012).

é desterritorializá-la do saber como única fonte de entendimento. Entretanto, não asseguro que em uma experiência corporal eu seja lançada ao não-saber, até porque há no corpo, que é também linguagem, diretrizes de uma prática tradicional do pensamento, a qual prevê, em todo gesto, uma razão de sê-lo. Estou aqui me referindo às experiências corporais verbais e não-verbais, artísticas ou não, às quais fui exposta e que me fizeram questionar o entendimento do literário. Antes de prosseguir, parece-me importante ressaltar que ao indicar o corpo como lugar do choque com as linguagens, não me refiro a experiências de um corpo físico, e, por assim ser, único, mas a um corpo plural, aquele que a escritura trata de agenciar:

“Que corpo? Temos vários.” Tenho um corpo digestivo, tenho um corpo nauseante, um terceiro cefalálgico, e assim por diante: sensual, muscular (a mão do escritor), humoral, e sobretudo: emotivo: que fica emocionado, agitado, entregue e exaltado, ou atemorizado, sem que nada transpareça. Por outro lado, sou cativado até o fascínio pelo corpo socializado, o corpo mitológico, o corpo artificial (o dos travestis japoneses) e o corpo prostituído (o do ator). (BARTHES, 1977a, p.68)

Nesse sentido, gostaria de trazer mais uma passagem que retoma não um momento vivido, mas um instante suspenso na vida vivida, em que pude não somente associar à literatura, mas também jogar com os encaminhamentos dela e, assim, possibilitar os dois gestos que antes sublinhei para agenciar o terceiro, o *gesto de liberdade*.

Em 2012, tive a oportunidade de assistir a companhia de teatro argentino *Fuerza Bruta*, em seu homônimo espetáculo-performance. Diante do hibridismo das linguagens, o grupo levou o público a mover corpo e olhar pelos 360° do cenário. Entre



Figura 27: Recorte do espetáculo *Fuerza Bruta* (2012).

tantas cenas de intenso impacto, uma delas ainda me causa encantamento. Um dos dançarinos caminhava sob uma esteira, a qual teve sua velocidade por vezes acelerada, fazendo-o correr. Vestido de terno e gravata, ele chocava-se com paredes de papelão e jatos de ar e água durante o percurso – demonstrando vigor e cansaço em medidas muito semelhantes. As conexões entre um elemento e outro não eram bem definidas no espetáculo, e o interessante foi perceber que os sentidos não foram, inclusive, instantaneamente solicitados, não me senti impelida a dar significado às ações teatrais de imediato. Lehmann (2003, p.11) afirma, referindo-se a Heiner Muller, que é preciso retomar, de algum modo o sem sentido e, assim, instaurar uma interrupção. “Esse movimento de pausa e da interrupção pode ser experimentado quando se está andando e se pode, por um momento, suspender o ato de andar e pensar sobre esse elemento. Você interioriza o andar e, com isso, se distancia dele” (Ibidem, 2003, p.11). De tal maneira, a imagem-movimento provocada por essa ação perturbou não só o corpo social que, após o espetáculo, sentiu-se incitado ao movimento da mesma forma que o corpo cênico, mas também o corpo da escritura, o qual se constitui na medida em que se desloca.

É no desejo de dispersão que caminho. No gesto produzido no e pelo corpo plural, no andar do passante, bem como na teatralidade da linguagem, está a escritura. Em *Fuerza Bruta*, o corpo do ator não é a representação física ou plástica do movimento, assim como em Yves Klein, a mancha azul no papel não é o registro da passagem por ali de um corpo – ambos são o próprio deslocamento o qual, sendo assim, não cessa e não se deixa ser pego em sua (in)completude, tal como a escritura. Para ser movimento é preciso romper com o instante anterior, interromper a sequência espaço-temporal e também simbólica de antes, é preciso *querer-mover*.



Figura 28: *Anthropométrie de l'époque bleue* de Yves Klein (1960).

De acordo com Agamben (2007, p.63), o sujeito, assim como o autor, compartilha com a escritura a característica de ser um “incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem”. Dessa forma, a literatura não é somente as palavras que ali, como imagem, surgem estáticas aos nossos olhos, tampouco é algo que possa ser diretamente relacionado a uma materialidade. A fim de lê-las, toma-se a escritura, e “uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreducibilidade a ela” (Ibidem, 2007, p.63).

O corpo-a-corpo, indicado por Agamben (2007), da escritura com os dispositivos da linguagem é, em diversos momentos, identificado no processo de constituição desta dissertação, sobretudo quando me disponho ao *deslocamento* e à *dispersão* da literatura, a fim de verificar o trânsito que ocorre em outras artes, bem como nas teorias que por elas se interessam. Nos textos da autora, trata-se de evidenciar o embate dos personagens com as intermitências que compõem e desconstruem o ser, bem como a *teatralidade* na escrita literária, a qual se revela mais pelo obtuso do que pelo óbvio da linguagem<sup>40</sup>.

Artaud (1999, p.102), no primeiro manifesto ao *Teatro da Crueldade* (1932), assevera que “aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade”. Essa tarefa não é apenas do teatro, é também da literatura, arte que lida especialmente com a palavra. Nesse sentido, o texto hilstiano é um

40. Em relação ao teatro de Artaud, Alexandre Coutinho (2011) trata o corpo em Hilst sendo ele um “terceiro corpo” (tal como o *terceiro sentido* barthesiano), pelo qual o narrador se desorganiza por conta das intensidades nele transcorridas, as quais, muitas vezes, são o empreendimento de alcançar o inalcançável. Nesse sentido, questiona-se o pesquisador: “Como produzir um corpo que transite entre o interior e exterior, capaz de extrapolar a si mesmo e abrir um campo de possível comunicação e sujeição, onde a linguagem atinja sua crueldade, intensidade livre de representações?” (COUTINHO, 2011, s/n).

dos mais representativos momentos na literatura brasileira, em que os deslocamentos e as figurações das palavras da escritora obtêm um alcance poético, cujo prazer na leitura e na escrita advém de um *gesto de liberdade* latente: liberdade do corpo, diante suas clausuras e predestinações, liberdade da palavra, a partir de sua percepção profunda e refinada, liberdade do dizer, mesmo quando imbricado às construções da linguagem, liberdade da literatura, para que possa sê-la antes mesmo de assim se compreender e, de tal modo, transitar por fronteiras teórico-críticas, as quais procuram agarrá-la. Através deste anseio, o corpo da escritura hilstiana se move e questiona a linguagem que o constitui, isto é, o gesto de liberdade deseja a teatralidade das palavras.

NUNCA MAIS deverei ser tocada, e afinal é o corpo esse que não pode mais ser tocado, afinal ele existe, e eu poderia dizer eu sou meu corpo? Se eu fosse meu corpo ele me doeria assim? *O que é a linguagem do meu corpo? O que é a minha linguagem?* Linguagem para o meu corpo: um funeral de mim, regado, gordo, funeral de boninas e açucenas, alguém repetindo uma inútil cadência: girassóis para a mulher menina. Para o meu corpo um funeral, e para a VIDA GRANDE DO DE DENTRO, ESSA INTEIRA VIVA, o quê? (HILST, 2002a, p.19) (grifo meu)

Adga, personagem de *Kadosh* (1973), fala com o corpo e com os restos dele. O espaço que o corpo dela ocupa ou busca ocupar se transforma em linguagem textual a qual se mostra desencontrada de si. Não há uma relação dialética entre matéria e pensamento; entre corpo e alma, entre palavra e significado. Há o desejo de Agda de encontrar seu espaço, nessa inteira viva, mesmo à procura de sua linguagem, de seu espaço entre ela e o incognoscível. Como dito por Genette (1972, p. 106), “a linguagem se espacializa a fim de que o espaço nela, transformado em linguagem, fale-se e escreva-se.” E o espaço de Agda é o de seu próprio corpo e o da linguagem – paralelamente desejanter.

Deveis pensar, Senhorzinho, que é insignificância ter Agda ao teu lado se aqui na terra ela é mais tua porque atormentada, se aqui na terra ela pode sonhar eternidade, e se existir eterna estando ao teu lado, nem sonha aparência, nem pode repetir quod aeternum non est, nihil est, não, nem isso, porque o ser eterno já não pensa em nada [...] (HILST, 2002a, p.23)

É no corpo da escritura que a poética hilstiana se dá. A verborragia de seus textos recorre a um silenciamento experienciado no corpo e nos movimentos da escritura. Tendo como um dos principais questionamentos as relações com o divino, ao qual Hilda deu os mais diferentes nomes<sup>41</sup>, o corpo torna-se o espaço de aproximação de Deus, mas também de ausência sagrada. Agda espera pela morte, enquanto repete os afazeres cotidianos: “cuida dos porcos, limpa o pátio, põe água nos cactus, examina as avencas, os antúrios, lenta lenta caminha, como estás velha há tempos, e tanto nessa manhã” (HILST, 2002a, p.17). Agda, “corpo-limite”, “corpo-limite-coitado”, “limite de ti mesma”, desdobra-se na narrativa de *Kadosh*, como se a imagem dela duplicada pudesse fazê-la entender (ou aceitar) a “labareda do fim”. De um lado, Agda-mãe, velha, arrebatada pela memória, que cuida dos porcos e se reconhece transfigurada – “com esse lodo na cara, mastigando a mim mesma” (Ibidem, 2002a, p.30). De outro, “Agda-lacraia”, “Agda-daninha” e seu cavalo-três: Orto, Kalau e Celônio, que comentam sobre os encontros com ela:

41. À indecibilidade do divino, Hilst deu os mais diversos nomes, tais como: o Sem Nome, o flambante sorvete de cereja, Sorvete Almiscarado, Grande Obscuro, o Cão de Pedra, o Inteiro Caracol, O Inteiro Desejado, o Grande Olho, o Incognoscível, o Mudo sempre, o Cara Cavada, o Grande Corpo Rajado, o Mudo-Sempre, Grande Perseguido, o Tríplice Acrobata, o Sumidouro, o Máscara do Nojo, o Semeador, o Homem-Luz e tantos outros.

Celônio: Há sempre um vento passando pelos cantos.

Orto: Os cantos... isso é coisa de Agda. Também te fala dos cantos das paredes? Da pena que sente quando vê um canto? Um canto de parede, isso mesmo. Ela me disse: não percebes que ninguém vê esse canto? Que ele está aí e a gente passa por ele como se ele nunca tivesse existido? Claro que eu comecei a rir. A mim que me importa um canto de parede? Ela não riu. E antes de entrar no quarto me pegou pelo braço e disse assim: Orto, se a gente olha tudo, de um jeito vagaroso, tudo é sagrado.

Kalau: Nem parece que falamos da mesma mulher.

(HILST, 2002a, p.111)



Para Agda, o divino é incorpóreo, feito do vento que ocupa os cantos. Errante, visceral e com medo de mostrar o de dentro, ele se questiona: “ali sim é que sofro devaneio-vergonha e muita soberba e muito langor, ali sim é que Agda-daninha fica pensando se há verdade, se há sabedoria em existir sem avidez do corpo” (HILST, 2002a, p.114). Dessa maneira, não estão dispostas em Agda as dicotomias entre sagrado e profano; divino e terreno, não se trata de opor o puro e o contaminado, mas de dissolvê-los em uma linguagem, dispersá-los em seu corpo, a fim de, por meio da morte, vir a ser outra.

Um canto de parede no seu canto sozinho soluçava. Que de coração descompassado, assombrados, resolvemos atear fogo à casa. E assim o fizemos. E nós da aldeia, vimos que tudo queimou, restando para nosso estupor, com muita imponência e altura uma armação singular, espiralada. [...] E Becilda afirma que um dos corpos era o corpo de Agda, porque esta ela conheceria em qualquer canto, carregada por lobos ou por santos, porque sempre lhe fez uma grande impressão esse viver de Agda [...] (HILST, 2002a, p.121-2)

Segundo Barthes (1977a, p.86), apontar que “a escritura passa pelo corpo” trata de provocar uma *elipse* na liberdade assustadora da linguagem e, por isso, não é suportada. Em diversos momentos, Barthes coloca seu corpo-plural para movimentar a escritura, conferindo-lhe não somente o desejo, o prazer, mas também as dores, as angústias, as afecções. “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja” (BARTHES, 1987, p.11), ou: “Meu corpo só existe para mim mesmo sob duas formas correntes: a enxaqueca e a sensualidade” (Idem, 1977a, p.67). Talvez, muito devido a isso, ele ainda sofra algumas objeções no campo da teoria literária. Entretanto, é por meio da possibilidade de trazer o gesto de um corpo (o físico, o da linguagem, o social, o ficcional) aos debates teóricos que o filósofo, assim como Hilda Hilst, encanta e perturba seus leitores. Quisera eu ter sido apresentada a eles em meu primeiro semestre da faculdade de Letras, tantas discussões infundadas teriam sido levadas até o prazer – sustentáculo de toda arte e não menos da vida.

Joseph Beuys (2006, p.305), artista alemão, em seu texto *A revolução somos nós* (1972), diz: “Nós queremos um novo modo de intervir sobre o ambiente e modificá-lo, um modo no qual o homem possa

valer-se, de forma plena e radical, de sua liberdade.” Já é hora de garantir aos estudos literários essa possibilidade de liberdade, que pode estar na intenção lúdica da crítica literária:

A leitura crítica é aquela suficientemente atenta para colher as conotações, e suficientemente inventiva para as sistematizar numa forma que não está declarada no texto, mas que é uma das que ele convida a criar. Enquanto a primeira leitura de uma obra é uma leitura de consumo, a releitura ou leitura crítica é um jogo com os significantes. O objetivo da crítica não é científico, mas lúdico: “Seria pois falso dizer que se aceitamos reler o texto é por um proveito intelectual (melhor compreender, analisar com conhecimento de causa); é, de fato e sempre, por um proveito lúdico: é para multiplicar os significantes, não para atingir algum significado último” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p.31)

E onde está o lúdico? Está na liberdade da criança que faz as mais diversas associações (e dissociações) entre o mundo, as palavras e as coisas. Está na estranha harmonia que há na imprevisibilidade do jazz. Está no corpo que caminha e permite que seu olhar se perca. Está nas maneiras que inventamos para lidar com esse abismo o qual nos faz errantes. Está nas formas que encontramos para jogar com o que não entendemos. Está na arte e em seus gestos significantes que tornam essa vida mais vivível. Está no leitor ao encontrar-se livremente na literatura.

Novamente, segundo Beuys (2006, p.305), “a arte entendida, portanto, em sentido lúdico: esta é a expressão mais radical de liberdade humana”. Sendo assim, o *gesto de liberdade* é por último, mas não por fim, uma tentativa de metamorfose dessa realidade em que vivemos, sobre a qual a literatura possui uma responsabilidade que não lhe pode ser negada.

Que livros, escritos, linguagem sejam destinados a metamorfoses às quais já se abrem, sem que o saibamos, nossos hábitos, mas se recusem ainda nossas tradições; que as bibliotecas nos impressionem por sua aparência de outro mundo, como se, nelas, com curiosidade, espanto e respeito descobrissemos, pouco a pouco, depois de uma viagem cósmica, os vestígios de outro planeta mais antigo, imobilizado na eternidade do silêncio, só não o perceberíamos se fôssemos muito distraídos. (BLANCHOT, 2005, p.296).

## BIBLIOTECA

- ABREU, Caio Fernando. Querida unicórnica. In: *Cadernos de literatura brasileira*: Hilda Hilst. São Paulo: n.8, out, 1999, p.20-23.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é ser contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *La potencia del pensamiento*. 1ªed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- ALEXANDRE, Christopher. *A City is not a tree*, 1966. Disponível em: <  
[http://www.abc.polimi.it/fileadmin/docenti/TEPAC/2012/FONTANA/A\\_City\\_is\\_not\\_a\\_Tree.pdf](http://www.abc.polimi.it/fileadmin/docenti/TEPAC/2012/FONTANA/A_City_is_not_a_Tree.pdf)> Acesso em 08.02.2013.
- ALEXANDRINI, Camila. *O excesso e a exceção na literatura dramática de Hilda Hilst*. [Trabalho de conclusão], 2010. Disponível em: <  
<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000776042&loc=2011&l=cd94e16b1720406a>>  
Acesso em: 25.01.2013
- ANDERSON. Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- ANJOS, Moacir (et al.). *Zona Franca*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.
- ANTELO, Raul. Quadro e caderno. In: *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006. p.25-36.
- ARCHIGRAM GROUP (1961-1974). Tradução de Maria Helena Bernardes. Disponível em: <  
<http://designmuseum.org/design/archigram>> Acesso em: 08.02.2013.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BARBERENA, Ricardo Araújo. A carne-texto infectada pelo bolor do olvido: escritas do corpo em *Cicatriz* de Rosângela Rennó. In: *Revista Palíndromo*, v. 2, 2009, p. 1-22. Disponível em: <  
[http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos\\_artisticos/2\\_palindromo\\_barberena.pdf](http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_barberena.pdf)>  
Acesso em: 02.01.2013.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005c.

\_\_\_\_\_. *A preparação do romance I: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

\_\_\_\_\_. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

\_\_\_\_\_. *O grão da voz: entrevistas, 1961-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2004f.

\_\_\_\_\_. *Inéditos*, vol 1: teoria. São Paulo: Martins Fontes, 2004e.

\_\_\_\_\_. *Inéditos*, vol 2: crítica. São Paulo: Martins Fontes, 2004d.

\_\_\_\_\_. *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: curso e seminários no Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

\_\_\_\_\_. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia do Colégio de França*. São Paulo: Cultrix, 1992b.

\_\_\_\_\_. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992a.

\_\_\_\_\_. *A Câmera Clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- \_\_\_\_\_. O teatro de Baudelaire. In: *Ensaio Críticos*. Lisboa: 70, 1977b, p.57-66.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977a.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BAUDELEIRE, Charles. *Poesia e prosa*: volume único; edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAVCAR, Evgen. *Memória do Brasil*. São Palo: Cosac&Naify, 2003.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. São Paulo: Círculo do Livro, s/a.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. 2ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In: FERREIRA, Glória., COTRIM, Cecilia. (Orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.300-323.
- BHABHA, O comprometimento da teoria. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BIDENT, Christophe. O gesto teatral de Roland Barthes. In: *Cult: Revista Brasileira de Literatura*. n. 100, mar.2006, p.47-49.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas, *Poéticas políticas do contemporâneo*: aporias da teoria e interpelações do (im)possível. In: XII Congresso Internacional da Abralic, 2011. Disponível em: <

<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0346-1.pdf>> Acesso em 19.01.2013.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2*. São Paulo: Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *Connaissance de l'inconnu*. In: *Nouvelle Revue Française*. Paris, vol 9, n 108, dec, 1961, p.1081-1094.

\_\_\_\_\_. *La ausencia del libro: Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Calden, 1973.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Reduchamp* (texto de Augusto de Campos e Iconogramas de Julio Plaza.) 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2009.

CONNOR, Steven. *Cultura PostModerna: introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

CARVALHAL, Tânia. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

\_\_\_\_\_. *Encontros na Travessia*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n 7, 2005, p.169-182.

\_\_\_\_\_. *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos do comparatismo*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

COMPAGNON, Antonie. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTINHO, Alexandre. O terceiro corpo manifesto: estética e política na ficção de Hilda Hilst. In: Revista *Verbo 21: cultura e literatura*. Salvador, BA, n. 21, 2011. Disponível em:

<[http://www.verbo21.com.br/v5/index.php?option=com\\_content&view=category&id=61&Itemid=90](http://www.verbo21.com.br/v5/index.php?option=com_content&view=category&id=61&Itemid=90)>

Acesso em: 06.01.2013.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. O que é um dispositivo. In: \_\_\_\_\_. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Ed. Vega – Passagens, 1996. Disponível em: <<http://www.ufes.br/ppgpsi/files/textos/Deleuze%20-%20que%20%C3%A9%20um%20dispositivo.pdf>> Acesso em: 21.12.2012.

DELEUZE&GUATARRI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou: (a seguir)*. 2ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-Floema*. São Paulo: Annablume, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. *O que vemos; o que nos olha*. São Paulo: Ed.34, 1998.

DUARTE, Andrea Fricke. *H H da dispersão à suspensão*. [Dissertação de Mestrado] Porto Alegre, UFRGS, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/36864>> Acesso em: 12.12.2012.

DUARTE, Edson da Costa. *Hilda Hilst: economias estéticas*. [Tese de doutorado] Florianópolis, SC: UFSC, 2006. Disponível em:

< <http://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/88269/230671.pdf?sequence=1>> Acesso em: 05.01.2012.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. 3ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

\_\_\_\_\_. *Teoria da literatura: uma introdução*. 5ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ESTERHÁZY, Péter. *Os verbos auxiliares do coração*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FÉRAL, Josette. La escena y su texto. In: *Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras*. 1ª ed. Buenos Aires: Galerna, 2004.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea*. In: Revista Repertório. Salvador, n. 16, 2011, p.11-23.

\_\_\_\_\_. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *Teatralidade e textualidade: a relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo*. In: Artefilosofia, Ouro Preto: n.7, 2009, p.167-174. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag\\_167.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag_167.pdf)> Acesso em: 01.02.2013.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A – IMESP, 2001.

FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.



FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, M. & DELEUZE, G. Os intelectuais e o poder. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

GENETTE, Gérard. Espaço e linguagem. In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GUILLON, Claude., BONNIEC, Yves Le. *Suicídio: modo de usar*. São Paulo: EMW Editores, 1984.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (Orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HILST, Hilda. *Uma superfície de gelo ancorada no riso* [antologia]. Org. Luisa Destri. São Paulo: Globo, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Exercícios*. São Paulo: MEDIAfashion, 2012b.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Cascos & Carícias & Outras Crônicas*. 2ªed. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Estar Sendo. Ter sido*. 2ªed. São Paulo: Globo, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Como meus olhos de cão*. 2ªed. São Paulo: Globo, 2006b.

\_\_\_\_\_. *O caderno rosa de Lori Lamby*. 2ªed. São Paulo: Globo, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004a.

- \_\_\_\_\_. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003a.
- \_\_\_\_\_. *Da morte. Odes Mínimas*. São Paulo: Globo, 2003b.
- \_\_\_\_\_. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002a.
- \_\_\_\_\_. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002b.
- \_\_\_\_\_. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista com Hilda Hilst*, TV Cultura [vídeo], 1999. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>> Acesso em: 12.12.2012.
- \_\_\_\_\_. *Obra Poética Reunida (1950-1996)*. Organização de Edson Costa Duarte, 1998. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/32990622/Poesia-Completa-Hilda-Hilst>> Acesso em: 4.12.2012.
- \_\_\_\_\_. Entrevista Hilda Hilst. In: *Cult*: Revista Brasileira de Literatura. n. 12, jul. 1998. p.6-13.
- \_\_\_\_\_. *Rútilo Nada*. São Paulo: Pontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Paulicéia, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Contos d'escárnio: textos grotescos*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.
- \_\_\_\_\_. Um diálogo com Hilda Hilst. In: COELHO, Nelly Novaes. *Feminino Singular*. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Ficções*. São Paulo: Edições Quíron, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. 2ed. São Paulo: Ática, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: GG, 2002.
- KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória., COTRIM, Cecília. (Orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.37-45.

- LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. Teatro pós-dramático e teatro político. In: *Sala Preta*. Revista do Departamento de Artes Cênicas, São Paulo, ECA/SP, n.3, 2003, p.9-19.
- LEVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- LEMISNKI, Paulo. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LIPPARD, Lucy R. *Seis Años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. *Moralidades Pós-modernas*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O pós-moderno explicado às crianças: correspondências 1982-1985*. 2ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- \_\_\_\_\_. *L'inhumain: causeries sur le temps*. Paris: Éditions Galilée, 1988.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 2003.
- NAZARIO, Luiz. Quadro Histórico do Pós-Modernismo. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. Máscaras mortuárias em Hilda Hilst. In: *Revista Criação & Crítica*, v. 05, 2010, p. 05-15. Disponível em: < <http://periodicos.usp.br/criacaoecritica/article/view/46806/50567>> Acesso em: 10.10.2012.
- PAGEAUX, Daniel-Henri., VION,-DURY, Juliette. *Littérature et espaces*. Collection Espaces Humains. Limoges: Presse Universitaire de Limoges, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Musas na Encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen: URI, 2011.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- \_\_\_\_\_. *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*. 4ªed. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires Septentrion, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEREC, Georges. *Especies de Espacios*. Espanha: Montesinos, 2001.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Dario Robleto: Oh, those mirrors with memory. In: ANJOS, Moacir [et al]. *Zona Franca*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo; Companhia das Letras, 2006.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Roland Barthes, dernier paysage*. Paris: Verdier, 2006.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SARLO, Beatriz. Os Intelectuais. In: *Cenas da Vida Pós-Moderna: intelectuais, arte e videocultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Disputas e impasses no campo minado. In: *Travessia*: publicação do programa de pós-graduação em Literatura (UFSC), n38, 1999. p.159-172.
- SILVA, Maria Luiza Berwanger. Paisagem poética e arquitetura. In: *Noz (PUCRJ)*, v. 3, 2009, p. 40-47. Disponível em: < <http://www.marialuizaberwanger.com.br/>> Acesso em: 10.02.2013.
- \_\_\_\_\_. Travessias poéticas contemporâneas: da recriação à invenção. In: *Raído (UFGD)*, v. 2, 2008, p. 41-52. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/89>> Acesso em: 10.02.2013.

SLOTTERDIJK, Peter. *No mesmo barco: ensaio sobre hiperpolítica*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*, 1967. Disponível em: <[http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:robert\\_smithson.pdf](http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:robert_smithson.pdf)> Acesso em: 03.12.2012.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TEIXEIRA, Alva Martínez. *A obra literária de Hilda Hilst e A categoria do obsceno (entre a convenção e a transgressão: o erótico-pornográfico, o social e o espiritual)*. [Tese de Doutorado] Espanha, Universidade da Coruña, 2010. Disponível em: <<http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7341>> Acesso em: 26.01.2013.

ZAGO, Ludmilla Andrade. *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst*. [Tese de Doutorado] Belo Horizonte, UFMG, 2011. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EHM9R/tese\\_lud\\_completa.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EHM9R/tese_lud_completa.pdf?sequence=1)> Acesso em: 26.01.2013.



O que mais posso ter de Hilda, além do rastro, da sombra?